

simbolismo
indiano

BOSCH

Frontone con disputa di Sunda e Upasunda, episodio del Maha-Bharata, distretto di Banteay Srei, Provincia di Siem Reap, Cambogia, 967 ca

di STEFANO BEGGIORA

Distante dai canoni artistici occidentali, l'estetica indiana appare stravagante ai nostri occhi quando non decisamente astrusa, grazie al suo arroccamento in un intrinseco simbolismo, apparentemente indecifrabile: se è infatti storicamente vero che la componente religiosa ha avuto un ruolo fondamentale in entrambi i mondi, altrettanto vero è che nella tradizione indiana la ricerca spirituale della felicità funziona da movente di ogni realizzazione artistica.

Molteplici infatti sono i miti che raccontano, per fare un esempio, l'origine del teatro e della danza, una sorta di vero e proprio «dono degli dei», che quasi in un gioco di specchi racchiude in sé non solo i canoni di ogni altra forma d'arte figurativa e architettonica, ma che è in grado di indurre nell'artista e nel suo pubblico una tensione emotiva finalizzata alla realizzazione spirituale: questa l'idea che nella classicità indiana si traduce in una risposta a criteri iconografici ben precisi, in cui non trova spazio – almeno fino a un certo punto – l'individualità, la personalità di un singolo artista, la cui fama sarà ricordata nei secoli, come avviene in Occidente.

Sperimentare l'Assoluto

Attraverso colori, situazioni, posture, gestualità, rappresentazioni di piante, animali, creature fantastiche, motivi architettonici, l'artista risponde a un linguaggio simbolico di proporzioni e regole riportate in molti *shastra*, i trattati della scienza sacra indiana. Dunque, l'arte diventa un mezzo per raggiungere la trascendenza, la ricerca del sé, la sperimentazione di quell'Assoluto che nell'induismo è chiamato Moksha, e che i Buddhisti chiamano Nirvana. Da questi presupposti parte Frederik David Kan Bosch per il suo *Il germe d'oro*. Un'introduzione al simbolismo indiano (Adelphi, pp. 320, €40,00): citando l'orientalista francese Paul Mus, l'archeologo e indologo olandese sostiene che «le opere della nostra produzione artistica ne sono lo scopo e si pongono sullo stesso piano dell'artista. Tutt'altra cosa è l'oggetto dell'arte asiatica, la quale non è un'arte se non nel senso in cui la magia è un'arte. Le sue realizzazioni tangibili – simboli, monumenti – non sono che il punto d'appoggio per creare, evocare, su un piano diverso, una sorta di archetipo



L'India degli archetipi calati in forme di arte viva

Il loto o l'albero che germoglia, cresce fiorisce e fruttifica è l'immagine scelta da Frederik D. Kan Bosch per rappresentare il cosmo: «Il germe d'oro», da Adelphi

trascendente, nel quale risiede il suo scopo vero e proprio».

Secondo Bosch, nell'opera d'arte visibile si riflette dunque, in modo misterioso, l'archetipo intellettuale stesso, ma evidentemente non nella sua realtà informale. L'artista per riprodurre la verità, cala l'archetipo dapprima in una forma sottile intessendone un'immagine mentale e infine plasmandone una forma corporea visibile anche agli altri esseri umani. Così, l'opera diventa qualcosa di vivente che sarà in grado di trasmettere a chiunque la contempi una forma tangibile in grado di piacere, spaventare, rasserenare, divertire – per cui i sensi sono indotti a provare attrazione o repulsione – ma anche un simbolismo universale e profondo.

In un certo senso, Bosch eredita la lezione di Ananda Ketish Coomaraswamy, espressa per esempio in *Il grande brivido. Saggi di simbolica e arte*, una pietra miliare dello studio del simbolismo indiano (anch'esso pubblicato da

Adelphi nella collana Il ramo d'oro) dove vengono evidenziati alcuni punti di unità fra pensiero classico d'Oriente e d'Occidente, che nelle loro diverse espressioni intendono comunque l'estetica e la metafisica come entità non separate. È infatti accorata la dedica che Bosch scrive nei confronti del più grande storico dell'arte indiana, considerato come un maestro, scomparso proprio durante la prima stesura olandese dell'opera del 1948, dedica che resta nell'edizione inglese ampliata e rivista del 1961 di cui la attuale versione italiana è la traduzione.

La forma base

Nei primi tre capitoli, che costituiscono il nucleo fondante della visione di Bosch, traendo spunto dall'iconografia indiana, egli fa convergere la molteplicità delle forme simboliche in una forma centrale, la *Forma Base*, che racchiude in sé cosmogonia e palinogenesi dell'universo, qui rappresentata da un organismo vivente,

il loto o l'albero, che germoglia, cresce, fiorisce e fruttifica. Per Bosch questa immagine rappresenta il modo d'intendere microcosmo e macrocosmo in India, ma soprattutto in quanto tale diventa la chiave di tutti i tipi di raffigurazione che da essa derivano. Già nel primo capitolo l'autore tesse una fitta trama di relazioni e corrispondenze fra rappresentazioni animali e vegetali in templi e *stupa* (in particolare la chimera ofidica del *makara* e il fiore di loto, entrambi legati all'elemento acqueo).

Il secondo capitolo è invece dedicato all'*hiranyagarbha*, ovvero il germe d'oro del titolo, da cui secondo l'antica filosofia dei Veda la manifestazione universale sarebbe emanata procedendo da una dualità primordiale costituita dall'elemento magmatico e da quello acqueo (Agni e Soma). Ma è nel terzo capitolo che si concretizza, sviluppandosi, la forma di base della rappresentazione visiva dell'albero cosmico. Nella sua

struttura completa è doppio, costituito da due piante che s'incontrano contrapposte lungo un asse verticale: in basso il loto, pianta acquatica, estende dal suo stelo centrale una profusione di vegetazione; in alto, un albero celeste, dalla corolla ardente, prende la forma del ficus.

Dalla nota simbologia dei due alberi, o dell'albero cosmico, o ancora dell'*axis mundi*, si dipanano le dimensioni che compongono il cosmo in tutta la loro articolata molteplicità. È questa complessa griglia di elementi a costituire l'ordito della seconda sezione del libro, che con incedere quasi analitico propone uno spaccato di forme e motivi dell'arte figurativa indiana, a loro volta simboli sintetici di quella *Forma*, o suoi parziali attributi.

Dunque, l'opera d'arte in India consiste di una potenza emotiva, che da essa si irradia così da toccare la sensibilità del pubblico: in sanscrito viene definita *rasa*, termine che significa sapo-

re, gusto, ma anche *succo, linfa, essenza vitale* (Soma). Non c'è dubbio che la scelta dell'albero come tema chiave sia stata da parte di Bosch particolarmente felice, non solo dal punto di vista della rappresentazione visiva, ma proprio perché entità *viva*. Sono modelli, questi, che si sono imposti del resto dalla cultura indiana a tutto il Sud-Asia *in primis*, e in Oriente in generale. Non a caso, Bosch comincia la sua indagine con l'arte di Giava e dell'Indonesia – la cosiddetta India al di fuori dell'India – con cui il Subcontinente aveva rapporti culturali fin dall'antichità.

Una introduzione al tema

La materia del libro assai densa, l'argomentare ricco di rimandi a testi diversi appartenenti a epoche differenti giustificano forse il suo punto debole (come del resto di molti studi sul simbolismo): il pericolo di una eccessiva generalizzazione, e di quella suggestione che si genera dalle molte possibili similitudini e analogie interculturali. E questa criticità è aggravata dall'assenza di una bibliografia finale, laddove traduzioni e citazioni in testo, soprattutto in riferimento alla letteratura sanscrita, mancano di riferimenti precisi, rimandi a edizioni critiche o sono di seconda mano.

L'intrinseca fragilità dell'impianto scientifico è a stento mitigata dal fatto che Bosch ammette di volersi limitare, pur tramite dotte argomentazioni, a un *prolegomenon*: una introduzione al tema. È una attitudine che molti hanno considerato imprudente, ma solo dall'osare nascono intuizioni geniali.

«LA GRANDE CECITÀ. IL CAMBIAMENTO CLIMATICO E L'IMPENSABILE» DELLO SCRITTORE INDIANO, DA NERI POZZA

Amitav Ghosh, una prosa sintonizzata sull'ambiente

di E. S.

Dopo tre decenni impiegati a raccontare l'imperialismo come fucina delle diverse modernità sparse nel globo, era prevedibile che Amitav Ghosh entrasse anche nel dibattito sull'Antropocene. Esce in questi giorni *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*, a cura di Anna Nadotti e Norman Gobetti, gli accuratissimi traduttori cui lo scrittore indiano-americano deve la sua popolarità in Italia (Neri Pozza, pp. 284, €17,00).

A partire dal termine «derangement» del titolo originale (*The Great Derangement*), ispirato all'idea di «sconquasso scalare» suggerita da Timothy Clark in un celebre intervento del 2005, l'impalcatura retorica

del saggio è costruita su una polifonia delle fonti più autorevoli del pensiero ambientalista contemporaneo. Ghosh interroga la climatologia per riflettere sul ruolo che la letteratura e l'arte potranno svolgere nel futuro di una umanità che ha pericolosamente alterato la struttura della terra, e nel conseguimento di una maggiore giustizia climatica attraverso una decrescita tanto infelice per alcuni quanto necessaria per tutti.

Il pubblico cui è familiare la narrativa di Ghosh non faticherà a ritrovare in questa penetrante meditazione sul mondo post-naturale generato dal surriscaldamento globale i temi e i metodi cari allo scrittore. Soprattutto nei romanzi pubblicati nel nuovo millennio, Ghosh ha sistematicamente fatto leva su un'immaginazione specialistica che mette la conoscenza storica, antropologica e scientifica al servizio della narrazione. Tanto più, dunque, la scelta del genere saggio induce a domandarsi che cosa, questa volta, non potesse essere raccontato nell'intreccio di voci e storie che caratterizza il suo stile enciclopedico.

Ebbene, a muovere l'analisi della *Grande cecità* è proprio questo interrogativo. Come mai gli scrittori di fiction, da sempre abituati a costruire un senso dei luoghi verosimile e affettivamente rilevante, appaiono indifferenti alle trasformazioni del pianeta e alle catastrofi ambientali? Che cosa, nell'Antropocene, è irriducibile alla forma romanzo così come è stata praticata fino a oggi, in particolare nel ventesimo secolo in Occi-

dente? Secondo Ghosh, praticamente tutto. Il cambiamento climatico mina le fondamenta delle società moderne perché demistifica la convinzione che la libertà e la storia dipendano dalla capacità umana di trascendere la natura, e che tale trascendimento non possa che attuarsi nell'irreversibilità di un tempo vettoriale. Così, «il riconoscimento che non siamo stati mai indipendenti da vincoli non-umani» si abbatte sulle persone con una violenza epistemica che desertifica l'immaginazione e ostacola lo sviluppo di politiche basate sull'azione collettiva, anziché sul moralismo ambientalista che non cambia nulla perché riconduce i problemi a stili di vita privati.

Se fino a oggi il romanzo ha celebrato l'«avventura morale» di individui smaterializzati, facendone coincidere la libertà con una profonda dissociazione tra il corpo e la mente, il global warming esige da un lato la loro piena ri-materializzazione, e dall'altro un ridimensionamento assai più radicale di quello auspicato da tutti i movimenti politici e religiosi anticapitalistici succedutisi nella modernità. Dopo tre secoli di realismo borghese, il cambiamento climatico appare *impensabile* poiché resuscita l'imponderabile e il perturbante in un senso squisitamente fisico e contingente. È questa la ragione per cui, ora più che mai, Ghosh ritiene che ci sia bisogno degli scrittori. Ben oltre ciò che siamo in grado di immaginare, l'Antropocene invoca con urgenza una nuova prosa del mondo.