

imitative senza una valida giustificazione liturgica. Per questo l'autrice sostiene che in queste chiese ci sarebbe una indipendenza tra l'iconografia e l'azione rituale sacra; l'affermazione fece nascere dei dubbi in sede di conclusioni a Massimo Oldoni e ne ha suggeriti anche a chi scrive. È vero che in molte chiese rupestri, o in cripte, appare un mondo di santi protettori connessi non a funzioni sacramentali, ma ad usi funerari e cimiteriali delle medesime, cioè con finalità di protezione e di allontanamento del pericolo delle tenebre e del viaggio nell'aldilà, ma è pure vero che i cicli cristologici nelle chiese *sub aere*, soprattutto con la presenza dell'Ultima Cena, hanno un forte rimando liturgico all'azione della Messa, anche dove si celebra l'Eucarestia sotto le due speci e con il pane lievitato. In ogni caso tali osservazioni rimangono ancora valide per il Duecento, mentre per il secolo successivo questa influenza greca, pur perdurando gli stretti rapporti con l'altra sponda dell'Adriatico, si svuota di ogni significato. Eppure a San Mauro di Gallipoli nel Trecento è attestato un abate, Moyses, proveniente dal monastero di San Salvatore di Chora a Costantinopoli, ma non basta un fatto simile a ridare vita ad una pittura che secondo la Castelfranchi giustamente è costituita ormai solo da «fantasmi evocati da una dotta mente greca».

La perifericità si era trasformata in una totale marginalità: da quel momento, pur tardando a sopraggiungere la fine, si intravede sullo sfondo lo sforzo dei cardinali romani e degli arcivescovi post-tridentini, che con buona grazia convincono i preti greci ad aderire alla Chiesa ed alla liturgia latina. Eppure, come scrisse nel 1576 l'arciprete greco di Castrignano, era eucumenico ascoltare nel medesimo paese le lodi a Dio in lingue diverse, segno della pluralità culturale della Chiesa: «intra Greci et Latini non est distinctio ecceito solum lla variata della lingua, lla quale permette nostro Signor Yhesu sia laudato in variis linguis».

Poi venne l'omogeneità della Controriforma e oggi l'aver chiarito le ragioni della propria cultura e la storia della sua evoluzione, non importa se in senso negativo perché anche le sconfitte hanno una valenza positiva, è servito ai paesi della Grecia per acquisire definitivamente la coscienza del proprio essere comunità e Chiesa, che si è per lunghi secoli espressa in *griko* e ha sentito in tale lingua i più profondi sentimenti umani, quelli che legano ciascuno di noi alla sua famiglia e al mondo dell'aldilà, in cui si spera un giorno

di congiungersi con i nostri genitori e con i nostri figli.

GIANCARLO ANDENNA

AMARUKA, *Centuria d'amore (Śataka)*, a c. di D. SAGRAMOSO ROSSELLA, Introd. di G. BOCCALI, Marsilio, Venezia 1989 (Il Gange, Collana di classici indiani). Un volume di pp. 144.

Poco o nulla si sa di Amaruka: non soltanto l'epoca e le circostanze della sua vita, ma la stessa forma del nome risulta incerta, essendoci trasmesso ora come Amaru, ora come Amaruka, ora in altre forme ancora diverse. Questo scarso interesse per l'autore di una delle opere poetiche sicuramente più lette ed ammirate della letteratura indiana (ne fanno fede anche le frequenti citazioni da parte di teorici come Ānandavardhana) non è né eccezionale né sorprendente in India: come c'insegna Giuliano Boccali nel breve saggio *Principi di storia letteraria dell'India* inserito nel volume (pp. 101-115), la cultura indiana «privilegia la tradizione rispetto all'individuo e, dell'individuo, non la persona bensì il substrato universale e spirituale senza nome, ma non senza attributi» (p. 114). Le notizie che la tradizione indiana ci fornisce su Amaru sono poche, e non di rado fantasiose, come quella che vorrebbe autore delle strofe il filosofo Çaṅkara, il quale, trovandosi a mal partito nell'affrontare i dibattiti filosofici riguardanti l'amore per via della sua poca esperienza, avrebbe proiettato, grazie ai poteri conquistati con lo yoga e l'ascesi, la sua anima nel corpo del sovrano del Kaçmīr Amaru, appena defunto, e avrebbe acquisito con la compagnia delle sue cento vedove un'esperienza tale da metterlo al riparo da qualsiasi obiezione. L'unica informazione sicura potrebbe venirci dall'opera stessa, nelle due strofe (3 e 4) ove il poeta, non sappiamo quanto con posa volutamente snobistica e quanto con sincerità, fa sfoggio di uno spirito corrosivo e irridente (quando hai l'amore, «che cosa t'importa di Hara, Hari, Brahmā / e gli altri dèi?»). La stessa opera di Amaru, la *Centuria*, una raccolta di strofe d'intonazione erotica dal tono raffinato e dalla scrittura elegante, ci è pervenuta in quattro recensioni sensibilmente diverse: 136 sono le strofe totali a lui attribuite e 73 solamente quelle presenti in tutte e quattro le recensioni. Inevitabile, a questo punto, il sorgere di una «questione»: quanta parte della *Centuria* è

realmente opera di Amaru, quali strofe sono da considerare spurie, è veramente frutto di un unico autore la raccolta, oppure sono stati uniti insieme in un unico complesso componimenti di autori diversi? Dubbi accresciuti dal fatto che Vidyākara, nel suo *Subhāṣita-ratnakoṣa* (*Il tesoro di gemme dei bei betti*), una raccolta di 1739 componimenti di svariato argomento messa insieme nel XII secolo, riferisce sotto il nome di altri autori numerose strofe comprese nella *Çataka*, mentre cita sotto il nome di Amaruca due strofe assenti da tutte le recensioni dell'opera. Pur non ignorando le difficoltà che si presentano, ci sembra che problematiche di questo genere si risolvano col ricorso al buon senso: pienamente accettabili sembrano le conclusioni di Boccali esposte a p. 114: le strofe che con sufficiente sicurezza possiamo attribuire ad Amaruca presentano una personalità ben definita: oltre ad alcune caratteristiche esterne che differenziano Amaruca da altri poeti appartenenti alla stessa tradizione (la presenza esclusiva di scene al chiuso, il non indugiare a descrivere il viso o il corpo delle protagoniste, la rarità delle descrizioni paesaggistiche), la lettura della *Centuria* ci pone di fronte ad una personalità poetica dai caratteri ben delineati: difficilmente un semplice compilatore o raccogliatore di poemi altrui avrebbe ottenuto un tono così unitario, mostrando altresì, oltre alle doti poetiche che fanno spiccare questa raccolta fra le altre del medesimo genere, una finezza psicologica e una sensibilità apprezzabili. La superiorità poetica di Amaruca si apprezza facilmente in quelle occasioni in cui il poeta riprende temi e situazioni già affrontati dalla tradizione a lui precedente: citeremo un solo esempio. L'amante chiede alla donna, le cui membra sono consumate dalla passione, il motivo del suo deperimento fisico; la ragazza preferisce non confessare la segreta ragione del suo malessere, ma non può fare a meno di abbandonarsi al pianto. Così rappresenta la scena Hāla, nella *Sattasaī*, un'antologia di strofe in lingua *māhārāṣṭrī* messa insieme nel II sec. d.C. e considerata un po' l'archetipo del genere: «Solo per colpa tua è smagrita: / perché mai, ridendo, gliene chiedi ragione? / "D'estate mi succede così," / risponde e poi scoppia in pianto» (str. 613, riportata e tradotta a p. 125 del libro in esame); questa invece la rappresentazione di Amaruca: «"Come mai le tue membra sono tanto smagrite? / Perché mai, bambina, / nel tuo viso le guance hanno perso colore?" / Così chiede l'amante e lei, corpo lieve, mormora: "Mi succede tutto così, per suo conto..." / e sospirando, con il volto chino, scioglie altrove

il fardello delle lacrime / che dentro le opprimeva le ciglia» (str. 45). Ben diversa l'intensità di Amaruca: siamo ben consapevoli del fatto che si tratta di un argomento dai contorni troppo vaghi e soggettivi per avere un valore tale da definire in modo decisivo una querelle filologica: ma siamo altrettanto convinti che una lettura seria della poesia, che non si limitasse alla valutazione ipercritica o di parziali contraddizioni emergenti dalle coordinate spaziotemporali o di testimonianze date magari in modo approssimativo o frettoloso, ma fosse mossa da un ascolto partecipe delle grandi voci poetiche e da amore per la parola (ché questo è il vero significato del termine filologia) avrebbe consentito, e consentirebbe tuttora, di sdrammatizzare certe questioni le cui dimensioni sono state enfatizzate in misura del tutto sproporzionata (a partire dalla questione omerica, modello e archetipo di tutte le querelles successive che hanno di volta in volta sostituito i poemi con centoni di canti raffazzonati e i poeti con diligenti segretari).

Gratitudine dobbiamo dunque alla Sagramoso Rossella, che si è assunta il compito non lieve di rendere in italiano Amaruca, offrendo al lettore, con una scelta molto opportuna, tutti i componimenti che vanno sotto il nome di questo poeta. Chi si sia trovato di fronte a testi sanscriti, e a testi di poesia *kāvya* in particolare, sa quali e quanti problemi si presentino al traduttore italiano: sono presenti in misura sovrabbondante composti di diversi membri, con gradi di subordinazione spesso complessi (un membro del composto può dipendere da un altro, ed entrambi questi a loro volta da un altro ancora, in una ricorsività teoricamente infinita) e una rappresentazione molto tenue (diremmo, dal nostro punto di vista, suggestiva) dei rapporti che collegano i diversi elementi del pensiero: è solo il più clamoroso, ma non certo l'unico problema che si pone e che mette a dura prova l'interprete; trascurando, naturalmente, le difficoltà che muovono più dal piano culturale che da quello linguistico (la distanza culturale che ci separa da questi testi, il carattere inusuale di certe metafore o il loro comparire del tutto inaspettato, e via dicendo). Ci sembra che la traduttrice abbia saputo trovare la giusta misura nella resa del testo, che viene riprodotto in una prosa italiana ove la fedeltà all'originale non viene sentita come sacrificio ad un principio astratto, ma permette il mantenimento di un tono equilibratamente elevato e in definitiva una lettura gradevole. La traduzione è seguita da un sobrio commento, ove vengono spiegati gli accenni che più risul-

terebbero oscuri al lettore non specialista e motivate alcune scelte particolarmente delicate operate dalla traduttrice. Riguardo a questo ci permettiamo un'unica affermazione: a proposito di *venikā* della strofa 25, né la scelta della traduttrice («treccia») convince del tutto né la motivazione della scelta medesima appare come definitiva («ci pare tuttavia più delicata e adatta alle circostanze l'immagine dell'uomo che accarezza emozionato i capelli della fanciulla» p. 94): è vero che il termine *venikā* è ambiguo, ma ci pare che il valore di «nastro» (e in particolare «striscia del corsetto») sia più opportuno nel contesto: la strofa si apre infatti con le parole «“Come splende il tuo incanto, amata mia occhi belli, / senza la veste stretta intorno al seno!” / Quando l'amato dice così, sfiorandole la treccia» ecc.; in favore di quest'interpretazione non sta solo il commento di Vemabhūphāla, ma anche la presenza della variante *vītikā* in un altro ramo della tradizione manoscritta, lezione che è sì da considerare come *facilior* e quindi secondaria, ma la cui origine si comprende solo ammettendo il ricorrere nel testo di *venikā* in un'accezione assai inusuale.

Il volume è altresì arricchito da un'Introduzione di G. Boccali, oltre al saggio già precedentemente accennato, e da un'ulteriore saggio della stessa traduttrice (pp. 117-142) sulla condizione della donna nella letteratura e nella cultura indiana: la condizione femminile è nettamente subordinata a quella dell'uomo (la dimostra già la stessa esistenza della poligamia, che non ha mai, se non in tempi primitivi¹, e comunque in epoca anteriore all'avvento degli Indoeuropei, il possibile riscontro nell'istituto della poliandria) e solo nell'esperienza erotica si costituisce un momento di reale parità fra i sessi.

Secondo Boccali gli esordi poetici del genere letterario a cui appartiene la *Centuria* vanno visti nell'ambito del canone buddhista in pāli, in particolare in raccolte quali i *Canti dei monaci*, i *Canti delle monache*, la *Collezione di sermoni*, «che riflettono una progressiva cura formale al servizio, evidentemente, dell'ispirazione religiosa e delle sue tematiche predilette» (p. 112). Lo stesso Boccali ci avverte che in Amaruka non troviamo né «Saffo invasa dalla gelosia, o dalla solitudine struggente, né Catullo abbandonato prima alla gioia traboccante dell'amore ricambiato,

poi ripiegato in se stesso nell'accoglimento, stupendo e amaro, del proprio destino» (p. 15). Mi domando se non possa avere influito in qualche maniera, più o meno remota, anche la tradizione dell'epigramma ellenistico. Come si è cercato (per la verità con scarsa convinzione) di trovare influssi della *nea* nel dramma indiano, così non si dovrebbe escludere a priori un influsso, sia pure remoto, dell'epigramma: è vero che Amaruka è lontanissimo da Saffo, ma (se sono leciti i confronti in una tematica del genere) lo è assai meno da Asclepiade.

Amaruka è una novità, sicuramente gradita, non solamente per il lettore italiano: l'intero complesso degli *çloka* non era attualmente disponibile in nessuna lingua occidentale moderna. Non resta che augurarci che a questo volume, il primo della collana di classici indiani «Il Gange» diretta dal Boccali e pubblicata dall'editore Marsilio di Venezia, seguano presto altri dello stesso interesse e dello stesso valore. Sugeriremmo, per una futura ristampa dell'opera (che certamente non mancherà), l'aggiunta del testo a fronte, la cui presenza in un'opera di poesia è sempre auspicabile, e che consentirebbe l'uso di quest'interessante volume anche negli ambienti universitari: con i mezzi attuali la stampa di un testo indiano (in caratteri devanagarici o in trascrizione) non dovrebbe presentare difficoltà insormontabili.

MORENO MORANI

Formazione e strutture dei ceti dominanti nel medioevo: marchesi conti e visconti nel Regno Italico (secc. IX-XII), «Atti del I Convegno di Pisa (10-11 maggio 1983)», Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, Roma 1988 (Nuovi studi storici, 1). Un volume di pp. VII-348.

Senza fretta sono apparsi, a cura dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, gli Atti del I Convegno sui ceti dominanti nel Regno Italico (secc. IX-XII), tenutosi a Pisa nel maggio del 1983: simposio di studio che, nella volontà dei promotori e, credo, nella positività dei risultati, si è rivelato ben oltre il semplice ed intelligente coordinamento di studi e ricerche, come il frutto di una circolazione di informazioni, di suggerimenti e tentativi metodologici diventati comuni a studiosi per tanti aspetti diversi. L'indagine prosopografica è diventata così il punto di passaggio obbligato per comprendere l'evoluzione

¹ Alludiamo all'episodio di Draupadī, narrato nel Mahābhārata, nel quale è da vedersi un riferimento al carattere matriarcale proprio delle società dravidiche.