



GIULIANO BOCCALI

LA DESCRIZIONE DEL HIMĀLAYA NEL  
*KUMĀRASAMBHAVA* (I, 1-17) DI KĀLIDĀSA

1.

C'è nella regione settentrionale, per natura divino,  
di nome Himālaya il re supremo dei monti;  
a Oriente e a Occidente nei due oceani immergendosi  
è come un regolo che misura la terra.

2.

Tutti i monti scelto lui per vitello,  
fungendo il Meru da mungitore abile nel mungere,  
di lucenti pietre preziose e grandi erbe magiche  
secondo l'indicazione di Pṛthu munsero la Terra.

3.

Di lui, fonte di infinite gemme,  
la neve non può distruggere la fortunata bellezza:  
certo un'unica imperfezione in un cumulo di pregi  
scompare, come nei raggi della luna la macchia.

4.

Egli racchiude nei suoi picchi la grande vena di minerali  
che serve per i gioielli abbaglianti delle ninfe celesti,  
condividendo il suo riflesso vermiglio con le nuvole a strie  
come quello di un tramonto fuori tempo.

5.

Delle nubi che vagano ai suoi fianchi  
l'ombra scesa sugli altipiani frequentando,  
agitati dai rovesci, ne raggiungono  
i corni caldi per il sole i Siddha.





6.

Su di lui, pur non scorgendo degli elefanti che quelli hanno ucciso  
la traccia di sangue tersa dalle neviccate,  
i Kirāta riconoscono il percorso dei leoni grazie alle perle  
sfuggite dai solchi dei loro artigli.

7.

Dove, a causa delle parole scritte con inchiostro minerale,  
le cortecce di betulla rosse come le macchie su un elefante  
servono alle belle dei Vidyādhara  
per le loro lettere d'amore.

8.

Egli, riempiendo le cavità dei bambù  
con il vento che si leva dall'imboccatura delle valli,  
dei Kimnara che iniziano a cantare è come desiderasse  
accompagnare l'accordo.

9.

Dove, generata dal fluire della resina  
degli alberi di pino sfregati  
dagli elefanti per eliminare il prurito dalle guance,  
la fragranza rende profumati gli altipiani.

10.

Dove, splendendo appese dentro le caverne  
dimore per gli abitatori delle selve in compagnia delle amate,  
le luminose erbe magiche di notte  
servono senza bisogno di olio da lanterne del piacere.

11.

Dove, pur se tormenta le dita dei piedi e i calcagni  
il sentiero con la neve divenuta dura come pietra,  
opresse dalle cosce e dai seni pesanti  
non interrompono il loro lento procedere le Aśvamukhī.

12.

Dal sole egli protegge l'oscurità, che nelle grotte  
ripara di giorno come atterrita:  
infatti, fosse pure uno infimo, se ha preso rifugio da lui  
per chi tiene la testa alta vale quanto lui stesso,  
come fosse uno nobile.





13.

Rendono pari al significato il suo nome di Re dei Monti  
le *camarī* con i flabelli delle code pelose,  
la lucentezza diffusa ondeggiando  
qua e là, chiare come raggi di luna.

14.

Dove fortuitamente, alle donne dei Kimpuruṣa  
che si vergognano nel togliere le vesti,  
con l'ombra fluttuante all'ingresso delle caverne  
da cortine servono le nuvole.

15.

Il suo vento, che porta pulviscoli d'acqua dalle cascate della Bhāgīrathī  
e di continuo incurva i deodara,  
è goduto dai Kirāta in caccia dei cervi,  
scompigliando le code di pavone dei loro costumi.

16.

Rimasti fra quelli colti dalle mani dei Sette Veggenti,  
il sole, volgendosi al tramonto,  
i loti che crescono nei laghetti dei suoi altipiani  
risveglia con i raggi drizzati verso l'alto.

17.

Considerata la sua condizione di generatore  
dei materiali per il sacrificio  
e la sua forza adatta a sostenere Colei che sostiene,  
Prajāpati, resolo partecipe del sacrificio,  
della sovranità suprema sui monti di sua volontà lo investi.

Come sancirà Rudraṭa (*Kāvyaḷaṃkāra* XVI, 7-8) alcuni secoli dopo Kālidāsa, un *mahākāvya* deve cominciare con la descrizione della capitale e del sovrano: "... si deve cominciare con la descrizione di una bella città e quindi con l'esaltazione della stirpe dell'eroe che regna lì. Si deve rappresentare l'eroe intento ai tre fini dell'esistenza, perfettamente in possesso delle tre componenti del potere regale, dotato di ogni qualità, con i sudditi tutti a lui devoti e desideroso di conquiste"<sup>1</sup>. Di

<sup>1</sup> Dove non diversamente indicato, le traduzioni italiane dagli originali in sanscrito sono di chi scrive.





fatto, circa nove secoli prima di questa prescrizione, i due *mahākāvya* di Aśvaghōṣa si aprono rispettivamente: con la descrizione di re Śuddhodana, della bellissima regina Māhāmāyā e delle loro nozze fortunate (*Buddhacarita*); di Kapila Gautama, del suo eremo, poi della capitale dei discendenti di Ikṣvāku (*Saundarananda*<sup>o</sup>); seguono nel II° *sarga* di questo poema la descrizione e l'encomio di Śuddhodana.

Il *Kumārasambhava*, aprendosi con la descrizione del Himālaya (I, 1-17) destinata a rimanere celebre, cioè con la descrizione del re supremo dei monti (chiamato appunto *nāgādhirājaḥ* in I, 1a), sembra evidentemente ispirarsi allo stesso uso, divenuto più avanti prescrizione. Data la sua natura di grandissima montagna (più che di catena nell'immagine letteraria indiana), Himālaya è però un sovrano molto particolare, come molto particolare è il regno su cui impera, che certo non può essere concepito come un territorio con al 'centro' una capitale. La forma dei monti, sui quali Himālaya regna, è infatti molto diversa da qualsiasi immagine stereotipa di 'regno', mentre la loro descrizione rappresenta a sua volta un tema che diventerà canonico, come già Daṇḍin (I, 16) stabilisce: i *mahākāvya* devono contenere "descrizioni di città, oceani, montagne" e così via. Kālidāsa stesso, del resto, offre più brevi descrizioni del Himālaya o di località su di esso anche nel *Raghuvamśa*<sup>2</sup> e nel *Meghadhūta*<sup>3</sup>. In particolare il passo di *Raghu*<sup>o</sup> IV, 74-83, offre molti motivi corrispondenti a quelli del *Kumāra*<sup>o</sup>, ma in un contesto del tutto diverso come quello della conquista del mondo intero da parte del sovrano che dà il nome al poema: sarà perciò interamente tradotto e in breve commentato nell'Appendice per consentire gli opportuni raffronti senza appesantire troppo l'analisi strofe per strofe dell'*incipit* del *Kumāra*<sup>o</sup>. Altri motivi sporadici della descrizione del Himālaya, saranno comunque segnalati ed eventualmente discussi nell'ambito di questo lavoro, anche allo scopo di offrire un contributo, sia pure circoscritto, inteso a mettere in evidenza alcuni dei motivi prediletti nell'immagi-

<sup>2</sup> Le menzioni, le citazioni, le traduzioni dal *Raghuvamśa* fanno riferimento per i *sarga* 1-6 all'edizione critica:

D. Goodall and H. Isaacson, *The Raghupañcikā of Vallabhadeva, being the earliest commentary on the Raghuvamśa of Kālidāsa, Critical Edition with Introduction and Notes*, Volume 1., Egbert Forsten, Groningen 2003, e quindi al commentario di Vallabhadeva; per i rimanenti *sarga* si segue *Raghuvamśa of Kālidāsa*, Edited with critical introduction, English translation and notes by C.R. Devadhar, MLBD, 1985.

<sup>3</sup> Le menzioni, le citazioni, le traduzioni dal *Meghadhūta* fanno riferimento all'edizione critica: E. Hultzsch, *Kalidasa's Meghaduta, Edited from Manuscripts with the Commentary of Vallabhadeva...*, London, The Royal Asiatic Society, 1911 (Prize Publications Fund vol. III).





nario kālidāsiano. Quanto però alla peculiarità del *Kumāra*<sup>o</sup>, Kālidāsa si trova qui nelle condizioni di dover adattare l'esordio del poema a questa situazione letterariamente molto poco comune; per rispettare le due convenzioni in gioco, che riguardano il re e il regno da una parte e il monte dall'altra, convenzioni non ancora scritte ma certo già vigenti, deve infatti svolgere la descrizione del monte in modo che valga anche come descrizione di un regno e indirettamente di un sovrano o, meglio, dello *svadharma* di un sovrano impeccabile.

Ne deriva la necessità di una descrizione a tre livelli, che saranno accordati in maniera magistrale come vedremo: il primo livello è quello dei motivi che sviluppano il tema della “montagna”; secondo la tradizione già consolidata ai tempi delle prime *gāhā* buddhiste e dei grandi *itihāsa*, questi sono<sup>4</sup>: le dimensioni, la ricchezza straordinaria in minerali e pietre preziose con i loro colori vivaci, gli animali che popolano i monti, la vegetazione e in particolare le erbe magiche, gli abitatori come i Kirāta e soprattutto come gli affascinanti esseri (semi)-divini che li frequentano; naturalmente infine alcuni aspetti del paesaggio, con cime, valli, altipiani, caverne, corsi d'acqua, cascate... tutto questo rappresentato in condizioni atmosferiche ed eventualmente in stagioni diverse. Nell'*incipit* di Kālidāsa questi elementi figurano al completo, come ci si poteva aspettare e sono svolti ciascuno con motivi tradizionali affidati a espressioni concrete; queste nell'insieme generano il secondo livello, quello chiamato dei “set phrases and...” da S. Lienhard<sup>5</sup>, “espressioni convenzionali” da chi scrive<sup>6</sup>. In questo testo particolare, però, i motivi devono essere scelti e soprattutto realizzati linguisticamente in modo da svolgere anche la funzione di descrivere il regno e il *dharma* peculiare del re: questa descrizione, indiretta ma molto ben riconoscibile come vedremo, costituisce il terzo livello, fondato sul primo ma distinto, livello che definirei “iconico” secondo una terminologia che mi pare effica-

<sup>4</sup> Cfr. G. Boccali, *L'immagine dei monti fra itihāsa e kāvya*, in *Le parole e i marmi. Studi in onore di Raniero Gnoli nel suo 70° compleanno*. A cura di R. Torella, con la collaborazione di C. Cicuzza, M. Faliero, B. Lo Turco, F. Sferra, V. Vergiani e la partecipazione di A. González-Palacios, Roma, Is.I.A.O., 2001 (Serie Orientale Roma, XCII, 1), pp. 97-110.

<sup>5</sup> In generale per la terminologia inerente alla costruzione dei testi, cfr. S. Lienhard, *A History of Classical Poetry. Sanskrit – Pali – Prakrit*, in J. Gonda, Ed., *A History of Indian Literature*, III, 1, Wiesbaden, Harrassowitz, 1984, pp. 22-23.

<sup>6</sup> Cfr. da ultimo G. Boccali, in G. Boccali, S. Piano, S. Sani, *Le letterature dell'India. La civiltà letteraria indiana dai Veda a oggi*, Torino, UTET Libreria, 2000, pp. 426-435, in particolare p. 434.





ce proposta indipendentemente da me e da I.V. Peterson<sup>7</sup>. L'esame dell'articolazione fra questi tre livelli costituisce uno degli obiettivi principali della ricerca qui svolta e sarà sviluppato ampiamente; ne offro però subito un esempio con le strofe I, 1 e 13, allo scopo di chiarire quanto è stato enunciato finora in astratto; anticipo così in due casi specifici il risultato dell'approfondita analisi condotta. Il motivo della prima strofe è la dimensione del monte, che già figura più volte nell'illustre antecedente pre-*kāvya* della descrizione del Meru offerta dal *Mabhāhārata* (I, 15, 5-9): *aprameyam anādhr̥syam adharmabahulair janaiḥ* // (6), *nākam āvr̥tya tiṣṭhantam ucchrayeṇa mahāgirim* // (7). L'espressione usata da Kālidāsa in 1 *cd pūrvāparau vārinidhi vigāhya sthitaḥ pṛthivyā iva mānadaṇḍaḥ* //<sup>8</sup>, “a Oriente e a Occidente nei due oceani immergendosi / è come un regolo che misura la terra” secondo me è coniata intenzionalmente, fra le moltissime possibili nell'ambito del repertorio già tradizionale, in modo da poter costruire e quindi veicolare il significato iconico: le dimensioni (I° livello: motivo della strofe) della base del monte, cioè l'impero di Himālaya, vanno da un oceano all'altro (espressione scelta, II° livello): che cosa se ne ricava sul piano della regalità? Evidentemente che Himālaya è un *cakravartin*, un sovrano di tutta la terra, universale (III° livello: significato iconico). E il poeta non mancherà di ricordare, non a caso all'estremo opposto della descrizione (str. 17), che egli ha ottenuto questa sovranità tramite il sacrificio, dei cui materiali addirittura è il generatore, e grazie al possesso di forza adeguata: la sottolineatura del *rājadharmā* è perfetta.

Nella strofe 13 troviamo un altro motivo tradizionale nella descrizione dei monti, quello degli animali che li popolano (I° livello), che nel caso in esame sono le *camarī*: la loro descrizione, di fatto limitata alle code identificate metaforicamente a flabelli sventolati (*vālavyajanaīś*, II° livello), funge da insegna di regalità effettiva, riconosciuta (III° li-

<sup>7</sup> Cfr. G. Boccali, *Anti-Narrative Tendencies in Indian Classical Literature*, in *India, Tibet, China. Genesis and Aspects of Traditional Narrative*, Edited by A. Cadonna, (Orientalia Venetiana VII), Fondazione Giorgio Cini, Istituto Venezia e l'Oriente, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1999, pp. 267-268; I. V. Peterson, *Design and Rhetoric in a Sanskrit Court Epic. The Kirātārjuniya of Bhāravi*, Albany, State University of New York, 2003, p. 12.

<sup>8</sup> Traduco dal *Kumārasambhava* secondo il testo sanscrito stabilito da D. Smith, in *The Birth of Kumāra by Kālidāsa*, Translated by D. Smith, New York University Press, JJC Foundation, The Clay Sanskrit Library, 2005, che segue in generale l'edizione di M.S. Narayana Murti (v. pp. 18 e 20).





vello), proclamando che Himālaya è sovrano non solo di nome, ma di fatto:

“Rendono pari al significato il suo nome di Re dei Monti  
le *camarī* con i flabelli delle code pelose,  
la lucentezza diffusa ondeggiando  
qua e là, chiare come raggi di luna”.

Non va dimenticato che, sempre per antica convenzione del *kāvya*, il colore associato alla “fama”, alla “gloria” (*yaśas*) è il bianco lucente: questa associazione, dunque, evocata dalla tinta delle code delle *camarī* e irraggiata dal loro movimento, arricchisce ulteriormente di significati ‘regali’ quello che ho definito il III° livello, cioè il livello iconico della strofe.

Un secondo aspetto da studiare nell’*incipit* del *Kumārasambhava* è l’‘impaginazione’ e la ricorrenza dei motivi in sé (I° livello) e del loro sviluppo concreto (II° livello) scelti da Kālidāsa per declinare il grande tema del “monte”. Alcuni di essi, infatti, compaiono più volte nel corso della descrizione, pur non lunga, e non sono mai banalmente reiterati; la loro sequenza, perciò, deve corrispondere a un disegno intenzionale del poeta volto a rilevare ogni volta l’uno piuttosto che l’altro aspetto determinato. È superfluo ricordare come invece gli studiosi occidentali abbiano a lungo sostenuto (e in alcuni casi sostengono ancora oggi, più o meno esplicitamente) che i poemi epici d’arte<sup>9</sup>, i *mahākāvya* o più precisamente *sargabandha* con il termine tecnico indiano, non hanno nessuna struttura e in molti casi nessuna proporzione: si tratterebbe in realtà di antologie contenenti numerose e diverse sezioni, tenute insieme da un esile filo conduttore narrativo che ha la consistenza di un pretesto o poco più. Come esempio delle posizioni occidentali invalse si può ricordare un’affermazione come quella di A. Weber<sup>10</sup>: “The form of exposition of the later *kāvya*s abandons more and more the epic domain and passes into the erotic, lyrical or didactic-descriptive field; while the language is more

<sup>9</sup> A proposito della struttura dei *mahākāvya*, cfr. G. Boccali, *L’epica indiana fra Mahābhārata e poemi d’arte*, in G.F. Gianotti, a cura di, *Tradizioni epiche e letteratura*, Bologna, il Mulino, 2011, pp. 31-55, con ricchissima bibliografia sul tema.

<sup>10</sup> A. Weber, *The History of Indian Literature*, translated from the second German edition by John Mann and Theodor Zachariae, London, Trübner, 1882, p. 195. Nell’originale, *Akademische Vorlesungen über indische Literaturgeschichte*, Berlin, Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, 1876<sup>2</sup>, il passo si trova alle pp. 212-213.





and more overlaid with turgid bombast, until at length in its later phases, this artificial epic resolves itself into a wretched jingle of words”.

Anche S. K. De, che pure si riferisce alla tradizione letteraria del suo Paese, si esprime in termini molto negativi<sup>11</sup>: “... and the whole poem becomes, not an organic whole, but a mosaic of poetic fragments, tastelessly cemented together”. Aggiungiamo i giudizi sul *Haravijaya*, “La vittoria di Hara” di Ratnākara (prima metà del IX sec.) dovuti ad alcuni apprezzatissimi storici occidentali della letteratura indiana e ricordati da D. Smith al principio della sua monografia sul poema<sup>12</sup>: per R. Schmidt esso è “a real monster”, per uno storico della letteratura celebrato come A.B. Keith è “a hopeless blunder”.

Non solo: sulla scia del medesimo pregiudizio, anche le singole descrizioni che formano i *mahākāvya*, come appunto quella del monte o dell’oceano o del viaggio su carri celesti, sono state a lungo considerate come sequele casuali di strofe tenute assieme solo dall’unicità del tema, ma prive di una struttura consapevolmente organizzata. Solo studi relativamente recenti hanno sfidato e dissolto questi pregiudizi: alludo in particolare ai lavori di Indira V. Peterson<sup>13</sup>, Gary A. Tubb<sup>14</sup> e David Smith<sup>15</sup> svolti a partire dalla fine degli anni ’70 del secolo scorso e, in particolare per le analisi di singole descrizioni, anche ai lavori, usciti più di recente, di Lidia Sudyka<sup>16</sup> e

<sup>11</sup> S.K. De, *History of Sanskrit Literature; Prose, Poetry and Drama*, Calcutta, University of Calcutta, 1947, p. 28.

<sup>12</sup> Cfr. D. Smith, *Ratnākara’s Haravijaya. An Introduction to the Sanskrit Court Epic*, Oxford University Press, 1985, pp. 2-3.

<sup>13</sup> Cfr. I.V. Shetterly [in seguito Peterson], “Recurrence and Structure in Sanskrit Literary Epic. A Study of Bhāravi’s *Kirātārjunīya*”, Ph.D. Dissertation, Harvard University, Department of Sanskrit and Indian Studies, 1976; I.V. Peterson, “Playing with Universes: *Figures of Speech in Kāvya Epic Description*”, in A.L. Dallapiccola, Ed., *The Shastric Tradition in the Indian Arts*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1989, pp. 285-299; I.V. Peterson, *Design and Rhetoric in a Sanskrit Court Epic. The Kirātārjunīya of Bhāravi*, cit.

<sup>14</sup> Cfr. G.A. Tubb, *The Kumārasambhava in the Light of Indian Theories of the Mahākāvya*, Ph.D. Dissertation, Cambridge, Mass., Harvard University, Department of Sanskrit and Indian Studies, 1979.

<sup>15</sup> Cfr. D. Smith, *Ratnākara’s Haravijaya. An Introduction to the Sanskrit Court Epic*, cit.; D. Smith, *Construction and Deconstruction, Narrative and Anti-narrative: The Representation of Reality in the Hindu Court Epic*, in *The Indian Narrative. Perspectives and Patterns*, edited by Ch. Shackle and R. Snell, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1992, pp. 33-59.

<sup>16</sup> Cfr. L. Sudyka, *Old Ramajany do dydaktyki. Czyli zagadki poematu Bhattiego*, Cracow, Księgarnia Akademicka, 2004 e *From Āśvaghōṣa to Bhaṭṭi: the development of the mahākāvya genre*, in “Cracow Indological Studies”, vol. IV-V, (2<sup>nd</sup> International Conference on Indian Studies Proceedings, Edited by R. Czekalska, H. Marlewicz), Cracow, Księgarnia Akademicka, 2004, pp. 527-546. Altri significativi interventi della studiosa sono apparsi ancora in “Cracow Indological Studies”, voll. VII (2005), IX (2007), e in “Pandanus” ’06 e ’09 (3/1), Prague.







di Anna Trinkowska<sup>17</sup>. Fra le numerose indagini offerte dalla Peterson nella sua monografia sul capolavoro di Bhāravi, esemplare mi sembra per esempio quella dedicata alla descrizione del viaggio delle Apsaras che discendono dal cielo sopra carri volanti<sup>18</sup>; loro meta sono le sponde della Gaṅgā sulla vetta himalayana dove Arjuna è immerso nell'ascesi (*Kirātārjunīya*, VII, 1-25). Qui, strofe successive sviluppano motivi diversi del tema – carri, donne, elefanti, cavalli, armata e fiume – che compaiono a turno in primo piano e svaniscono per riapparire in seguito, sempre associati alle stesse immagini e alle stesse parole, fino ad acquisire contorni familiari e a formare una trama di rimandi sottili.

Mi propongo di mostrare che lo stesso accade nella descrizione di Himālaya al principio del *Kumārasambhava*, dove però – forse in conseguenza della minore ampiezza della descrizione – Kālidāsa sembra prediligere, per i motivi che si ripetono, il gioco della *variatio* nelle immagini e nel lessico: il fine mi pare analogo a quello che si proporrà Bhāravi, la modalità è opposta. Strofe per strofe, si inizierà dunque con l'esame di questo aspetto, mettendo in luce le immagini canoniche collegate nelle descrizioni dei monti con ciascun motivo e poi la successione dei motivi adottata nel *Kumāra*<sup>o</sup>; lo studio dei valori iconici delle strofe stesse sarà introdotto immediatamente di seguito.

Prima di questa indagine analitica, è utile ricordare che Kālidāsa usa nel *Kumārasambhava* diverse forme metriche, scegliendo per il I° *sarga* la *upajāti*, e la più estesa *mālinī* per la sola strofe I, 61, l'ultima del canto; una scelta analoga ricorre anche nel *sarga* 7. Mentre nel passo appaiono ripetutamente degli *śabdālamkāra*, “figure di suono”, fra cui in particolare numerosi *anuprāsa*, sempre lo stesso principio della variazione adottato per la metrica del poema impronta anche l'impiego degli *arthālamkāra*, “tropi”: senza eccedere, il testo ne offre esempi notevoli per numero e raffinatezza, esempi individuati dai commenta-

<sup>17</sup> Cfr. A. Trynkowska, *Struktura opisów w “Zabiciu Śisūpali” Maghy, Analiza literacka sanskryckiego dworskiego poematu epickiego z VII w. n.e.* [The structure of descriptions in Māgha's *Śisūpālavadhā*. A literary analysis of a Sanskrit court epic poem of the seventh century AD]. Monografie Studiów Indologicznych I. Instytut Orientalistyczny, Uniwersytet Warszawski, Warszawa, Warsaw, 2004; *The Kings of the Śisūpālavadhā*, in *Kings and Ascetics in Indian Classical Literature*, Edited by P. M. Rossi and C. Pieruccini, “Quaderni di Acme” 112, Milano, Cisalpino, 2009, pp. 163-173. Altri significativi interventi della studiosa sono apparsi in: “Studia Indologica”, dal vol. 1 (1994) in poi, Warszawa; “Cracow Indological Studies”, voll. IV-V (2004), VII (2005), IX (2007); “Pandanus” '06 e '09 (3/2), Prague.

<sup>18</sup> Cfr. I.V. Peterson, *Design and Rhetoric in a Sanskrit Court Epic. The Kirātārjunīya of Bhāravi*, cit., p. 97.





tori indiani e sulla loro scorta elencati in maniera esauriente proprio per I, 1-18, da G. A. Tubb<sup>19</sup>. L'esito di queste classificazioni, che paiono in qualche caso l'effetto di una tendenza iperanalitica e sistematica *a posteriori*, qui avanti sarà espresso in sintesi prima dell'analisi dedicata a ogni strofe.

## 1.

C'è nella regione settentrionale, per natura divino,  
di nome Himālaya il re supremo dei monti;  
a Oriente e a Occidente nei due oceani immergendosi  
è come un regolo che misura la terra.

Tropo: *utprekṣā*. Com'è noto, il termine indiano significa letteralmente "attribuzione" e il tropo così designato consiste, nella sua varietà più caratteristica, nell'attribuire a un ente inanimato comportamenti o intenzioni umane. Ne deriva che si tratta di un tropo particolarmente adatto alla situazione poetica della descrizione di Himālaya, che in questo passo è al tempo stesso monte e personaggio antropomorfo: come tale, la *utprekṣā* è usata più volte nel corso del passo (cfr. strofe 4, 8, 12), anzi, è il tropo che ricorre il maggior numero di volte in assoluto, sia pure senza eccessi com'è nello stile molto calibrato di Kālidāsa. Inutile ricordare che nella seconda parte del *sarga* VI, dedicata all'ambasceria dei Sette Veggenti e di Arundhatī che Śiva ha incaricato di chiedere in sposa Pārvatī a Himālaya, questi appare esclusivamente in aspetto antropomorfo e coerentemente risiede a Oṣadhiprastha, la meravigliosa città capitale del suo impero.

Il poema si apre in maniera diversa da tutti gli *incipit* stabiliti nella tradizione a partire da Daṇḍin (I, 14), ossia "benedizione" (*āśīr*), "omaggio" (*namaskriyā*), inizio diretto del racconto (*vastunirdeśa*, lett. "indicazione dell'oggetto"); il commentatore Mallinātha, tuttavia, interpreta questo esordio come un *vastunirdeśa* in quanto indica un "oggetto", cioè Himālaya, che fa parte della vicenda; si tratta però, a mio giudizio, della solita forzatura tendente alla sistematizzazione. Kālidāsa comunque, sia

<sup>19</sup> Cfr. G.A. Tubb, *The Kumārasambhava in the Light of Indian Theories of the Mahākāvya*, cit, p. 34.





nel *Raghuvamśa* sia in tutti e tre i suoi drammi esordisce con un omaggio a Śiva e Pārvatī; d'altra parte, pur se non rientra fra le divinità abituali all'inizio dei *mahākāvya*, cioè quelle già ricordate e in più Viṣṇu, anche Himālaya è una divinità, per giunta è il padre appunto di Pārvatī.

Nel quadro dell'indagine che qui intraprendiamo, una prima immagine della strofe 1 è quella della "neve", racchiusa nel nome stesso del protagonista, *hima-(ālaya)*; la neve ritorna quasi subito nella strofe 3 (*hima-*, v. il commento relativo) dove, in maniera sorprendente, è dichiarata essere un difetto, un'imperfezione (*doṣa-*). Più avanti, la neve appare nella strofe 6: *tuṣāra-sruti-*, le neviccate che cancellano le tracce di sangue degli elefanti uccisi dai leoni; poi ancora nella strofe 11: *śilī-bhūta-hima-*, la neve pietrificata che tormenta i piedi delle Aśvamukhī. L'immagine è dunque variata, con significativa alternanza di paesaggi: il manto che tutto copre, la neve che cade, quella ghiacciata. La strofe 1 contiene infine l'immagine della terra (*pṛthivyā*), che ritorna certo non casualmente anche alla 2 (*dharitrī-*) e alla 17 (ancora *dharitrī-*): l'associazione strettissima fra sovrano e terra, del resto, è troppo radicata nella cultura indiana e troppo nota perché sia necessario tornarvi qui.

Il motivo principale scelto da Kālidāsa per l'*incipit* è quello delle dimensioni del monte, in particolare dell'ampiezza della sua base, mentre il motivo iconico della strofe è già stato messo in luce a p. 80.

Sullo sfondo si può anche affacciare la funzione di Himālaya come montagna cosmica, autentico asse del mondo, forse in luogo del Meru, in stretto rapporto con le sette stelle dell'Orsa (cfr. 16).

## 2.

Tutti i monti scelto lui per vitello,  
fungendo il Meru da mungitore abile nel mungere,  
di lucenti pietre preziose e grandi erbe magiche  
secondo l'indicazione di Pṛthu munsero la Terra.

Tropo: *tulyayogitā*.

Inquadrata nel mito antico, narrato in forme diverse dal *Mahābhārata*,





dal *Bhāgavatapurāṇa* e dal *Viṣṇupurāṇa*<sup>20</sup>, ma raramente citato di Himālaya che funge da vitello per agevolare la mungitura dei tesori racchiusi dalla Terra, la prima immagine della strofe è quella delle “lucenti pietre preziose” (*bhāsvanti ratnāni*). Il motivo è spesso integrato da quello dei minerali e molto amato nella descrizione delle montagne; qui infatti è subito ripreso alla 3, con l’uso dello stesso termine *ratna-* e soprattutto alla 4, dove è sfruttato in maniera magistrale e ‘iperbolica’ quanto alle valenze cromatiche. Sempre alla 2, il secondo motivo è quello delle grandi erbe magiche (*mahāuṣadhīś*), a loro volta connotate dalla luminosità che, secondo la convenzione letteraria indiana, esse autonomamente emanano nella notte; ritornano alla 10 (*oṣadhi-*) in contesto caratteristicamente erotico, mentre più avanti (cfr. il commento a 7) saranno evocati alberi e fiori diversi.

*Dharitrī*, infine, “Coei che regge, sostiene; la Terra” è qui nominata per la seconda volta, immediatamente dopo 1, al principio della descrizione e opportunamente si ritroverà proprio alla fine (str. 17, ancora *dharitrī-*); oltre ai motivi già suggeriti poc’anzi, la sua presenza è decisiva per incorniciare lo scenario cosmico della vicenda e mostrare la “forza” di Himālaya, “adatta a sostenere Coei che sostiene”.

Dopo la ‘proclamazione’ di Himālaya *cakravartin*, il motivo iconico della strofe è quello, per così dire retroattivo, dell’infanzia del sovrano, pure frequente in descrizioni consimili: lo si trova nel *Raghuvamśa* (X, 78; 79 per l’educazione) a proposito di tutt’e quattro i figli di Daśaratha, ma non offre particolari spunti di confronto con questa strofe. Un precedente forse significativo è costituito da Aśvaghōṣa, *Buddhacarita*, II, 21-22, dove sono ricordati i doni sontuosi offerti al piccolo Sarvārthasiddha dagli amici della famiglia. Anche qui splendore e ricchezza (le “lucenti pietre preziose”), ma insieme potere benefico (le “grandi erbe magiche”) distinguono l’infanzia – la primissima infanzia in questo caso – di Himālaya e sono da lui ‘succhiati’ come fossero latte offerto dalla Terra.

<sup>20</sup> Cfr. R. Syed, in *Kālidāsa Kumārasambhava, aus dem Sanskrit übertragen und... mit erläuternden Anmerkungen versehen von R. Syed*, Reinbek, Dr. Inge Wezler, Verlag für Orientalische Fachpublicationen, 1993 (Studien zur Indologie und Iranistik Monographie 14), pp. 88-89.





3.

Di lui, fonte di infinite gemme,  
la neve non può distruggere la fortunata bellezza:  
certo un'unica imperfezione in un cumulo di pregi  
scompare, come nei raggi della luna la macchia.

Tropi: *arthāntaranyāsa*, *upamā*, *saṃśṛṣṭi* (dei due precedenti *alaṃkāra*).

Su *hima-* e *ratna-* ci si è già soffermati poc'anzi (v. commenti a 1 e 2): sorprendente qui è l'affermazione *himaṃ na saubhāgyavilopi jātam* ("la neve non può distruggere la fortunata bellezza") riferita a chi si chiama Himālaya, epiteto che certo non si può ritenere attribuito in tono spregiativo! Giocando sul nome del re dei monti il significato della frase sarebbe infatti: "la neve non può distruggere la fortunata bellezza" di "Dimora delle nevi", il che è una contraddizione in termini! Il terzo emistichio insiste: *eko hi doṣo guṇasannipāte...* Si può d'altronde notare che anche altrove, nella descrizione, la neve è considerata motivo di ostacolo e fastidio, quanto meno dell'incedere delle Aśvamukhī (str. 11). Kālidāsa evidentemente scherza, o vuole stupire con la consueta ironia, che si vale anche della conclusione aforistica espressa attraverso l'*arthāntaranyāsa*, troppo molto adatto alle affermazioni proverbiali e molto amato dal poeta (cfr. qui anche 12). Vallabhadeva<sup>21</sup> non propone in realtà nessuna spiegazione dell'enigmatico asserto, però senza sviluppare l'accento allude alla "neve corrotta", *duṣṭahima-*, come causa (comunque inefficiente) dell'eventuale *doṣa*; l'ipotesi potrebbe anche essere plausibile, ma rimane priva di ogni fondamento testuale e di ogni dimostrazione. Mallinātha invece una spiegazione la offre, ma sorprendente, come sottolinea anche R. Syed<sup>22</sup>: secondo questo commentatore, infatti, l'imperfezione della neve sarebbe da interpretare come una "lebbra bianca" (*śvitra*) che rende Himālaya inavvicinabile e la sua bellezza infruttuosa (*saubhāgyam viphalam*)! Ma certo il tentativo di spiegazione non appare del tutto convincente; e in che senso vale, del resto, la conclusione "certo un'unica

<sup>21</sup> Cfr. Vallabhadeva's *Kommentar (śāradā-Version) zum Kumārasambhava des Kālidāsa*, hsgb. von M.S. Narayana Murti unter der Mitarbeit von K.L. Janert, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GmbH, 1980, pp. 4-5.

<sup>22</sup> Cfr. R. Syed, in *Kālidāsa's Kumārasambhava, aus dem Sanskrit übertragen und... mit erläuternden Anmerkungen versehen von R. Syed*, cit., p. 89.





imperfezione in un cumulo di pregi / scomparire...”?

Non ho risposte se non ipotetiche, naturalmente. Forse il motivo cardine della strofe, per quanto sottostante, sono ancora le “infinite gemme” (*anantaratnaprabhavasya yasya*), collocate fra l’altro in posizione forte al principio della strofe dove occupano quasi completamente il primo emistichio; può essere quindi che il testo esalti allusivamente la varietà delle tinte e dei tesori, così abbondanti e ricchi che la neve (corrotta?) non è in grado di ricoprirli e uniformarli; oppure, se per neve si intende una spruzzata sparsa, appunto come le macchie della lebbra (?), si può intendere che non è in grado di deturparli e confonderli. Se così è, nell’uno o nell’altro senso, anche questa strofe punta comunque ai valori cromatici, rimandando a un’immagine di Himālaya così colorata che la candida coltre, o maculazione, non riesce a sfigurarla; stupisce tuttavia che la *upamā* fusa nell’ *arthāntaranyāsa* valorizzi come il “cumulo di pregi” dove il difetto scompare i “raggi della luna”, che sono emblematicamente bianchi e luminosi, proprio come la neve...

Certo invece è il motivo iconico della strofe, quello della fortuna regale (*saubhāgya-*) indistruttibile (*himam na -vilopi*, dove il nome è derivato da un verbo dal significato forte: “lacerare, fare a pezzi, distruggere”); sullo sfondo ci sono anche la ‘ricchezza’ di Himālaya, che rientra nell’*artha* di ogni grande sovrano, e forse la capacità terapeutica notoriamente caratteristica delle gemme come delle “erbe magiche” di 2.

#### 4.

Egli racchiude nei suoi picchi la grande vena di minerali  
che serve per i gioielli abbaglianti delle ninfe celesti,  
condividendo il suo riflesso vermiglio con le nuvole a strie  
come quello di un tramonto fuori tempo.

Tropi: (*jāty*)*utprekṣā*, *bhrāntimat*.

Qui il motivo iconico della ricchezza e dell’*artha* impregna la strofe che sciorina peraltro una grande abbondanza di immagini coordinate intorno a quella de “la grande vena di minerali”, chiamata *dhātumattām*, con *dhātu-* che tornerà in 7, ma con valenza molto circoscritta, nel composto *dhātu-rasa-*, l’“inchiostro minerale” usato dalle “belle dei





Vidyādhara” per le loro lettere d’amore.

A proposito dei minerali che colorano Himālaya, ricordiamo la straordinaria similitudine regale di *Raghu*<sup>o</sup> XVI, 70. Kuśa che gioca nell’acqua con le sue amanti è così descritto:

Con acque tinte schizzate da siringhe d’oro  
le belle dai lunghi occhi per amore lo spruzzavano:  
in quella condizione egli senza paragoni risplendeva  
come il Re dei Monti con i torrenti colorati dai minerali.

Nella strofe esaminata ora il paesaggio comincia ad articolarsi: troviamo infatti i “picchi” (*śikharair*), che ricompaiono nella strofe 5 denotati dal termine *śṛṅga-*, e le “nuvole (*balāhaka-*) che ritornano ancora in 5 (*ghana-*) e 14 (*jala.da-*). Ma soprattutto la strofe offre un esempio magistrale dell’uso di una iperbole che non consiste in un eccesso quantitativo, quanto nell’impossibilità in natura di un effetto, che funge da motivo poetico, presentato come se fosse invece naturale: Kālidāsa afferma infatti che è “la grande vena di minerali”, da loro riflessa, a tingere le nuvole di vermiglio (cfr. anche, ma più lontano, I, 56). Questo uso assolutamente non-naturale del motivo “riflessi”, conosciuto da altri grandi testi precedenti o successivi, come la *Sattasāi* di Hāla o il *Kirātārjunīya* di Bhāravi, è molto amato da Kālidāsa e ritorna più volte, per esempio nel *Meghadhūta*, con esiti di eccezionale levatura poetica<sup>23</sup>.

A una lettura complessiva, le prime quattro strofe del *Kumārasambhava* lasciano intravedere con chiarezza una sorta di filo conduttore: dopo la prima, che gioca sul motivo delle dimensioni del monte e, iconicamente, su quello del *cakravartin*, le successive sono costruite su motivi percorsi dal fulgore: neve, pietre preziose, erbe magiche luminose la notte, minerali e riflessi colorati, gioielli. Il motivo iconico corrispondente, e quindi prevalente, è quello della fama, candida per tradizione poetica, e soprattutto della ricchezza e dell’*artha*, come si è cercato di mettere in luce.

<sup>23</sup> Per l’amore della cultura indiana alle iperboli, cfr. G. Boccali, *La mira d’Amore e la sorte dei tre mondi. Eccessi indiani*, in M. Barsi e G. Boccali, a cura di, *Funzioni e finzioni dell’iperbole tra scienze e lettere*, Milano, 13-14 febbraio 2009, Milano, Cisalpino, 2010 (Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, Quaderni di Acme 121), pp. 217-236; sull’iperbole in Kālidāsa, v. in particolare pp. 231-235.





Se la disposizione delle strofe segue un piano preciso, come qui si sostiene almeno in ipotesi, è lecito attendersi un mutamento nel timbro delle immagini:

5.

Delle nubi che vagano ai suoi fianchi  
l'ombra scesa sugli altipiani frequentando,  
agitati dai rovesci, ne raggiungono  
i corni caldi per il sole i Siddha.

Tropi: *udātta*, *kāvyaṅga*.

Puntualmente la strofe 5, raccordata alla precedente dall'immagine delle nuvole (*ghanānām*), che qui non sono colorate, ma proiettano la loro "ombra" (*chāyām*) sugli "altipiani" (*-sānu-*, cfr. anche 9) del monte, cambia registro ed è imperniata sul chiaroscuro e sull'alternanza fra piogge battenti e sole caldo. Il motivo dell'ombra generata dalle nubi (*bimba-* e *jala.da-* rispettivamente) ritorna anche alla strofe 14, in contesto erotico deliziosamente allusivo. Si nota pure che l'associazione, visivamente assai frequente e forte, fra nubi e picchi figurava anche nella strofe precedente.

Mentre il paesaggio si movimenta e si articola, con falde, altipiani e vette aguzze, appare qui per la prima volta nella descrizione, come motivo principale, quello molto frequente delle creature semidivine, o anche umane ma selvatiche, che popolano le montagne; opportunamente variato, questo motivo occupa, eventualmente con altri, le strofe da questa alla 11 salvo la 9, poi la 14 e la 15. Protagonisti della 5 sono i Siddha, i "Compiuti, Perfetti", liberi dal *karman* e dotati di facoltà soprannaturali, che si spostano tuttavia per trovare sollievo sia dal sole sia dagli scrosci... Nell'originale il primo appare indirettamente grazie all'aggettivo *ātapavanti* "caldi" riferito ai "corni" (*śṛṅgāni*) del monte; direttamente il sole apparirà in 12 (*divā.kara-*) e 16 (*vivasvat-*), ma in nessuno di questi casi è al centro della strofe. Quella del sole è in effetti una presenza significativa, ma non necessariamente caratterizzante nella descrizione delle montagne; come non lo è quella delle nuvole, che pure figurano tre volte nella descrizione (v. il commento a 4). In ogni modo, la comparsa ripetuta, ma diversificata, di questi elementi naturali è presumibilmente







intesa a variare i diversi paesaggi rappresentati dal testo.

Il motivo iconico non è marcato con evidenza, ma si può ravvisare a mio giudizio in quello dei benefici largiti dal sovrano secondo le necessità e le attese dei suoi sudditi: qui si tratta del fresco quando sono tormentati dalla calura, del tepore invece dopo i freddi acquazzoni. Analogo motivo appare molto di frequente nel *Raghu*<sup>o</sup>: I, 6: i desideri soddisfatti ai supplici, ma anche le punizioni somministrate equamente ai colpevoli; VIII, 8, dove ciascuno dei sudditi ritiene di essere il pensiero dominante di Aja; VIII, 31, dove ancora Aja mette al servizio degli altri non solo i propri beni, ma anche le proprie qualità; IX, 3: Daśaratha si mostra generoso con chi assolve ai propri compiti; IX, 27: sempre Daśaratha benefica i buoni; XIV, 23: le alte qualità morali di Rāma avvantaggiano tutta la popolazione; XIV, 67: “Il compito del re è la protezione delle classi e degli stadi di vita – è stato stabilito da Manu...”, così Sītā fa presente a Rāma che l’ha bandita; XVII, 19-20: Atithi grazia i condannati a morte e fa liberare tutti i prigionieri, anche gli animali come gli uccellini in gabbia o gli altri comunque sottoposti a lavori onerosi, e in ogni modo favorisce l’indipendenza, anche morale, di tutti i sudditi (XVII, 74, che interpreto diversamente da Devadhar)<sup>24</sup>.

Nella descrizione qui studiata, del resto, il motivo apparirà con tutta la sua forza emblematica nell’aforisma a chiusura della 12. Qualcosa di simile si trovava già in Aśvaghōṣa, in particolare alla strofe I, 54 del *Saundarananda*<sup>o</sup>: fondata su una serie protratta di doppisensi, essa descrive Kapilavāstu, edificata in modo da soddisfare le esigenze di tutti i sudditi, gli eruditi come i guerrieri o i bisognosi di protezione.

## 6.

Su di lui, pur non scorgendo degli elefanti che quelli hanno ucciso  
la traccia di sangue tersa dalle neviccate,  
i Kirāta riconoscono il percorso dei leoni grazie alle perle  
sfuggite dai solchi dei loro artigli.

Tropi: *udātta, kāvyaliṅga.*

<sup>24</sup> Motivi analoghi, ma meno articolati o più lontani, si possono ravvisare anche in *Raghu*<sup>o</sup> XIV, 85, XVI, 3 e XVII, 40.





Anche in questa strofe protagonisti sono gli abitanti dei monti, qui i Kirāta, cacciatori selvaggi che compaiono anche alla strofe 15 nei loro costumi caratteristici. Coerentemente, il testo offre insieme il motivo degli animali che popolano il Himālaya: elefanti (*-dviṣānām*) come anche in 7 (*kuñjara-*) nell'ambito di un secondo termine di paragone e 9 (*karin-*), leoni (*kesariṇām*) che invece figurano solo qui, ma poco dopo ancora in I, 57; le "... perle / sfuggite dai solchi dei loro artigli" sono state strappate dalla fronte degli elefanti dove sono racchiuse secondo una convenzione letteraria classica.

Per *tuṣāra-sruti-*, cfr. il commento a 1.

Il motivo iconico non è evidente, si può solo rilevare la presenza concomitante nella strofe di due animali per ragioni diverse simboliche della regalità.

7.

Dove, a causa delle parole scritte con inchiostro minerale,  
le cortecce di betulla rosse come le macchie su un elefante  
servono alle belle dei Vidyādhara  
per le loro lettere d'amore.

Tropo: *upamā*.

Si prosegue con gli abitanti dei monti, qui gli affascinanti e sapienti Vidyādhara, o meglio le loro bellissime e raffinate donne (*-sundarī-*), còlte mentre scrivono "lettere d'amore". Il motivo offre il destro di introdurre un altro subordinato, quello degli alberi che crescono sul Himālaya: in questo caso si tratta delle "betulle" (*bhūrja-*, anche in I, 56), mentre in 8 figureranno i *kīcaka-*, "bambù", in 9 i *sarala-druma-*, "pini", in 15 i *deva-dāru-*, "deodara" (anche in I, 55), ai quali si possono aggiungere anche le "erbe magiche" o medicinali già segnalate in 2 e 10 e i "loti" (*padma-*) di 16. Gradualmente, dunque, il paesaggio si articola nelle forme diverse del monte (picchi, fianchi, altipiani) e nella varietà delle atmosfere, e si popola, di alberi, di animali, di presenze semidivine o umane.

Il motivo iconico qui è più forte: si riconosce agevolmente *kāma*, primo fine dell'esistenza fondamentale per la salute e la prosperità di un regno, che nella descrizione del Himālaya trova largo spazio e che è af-





fidato soprattutto agli amori delle creature semidivine quali appunto i Vidyādhara e i Kiṃpuruṣa (14), o più genericamente degli “abitatori delle selve” (*vane-cara-*, 10)<sup>25</sup>. Secondo una prassi poetica che troverà diverse applicazioni nei *sargabandha* futuri, per di più, l’amore e il successo in amore al principio del *mahākāvya* prefigurano il successo finale del protagonista<sup>26</sup>; in questo caso, i fortunati amori degli abitanti del Himālaya e il piacere delle sensazioni che vi si provano costituiranno, con le opportune variazioni, il motivo anche delle strofe seguenti fino alla 11, poi ancora della 14. La felicità del *kāma* prelude infatti agli infiniti giochi d’amore di Śiva e Pārvaṭī al termine del poema e, naturalmente, al successo nell’impresa di dare “origine” a Kumāra. Nella strofe in esame, il motivo del *kāma* è integrato e accentuato da quello della vita raffinata e colta, espresso con la capacità di scrivere delle Vidyādhari. Il requisito era già considerato fondamentale da Aśvaghōṣa, come risulta con evidenza da *Saundara*<sup>o</sup>, I, 48: “La città [Kapilavāstu], affollata da uomini facoltosi, sicuri di sé, assai colti e privi di superbia, splendeva come il Mandara pieno di Kiṃnara <che si accompagnano a Kubera, vagano sui monti, ben conoscono le arti e sorridono benevoli>”<sup>27</sup>. Si segnala fra l’altro nella strofe del maestro buddhista il paragone con i Kiṃnara, che figurano più volte anche qui (8,11,14, poi ancora in I, 55): in entrambi i poeti, questi personaggi semidivini sono infatti emblematici per la cultura e l’arte.

L’insieme di queste considerazioni induce a concludere che il *rasa* predominante in questa descrizione è lo *śṛṅgāra*, prolungato nel corso successivo del primo *sarga* da diverse strofe (cfr. in particolare 31, 37, 39, 41) della descrizione di Pārvaṭī e rievocato più volte nel poema fino all’ultimo *sarga*, che dallo stesso *rasa* è interamente improntato<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> Sulla funzione letteraria svolta da tutte queste creature, cfr. il breve ma acuto rilievo di D. Smith, in *The Birth of Kumāra by Kālidāsa*, cit., pp. 17-18.

<sup>26</sup> Cfr. in proposito le osservazioni di D. Smith, *Ratnākara’s Haravijaya. An Introduction to the Sanskrit Court Epic*, cit., p. 24, I.V. Peterson, *Design and Rhetoric in a Sanskrit Court Epic. The Kirātārjuniya of Bhāravi*, cit., p. 90, G. Boccali, *L’epica indiana fra Mahābhārata e poemi d’arte*, cit., p. 43; in generale sugli *incipit* e sulla loro struttura nei *mahākāvya* fino al *Śiśupālavadha*, cfr. G. Boccali, *The Incipits of Classical Sargabandhas*, in W. Slaje, Ed., *Śāstrāmbha. Inquiries into the Preamble in Sanskrit*, “AKM”, Band LXII, Deutsche Morgenländische Gesellschaft, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 2008, pp. 183-205: considerazioni pertinenti ai temi trattati qui si trovano in particolare alle pp. 191-192.

<sup>27</sup> Traduzione italiana di A. Passi, in Aśvaghōṣa, *Nanda il Bello (Saundarananda-mahākāvya)*, A cura di A. Passi, Milano, Adelphi, 1985, p. 16.

<sup>28</sup> Cfr. anche G.A. Tubb, *The Kumārasambhava in the Light of Indian Theories of the Mahākāvya*, cit. pp. 191-192; per la discussione della posizione del commentatore Aruṅagirinātha, fine XIII o inizi XIV secolo, che individua – a mio giudizio molto forzata-





8.

Egli, riempiendo le cavità dei bambù  
con il vento che si leva dall'imboccatura delle valli,  
dei Kiṃnara che iniziano a cantare è come desiderasse  
accompagnare l'accordo.

Tropi: *utprekṣā, rūpaka, saṃkara* (di *utprekṣā* ed *ekadeśavivartirūpaka*).

Il motivo iconico della ricca e raffinata vita culturale del regno himālayano prosegue in questa strofe, affidato alle canzoni dei Kiṃnara, detti anche Kiṃpuruṣa come in 14 e Aśvamukha, Aśvamukhī al femminile come in 11, “Dal volto di cavallo”, che eccellono nella musica e nel canto. Alla base del motivo iconico stanno quelli della forma del monte con le sue “valli” (*darī-*), da cui si leva il “vento” (*samīraṇena*; di nuovo in 15: *vāyu-*), e con la sua vegetazione, come si è già rilevato (cfr. il commento a 7).

Anche questa strofe, a mio giudizio, riflette l'amore di Kālidāsa per un uso sottile dell'iperbole (non in senso strettamente retorico, cfr. il commento a 4) e comunque la sua attenzione alle sensazioni: l'armonia musicale del vento fra le canne è infatti sentita come se la brezza soffiasse dentro le cavità dei bambù, con cui fra l'altro sono fabbricati i flauti... Lo stesso motivo si trova in *Raghu*<sup>o</sup> II, 12: le canne fatte risonare dal vento fungono da flauti che esaltano la gloria di Dilīpa; mentre, declinato nei limiti naturali e sempre accoppiato con quello del canto delle Kiṃnarī, appare anche in *Meghadhūta* 56 (ed. Hultsch): *śabdāyante madhuram anilaiḥ kīcakāḥ pūryamānāḥ saṃraktābhis tripuravijayo gīyate kiṃnarībhiḥ* /, “Mormorano dolcemente / i bambù percorsi dai venti; / il vincitore della triplice città / è cantato dalle Kiṃnarī invase d'amore; / ...” Pure in questo caso la strofe si riferisce al Himālaya: l'esule parla infatti della montagna origine di Gaṅgā.

---

mente – nel *dayāvīra* e non nello *śṛṅgāra* l'*aṅgī rasa*, il “*rasa* principale”, del poema e per il connesso e già antico problema della liceità o meno di rappresentare l'atto d'amore fra grandi divinità, cfr. anche le pp. 192-199.





9.

Dove, generata dal fluire della resina  
degli alberi di pino sfregati  
dagli elefanti per eliminare il prurito dalle guance,  
la fragranza rende profumati gli altipiani.

Tropo: i commentatori non ne indicano nessuno.

Prosegue nella descrizione del monte il motivo degli animali (gli “elefanti”, *karibhir*) e degli alberi (i “pini”, *sarala-drumāṇām*) collegati in maniera originale e con l’attenzione alle sensazioni e la tendenza all’eccesso già segnalata in 4 e 8 (cfr. i commenti relativi). Vi si aggiunge l’elemento del “profumo” (*gandhaḥ*, *surabhī-karoti*) che si colloca molto bene nel contesto iconico del *kāma*, particolarmente evidente in 7 e 10, più oltre in 14, e della raffinatezza di vita, espressa particolarmente in 7 ancora e in 8. Questa strofe e la precedente, inoltre, sembrano accomunate nel registro degli effetti aerei, immateriali, come appunto sono i suoni e le fragranze. L’importanza di musiche e profumi nella vita elegante della città è ovvia, d’altra parte, e risulta bene per esempio dalle indicazioni del *Kāmasūtra* (I, 4: “La vita dell’uomo elegante”, *passim*).

10.

Dove, splendendo appese dentro le caverne  
dimore per gli abitatori delle selve in compagnia delle amate,  
le luminose erbe magiche di notte  
servono senza bisogno di olio da lanterne del piacere.

Tropi: *pariṇāma*, *vibhāvanā*, *saṃsṛṣṭi* (dei due precedenti *alaṃkāra*).

Dopo la strofe 2 (cfr. il commento relativo), ritornano le “erbe magiche” (*yatrāuśadhayo*), che qui in virtù della loro proprietà straordinaria illuminano il “piacere” (*surata-*) degli “abitatori delle selve” (*vane. carāṇām*) nelle “caverne” loro “dimore” (*darī-grh*). Il motivo è attestato in modo molto simile anche da *Raghu*<sup>o</sup> VIII, 54: in funzione di





*upamāna*, la *oṣadhi* fuga con la propria luminosità la tenebra nelle grotte (*guhā-*) del monte nevoso (ossia probabilmente ancora del Himālaya); in *Raghu*° IX, 70, invece, non c'è riferimento alla montagna.

Per tornare alla strofe discussa qui, le *darī* ricompaiono in 14, sempre in contesto erotico, mentre in 8 il termine significa quasi certamente “valle”; in 12 le cavità sono chiamate con il sinonimo *guhā-*, tradotto con “grotte” per mantenere la *variatio* dell'originale. La “notte”, infine, è menzionata esplicitamente solo in questa strofe (*rajanyām*), ma appare anche alla strofe 12, piuttosto concettosa per il gusto occidentale di oggi: “di giorno” l’“oscurità” (*andhakāra-*) intimorita dal sole trova rifugio “nelle grotte”.

La strofe sprigiona valenze allusive più marcate di quanto a prima vista non sembri: di solito, almeno da parte delle protagoniste femminili intimidite dall'intimità, il desiderio è quello del buio, non della luce. Le “lanterne del piacere”, motivo non ignoto ad altri poeti successivi<sup>29</sup>, significano dunque grande confidenza fra gli amanti, che prolungano i loro giochi godendo anche della reciproca visione; più in generale significano, iconicamente, ancora pienezza del *kāma*, felicità senza turbamenti.

## 11.

Dove, pur se tormenta le dita dei piedi e i calcagni  
il sentiero con la neve divenuta dura come pietra,  
opresse dalle cosce e dai seni pesanti  
non interrompono il loro lento procedere le Aśvamukhī.

Tropo: i commentatori non ne indicano nessuno.

Ancora troviamo qui il motivo degli esseri semidivini che popolano il Himālaya, come in 4, 5, 7, 8 (per le Aśvamukhī cfr. il commento a quest'ultima strofe) e soprattutto delle beltà femminili che adornano il monte, cioè il regno! Come si conviene alla celebrazione di ogni regno così elevato e importante: i precedenti in Aśvaghoṣa non si contano, se non proprio nella descrizione di Kapilavāstu e del regno di Śuddhodana,

<sup>29</sup> Si confronti p. es. Māgha, *Śiśupālavadhā*, XI, 18: “Senza chiudere le palpebre tutta la notte contemplando curiosa / i giochi d'amore nuovi senza fine degli amanti, / come occhio sonnolento delle case – la forza della vista / affievolita – tremola la luce della lanterna”.





certo nel corso delle storie sia di Sarvārthasiddha sia di Saundarananda; dove naturalmente il motivo è capovolto in chiave buddhista e le seducenti beltà appartengono al mondo esiziale del desiderio, da rifuggire. Ma questo non impedisce al poeta di evocarne il fascino, per esempio nei *sarga* III, IV e (per contrasto) VIII del *Buddhacarita*, o nel IV del *Saundarananda*<sup>o</sup> con particolare riferimento a Sundarī, sposa del protagonista. Mentre la strofe in esame riutilizza il motivo della neve (cfr. il commento a 1), la descrizione delle Aśvamukhī ha forse anche lo scopo di stabilire un confronto con quella dei Siddha della strofe 5 che si muovono rapidamente dalle piane alle cime del monte grazie ai loro poteri<sup>30</sup>. La raffigurazione delle belle “dal viso di cavallo” con il loro “lento procedere” (*mandām gatim*) dovuto anche alle “cosce e... seni pesanti” (*dur-vaha-śroṇi-payo.dhar* '-') è perfettamente corrispondente all'ideale indiano di bellezza femminile, ma si limita qui a tratti brevi e resi in maniera piuttosto stereotipata; questa limitazione è dovuta probabilmente alla decisione, che si può presumere consapevole da parte di Kālidāsa, di non interferire e di non gareggiare in anticipo con se stesso rispetto all'ampia descrizione di Pārvatī che occupa le strofe 32-50 dello stesso I° *sarga* (per le cosce e i seni, cfr. in particolare le strofe I, 37 e I, 40).

## 12.

Dal sole egli protegge l'oscurità, che nelle grotte  
ripara di giorno come atterrita:  
infatti, fosse pure uno infimo, se ha preso rifugio da lui  
per chi tiene la testa alta vale quanto lui stesso,  
come fosse uno nobile.

Tropi: *utprekṣā*, *arthāntaranyāsa*, *śleṣa*, *saṃkara* (di *arthāntaranyāsa* e *utprekṣā*).

Lo *śleṣa* individuato dai commentatori consiste nel doppiosenso di

<sup>30</sup> Accolgo qui un suggerimento interpretativo di Ch. Rajendran, “*The snow did not destroy his glory*” – *Kālidāsa's perceptions of Himālaya*, in “PANDANUS '09”, *Nature in Literature, Art, Myth and Ritual*, Vol. 3, No. 2, Prague, Publication of Charles University in Prague, Philosophical Faculty, Institute of South and Central Asian Studies, Seminar of Indian Studies, 2009, pp. 55-61, alla p. 58.





*divā bhītam*, “di giorno atterrita” che come parola composta è anche sinonimo di *ulūka-*, “gufo”; quindi il testo si può anche intendere “che nelle grotte / ripara come un gufo”.

Ricompiono qui le cavità (*guhāsu*, come già è stato segnalato nel commento a 10) e il sole (qui *divākarād*, cfr. anche 5 con il commento relativo e 16), quest’ultimo in posizione di scarso rilievo. La strofe in ogni modo concede poco alla descrizione e punta dritta al motivo iconico, rafforzato dalla chiusa aforistica che si vale del tipico *arthāntaranyāsa*: il motivo è quello, molto sentito, dell’equanime protezione e comunque dell’atteggiamento imparziale che il sovrano di alti sentimenti ligio al *dharma* assicura a tutti i suoi sudditi, nobili o infimi, e perfino ai nemici. Fra i precedenti e i paralleli prossimi si possono ricordare le strofe II, 7, 10, 21, 41, 43 del *Saundarananda*<sup>o</sup> di Āsvaghoṣa e, in Kālidāsa: *Raghu*<sup>o</sup> VIII, 31, dove il motivo in parte si sovrappone a quello, comunque simile, già discusso a proposito della strofe 5; XVII, 72, passo più vicino a quello di cui si tratta qui: Atithi dona ai supplici poveri, rendendoli così capaci di donare a loro volta.

### 13.

Rendono pari al significato il suo nome di Re dei Monti  
le *camarī* con i flabelli delle code pelose,  
la lucentezza diffusa ondeggiando  
qua e là, chiare come raggi di luna.

Tropo: *upamā*.

Per l’intero commento alla strofe, si veda sopra, pp. 80-81. Un motivo svolto nell’identico modo si trova in *Raghu*<sup>o</sup> XV, 6, dove Rāma affida a Śatrughna un compito che, una volta adempiuto, avrebbe reso il suo nome di “Uccisore dei nemici” effettivamente corrispondente al significato.

Nel *Raghu*<sup>o</sup> i flabelli sono menzionati più volte, in maniera abbastanza ovvia dati i contesti: III, 16; IX, 66, allusivamente a proposito dei *camara* colpiti da Daśaratha durante la caccia fatale; XVI, 33 e 57; XVIII, 43. L’unico notevole fra questi passi, confrontabile per la costru-







zione della strofe con quella qui discussa è XVI, 33, dove degli animali, gli *haṃsa*, battendo le ali fungono da flabelli a Kuśa che attraversa il Gange con il suo esercito.

14.

Dove fortuitamente, alle donne dei Kim̐puruṣa  
che si vergognano nel togliere le vesti,  
con l'ombra fluttuante all'ingresso delle caverne  
da cortine servono le nuvole.

Tropo: *pariṇāma*, *samādhi* (secondo alcuni).

Dal punto di vista della descrizione del monte, i motivi, oltre alle “donne dei Kim̐puruṣa” (*kim̐puruṣāṅganānām*) che lo abitano, sono ancora sia “le nuvole” (*jaladā*; *balāhaka*- in 4, *ghana*- in 5), che proiettano la loro mobile ombra (*-bimbās*, *chāyā*- in 5), sia le caverne (*darī*- come in 10, *guhā*- in 12). Anche questa strofe, però, mostra una forte e al tempo stesso maliziosamente elegante valenza erotica: il motivo è quello tradizionale del pudore delle donne all'essere viste senza vesti dai compagni. Il motivo iconico è nuovamente quello del *kāma*, sul quale Kālidāsa torna più volte in questo passo, evidentemente per i motivi già segnalati nell'esaminare 7 e 10.

15.

Il suo vento, che porta pulviscoli d'acqua dalle cascate della Bhāgīrathī  
e di continuo incurva i deodara,  
è goduto dai Kirāta in caccia dei cervi,  
scompigliando le code di pavone dei loro costumi.

Tropo: *svabhāvokti*.

Protagonisti della strofe, dalla chiara intonazione descrittiva, sono il “vento” (di nuovo: qui *-vāyur*, *samīraṇa*- in 8), le “cascate” (*-nirjharā*-, anche in I, 55, *prapāta*-) della Gaṅgā (*bhāgīrathī*-), che certo non





poteva mancare in un passo come questo, i “deodara” (-*devadāruḥ*) che appartengono alla vegetazione del Himālaya (per questo motivo cfr. le strofe 7 con il relativo commento, 8, 9, ma anche 2, 10, 16) e ancora i Kirāta (cfr. 6), qui messi sulla scena con il loro costume caratteristico (*bhinnasikhaṇḍibarhaḥ*); la fauna del monte è arricchita dal richiamo ai “cervi” (o simili, -*mṛgaiḥ*). Il vento impregnato dagli spruzzi delle cascate è motivo che figura anche in *Raghu*<sup>o</sup> II, 13.

Salvo forse un blandissimo cenno, molto ipotetico, alla benevolenza di Himālaya che rinfresca i Kirāta con il suo vento, non si ravvisa in questa strofe nessun motivo iconico; piuttosto sorprendentemente, la constatazione sembra rafforzata dal fatto che in quest’unico passo nell’intera descrizione i commentatori individuano come *alamkāra* la *svabhāvokti*, “descrizione naturale”, programmaticamente scevra – per esprimersi in maniera occidentale – da qualsiasi sovratono allusivo.

## 16.

Rimasti fra quelli colti dalle mani dei Sette Veggenti,  
il sole, volgendosi al tramonto,  
i loti che crescono nei laghetti delle sue cime  
risveglia con i raggi drizzati verso l’alto.

Tropi: *paryāyokta*, *punaruktavadābhasā*.

Il testo allude, in maniera quasi incredibile per il lettore occidentale, all’incommensurabile altezza del Himālaya: i loti diurni (*padmāni*, unica menzione nell’intero passo), infatti, si aprono solo quando – normalmente a partire dall’alba – sono illuminati dai raggi del sole (*vivasvān*, presupposto anche dagli *śṛṅgāṇi ātapavanti* di 5 e presente in 12: *divā. kara-*, ma senza particolare rilievo). Il monte però è così alto che solo volgendosi al tramonto (*adho parivartamānaḥ*), quando i suoi raggi hanno direzione dal basso in su (*ūrdhvamukhair mayūkhaiḥ*), il sole arriva a illuminare i “laghetti” (-*saro-*, unica menzione) delle “cime” (*āgra-*; altrove: 4, *śikhara-* “picchi”; 5, *śṛṅga-* “corni”) e così a “risvegliare” (*prabodhayaty*) i loti! L’immagine è rafforzata da quella “dei Sette Veggenti” (*saptarṣi-*), cioè le stelle dell’Orsa, che si trovano i loti del Himālaya a portata di mano e ne colgono in abbondanza.





Con perfetta simmetria, nella penultima strofe della descrizione Kālidāsa ritorna, alludendo in questo caso alla sua inconcepibile altezza, al motivo delle dimensioni del monte al quale aveva dedicato la strofe 1 evocandone l'ampiezza della base (“a Oriente e a Occidente nei due oceani immergendosi / è come un regolo che misura la terra”). La dimensione incommensurabile funge ovviamente anche da motivo iconico.

17.

Considerata la sua condizione di generatore  
dei materiali per il sacrificio  
e la sua forza adatta a sostenere Colei che sostiene,  
Prajāpati, resolo partecipe del sacrificio,  
della sovranità suprema sui monti di sua volontà lo investi.

Tropo: *yathāsamkhyā*.

La strofe riprende il motivo della natura divina di Himālaya, comprovata dalla sua partecipazione alle offerte sacrificali, e origine d'altra parte con il legname “dei materiali per il sacrificio”, a partire dai ceppi necessari al fuoco.

Sempre con studiata simmetria, concludendo la descrizione del Re dei Monti, il testo riprende anche l'immagine della “terra” messa sulla scena già subito in 1 (*pṛthivī-*) perché misurata dalla base della montagna e in 2 (*dharitrī-* come qui, v. il commento relativo) perché, munta dal Meru, su scelta di “tutti i monti” ha fornito a Himālaya l'alimento “di lucenti pietre preziose e grandi erbe magiche”.

Anche qui come in 1, in base a una disposizione che non può essere casuale, il motivo iconico evidente è quello del *cakravartin*, proclamato tale da Prajāpati, il Creatore; inseriti in questo risultano pure ovviamente il motivo dell'*artha* adempiuto dal sovrano e introduttivamente quello del *dharma*, evocato sia dalla realtà del sacrificio, sia linguisticamente dal gioco etimologico su derivati della radice *dhṛ-* (*dharitrī-dharaṇa-* in *b*). Interessante è rilevare che, dopo le molte strofe dedicate al *kāma* nella descrizione e gli indiretti accenni all'*artha* e al *dharma* offerti da questa, subito la strofe 18, di tono narrativo, conclude il *tri-*





varga con il *dharma* esplicitamente, nella forma dell'*āśramadharmā*; come prescritto infatti dalla dottrina brahmanica, Himālaya si sposa: “Egli, amico del Monte Meru, nata dalla mente dei padri, / per la stabilità della stirpe della stabilità esperto / la giovane Menā, perfino da parte dei saggi degna di onore, / a lui corrispondente secondo i riti sposò”.

Si possono a questo punto riprendere in sintesi le notazioni analitiche svolte strofe per strofe e i rimandi dall'una all'altra, per ricostruire la traiettoria dell'intero passo. La descrizione è delimitata in modo molto netto dal motivo delle dimensioni di Himālaya (strofe 1 e 16-17): l'estensione della base al principio, l'altezza inconcepibile alla fine, alle quali corrispondono l'affermazione e la consacrazione del suo *status* di divinità, di *adhirāja* dei monti e di *cakravartin*. Si può anche rilevare che le due linee fondamentali che strutturano la descrizione, orizzontale la prima, verticale la seconda, corrispondono perfettamente alle direttrici di un tempio. Dopo la strofe 1, le successive fino alla 4 inclusa privilegiano immagini fulgide e colorate – neve, pietre preziose, erbe magiche luminose la notte, minerali e riflessi colorati, gioielli, come si è visto – che rinviano ai motivi iconici della gloria e della ricchezza, cioè dell'*artha* del sovrano.

Nelle strofe successive, da 5 a 15, i paesaggi di montagna – fianchi, pianori, cime svettanti, caverne e cascate –, le situazioni dell'atmosfera – nubi, piogge, sole, oscurità –, gli animali e la vegetazione si alternano arricchendo e articolando la descrizione anche al fine di evitare ogni monotonia. Ma i motivi principali reiterati sono costituiti dai personaggi semidivini che popolano il Himālaya, protagonisti delle strofe 5, 7, 8, 11, 14, insieme con quelli umani, ma selvaggi alle strofe 10 (i *vane-cara-*), 6 e 15 (i Kirāta in entrambe): si rileva qui la distanza fra le strofe relative, evidentemente intesa a sua volta a sventare il rischio della ripetitività. Mentre i Kirāta sono rappresentati dentro scenari naturali nella loro attività di cacciatori, Vidyādhari, *vanecara* e Kimpuruṣa, protagonisti rispettivamente delle strofe 7, 10, 14 sono rappresentati in diversi atti o situazioni dell'amore: anche in questo caso le strofe relative sono distanziate opportunamente, in modo da non sovraccaricare, ma da richiamare e prolungare il forte motivo iconico suggerito, quello del *kāma*. Esso alimenta il *rasa* principale dell'intero passo, ossia lo *śṛṅgāra* come già si è sottolineato, anzi il *sambhogaśṛṅgāra*, che nella descrizione è rafforzato e al tempo stesso diramato e sfumato dalle





immagini della vita del regno himālayano, ricca, elegante e sofisticata: le Vidyādhārī che scrivono (7), le musiche dei Kimnara (8), i profumi naturalmente diffusi dalla resina dei pini (9); nel caso delle ultime strofe ricordate, si noterà invece la contiguità, funzionale secondo me a intensificare reciprocamente due e forse tre motivi prossimi all'interno di uno stesso tema. Se il cuore della descrizione è rappresentato dal *kāma*, non mancano alle strofe 12 e 13 due forti richiami alla regalità in se stessa, con i motivi della benevolenza imparziale e della maestà accentuata dallo sventolare dei flabelli, le code delle *camarī*.

La completezza del quadro iconico, evidentemente ispirato al *trivarga* – si ricorda al riguardo la norma di Rudraṭa citata al principio – richiede anche la presenza del *dharma*, sia pure in posizione meno eminente: questa infatti è assicurata dalla strofe 17, poi subito al di fuori della descrizione dalla 18, come si è rilevato poco sopra. L'esame complessivo mette dunque in luce la magistrale costruzione di Kālidāsa, distinta dall'intreccio dei diversi livelli (motivi tradizionali della descrizione del monte, immagini ed espressioni, motivi iconici), dall'equilibrio dell'intera composizione e dalla sua perfetta leggibilità, dall'assenza di ripetizioni se non deliberate come nella sfolgorante sequenza delle strofe iniziali, dal gioco sottile dei rimandi interni, come quello intessuto per esempio dalle immagini della neve, delle pietre preziose, delle *oṣadhi*, dei picchi o delle nubi, e delle variazioni, realizzate queste ultime soprattutto attraverso l'uso di sinonimi.



**APPENDICE*****Raghuvaṃśa* IV, 74- 83**

74.

Poi il monte padre di Gaurī  
ascese con la sua armata,  
quasi inalzandone le cime  
con le polveri dei minerali sollevate.

75.

Dei leoni, pari in forza ai guerrieri, egli elogiava lo sguardo  
senza agitazione pur nel frastuono dell'esercito,  
che erano entrati nelle grotte  
dopo essersi aggirati lì intorno<sup>31</sup>.

76.

Tra le betulle mormorando,  
facendo risuonare i bambù,  
con gli spruzzi dalla Gaṅgā i venti  
lo ristoravano lungo il cammino.

77.

Si riposavano all'ombra dei *nameru*  
i soldati, sdraiandosi  
sopra lastre di roccia profumate  
dall'ombelico dei cervi muschiati che vi si accoccolano.

78.

La luminosità accresciuta dalle cavezze  
degli elefanti incatenati ai pini,  
le erbe magiche nei dintorni al condottiero  
servivano la notte da lanterne senza bisogno di olio.

<sup>31</sup> L'autore ringrazia Tiziana Pontillo per i suggerimenti preziosi ricevuti nel discutere con lei l'interpretazione di questa strofe e della successiva nr. 83.





79.

Nei suoi accampamenti, sfregati dalle loro  
guance umide per l'umore dell'estro,  
i deodara proclamavano  
ai Kirāta l'altezza degli elefanti.

80.

Lì vi fu uno scontro di Raghu  
con quelle tribù montane,  
dove il fuoco si sprigionava per l'attrito  
dei dardi e delle pietre scagliate dalle fionde.

81.

Con le frecce avendo reso tributari  
gli Utsavasāṅketa, soddisfatto  
fece intonare ai Kimnara  
il canto che esaltava il trionfo del suo braccio.

82.

Quei popoli presentandosi con doni nelle mani,  
fu reciprocamente riconosciuta  
dal re la potenza di Himavat,  
del re la potenza da Himādri.

83.

Lì stabilito il cumulo della sua fama  
imperitura, egli discese  
quasi portandosi via la vergogna  
del monte sollevato dal figlio di Pulastya.

Risulta evidente l'impiego di molti fra i motivi utilizzati nell'*incipit* del *Kumārasambhava*, cioè nell'ordine in cui compaiono qui: i minerali colorati, i leoni, le betulle, i bambù fatti risuonare dal vento (anche in *Meghadhūta* 56), che porta pulviscoli d'acqua dalla Gaṅgā, gli elefanti che si sfregano le guance contro la corteccia, i pini, le *oṣadhi* che servono da lanterne “senza bisogno di olio”, i deodara, i Kirāta e altre tribù selvagge, i Kimnara. Di fatto, a parte le strofe 83 e 84 che rientrano nel tema della guerra di conquista più che in quello del monte, gli unici mo-





tivo impiegati qui, ma non nell'*incipit*, sono quello dei *nameru* (però in *Kumāra*<sup>o</sup> I, 56) e soprattutto quello dei cervi muschiati; l'ultimo figura tuttavia poco più avanti in *Kumāra*<sup>o</sup> I, 55 oltre che in *Meghadhūta* 52.

Ma risulta con la stessa evidenza l'impiego molto diverso degli stessi motivi in dipendenza dalla diversità del tema: senza esaminare ogni occorrenza, ricorderei come esempi molto chiari l'atmosfera di festa e lusso per il motivo dei minerali colorati in *Kumāra*<sup>o</sup> I, 4 rispetto a quella marziale di *Raghu*<sup>o</sup> IV, 74 o il contesto erotico dei motivi delle *oṣadhi* e del canto dei *Kimnara* rispetto a quello guerriero della descrizione qui sopra (strofe 78 e 81). Il che vale a testimoniare ulteriormente, se necessario, della maestria di Kālidāsa nell'arte della *variatio*.

