

NOTE E DISCUSSIONI

GIOVANNI VERARDI

L'arte della Serindia a Parigi. Mostra e catalogo.

Si è tenuta al Grand Palais di Parigi, tra il 24 ottobre 1995 e il 19 febbraio 1996, una mostra dal titolo *Sérinde, terre de Bouddha. Dix siècles d'art sur la Route de la soie*, visitata da un foltissimo pubblico dopo che - per motivi che restano in gran parte imperscrutabili, stante l'osticITÀ della materia e la nirvanica indifferenza dei curatori alle esigenze non si dirà degli *upāsaka*, ma degli *ārya*: vogliamo dire a qualsivoglia cedimento didattico - assurse ad evento. Nè si pensi che tanta adesione sia stata simbolica, se le ventimila copie del catalogo andarono tutte esaurite. E che catalogo: quattrocento pagine di lettura spesso ardua, e tale che dei ventimila compratori forse duecento l'avranno, in tutto o in parte, letto. Le opere esposte venivano per la maggior parte dal Museo Guimet (ora chiuso e sottoposto ad ammodernamenti che ci auguriamo non troppo faraonici), e poi dal Museum für Indische Kunst di Berlino, dai musei londinesi, da Stoccolma, dal Museo dell'Ermitage e dal Giappone: da questo paese provenivano, oltre ad opere di collezioni pubbliche, alcuni pezzi della collezione Hirayama a Kamakura. Erano esposte anche opere provenienti dalla Corea del Sud, dal Tagikistan, dall'Uzbekistan e dagli Stati Uniti; all'ultimo minuto, a catalogo stampato, negarono il prestito India e Pakistan.

Ideatori e coordinatori della mostra e del catalogo sono stati Jacques Giès e Monique Cohen, affiancati, per la redazione delle schede, da ventotto altri studiosi, parecchi dei quali dei paesi che avevano concesso il prestito (ricordiamo almeno Boris Marshak, Marianne Yaldiz, Tamara Zeymal e Wladimir Zwalf). Degno di convinta ammirazione è Jacque Giès, il cui impegno si manifesta evidentissimo nel catalogo, di cui ha scritto, oltre a molti capitoletti introduttivi alle diverse sezioni e sottosezioni, numerose, amplissime schede, in molti casi affatto persuasive, e tali comunque da mostrare una piena e felice immersione nelle questioni, spesso infinitamente astruse, che molte opere sollevano. Un simile impegno appare talvolta in contrasto con quello di altri autori, notandosi un'eccessiva distanza tra scheda e scheda: quale pensata e minuziosa, quale schematica e tirata via. Per la visibile fretta di chiudere il catalogo per la tipografia, si nota anche qualche trascuraggine nelle trascrizioni e nei rimandi (quali saranno mai le mostre di Venezia del 1954 e di Los Angeles del 1957 citate in calce alla scheda n. 241 e assenti dall'elenco delle mostre di p. 419?). Ma sono, queste, mende minori. L'impegno profuso merita non solo rispetto, ma una risposta adeguata da

parte del recensore, che, pur non potendo dar conto di tutto, prenderà il suo compito con la massima serietà.

I curatori hanno rifiutato l'idea della 'promenade archéologique' lungo siti disposti in bell'ordine (p. 17 del catalogo), e hanno suddiviso i materiali secondo quattro grandi partizioni. Nella prima ('La Sérinde et la Route de la soie') si è inteso porre i termini della problematica geoculturale, mostrare l'influenza determinante, sull'arte della Serindia, dell'India e del Gandhāra specialmente e, solo in epoca più tarda, della Cina, e di far emergere la complessità degli intrecci culturali in una regione percorsa da mercanti e santi monaci, dove furon presenti, accanto ai buddhisti, anche nestoriani e manichei. Tra i materiali di una piccola documentazione formata soprattutto da manoscritti e da altri documenti in cinese, kuceano, uiguro, sanscrito, khotanese, tibetano e in scrittura sogdiana (testi amministrativi, commerciali e religiosi) si segnala lo straordinario dipinto su seta da Dunhuang, ora al Guimet, datato al IX secolo, e pertanto in tutto aderente ai canoni della pittura cinese di tradizione Tang (n. 32 del catalogo), che mostra un monaco (Xuanzang secondo la tradizione giapponese) carico le spalle di un'immensa balla contenente i santi testi: è in marcia, determinato, testa in avanti, nell'immenso deserto, la mente fissa sul Buddha rappresentato in cielo su un lotto, sgranando il rosario con la destra: sua sola compagna, una tigre.

A formare il quadro introduttivo di questa prima parte è stata chiamata anche la Sogdiana, con un frammento murale dipinto, d'estremo interesse, da Pendžikent, datato a circa il 740 (n. 24). Poiché nel catalogo si accenna, qua e là, ai Sogdiani come a buddhisti (p. 29 e nn. 37 e 38), la sua presenza in mostra crea in verità qualche sconcerto, dato che il soggetto del dipinto è tratto dal *Mahābhārata*. Non si può che rallegrarsi della revisione in corso sulla natura di una parte delle pitture di Pendžikent (dove sono stati riconosciuti anche temi tratti dal *Pañcatantra*), che indicano come il brahmanesimo, in quel periodo già saldamente impiantatosi nel Nordovest e in Battriana, tentasse d'imporsi anche in Sogdiana, dove credo che si proponesse di soppiantare, come altrove, una forte presenza buddhista: ma ci vorrà ancora molto tempo affinché i ritrovamenti di Pendžikent siano interpretati tutti in maniera convincente.

In questa prima parte della mostra veniva sottolineato, dicevamo, il ruolo sostenuto dall'India, e soprattutto dal Gandhāra, nella formazione delle tradizioni centrasiatiche. Erano dunque esposte alcune immagini del Buddha provenienti da regioni diverse dell'India e opere gandhariche, tra cui un restaurato *stūpa* da Tapa Kalan (Haḍḍa) portato a Parigi dal Barthoux. Dobbiamo dire che le sezioni della mostra e del catalogo che trattano del mondo indiano o lo richiamano ci sono apparse, in genere, deboli, e non prive d'errori. Un'osservazione che viene premezza a questa prima parte, e cioè che gl'influssi indiani sono più visibili nelle oasi del ramo nord della Via della seta e quelli gandharici in quelle del ramo sud è, per esempio, tanto incontestabile quanto non ben motivata. Sarebbe infatti che nella storia della Serindia all'influsso del Nordovest venga ad accoppiarsi quello, diretto, dell'India. In realtà, a partire dal VI secolo, il Nordovest per primo risente dei modi propri dell'arte post-gupta, fino al punto da perdere, nel tempo, la sua specificità 'gandharica' (si veda la produzione di Fondukistān, di Tapa

Sardâr, ecc.). Il ramo nord della Via della seta appare 'indiano' e non 'gandharico' perché, più tardo del ramo sud (pp. 89–90), non può recepire modelli da un Gandhâra che non si esprime più con un linguaggio pienamente autonomo e riconoscibile.

Alcune schede riguardanti i materiali gandharici richiedono qualche osservazione (altre se ne faranno più avanti). Sorprende per esempio ritrovare nella scheda sul Maitreya da Shâbâz Garhî del Museo Guimet (n. 9) l'accostamento a Mithra, tanto più che altrove nel catalogo (si veda la scheda n. 255) appare ben recepita la discussione su un simile punto, risolta proprio da studiosi francesi (Sylvan Lévi, e soprattutto Jean Filliozat, che mostrò come il nome di Maitreya discenda da *maitrî*; cfr. Filliozat 1950). Mithra, d'altra parte, sarà proprio un 'dieu romain' (n. 18)? Delle due opere qui esposte della collezione Hirayama, una testa in stucco, dubitativamente interpretata come di principe kushano-sasanide e proveniente (forse) dall'Afghanistan settentrionale (n. 20) solleva, infine, dubbi di autenticità. Una barba siffatta, una parte inferiore del viso (specie il collo) dall'anatomia così incerta, e le due cose insieme, non convincono. La parte superiore del viso è invece quella, 'classica', di un Buddha. Il mezzo usato, lo stucco (ma non sarà gesso?) facilita gl'imbrogli.

La seconda, più cospicua parte della mostra, che s'intitolava 'L'échelle des oasis et l'archéologie de la Sérinde' dava conto innanzitutto dell' 'invention archéologique de la Sérinde' con brevi notizie (pp. 84 ss. nel catalogo) sugli studiosi che agli inizi del secolo scoprirono e resero noto il passato della regione. Non era certo la mostra il luogo dove fare del moralismo a buon mercato, ma credo che definire semplicemente come 'une aventure scientifique, oeuvre de quelques hommes d'exception' la storia delle ricerche nell'allora Turkestan cinese sia fuorviante. I modi d'operare degli studiosi-esploratori furono molto diversi (come mettere sullo stesso piano un von Le Coq, che segava le pitture in funzione delle già pronte casse, lasciando sul posto quant'era in eccesso, e uno Stein, o anche un Grünwedel?), e le motivazioni dei viaggiatori spesso molto complesse: che dire di uno Sven Hedin che, imbevuto d'ariosofia, si metteva in cerca dello Shambhala di Madame Blavatsky? Si approda con questo a rive oscure, ma per nulla estranee alla storia delle ricerche.

In questa seconda parte si distinguevano cinque periodi o 'grandes dates stylistiques et historiques' (p. 89) a ciascuna delle quali erano ascritti materiali di oasi diverse. Il primo periodo comprendeva la produzione del ramo meridionale tra il II e il IV secolo – date per la verità contraddette dalla cronologia suggerita per le opere in legno di Loulan venute al Grand Palais da Stoccolma (nn. 49–51), la fine del V secolo. Ricordiamo, tra questi legni (malandati ma spettacolari) il frammento con immagine assisa a gambe incrociate e reggente un grande tridente, che una figura a fianco afferra: si tratta, forse, di Maheśvara. (Non pertinenti, nella bibliografia apposta alla scheda n. 51, sono i rimandi a Rosenfield 1967 e a Kramrisch 1981). Solo in catalogo, e non in mostra, appare un ben noto frammento di dipinto murale da Mirân (all'ultimo momento negato da Nuova Delhi), con il Buddha e i suoi discepoli in una foresta (n. 52). Si afferma che il Buddha del dipinto è molto vicino a una non meglio specificata testa del Buddha da

Butkara oggi a Roma (p. 103), ma si data il dipinto, secondo la tradizione accettata, al III–IV secolo. Per un verso si sottolinea come a Mirān l'influsso gandharico sia diretto (p. 90), dall'altro se ne osserva l' 'empreinte formelle...romano-parthe'. Tutto questo non è chiaro. Sarebbe forse opportuno riesaminare i motivi, d'ordine epigrafico, su cui si fonda la datazione di Mirān (p. 203): ma considerando che se le datazioni su basi stilistiche e storico–archeologiche si mostrano spesso fallaci, quelle su basi epigrafiche, quando non dovute a una data facilmente convertibile, non sono certo da meno: per fare un solo esempio, le iscrizioni dell'era di Kaniṣka non sono mai servite, in quanto tali, a stabilire, di quel sovrano, la data.

Compaiono, come materiali d'accompagnamento a questo primo periodo, opere gandhariche e battriane, che tuttavia, proprio a causa dei problemi cronologici che si pongono, *in primis*, per loro, non aiutano a chiarire ciò che a chiarire erano state presumibilmente chiamate. Perché mai infatti il Buddha entro nicchia della collezione Hirayama (n. 56) sarebbe del III–IV secolo e una testina femminile del Barthoux (n. 58) del IV–V? E quale aiuto può dare una testa del Buddha da Dalverzin Tepe quando la si data al 'II°–IV° secolo?' (sì, anche col punto interrogativo)? L'imponente Bodhisattva in argilla e gesso sempre da Dalverzin, uno dei più bei pezzi esposti (capigliatura e serto, collane e cintura resi con elementi a stampo) è datato addirittura così: 'II°–IV° secolo?' o 'V° secolo?'. Si sa bene come sia difficile datare opere del genere quando lo scavo, come in questo caso, è come non si fosse fatto, ma stupisce che esse siano chiamate a far luce su un periodo cronologico–stilistico da definire: *obscurum per obscurius*.

Il secondo periodo che la seconda parte della mostra individuava comprendeva i siti antichi del ramo nord, tra la fine del IV e gli inizi del VI secolo (soprattutto Tumshuq) e i siti ad essi contemporanei del ramo sud. Tra le opere esposte, in maggioranza ben note, spiccavano un frammento di dipinto da Dunhuang della Missione Ol'denburg (n. 75), nettamente dipendente da modelli indiani (come mostrano le celesti danzatrici che vi compaiono), e il pannello ligneo dipinto recuperato da Aurel Stein a Dāndān Ōilūq (n. 76) rappresentante la storia, divenuta celebre, della principessa cinese che introdusse a Khotan l'arte della lavorazione della seta. Va osservato che le due testine da Tumshuq schedate con il n. 66 e attribuite con incertezza a immagini di *deva* o di Bodhisattva, sono certamente di *deva*. Su testine simili, descritte nella terza parte (nn. 108, 112 e 129) non ci sono stati, giustamente, dubbi. È vero che, talvolta ricoperti di gioielli, i *deva* – soprattutto se in stato di frammento – possono facilmente dar luogo a qualche confusione. Ma nessun *deva* presenta mai, per esempio, l'*uṣṇīṣa*, tipico invece degli esseri illuminati, quali sono i Bodhisattva. L'incertezza su talune immagini, ammessa (p. 206), non può nemmeno riguardare il busto da Yarkhoto, ora a Berlino (n. 130), che è certamente di *deva*. C'è da chiedersi anche se taluni personaggi da Dunhuang, in legno, siano davvero Bodhisattva, e non invece semplici oranti (n. 116, interpretato con incertezza; n. 119a, di personaggio inginocchiato). Appaiono inverosimili, come Bodhisattva, quelle figure che fanno musica insieme con putti musicanti del n. 249 (siamo nell'ultima parte della mostra e del catalogo): sulla loro natura di *deva* non ci possono essere dubbi. Diverso ma

analogo è il caso della testa da Qumtura della Missione Otāni (n. 98), che è di Buddha, e non di Bodhisattva. È stata forse quella che può apparire a tutta prima come stilizzata ‘mosca’ sul mento (ma si tratta di un’ombra, tesa a rendere, di questo, la rotondità) ad indurre l’autore della scheda a interpretare così il pezzo: ma i baffi, e la completa assenza di gioielli sulla capigliatura, indicano che del Buddha si tratta.

Il terzo periodo definisce la produzione dei regni di Kuchā (vi sono compresi, tra l’altro, entrambi gli stili di Qizil) e di Khotan nel VI–VII secolo, a cui si collegano alcune testimonianze dell’oasi di Turfān. Tra le opere esposte si notavano i bei frammenti di dipinti murali da Kuchā della Missione Berezovskij (nn. 93–95) e, sempre da Kuchā, un piccolo, bellissimo Buddha assiso, in legno, della Missione Pelliot (n. 114). La tendenza, presente qua e là nella mostra, a esporre materiali con funzioni di semplice riempitivo, si manifesta qui con una coppa iranica d’argento ora a Pietroburgo (n. 96). È stata esposta perché in alcune opere di questa sezione facevan capolino stilemi iranici o perché le scene cosmologiche che vi sono rappresentate sono state considerate per così dire affini (ma non lo sono) allo zodiaco raffigurato sul dipinto da Kuchā nel numero precedente del catalogo? Nell’un caso e nell’altro, la coppa non sarà servita a chiarire le idee al comune visitatore: e per la verità nemmeno a noi.

Meritano un’osservazione le affermazioni a proposito delle due scatole–reliquiario nn. 99 e 100 poiché si saldano a convinzioni proprie di Giès, della cui parte nell’ideazione della mostra e nella stesura del catalogo si è detto. Sulla prima scatola vi è una scena di musica e danza che, troppo profana, avrebbe determinato ‘un camouflage sous des couleurs éteints’; la seconda è decorata con putti danzanti ‘peu bouddhiques’. Fatta salva la possibilità che le scatole avessero, o avessero avuto, una destinazione diversa da quella di pii reliquiari, emerge qui un’idea tradizionale e moralistica del Buddhismo, oggi difficilmente condivisibile. Giès, proprio in apertura di catalogo (p. 17), giudica che i principali interessi del Buddhismo siano ‘filosofici’, che pressoché nulla di ‘mistico’ vi sia nel Buddhismo delle origini (n. 177), e che soprattutto ‘spirituelle et morale’ fosse la ‘portée’ del Piccolo Veicolo (n. 119). Non è facile spiegarsi la permanenza di siffatta ‘Pāli Text Society mentality’ (come è stata definita) in uno studioso che si mostra altrove ben consapevole della prospettiva attuale degli studi (nel ritenere, per esempio, che il Mahāyāna coabiti con altre tendenze, p. 242).

Il quarto periodo individua la produzione sinizzata di epoca Tang, tra il 650 e il 750 circa. Tra le opere che lo definiscono vi è un bel dipinto su seta da Dunhuang ora al Museo Guimet (n. 120) che rappresenta (l’interpretazione di Giès convince) Dizang/Kṣitigarbha, e, tra i materiali diciamo così di confronto (ma diciamo male), un grande frammento di Kakrak (n. 132), due celebri immagini di Fondukistān (nn. 135 e 136) e due frammenti di Adžina Tepe (nn. 139 e 140). Ci sembra difficile qui seguire l’autore di alcune schede quando, in merito alla pittura di Kakrak, sostiene che l’ ‘art bouddhique dérive vers le décoratif’, o che ‘L’art de Fondukistān cherche avant tout à plaire’; ci è ancor più difficile farlo quando afferma che il procedimento tecnico seguito per modellare il Buddha di Fondukistān (in argilla su anima di legno) è ‘typique du Xinjiang’, tanto più che

altre incertezze sulla tecnica in argilla emergono dalla scheda relativa a un frammento di mano da Bâmiyân (n. 133), 'posant le problème de la chronologie de cet art de la terre', e in quella riguardante un busto di Herakles-Vajrapāni gandharico (n. 216). In quest'ultima, Pierre Cambon scrive che 'Si la tradition du modelage est ancienne, au nord de l'Hindou-kouch...elle reste en revanche difficile à situer, au Kāpiśā tout comme au Gandhāra...L'archéologue afghan, Z. Tarzi, insiste cependant, à Haḍḍa notamment, sur l'ancienneté de ces reliefs en terre...'. Zemaryalāi Tarzi ha evidentemente insistito troppo poco, e ci permettiamo di rimandare, su questo argomento, oltre che a Varma (1970) e a Tarzi (1986), anche a Verardi (1983). Incertezze ed errori sul Nordovest e l'India in genere traspaiono (come si è già notato) anche altrove: l'iscrizione su colonna di Aśoka a Nigālī Sāgar è tenuta per iscrizione su roccia; sarebbe solo nella Mathurā del III secolo (valutazione cronologica davvero improponibile) che, come già nel Gandhāra del I-II secolo, vien levato l'interdetto alla creazione d'immagini antropomorfe del Buddha; Ajañṭā (o meglio, la sua fase del V secolo) è data alla 'période gupta', cosa impossibile a farsi dopo gli ormai trentennali studi di Walter Spink, che ha stabilito modalità e tempi della committenza (cfr. per esempio Spink 1972, 1975, 1981, 1991); si veda alla scheda n. 117 del catalogo. Il quinto periodo della seconda parte, infine, comprende un gruppo di opere che segnano la fine della tradizione propria della Serindia; tra VIII e XI secolo si imposero infatti dapprima la sovranità tibetana e poi l'egemonia uigura. Gli oggetti esposti provengono naturalmente tutti da Dunhuang e Turfān.

La terza parte della mostra s'intitolava 'Éssai d'iconographie sérindienne', progetto ambizioso e interessante. Questioni iconografiche erano naturalmente affrontate, come s'è visto, anche nelle precedenti parti (e, in maniera approfondita, anche nella quarta e ultima), ma qui il problema era per così dire affrontato di petto, con l'individuare alcuni particolari temi: la venerazione del Buddha, le sue vite precedenti, la figura di Śākyamuni, i Buddha trascendenti, i grandi Bodhisattva e, infine, l'iconografia delle divinità, dei santi e dei monaci. Di tutte le opere esposte, mirabile e, ai nostri occhi, tale da suscitare la più viva commozione, era un dipinto su seta da Dunhuang portato a Parigi dal Pelliot che rappresenta un fiammeggiante Guanyin (o, altra ipotesi avanzata, un Buddha *paré*) su trono, venerato da due monaci in preghiera, anch'essi travolti, per dir così, nell'ascesi, ed emettenti fiamme: i rossi, l'azzurro di lapislazzuli, il color d'oro, che soli quasi esauriscono la gamma di colori impiegata rendono indimenticabile un dipinto che dal punto di vista compositivo, ancorché espressione della Dunhuang del IX-X secolo, è in equilibrio tra canone indiano e canone cinese.

In questa parte della mostra pesa la scelta, già intravista, di integrare le opere centrasiatriche con altre indiane, e soprattutto gandhariche. La presenza di un frammento di rilievo da Nāgārjunakoṇḍa e di uno da Ghāñṭaśāla è incomprensibile, quale che sia il criterio adottato per giustificarla; la stragrande maggioranza dei visitatori li avrà presi per opere della Serindia (le mezze luci nelle sale, la folla, i cartellini posti talvolta troppo in basso avranno dissuaso molti visitatori da una lettura sempre attenta dei testi esplicativi). Ma poco comprensibile è anche la

presenza di non pochi rilievi gandharici dal Guimet e da Londra. Che il Gandhāra sia alla radice dell'arte buddhista della Serindia s'era già detto nella prima parte: i rilievi esposti qui sembrano smentire, paradossalmente, l'assunto. Quali nodi iconografici e iconologici risolvevano, o semplicemente evidenziavano, una volta messi l'uno accanto all'altro, un rilievo dello Swat con la Nascita (n. 177) e un remotissimo standardo di Dunhuang del IX secolo (n. 178) con i primi eventi della vita di Śākyamuni? Quali i legami, se non di soggetto rappresentato, tra una scena con il *parinirvāṇa* ancora dallo Swat (n. 194) e quella in un disegno su carta da Dunhuang (n. 195)? Quest'ultimo presenta particolari iconografici (il Buddha vi compare per esempio privo di *lakṣaṇa*, come semplice monaco) per spiegare i quali il rilievo gandharico non è di alcun aiuto. Affatto ingiustificata è la presenza di un rilievo in argilla con la Grande Partenza della collezione Hirayama (fin troppo bello, n. 182) e il rilievo da Nimogrām ora al Guimet con lo stesso soggetto (n. 183), visto che in mostra non era esposta alcuna opera centrasiatrica con la stessa scena; lo stesso dicasi per il rilievo con la Discesa dal cielo dei Trayastrimśa dal Victoria and Albert Museum (n. 190). Va spesa una parola anche sulle datazioni proposte per i rilievi gandharici esposti in questa sezione e altrove. Tranne l'immagine stante di Śākyamuni da Takht-i Bahī del Museo Britannico (n. 6) datata al I–II secolo, le opere sono per la maggior parte datate al II–III secolo: in qualche caso, come l'appena citato rilievo con la Discesa (n. 190), al III (i panneggi anticiperebbero quelli gupta: li anticipano per la verità un po' troppo). Sono datazioni che per starsene troppo al sicuro non tradiscono di meno qualche convinzione – quella per esempio, lecita ma implicita, che il regno di Kaniṣka debba porsi nel II secolo. Qualche volta scatta un vero e proprio corto circuito cronologico: come è possibile che il Maitreya da Shābāz Garhī del Guimet (n. 9) sia del II–III secolo e il bel rilievo in calcare da Fajaz Tepe in Battriana con il Buddha sotto l'albero della *bodhi* (n. 188) sia del I–II? Tra i materiali esposti in questa parte della mostra c'è anche un'immagine del Buddha a due teste dipinta su una tavoletta lignea proveniente da Kuchā, ora a Berlino (n. 160). Spiace che nella presentazione del pezzo, come già avvenuto per un'iconografia simile nella recente mostra di Lugano (Piotrovskij 1993; recensione in Verardi 1993) non si sia tenuto in considerazione l'importante articolo di P. Banerjee (1987), che identifica questa forma del Buddha come Agni.

Vorremmo aprire ora una discussione (che riguarda alcuni punti sollevati nella quarta e ultima parte della mostra) su un tema cruciale per la comprensione del Buddhismo e delle sue iconografie. Prendiamo lo spunto dalle tre schede dedicate all'iconografia dei Mille Buddha (nn. 154–156), dovute a studiosi diversi, e da considerazioni sull'argomento svolte altrove nel catalogo (per esempio alle pp. 343 e 346). Nella scheda n. 154 si richiamano gl'infiniti universi del Mahāyāna; nella n. 155 un passo del *Sūtra del loto* in cui il Buddha convoca i mille Buddha scesi in terra dopo di lui; nella n. 156, ancora sulla base del *Sūtra del loto*, di nuovo gli universi infiniti. I nostri maggiori ebbero scarsa consapevolezza dell'importanza dei diversi modelli cosmologici via via adottati dal Buddhismo e, non sapendo raccapezzarsi, ne ridicolizzarono i più complessi.

I contributi di Kloetzli (1983) e, più parziale, di Nattier (1991, pp. 7 ss.; 27 ss.) sono una buona base recente per riprendere la questione.

Semplificando, si può affermare che il Piccolo Veicolo accetta l'esistenza, qui e ora, di un solo universo (in taluni casi considerato in continua espansione); altri universi sono concepibili solo in relazione al passato. Poiché al centro di ogni universo vi è un Buddha, il modello cosmologico è anche (è, anzi, essenzialmente) un modello salvifico. La diffusione del Buddhismo presso settori sempre più ampi della società impose però un'articolazione del sistema tale da prevedere un numero sempre maggiore di Buddha. In questo nostro felice *bhadrakalpa* si sono già manifestati, oltre a Śākyamuni, ben tre Buddha (Krakucchanda, Kanakamuni e Kāśyapa) che, privi come sono di valenze salvifiche, sembrano aver avuto la funzione di stabilire una *gurupāramparā*, essenziale agli occhi dei brahmani convertiti: Maitreya invece, che va ad occupare il futuro del nostro *kalpa*, diviene il garante della salvezza di moltitudini di laici. Il sistema si evolve con le teorie sulla comparsa, sempre all'interno del *kalpa*, di ben mille Buddha. È, questo, un punto importante: oltre ai Buddha che si manifesteranno dopo di noi, ve ne sono, tra quei mille, che siano concepiti coesistere nel momento presente? oppure, oltre ai Buddha futuri, ve ne sono soltanto che sono apparsi nel tempo trascorso tra la completa estinzione di Śākyamuni e l'oggi? Che senso dare a quel passo del *Sūtra del loto* (cap. VIII) in cui Śākyamuni annuncia i futuri 996 Buddha? Se tra quelli non ve ne sono, oggi, di presenti, il sistema, pur così articolato, continuerà a manifestare un grave difetto alla base: la salvezza è rimandata a un futuro pur sempre lontanissimo; nemmeno centinaia di Buddha futuri possono infatti soddisfare al nostro urgente bisogno di salvezza. Il sistema si risolverà dunque direzionalmente: il nostro universo è, oggi, affiancato da universi infiniti, al centro di ciascuno dei quali è un Buddha, attivo in questo momento grazie alla funzione discendente del rispettivo Bodhisattva.

A proposito della cosmologia direzionale va sottolineato, in relazione ad alcuni importanti materiali esposti (il Vairocana di Qizil della Missione von Le Coq, n. 198; lo Śākyamuni e il Vairocana del dipinto su seta di Dunhuang della Missione Stein, ora a Londra, n. 253; il Buddha interpretato come Śākyamuni-Vairocana della stele gandharica di Mohammad Nari, non presente in mostra ma meritevole della lunga scheda n. 253 bis; l'altare con Vairocana ora a Kansas City, n. 279) – va sottolineato, dicevamo, il rapporto, o meglio l'identità, tra Śākyamuni e Vairocana: quest'ultimo, il 'Grande Sole', assolutizza l'originaria, 'storica' natura solare di Śākyamuni, di discendenza *sūryavaṃsa*. Il suo colore, il bianco, è il colore centrale, il medesimo dell'elefante che scende nel grembo di Māyā, centrale anch'egli rispetto alle sei direzioni dello spazio che le sue zanne indicano. Si tratterà naturalmente di stabilire come e quando poter leggere Vairocana in Śākyamuni. È per altri motivi, tuttavia, che si deve dubitare dell'interpretazione proposta da Giès della stele di Mohammad Nari. Pur considerando le difficoltà dell'interpretazione data da John Huntington (1980), che considerò la stele come una rappresentazione della Sukhāvāṭī, identificare il Buddha assiso al centro su loto come Śākyamuni-Vairocana è difficile a causa dell'albero sotto cui egli si trova. Esso infatti è quel medesimo albero fiorito di gioielli sotto il quale

si trova il Buddha assiso della celebre stele iscritta di Bruxelles datata all'anno 5: salvo confutazioni decisive, Amitābha (Brough 1982). È vero peraltro che un albero non distingue solo i Buddha tra loro (come già a Bhārhut), ma momenti e funzioni diverse di uno stesso Buddha.

Abbiamo così toccato anche tematiche che riguardano l'ultima parte della mostra e del catalogo, la quarta: 'De la Sérinde à l'Extrême-Orient'. Erano esposte soprattutto opere tarde di Dunhuang, custode della tradizione Tang, ma anche esempi cinesi, coreani, giapponesi. Le schede, molto curate, di Giès, danno ragione delle complesse iconografie che appaiono su dipinti di proporzioni talora assai ragguardevoli e popolati di episodi e personaggi. Benché per quest'epoca e queste regioni si possa contare sull'aiuto di testi meno elusivi che per il passato (oltre al *Sūtra del loto*, la predicazione del quale, lo diciamo per inciso, è proposta come soggetto della stele gandharica da Loryān Tangai dell'Indian Museum di Calcutta, n. 257, i due *Sukhāvātī-vyūha* e l'*Avataṃsaka-sūtra*), non sempre le iconografie si lasciano decrittare per intero. Vero è che vi sono opere molto difficili, come il dipinto su seta da Dunhuang della collezione Pelliot (n. 255) rappresentante Maitreya che predica la dottrina in un cielo dei Tuṣita trasformato in Terra Pura. In questi dipinti di tradizione estremo-orientale sovrano appare Avalokiteśvara, che pietoso ci assiste. Ci assiste, a una soglia perigliosa, anche Dizang/Kṣitigarbha (nn. 252a e 252b) e, nel Paradiso d'Oriente, il Buddha Bhaiṣajyaguru (n. 254). Chiudono il catalogo diversi *maṇḍala*, di cui uno, il n. 283, proveniente da Dunhuang, con al centro Avalokiteśvara-Amoghapaśa, era rimasto – insieme con alcune altre opere esposte – sinora inedito.

OPERE CITATE NEL TESTO

- Banerjee, P. (1987) Double-headed Buddha (from Central Asia). An Aspect of Agni, in B.M. Pande e B.D. Chattopadhyaya (a cura di), *Archaeology and History. Essays in Memory of Sh. A. Ghosh*, 2 voll., II, pp. 567–71. Delhi.
- Brough, J. (1982) Amitābha and Avalokiteśvara in an Inscribed Gandhāran Sculpture, in *Indologica Taurinensia*, 10, pp. 65–70. Torino.
- Filliozat, J. (1950) Maitreya l'invaincu, in *Journal Asiatique*, 238, pp. 145–49. Paris.
- Huntington, J.C. (1980) A Gandhāran Image of Amitāyus' Sukhāvātī, in *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli*, 40, pp. 651–72.
- Kloetzli, R. (1983) *Buddhist Cosmology (From Single World System to Pure Land: Science and Theology in the Images of Motion and Light)*. Delhi.
- Kramrisch, S. (1981) *The Presence of Shiva*. Princeton.
- Nattier, J. (1991) *Once upon a Future Time. Studies in a Buddhist Prophecy of Decline*. Berkeley.
- Piotrovskij, M. (1993) *Sulla Via della seta. L'impero perduto. Arte buddhista da Khara Khoto (X–XIII secolo)*. Milano.
- Rosenfield, J.M. (1967) *The Dynastic Arts of the Kushans*. Berkeley–Los Angeles.
- Spink, W. (1972) Ajanta: a Brief History, in P. Pal (a cura di), *Aspects of Indian Art*, pp. 49–58. Leiden.
- Spink, W.M. (1975) Ajanta's Chronology: the Crucial Cave, in *Ars Orientalis*, 10, pp. 143–49. Ann Arbor.
- Spink, W.M. (1981) Ajanta's Chronology: Politics and Patronage, in J.G. Williams (a cura di), *Kaladarśana*, pp. 109–26. New Delhi.

- Spink, W.M. (1991) The Archaeology of Ajañtā, in *Ars Orientalis*, 21, pp. 67–94. Ann Arbor.
- Tarzi, Z. (1986) La technique du modelage en argile en Asie Centrale et au Ouest de l'Inde sous les Kouchans: la continuité malgré les ruptures, in *Ktema*, 11, pp. 57–93. Strasbourg.
- Varma, K.M. (1970) *The Indian Technique of Clay Modelling*. Santiniketan.
- Verardi, G. (1983) Osservazioni sulla coroplastica di epoca Kuṣāṇa nel Nord–Ovest e in Afghanistan in relazione al materiale di Tapa Sardâr, seguite da una precisazione sulla natura e la data delle sculture di Ushkur, in *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli*, 43, pp. 479–502.
- Verardi, G. (1993) Gita a Lugano, *ibid.*, 53, pp. 468–72.