

India in versi

Giampiero Comolli

26 Maggio 2026

Sul finire del XII secolo, in India, il poeta Jayadeva è intento a comporre il *Gītagovinda*, quel celebre «Canto del Pastore» in cui si narra la grande passione d'amore fra il dio Krishna e Rādhā, la pastorella. Krishna è, per la tradizione induista, *avatar* del dio Vishnu, cioè una sua manifestazione, o emanazione. E Jayadeva, oltre a essere un grande poeta ispirato, vive anche nella devozione e nell'amore per Vishnu. Il canto che sta componendo descrive eventi che non sono di sua invenzione: la storia dell'amore fra Krishna e Rādhā fa parte della tradizione, è un mito antico che Jayadeva si trova ora a riscrivere, cioè a variare, ma di poco, e ad abbellire. Suo desiderio di poeta entusiasta e di devoto affettuoso sarebbe quello di trasporre il mito in un canto, un poema, una narrazione che possa al tempo stesso emozionare i viventi e glorificare, forse commuovere, Krishna che è Vishnu.

Ma durante questo lavoro di riscrittura – narra la leggenda – Jayadeva giunge al punto in cui il divino e appassionato Krishna dovrebbe pregare l'amante e amata Rādhā di porre il piede sul suo capo, quale segno di pentimento d'amore per avere suscitato la gelosia di lei. E però una simile frase, che pure andrebbe scritta, è al tempo stesso inammissibile, è una «strofe che la reverenza di Jayadeva al dio gli impedisce di concludere». Il poeta non sa più come procedere, si ferma in vaso da un religioso imbarazzo, «si allontana allora pensoso per recarsi alle sacre abluzioni». L'opera è interrotta, manca la possibilità di concepire, generare i versi interdetti. Ma ecco che, durante l'assenza di Jayadeva, il dio Vishnu «ne assume l'aspetto, finisce la strofe e consuma il pasto preparato da Padmāvati, moglie del poeta» [G. Boccali, *Prefazione a Jayadeva, Gītagovinda*, Adelphi, 1982]. Torna Jayadeva dalle abluzioni e trova d'un tratto già composti quei versi di cui prima non c'era traccia alcuna: «*Poni come ornamento sul mio capo il bocciolo sublime / del tuo piede, che annulla il veleno d'amore; / arde in me il sole crudele del rovello: / esso porti via il turbamento così suscitato: / caro amore, sempre affettuosa, lascia la collera senza ragione contro di me; / anche a me il fuoco d'amore arde l'anima: dammi da bere il vino del loto delle tue labbra*»

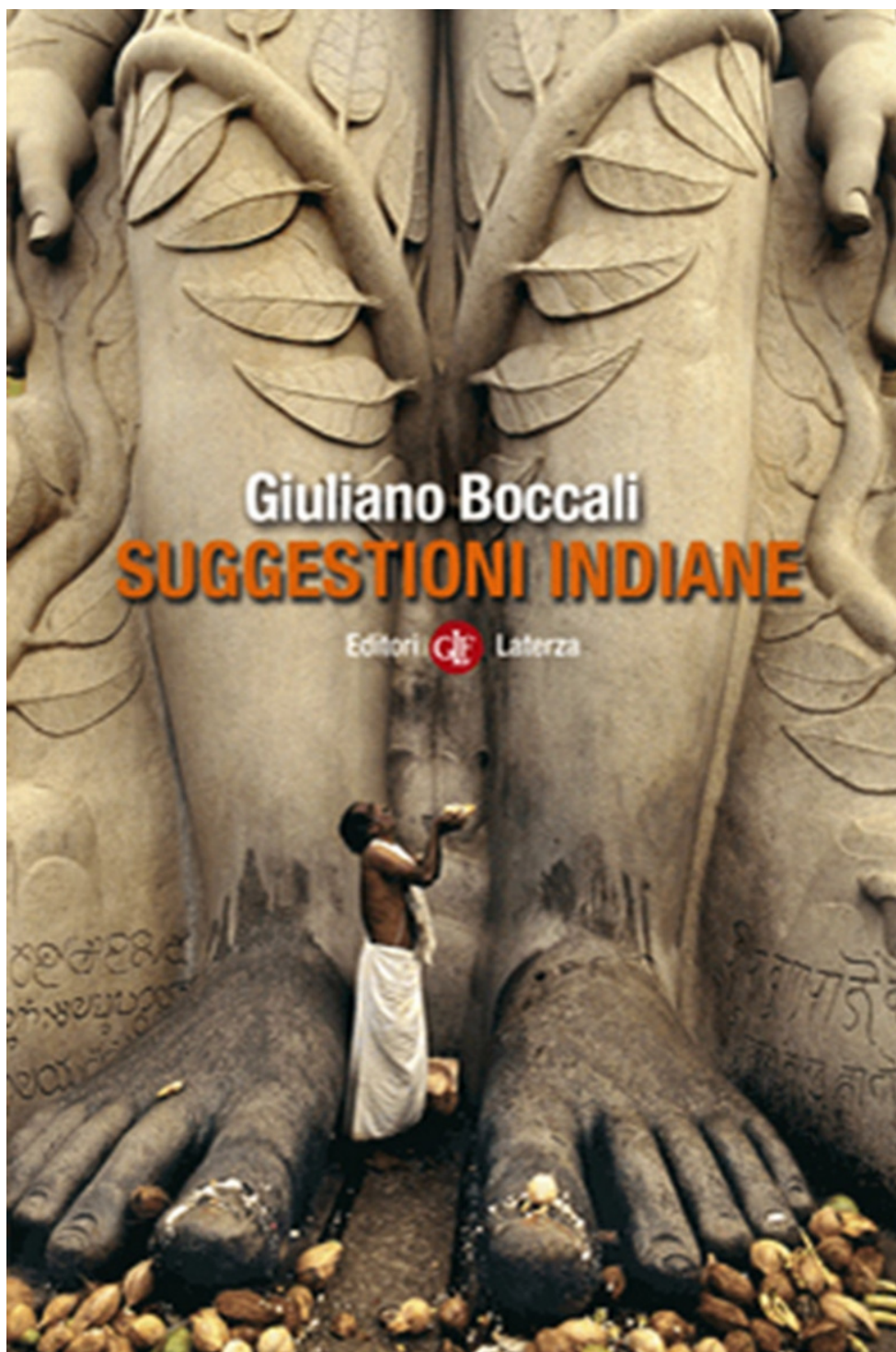
[strofe 213, tr. di G. Boccali]. Jayadeva legge quel che Vishnu, con naturale-sovrannaturale benevolenza, ha voluto scrivere per lui «e comprende che il favore di dio circonda la sua opera».

Questa toccante leggenda sul dio Vishnu in veste estemporanea di poeta, non è più riportata nel saggio, davvero splendido, che Giuliano Boccali dedica a *Il Gītagovinda. Storia d'amore esemplare*, uno dei suoi numerosi scritti, ora raccolti nella recente e importante antologia a lui dedicata: [Un mondo diverso per davvero. La letteratura indiana classica](#) (Prefazione di Cinzia Pieruccini, Unicopli, 2025). Ma nel suo commento al *Gītagovinda* (riportato, questo sì, dal testo Unicopli), Boccali propone una fondamentale osservazione che ci permette di comprendere meglio la specificità della poesia classica indiana, rispetto a quella occidentale. Sostiene infatti Boccali: «in Occidente può accadere che, sulla base dell'analogia di esperienze, le espressioni dei mistici assomiglino a quelle del linguaggio erotico e della poesia d'amore, in India invece la poesia d'amore è usata deliberatamente per esprimere i sentimenti mistico-religiosi e, in particolare, l'esperienza della *bhakti*, [da intendere come] la "devozione amorosa", la confidenza, l'intensità del rapporto fra l'essere umano e Dio».

Per comprendere questa sottile, ma decisiva differenza, proviamo ora a paragonare la strofe di Jayadeva prima riportata, con questi versetti amorosi tratti invece dal celebre libro biblico del *Cantico dei Cantici* (cap. 2, vv. 10-13): «*Il mio amico parla e mi dice: "Alzati, amica mia, mia bella e vieni, poiché il tempo delle piogge è finito, se n'è andato; i fiori spuntano sulla terra, il tempo del canto è giunto, e la voce della tortora si fa udire nella nostra campagna. Il fico ha messo i suoi frutti, le viti fiorite esalano il loro profumo. Alzati, amica mia, mia bella, e vieni*». Anche qui, come nel *Gītagovinda*, ecco la storia di due giovani amanti, che s'inseguono, si perdono, si ritrovano, fra ansie, voluttà e sospiri d'amore, i quali si susseguono e si alternano come in una struggente danza fuori dal tempo. Ma chi vogliono rappresentare i protagonisti di queste due coppie? Nel caso del poema indiano, lo sappiamo fin da subito: sono i due personaggi mitici e divini Krishna e Rādhā, raffigurati però dal poeta Jayadeva in modo talmente sublime, toccante e umano, che qualunque innamorato potrebbe rispecchiarvisi. Nel caso del *Cantico dei Cantici* invece, i due innamorati sono anonimi, e la loro identità profonda non viene mai svelata. Il che apre a una pluralità di interpretazioni: il libro biblico, infatti, potrebbe essere letto come una splendida ballata popolare che mette in scena l'innamoramento, molto erotico, molto carnale, "terrestre", fra due giovani campagnoli; ma al tempo stesso, o in alternativa, potrebbe essere inteso come la raffigurazione mistica dell'amore dell'anima umana, presa nella ricerca inesausta di un Dio a cui votarsi con tutto il cuore; o anche come il racconto del popolo

ebraico, raffigurato quasi fosse una “fanciulla trepidante”, che insegue il Dio di Israele, a sua volta “innamorato” dei propri figli. E la sequela delle interpretazioni non finisce qui, perché, trasferendoci in ambito cristiano, la giovane donna del *Cantico* potrebbe rappresentare la Chiesa, presa nella ricerca amorosa di Gesù, quale “sposo” divino...

Ma il *Cantico dei Cantici*, pur permettendo tale pluralità di letture allegoriche, non potrebbe mai ammettere un intervento divino così diretto, come quello che invece è narrato dalla tradizione fiorita intorno al *Gītagovinda*: il dio Vishnu che interviene di persona per scrivere i versi che il poeta Jayadeva non osava comporre: «*Poni come ornamento sul mio capo il bocciolo sublime / del tuo piede...*». Nella tradizione poetica occidentale (o ebraico-cristiana, in questo caso) è ben possibile concepire un salto di piano, per cui dall'amore carnale e terreno si passa a quello mistico-trascendente. Ma in India i due piani trascolorano senza posa l'uno nell'altro, per cui il racconto mitico, sacro, extrastorico e quello storico, profano, convivono senza tensioni l'uno dentro l'altro, tanto da poter sostenere, senza difficoltà che «tutto è sacro in India» - come sostiene a ragion veduta Boccali nel suo breve ma chiarissimo *Suggestioni indiane* (Laterza, 2009).



Se però le cose stanno così, ne consegue che in India l'esperienza estetica, quale quella che possiamo provare "assaporando" una sublime poesia, non è di qualità diversa dalla beatitudine suprema che sorge allorché viene raggiunta il *moksha*, vale a dire la liberazione, il distacco totale e definitivo dal mondo fenomenico, che per l'India è da intendersi quale massima meta spirituale. Spiega bene infatti Cinzia Pieruccini, nell'esemplare *Prefazione* all'antologia di Boccali: «L'opera d'arte trasporta l'individuo in una dimensione dove l'io si annulla in un flusso fuori dal tempo e dallo spazio, in una condizione che è già di trascendenza. La differenza consiste nel fatto che, al contrario della risolutiva trasformazione

religiosa, questa condizione è solo un assaggio, perché inevitabilmente destinata a interrompersi con lo spezzarsi dell'esperienza nel ritorno al mondo quotidiano».

Chi incontra il mondo indiano non per motivi di studio, ma per diletto, attraverso i viaggi, la pratica dello yoga, l'immersione nella musica, è facile che si senta preso da una sorta di incanto, da una non ben definibile fascinazione, come se di fronte alle sontuose sculture dei templi, al paesaggio del Gange, all'ascolto di un sitar o di una lettura poetica, si avvertisse l'aleggiare di una strana aura seducente, la presenza di "un certo non so che", *un je ne se quoi qui attire*, non facile da spiegare. Eccoci per esempio a Varanasi in un tardo pomeriggio di tanti anni fa, mentre ci aggiriamo fra i giardini e i fatiscenti palazzi della città vecchia. Piove, e la luce radente del sole, spuntato al di sotto delle temporalesche nuvole neroazzurre, fa risplendere i colonnati roridi d'acqua e le foglie smeraldine delle palme. Intanto, da una loggia aperta su un prato, giunge un grave cantar maschile, un vibrar di sitar e un tamburellar di *tabla*, confusi fra il gorgoglio dell'acqua: sono tre musicanti che si stanno esibendo in un *raga*, una sonata adatta a un pomeriggio di pioggia e di calura. A dire il vero il cantore, malgrado la sua mano volteggiante in gesti di raffinata commozione, non pareva un artista di grande levatura. Ma non era questo il punto. Il termine *raga*, infatti, deriva dalla radice *rañj*, che significa "colorare, velare d'emozione". Ciò vuol dire che la dimensione sublime di un sentimento – sia esso la paura o la gioia, l'amore o la serenità – può essere raggiunta solo associando, ma sarebbe meglio dire immergendo la musica nel tempo cosmico, nel trascorrere di un mattino o di un pomeriggio, sciogliendo dunque la risonanza del canto nell'incombere di un'alba o di una notte. La musica, perché abbia un senso, deve quindi farsi immediatamente voce del tempo naturale, mentre le luci del giorno o della notte si mostrano quale colore visibile della melodia. Ebbene, nell'ambito di questa piena consonanza con il mondo naturale, anche il modesto cantore di Varanasi appariva come una figura interamente avvolta nel paesaggio monsonico, e la sua zoppicante esibizione si rivelava un nobile atto di devozione, proteso a celebrare nel modo più sacro e rispettoso quel luogo e quel momento: la loggia verdeggiante, il piovoso pomeriggio. Soppressa la barriera che separava lui e i suoi due musicanti dal mondo delle piante e dell'acqua stillante, quel canto si levava nel cielo pomeridiano come suono del cosmo, musica che la natura componeva da se stessa e per se stessa. Era come uno struggente incanto, era «come un fiore nato per virtù di magia»... Scelgo quest'ultima, splendida espressione del celebre filosofo Abhinavagupta (XI secolo), perché riesce a descrivere perfettamente l'esperienza estetica, che si manifesta nell'assaporamento del *rasa*: quel "sapore", quel "succo" che "gustiamo" di fronte a un'opera d'arte. Ecco, anche l'esibizione del mediocre cantore di

Varanasi era intrisa a suo modo di *rasa*: effondeva quel vago, sognante “non so che”, aleggiante spesso in India. Come se laggiù le opere d’arte, almeno quelle antiche, ci mostrassero «un mondo diverso per davvero», tanto per riprendere un verso della *Sattasaī*, la più antica antologia lirica della letteratura indiana (II sec. d.C.). Un verso non a caso scelto da Boccali come titolo della sua raccolta di saggi. Ma, appunto, da dove ci viene, o su cosa si basa questo trasognato vagheggiamento che spesso avvertiamo di fronte all’arte classica indiana?

Ebbene, il libro di Boccali – che, ricordiamolo, è stato per oltre quarant’anni docente di Indologia e Letteratura sanscrita a Ca’ Foscari e alla Statale di Milano, e per di più si è sempre distinto come un finissimo traduttore di poesia indiana classica – ci permette finalmente di comprendere con chiarezza i particolari codici espressivi di tale letteratura: una poesia i cui accenti, percepiti spesso da noi come “struggenti”, hanno poi finito per favorire, in Occidente, una ricezione romantica, o un’infatuazione sentimentale della stessa, fin dalle prime traduzioni settecentesche. Ricordiamo innanzitutto che per “poesia indiana classica” s’intende un’immensa corrente letteraria, sorta negli ultimi secoli precedenti la nostra era volgare e giunta fino alle soglie della contemporaneità. Dunque, «i requisiti di questa poesia (...) restano di fatto immutati attraverso i tempi. Primo fra questi requisiti è l’impiego di temi e motivi appartenenti a un patrimonio tradizionale che appare già agli esordi quasi interamente costituito, si potrebbe perfino dire un repertorio, di cui nel lettore è presupposta la conoscenza. In altre parole, il poeta classico non si affida a ciò che in Occidente chiameremmo l’ispirazione o più modernamente l’occasione, suggerita da una vicenda, da un’impressione personale, o perfino da una sequenza di parole misteriosamente evocativa; l’autore indiano sceglie invece deliberatamente dalla tradizione l’argomento, il tema determinato sul quale comporre il proprio testo (...) sia esso la stagione delle piogge, o il tramontare della luna, l’eremo di un celebre asceta o il litigio di due innamorati...». Stabilito così il tema, i motivi, le sequenze, le immagini con cui trattarlo, definito il lessico e la metrica entro i quali muoversi – tutti elementi, si badi bene, predeterminati dalla tradizione – al poeta rimarrà la libertà di scegliere le particolari variazioni di tonalità, o di raffigurazioni, entro le quali muoversi, e in ciò appunto si distinguerà la sua particolare bravura.

Questo però comporta una sorta di “arretramento” della soggettività, un ritrarsi dell’individualità del poeta dedito al componimento: ci troviamo di fronte a qualcosa come una, sia pur relativa, “evaporazione dell’io” a favore di un componimento che parrebbe quasi sgorgare da se stesso, e non dall’inventiva personale dell’artista. Per comprendere meglio tale processo creativo, Boccali suggerisce di mettere a confronto due brevi strofe dedicate alla primavera, la

prima tratta dalla nostra tradizione classica, e la seconda invece dalla tradizione indiana. Ascoltiamo innanzitutto una quartina tratta dai *Carmina* di Orazio: *Già Venere a Citera apre le danze sotto la luna a perpendicolo / e insieme alle Ninfe le Grazie avvenenti / scuotono la terra a piedi alterni, mentre dei Ciclopi le pesanti / officine Vulcano ardente scende a visitare*. Qui vediamo alcuni personaggi mitologici connessi con l'avvento della primavera (Venere che apre le danze sotto la luna, la terra scossa dai piedi delle Ninfe, Vulcano che scende negli antri dei Ciclopi...), tutte divinità chiamate rapidamente in scena una dopo l'altra per evocare le forme del paesaggio primaverile. Ma ciò che tiene insieme questo rapido e brioso elenco di figure "soprannaturali" è lo sguardo del poeta, il quale osserva lo scenario primaverile e decide come raffigurarlo, seguendo il suo estro creativo, e mettendo di conseguenza in primo piano la sua personalità di poeta.

Niente di tutto ciò invece in una strofe indiana del IV secolo d.C., dedicata appunto alla descrizione della primavera: *Facendo tremolare i rami fioriti del mango, / espandendo le voci del cuculo nell'aria, il vento spira e rapisce i cuori degli uomini / senza più spingere le nebbie, soave, nei boschi*. Nel carme di Orazio noi potevamo percepire la presenza del poeta stesso che osserva la primavera, si commuove, chiama gli dèi a manifestarsi. Nella quartina indiana il compositore, l'artista sembra quasi scomparso. Non solo perché si tratta di un poeta anonimo, sconosciuto, ma soprattutto perché, al posto della sua individualità, si fa avanti invece, come soggetto preminente, il vento primaverile, che turba il cuore degli esseri umani, fa tremolare i fiori del mango, espande nell'aria il canto dei cuculi e, soave, si attenua (lui, il vento), senza più sospingere le nebbie verso i boschi... Si obietterà, ovviamente, che non è il vento primaverile ad aver composto questa quartina, ma un poeta in carne e ossa: costui ha osservato il vento soave, e lo ha prescelto, traendolo dal repertorio della tradizione, quale motivo per indurre nel fruitore l'immagine della primavera... Certo, ma la caratteristica del processo creativo indiano è quello di mettere il più possibile fra parentesi l'individualità del poeta, per fare emergere al suo posto un evento del cosmo, quale il vortice soave del vento, così che quest'ultimo sembri quasi essersi da se stesso trasfigurato in poesia, sostituendosi al poeta. Il poeta, ovviamente, non è che si sia dissolto ma - qui sta il punto fondamentale - per comporre la poesia si è immerso in un profondo processo contemplativo, meditativo, in seguito al quale egli, il poeta, è come uscito da se stesso, per farsi tutt'uno, in un procedimento di tipo estatico, con il vento soave... Perché sostengo che questo è un punto dirimente? Perché tale processo contemplativo è profondamente simile, quasi identico, alla pratica meditativa con cui un asceta, un mistico, fuoriesce dalla propria individualità, abbandona il proprio Ego, per divenire tutt'uno con l'Assoluto, in un distacco totale e liberatorio dal mondo fenomenico.

Ecco perché si può sostenere a ragion veduta che l'esperienza estetica del *rasa* è analoga a quella della meditazione profonda. Ed ecco perché – come dicevamo prima – «tutto è sacro in India». Questa trasfusione del piano trascendente dentro quello immanente – tale per cui il dio Vishnu può sostituirsi per un momento al poeta Jayadeva nella composizione del suo canto – la ritroviamo in tutta la poesia classica indiana, dove il poeta si autoannulla per lasciare il proprio posto al paesaggio sublime del cosmo, che si manifesta da se stesso nel suo splendore, pur utilizzando la mano umana di un poeta, che tuttavia non si è imposto con la sua personalità, ma è come evaporato, in modo da lasciare spazio alla rivelazione cosmica... Un vero vortice mistico... E un procedimento che lascia i suoi effetti anche nel lettore occidentale, il quale, pur sapendo poco o nulla dell'India, percepisce “quel certo non so che”, tanto da rimanerne romanticamente incantato. Concludiamo allora con un'ultima quartina dedicata proprio alla bellezza (dal *Kirātārjunīya*, poema del VI secolo):

*Il polline di loto, soffiato via dalla distesa
di fiori aperti e fatto girare in cerchio
nell'aria dai venti di tempesta,
assume la bellezza di un parasole d'oro.*

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

BIBLIOTECA DI STUDI SULL'INDIA 8

Giuliano Boccali

Un mondo diverso per davvero

La letteratura classica indiana



Unicopli 