

ARCANGELA SANTORO

Note di iconografia gandharica

I. LA STORIA DEL BUDDHA E DEL BUE: IDENTIFICAZIONE DI DUE BASSORILIEVI GANDHARICI.

Fra i bassorilievi narrativi del Gandhāra ve ne sono alcuni che ancora sfuggono ad una interpretazione convincente. Per gli uni la difficoltà di identificazione è dovuta alla estrema genericità della scena; in altri la singolarità iconografica consente di intravedere un episodio ben determinato, del quale tuttavia è difficile rintracciare la versione scritta o perché scomparsa o perché dispersa e confusa nella vasta letteratura¹.

In questa seconda categoria rientrano i due bassorilievi² che qui proponiamo, per i quali abbiamo trovato una tradizione scritta che presenta tanti e tali punti di convergenza con la figurazione da renderne lecita l'utilizzazione per una lettura convincente. In entrambi il nucleo identificativo è costituito dalla rappresentazione di un bue che, inginocchiato sulle zampe anteriori, lecca i piedi del Buddha.

* * *

¹ Quest'ultimo è il caso della storia del Buddha e il bambino legato all'albero, di cui ci siamo occupati in «Su tre bassorilievi gandharici di soggetto non identificato», *RSO*, 54, 1980, pp. 97-109.

² L'episodio è fin qui attestato solo in due esempi. Elenchiamo di seguito i repertori consultati: A. Foucher, *L'Art Gréco-Bouddhique du Gandhāra*, I, Paris 1905; II, 1, Paris 1918; II, 2, Paris 1922; I. Lyons-H. Ingholt, *Gandhāran Art in Pakistan*, New York 1957; J. Marshall, *The Buddhist Art of Gandhāra*, Cambridge 1960; D. Faccenna (Descriptive Catalogue by M. Taddei), *Sculptures from the Sacred Area of Butkara I (Swat, W Pakistan)*, Parts 2, 3, Roma 1962-1964; J. M. Rosenfield, *The Dynastic Arts of the Kushans*, Berkeley-Los Angeles 1967; A. H. Dani (ed.), *Chakdara Fort and Gandhara Art*, Ancient Pakistan, IV, 1968-1969, Peshawar 1971; H. C. Ackermann, *Narrative Stone Reliefs from Gandhāra in the Victoria & Albert Museum in London*, Roma 1975; *Archivio Fotografico del Museo Nazionale d'Arte Orientale, Roma, Sezione Museo Esterno Gandhāra*; S. L. Huntington and J. L. Dundon (ed.), *Photo Collection South Asian Art, Part II, Gandhāra*, in microfiche.

TAVOLA I³

Provenienza: Jamal Garhi.

Collocazione: Peshawar, Museo, inv. no. 2035.

Dimensioni: h. cm. 18.

Materiale: schisto.

Stato di conservazione: mediocre. Il rilievo è frammentario sulla sinistra; mutili o molto rovinati tutti i volti.

Il pannello, privo di definizione a sinistra, è concluso e delimitato a destra da un pilastro indo-corinzio che sorregge un architrave interrotto. Sul corpo del pilastro una decorazione fitomorfa⁴. La composizione, dominata e divisa in due parti dalla figura del Buddha stante che occupa tutta l'altezza del rilievo, si articola ai lati in tre piani di profondità, il terzo dei quali è proiettato in alto.

A sinistra segue il Buddha un corteo con tre monaci (il terzo emerge in alto, a mezzo busto) ed il Vajrapāṇi⁵.

Il Buddha occupa il centro della scena; il corpo, raffigurato in forte scorcio, è coperto da una *saṅghāṭi* le cui pieghe sono rese da una doppia linea incisa. La posizione del corpo in appoggio sulla gamba sinistra, la flessione della gamba destra, il braccio destro rialzato, il movimento dell'orlo della *saṅghāṭi*, l'inclinazione del volto inducono l'occhio dello spettatore a passare alla parte destra del rilievo.

Qui, in primo piano, è rappresentato un bue gibboso che, inginocchiato sulle zampe anteriori, lecca i piedi del Maestro. In secondo piano il proprietario dell'animale impugna saldamente con la sinistra la fune, cui il bue è ancora legato, e si rivolge, con il corpo e con il volto, verso il Buddha. Alle sue spalle compare una figura maschile di profilo sinistro con turbante ed *uttariya*, atteggiato in *añjalimudrā*. In alto emergono a mezzo busto due personaggi, uno dei quali ha il capo coperto da un turbante.

TAVOLA II⁶

Provenienza: Pakistan.

Collocazione: Milano, Galleria Eskenazi.

Dimensioni: cm. 33 × 28.

³ Lyons-Ingholt, *op. cit.*, pl. 180. Il rilievo occupa la parte centrale di un fregio con tre scene sovrapposte: in alto l'offerta delle scimmie, al centro il nostro, in basso Buddha e adoratori. Per una descrizione e foto d'insieme si veda ivi, p. 101 e pl. 164.

⁴ *Ibidem*, p. 105: « The pilaster at the right seems to be decorated with a garland, untied as on no. 80 ».

⁵ È del tipo vecchio e barbuto; indossa un *paridhāna* (?) ed impugna il *vajra* al centro con la mano destra, tenendolo orizzontalmente. Il volto è molto mal ridotto.

⁶ Questo rilievo, fotografato nel 1973 sul mercato antiquario di Karachi (*Archivio Fotografico M.N.A.O.R.*, foto n. 1132), è stato esposto alla mostra tenuta a Milano

Materiale: schisto grigio chiaro.

Stato di conservazione: discreto. Frammentato a sinistra e scheggiato in alto. Mutilo il braccio destro del Buddha.

La scena è definita a destra da un pilastro indo-corinzio che sostiene un architrave interrotto. In basso una cornice a denti di sega e modiglioni.

La composizione è divisa in due parti dalla figura del Buddha stante, che occupa tutta l'altezza del rilievo.

A sinistra tre figure: in primo piano un personaggio maschile, di cui resta solo il capo, ed il Vajrapāṇi⁷; in alto emerge a mezzo busto una seconda figura maschile adorna di collane e orecchini: ciò che residua del braccio destro alzato suggerisce che fosse rappresentata nel gesto di lanciare fiori.

Il Buddha domina e ricollega le due parti del rilievo con le sue proporzioni e con il flessuoso andamento del corpo, accompagnato e sottolineato dal panneggio occidentale della *saṅghāṭī*, che si tende sul ginocchio sinistro e ricade pesantemente fra le gambe. L'alone è scheggiato, l'*uṣṇīṣa* mutilo; manca il braccio destro che comunque doveva essere piegato (*abhaya-mudrā*?). Il viso è inclinato a guardare il bue rappresentato, anche in questo caso, inginocchiato sulle zampe anteriori mentre lecca i piedi del Maestro. In secondo piano, dietro l'animale, compare il suo proprietario: l'uomo indossa solo una *laṅgotī*, ha il capo rasato e tiene nella mano sinistra la fune arrotolata; con la destra esegue un gesto noto, ma non identificato, con l'indice ed il medio tesi, la punta del pollice unita a quella delle altre due dita. Lo segue un laico o deva, con turbante e gioielli, che tiene con la sinistra un lembo dell'*uttariya* ripiegato nella classica posizione del lanciatore di fiori. In alto emergono le teste di due personaggi maschili con turbante e gioielli.

* * *

I due bassorilievi sono simili nell'organizzazione e nella scansione dello spazio, dal momento che in entrambi vige il simbolismo proporzionale e l'immagine del Buddha, anche per la sua collocazione centrale, fa quasi

presso la Galleria Eskenazi (1983) e pubblicato in *Sculture dell'India Classica* (IV a.C.-XI d.C.), Milano 1983, Catalogo a cura di R. Vitali, fig. 35, con la seguente didascalia: «Fregio raffigurante l'infante Rahula che chiede a Buddha la sua parte di eredità». (p. 48). Ringraziamo J. Eskenazi che ci ha permesso un esame diretto del rilievo, fornendoci inoltre la foto qui pubblicata.

⁷ È del tipo vecchio con barba e baffi, i capelli ondulati raccolti in una sorta di *jaṭā*; indossa una tunica(?) senza maniche ed un *uttariya* che copre la parte inferiore del corpo, risalendo poi sulla spalla sinistra. Il *vajra* scheggiato poggia sul palmo della mano sinistra.

da cerniera, raccordando i due lati della composizione. Differiscono, però, dal punto di vista stilistico (e.g. il trattamento del panneggio) ed in alcuni particolari iconografici⁸. Identico è comunque il nucleo semantico che comprende il Buddha, il bue che leccando i piedi del Beato esprime affetto e venerazione, ed infine il proprietario dell'animale.

Nel tentativo di interpretare questa scena, così fortemente caratterizzata, H. Ingholt proponeva una suggestiva ipotesi: « This bull may be that of the Hindu God Siva, in which case the scene expresses the superiority of the Buddha also over this god »⁹. La verità è ben più banale e l'immagine, come quasi sempre accade nei bassorilievi narrativi del Gandhara, è in realtà legata ed ispirata da un intento edificante.

È nostra opinione infatti che i due rilievi descritti rinviino ad un episodio della vita del Buddha storico assai simile, se non addirittura identico, alla *Storia del Buddha e del bue*, per noi perduta nell'originale indiano, ma ancora documentata nel Tripitaka cinese. Eccola di seguito nella versione del *Ching lü i hsiang*¹⁰, come tradotta da E. Chavannes¹¹:

⁸ Nel rilievo II il Buddha è accompagnato solo da laici, nell'altro anche da monaci; diversa è la tipologia del proprietario del bue; ed infine nel rilievo I il bue è ancora tenuto saldamente legato con la fune dal suo proprietario, quasi a confermare il suo diritto di possesso, mentre nel secondo l'animale si è liberato e la corda, accuratamente arrotolata, è tenuta in mano dall'uomo.

⁹ *Op. cit.*, p. 105.

¹⁰ Il *Ching lü i hsiang* è un'antologia composta nel 516 d. C. da Pao shang, nella quale confluiscono racconti spesso conservatici solo in questo testo. Si veda B. Nanjio, *A Catalogue of the Chinese Translation of the Buddhist Tripitaka, with additions and corrections* by L. Chandra, Delhi 1980, p. 38, n. 1473; cf. *Taishō Issaikyō*, vol. LIII, n. 2121. La storia del buddha e del Bue è attestata anche nel *Shêng ching* (Nanjio, n. 669; cf. *Taishō Issaikyo*, vol. III, n. 154), raccolta molto importante sia per l'epoca cui risale (fu tradotta nel 285 d. C. da Fa Hu), sia per l'interesse dei racconti che la compongono. « Mais, quand on étudie de plus près cet ouvrage on ne tarde pas à s'apercevoir qu'il est en maint passage d'une désespérante obscurité parce qu'il a été mal traduit en chinois: pour pouvoir en tirer tout ce qu'il renferme, il faudrait au préalable retrouver, pour chacun de ses récits, les textes parallèles qui peuvent exister soit dans la littérature de l'Inde, soit dans d'autres ouvrages du Tripitaka chinois » (E. Chavannes, *Cinq Cents Contes et Apologues, Extraits du Tripitaka Chinois et Traduits en Français*, 4 voll., Paris 1910-1934, I, Paris 1910, p. vii). Il racconto in questione rinvia quindi ad una tradizione letteraria indiana già diffusa nel 285 d.C.

Per sintetiche notizie sul *Ching lü i hsiang* ed il suo autore si vedano E. Chavannes, *op. cit.*, I, p. vii e III, Paris 1911, p. 207, nota 1; *Répertoire du Canon Bouddhique Sino-Japonais*, Edition de Taishō par P. Demiéville, H. Durt, A. Seidel, Paris-Tokyo, 1978², Fasc. Annexe du *Hōbōgirin*, p. 169 e p. 256. Per il *Shêng ching* ed il suo autore si vedano *Répertoire du Canon, op. cit.*, p. 28 e p. 259; B. Nanjio, *op. cit.*, appendix II, n. 23, pp. 391-393.

¹¹ *Op. cit.*, III, no. 482, pp. 273-276.

« Un homme venu d'un pays lointain avait amené un grand boeuf gras, prospère et fort, et l'avait vendu à un homme de la ville de *Chöwei* (Çravasti). Quand ce dernier l'eut acheté, il voulut le tuer; or il se rencontra sous la porte de la ville avec le Buddha; dès que le boeuf aperçut de loin le Buddha, son coeur fut ému et joyeux; il rompit sa chaîne et partit au galop sans que l'homme pût le maîtriser; il vint droit au Tathâgata et, pliant ses deux jambes de devant, il beugla d'une manière pitoyable en pleurant; puis sa bouche prononça ces paroles: « Le grand saint est difficile à rencontrer; il n'est présent qu'en quelques occasions pendant une durée de cent mille générations; puissez-vous faire descendre sur moi votre grande compassion pour que, en une fois, je sois sauvé ».

Le Buddha dit: « Cela se peut fort bien. A une époque reculée, il y avait un roi tourner de la roue (*cakravartin*) qui régnait sur les quatre parties du monde, qui avait mille fils et qui possédait les sept joyaux; il gouvernait en appliquant des lois justes; la population jouissait de la tranquillité. En outre, ce roi avait les quatre vertus; il regardait les gens du peuple comme ses enfants et le peuple l'honorait comme un père; les çramanas, les brahmanes, les maîtres de maison et les hommes du peuple n'avaient jamais de maladie sur leur corps; les quatre régions du monde célébraient ses vertus et en faisaient pénétrer la renommée dans les dix directions.

Un jour que ce roi était sorti pour se promener dans les quatre parties de son royaume, il revenait et se proposait de rentrer au palais, lorsqu'il rencontra un de ses vieux mais qui avait été saisi par un de ses créanciers et qui, parce qu'il était débiteur de cinquante onces d'or, avait été lié et attaché à un arbre. Le roi, ses sept joyaux et ses serviteurs s'arrêtèrent alors et cessèrent d'avancer; le roi s'étonnant de ce qui était arrivé, informa (le créancier) en ces termes: « Relâchez-le et laissez-le partir; il vous paiera le double de ce qu'il vous doit, soit cent onces d'or ». Le créancier le relâcha donc et le laissa retourner chez lui; puis, à plusieurs reprises, il se rendit à la porte du palais royal pour y demander de l'or, mais il n'en obtint pas; quant au débiteur, il était allé ailleurs et on ne savait plus où il se trouvait.

Après avoir parcouru le cycle des naissances et des morts pendant des kalpas innombrables, le débiteur se trouvait toujours n'avoir pas remboursé ce qu'il devait; dans la présente existence, il tomba dans ce corps de boeuf et fut vendu par le créancier pour le prix de plusieurs milliers d'onces d'or. Celui—qui, en ce temps, était le roi tourner de la roue (*cakravartin*) c'est moi-même; le créancier, c'est ce boeuf ». Quand le Buddha était un saint roi, il s'était porté garant du paiement, mais en définitive il ne donna rien et c'est pourquoi maintenant le boeuf vint lui demander secours.

Le Buddha dit au propriétaire du boeuf: « Moi, le Buddha, je ferai la quête en votre faveur et je vous paierai au double le prix du boeuf ». Le propriétaire du boeuf repoussa cette proposition et réclama au contraire son boeuf. Le Buddha lui annonça derechef ceci: « Je pèserai le poids, en livres et en onces, du corps du boeuf et je vous donnerai un poids égal d'or ». L'autre s'obstina dans son refus. Alors les devas Çakra et Brahma descendirent tous deux et dirent au Buddha: « Des onces d'or par myriades, milliers et centaines de mille, nous les procurerons ».

Le Buddha emmena le boeuf dans le Jetavana; au bout de sept jours, la vie de ce boeuf se termina et il naquit soudain en haut parmi les devas; il se souvint alors du bienfait que lui avait rendu le Buddha; il revint donc parmi les hommes et répandit des fleurs pour en faire une offrande, témoignage de reconnaissance pour la bonté dont avait preuve le Buddha à son égard. Le Buddha expliqua en sa faveur les livres saints et il obtint alors de d'élever à la qualité d'avivartin, d'être affranchi des naissances et de se conformer à la Loi; puis il retourna vivre en haut parmi les devas ».

* * *

Le corrispondenze fra il racconto del *Ching lü i hsiang* ed i due rilievi discussi ci sembrano tali da garantire la sostanziale correttezza della identificazione da noi proposta. Benché non si possa essere totalmente certi di una perfetta identità dei dettagli narrativi¹², la versione scritta pervenuta spiega e giustifica tutti gli elementi che costituiscono il nodo semantico della narrazione scultorea. La storia del Buddha che soccorre e salva il bue doveva costituire un tema narrativo ben noto nel mondo buddhista indiano, come dimostrano sia la tradizione letteraria, sia quella figurativa¹³. In quest'ultima è proposto il momento cruciale e risolutivo dell'edificante

¹² Nulla impedisce di pensare che dell'episodio esistessero diverse varianti, accomunate dalla identità dei protagonisti. I nostri due rilievi potrebbero essere derivati da una variante scritta non pervenuta o dipendere dalla tradizione orale. Sul problema della relazione fra tradizione letteraria, tradizione orale ed iconografia si vedano le importanti osservazioni di M. Taddei, « Addenda to the Story of the Buddha and the Skull-Tapper », *AION*, 43, 2, 1983, pp. 333-339, spec. pp. 335-337.

¹³ La sicurezza di un'assoluta corrispondenza fra tradizione scritta pervenuta ed iconografia si raggiunge solo quando ai diversi momenti della narrazione corrispondono altrettanti rilievi, quasi fotogrammi che scompongono il continuum narrativo. È questo il caso analizzato da A. Foucher, « Interprétation de quelques bas-reliefs du Gandhāra », *JA*, 9, 1917, pp. 257-281, pp. 271-278, per la storia del monaco, il gioielliere e l'uccello, scandita in cinque atti. Ma normalmente il bassorilievo gandharico immobilizza e riduce ad una sola scena una storia che si svolge nel tempo. A tale scopo isola e sceglie, all'interno del racconto, i momenti e gli elementi significanti, semplificando e riconducendo ad unità statica ciò che riacquisterà vita nella lettura di chi già conosce la storia.

vicenda: il bue, inginocchiato, invoca l'aiuto del Maestro e fra il Buddha ed il proprietario dell'animale si svolge il dialogo che si concluderà con la liberazione del bue.

* * *

Qualche parola su alcuni elementi iconografici meritevoli di essere sottolineati.

a) In entrambi gli esempi il bue è raffigurato non solo in ginocchio, ma nell'atto di leccare i piedi del Buddha, particolare quest'ultimo assente nella riferita narrazione scritta. L'insieme richiama irresistibilmente le rappresentazioni gandhariche degli *Addii di Chandaka e Kaṅṭhaka*¹⁴: in tutti gli esempi noti, infatti, il cavallo è effigiato in ginocchio mentre lecca i piedi del Maestro e l'atteggiamento del bue sembra ricalcato esattamente su quello di Kaṅṭhaka.

I dati a disposizione non consentono di sapere se il particolare comovente fosse presente nella tradizione letteraria indiana, da cui deriva la traduzione cinese, o se appartenesse piuttosto all'ambito della tradizione orale, o infine se si tratti di una soluzione nata in ambito figurativo, sul suggerimento appunto del modello degli *Addii*.

b) Nel secondo rilievo (Tav. II) il proprietario del bue ha la mano destra atteggiata in un gesto che abbiamo definito *noto, ma non identificato*, riproposto con una certa frequenza nelle sculture gandhariche in contesti diversi¹⁵.

J. Marshall identificò un gesto in tutto simile al nostro con la « *chin-mudrā* or *jñanamudrā*, indicative of meditation, knowledge and purity, a *mudrā* particularly associated with famous teachers »¹⁶, e la sua lettura è stata accettata e ripetuta da vari studiosi¹⁷.

¹⁴ Per una bibliografia dei testi e delle immagini relative a questo episodio si veda A. Santoro, « Una Raffigurazione Inedita degli Addii di Chandaka e Kanthaka (Arte del Gandhāra) », *RSO*, 54, 1980, pp. 319-325.

¹⁵ Per es. A. Foucher, *A.G.B.G.*, I, figg. 189, 199, 233, 277, 278; D. Faccenna, *op. cit.*, part 2, pl. CIX, CXXXVII, CCCXI, CCCXV; part 3, pl. CCCLXXV, CCCLXXXIV b, CDXIV; Lyons-Ingholt, *op. cit.*, figg. 2, 3, 253, 277, 310; G. De Marco, *I « Kusāna » nella vita del Buddha. Per un'analisi del Rapporto fra potere politico e religione nell'antico Gandhāra*, Suppl. no. 34 a *AION*, 43, 1983, p. 56 e nota 198, fig. 21.

Normalmente il gesto è eseguito tendendo indice e medio e flettendo sul palmo le altre dita; più raramente (Lyons-Ingholt, *op. cit.*, figg. 2 e 3) indice medio e pollice sono tesi, le altre dita flesse.

¹⁶ J. Marshall, « Greeks and Sakas in India », *JRAS*, 1947, pp. 3-32, p. 11; identica lettura è riproposta dall'autore in *Taxila*, 3 voll., Cambridge 1952, vol. II, p. 701 e in *The Buddhist Art*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁷ E. g. Lyons-Ingholt, *op. cit.*, p. 131 e D. Faccenna, *op. cit.*, part 3, p. 79.

Ma come è già stato osservato da H.-P. Francfort¹⁸, formalmente altro è la *cinmudrā*, altro il gesto gandharico in questione. « In the *chinmudrā*, the tips of the thumb and the forefinger are made to touch each other, so as to form a circle, the other fingers being kept open. The palm of the hand is made to face the front. This is the *mudrā* adopted when an explanation or exposition is being given; hence it is also called *vyākhyānamudrā* and *sandarśana-mudrā* »¹⁹. E « in the *jñāna-mudrā* the tips of the middle finger and of the thumb are joined together and held near the heart, with the palm of the hand turned towards the heart »²⁰.

D'altra parte il gesto gandharico, che chiameremo pseudo-*cinmudrā*, non corrisponde esattamente a nessuna delle *mudrā* più tardi codificate²¹, né ad alcuno degli *abhinaya* descritti nei tradizionali trattati sulla danza²².

¹⁸ H.-P. Francfort, *Les Palettes du Gandhāra*, Paris 1979, MDAFA, t. XXIII, pp. 29-30.

¹⁹ T. A. G. Rao, *Elements of Hindu Iconography*, 2 coll., 4 t., Delhi 1968, 2° ed., vol. 1, t. I, pp. 16-17. A. Rao si rifà J. N. Banerjea, *The Development of Hindu Iconography*, Calcutta 1941, pp. 254-255. Nell'iconografia buddhista questo gesto è chiamato *vitarkamudrā*: vedi M. T. De Mallmann, *Introduction à l'Iconographie du Tantrisme Bouddhique*, Paris 1975, p. 33 e nota 2. Mentre per la maggior parte degli studiosi *cin-vitarka-vyākhyāna-sandarśanamudrā* sono solo varianti nominali di uno stesso gesto, identico per forma e significato, G. Liebert, *Iconographic Dictionary of the Indian Religions Hinduism-Buddhism-Jainism*, Leiden 1976, considera la *cinmudrā* (s. v., p. 61) una variante della *mukulamudrā*; quanto alla *vyākhyānamudrā* (s. v., p. 347) la considera derivata dall'*abhyamudrā* e rileva l'esistenza di due varianti esecutive: nella prima l'indice e il pollice sono congiunti a formare un circolo, nella seconda il circolo è formato dal pollice e da un altro dito (che non sia l'indice); per la *vitarkamudrā* (s. v. p. 345) infine dice: « "gesture of argumentation (reasoning), assumed in discussion", n. of a handpose which seems to be (at least almost) identical with the *vyākhyānamudrā* ». Come si vede o si intravede anche per le *mudrā* canoniche la situazione è meno definita di quanto si possa pensare.

²⁰ T. A. G. Rao, *op. cit.*, p. 17 e pl. V, fig. 16. In realtà nell'illustrazione il circolo è formato da pollice ed indice e non da pollice e medio. Stessa incongruenza fra descrizione e illustrazione in J. N. Banerjea, *op. cit.*, p. 254 e pl. III, 2. In G. Liebert, *op. cit.*, s. v., p. 113, si legge: « the tips of the thumb and the index or middle finger touching each other ». E oltre « J. also forms part of the combined (*samyuta*) handpose *dharma-cakramudrā* ».

²¹ Cf. T. A. G. Rao, *op. cit.*; J. N. Banerjea, *op. cit.*; B. Bhattacharyya, *The Indian Buddhist Iconography*, Calcutta 1968 3° ed.; M. T. De Mallmann, *op. cit.*; G. Liebert, *op. cit.*, s. v. varie *mudrā* (elenco pp. 359-360).

²² M. Ghosh, (ed.), *Nandikesvara's Abhinaya-Darpanam*, Calcutta 1957 2° ed.; M. Ghosh, *The Natyaśāstra. A Treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics Ascribed to Bharatamuni*, I, Calcutta 1950. La pseudo-*cinmudrā* è in parte confrontabile con l'*ardhapatākā*. Per descrizione ed usi si veda *Nandikesvara's, op. cit.*, pp. 49-50. « If the little finger of the *Tripataka* hand is bent down, it is called *Ardhapataka*. 103-104 Uses: It is used to denote leaves, a board or slab for writing or painting, the bank of a river, saying 'both', knife, a banner, a tower, and a horn ». Gestì molto simili alla pseudo-

In una situazione culturale così fluida e composita qual è quella gandharica, totalmente privi come siamo di documenti coevi relativi alla gestualità²³, è estremamente difficile giungere a conclusioni certe sia per quanto riguarda l'origine della pseudo-*cinnudrā*²⁴, sia per ciò che concerne i suoi valori d'uso, ricostruibili in parte solo attraverso un attento esame dei diversi contesti in cui ricorre.

Una prima ricerca da noi effettuata in tal senso ha fornito una serie di indicazioni provvisorie indubbiamente, ma non prive di interesse, che proponiamo qui di seguito.

In un buon numero di bassorilievi narrativi la pseudo-*cinnudrā* appare chiaramente usata in situazioni dialogiche, con la funzione di 'gesto che indica la parola pronunciata'²⁵. In casi particolari è addirittura possibile comprendere di che tipo di parola si tratti: domanda posta²⁶, risposta o informazione data²⁷, partecipazione ad una discussione in atto²⁸, sfumature diverse, tutte comunque riassumibili e comprese nella definizione *gestum dicendi*.

Nel mondo indiano la funzione di *gestum dicendi*, sia nel linguaggio

cinnudrā sono attestati in tradizioni regionali di danza. E.g. il *danda* della tradizione Orissi (P. D. Nath, «A Note on Hastas», *Marg*, 13, 1959, pp. 24-43, foto 7) di cui non si indicano gli usi, ma si dice che è simile al *kapitha* della Kathakali (Cosa vera, a nostra conoscenza, per la variante attestata nel Kerala: si veda III Angikabhinaya, *Marg*, 11, 1958, pp. 12-19, ove è raffigurato il gesto e sono indicati i suoi usi, solo per quando è eseguito con entrambe le mani: «Net, doubt, peacock's feathers, drinking, touch, turn back, outside, back, behind, descend.»); e inoltre simile al *kartarinukha* della danza Manipuri (Sing Bipin, «Abhinaya», *Marg*, 14, 1961, pp. 15-19, no. 18; i suoi usi sono: «mark on forehead, eyes, to indicate an object, at a distance, winding path, lightning, go away, cot, love, to apply red colour on the feet»).

²³ Sui limiti metodologici del ricorso a testi del tipo di quelli citati nelle note 21 e 22 per l'interpretazione di un gesto gandharico, si vedano le importanti osservazioni di M. Taddei, «The Story of the Buddha and the Skull-Tapper. A Note in Gandharan Iconography», *AION*, 39, 1979, pp. 395-420, pp. 413-417 e relative note. Per usare le sue parole: «But what do we know of the canon of dance and drama in Gandhāra in the first century of our era? The obvious reply is nothing». (p. 416).

²⁴ H.-P. Francfort, *op. cit.*, p. 30: «Son origine doit être recherchée dans les domaines iranien ou grec, ou à la rigueur dans une Inde aux *mudrās* encore imprécis».

²⁵ Una lettura simile era già stata proposta da A. Foucher, *A.G.B.G.*, I, p. 374, che, descrivendo questo gesto eseguito da un brahmano, diceva: «il allonge les deux premier doigts de sa main droite comme pour lui donner quelque renseignements».

²⁶ Questo significato ci sembra possa avere il gesto eseguito da Brahmā nel bassorilievo di Kabul, ivi tav. III.

²⁷ È questo il caso della storia di Maitrakanyaka (Lyons-Ingholt, *op. cit.*, figg. 2 e 3) o della Matangi, cui Ānanda chiede da bere (A. Foucher, *A.G.B.G.*, I, fig. 250). Identico il significato del gesto ad Amarāvati, ove, nell'interpretazione del sogno di Māyā, tutti gli astrologi sono raffigurati in pseudo-*cinnudrā*. Vedi D. Barrett, *Sculptures from Amaravati in the British Museum*, London 1954, pl. VII.

gestuale quotidiano, sia in quello sacro, è tradizionalmente affidata alla *vitarka-cin-vyākhyāna-mudrā*, la cui forma codificata abbiamo già descritto seguendo Rao. Ma le testimonianze scritte sono tarde²⁹, e, cosa ancor più importante, anche nell'ambito figurativo i più antichi esempi del suo uso sono del v sec. d.C.³⁰.

Quanto alla produzione gandharica non siamo riusciti a trovare un solo esempio di *vitarkamudrā*, nemmeno nella forma combinata della *dharmacakramudrā*³¹.

Il *gestum dicendi* della pseudo-*cinmudrā* si inserisce quindi nel vuoto segnico determinato dalla assenza della *vitarkamudrā*, assumendo su di sé i valori d'uso che solo più tardi saranno affidati a quest'ultima³².

Se la lettura da noi proposta è esatta, anche le immagini gandhariche in cui la pseudo-*cinmudrā* è eseguita da personaggi isolati che tengono

²⁸ È questo il senso del gesto eseguito dai Bodhisattva che odono il Buddha predicare il Dharma (Lyons-Ingholt, *op. cit.*, figg. 253 e 255).

²⁹ Ad esempio B. Bhattacharyya, *op. cit.*, p. 441, a proposito della *vitarkamudrā* dice: «This *mudrā* is altogether unknown in the Sadhanamala and seems to be a later development».

³⁰ Cf. J. Auboyer, «Un Aspect du Symbolisme de la Souveraineté dans l'Inde d'après l'Iconographie des Trônes», *Arts Asiatiques*, XI, 1937, pp. 88-101, p. 90. Dal v sec. d.C. essa è ampiamente diffusa non solo in India, ma anche nell'arte buddhista centroasiatica, con i due significati fondamentali di gesto di argomentazione e di gesto di insegnamento della Legge. E.g. H. Härtel (ed.), *Along the Ancient Silk Routes. Central Asian Art from the West Berlin State Museums*, New York 1982, figg. 16, 18, 23, 24, 39, 40, 41.

Per una visione accurata della storia e degli esiti, formali e di significato, della *vitarkamudrā* in Estremo Oriente si veda D. Saunders, *Mudrā. A Study of Symbolic Gestures in Japanese Buddhist Sculpture*, London 1960, pp. 66-75 e note pp. 220-224.

³¹ Lyons-Ingholt, *op. cit.*, p. 19, così descrive la *dharmacakramudrā* gandharica: «the gesture of teaching, in which the right hand is held before the chest, the tips of the thumb and index fingers together and touching one of the fingers of the left hand, this latter being turned palm inwards (Nos. 245-261)». Ma basta guardare le immagini per rendersi conto che l'autore descrive la *dharmacakramudrā* canonica, e non quella realmente eseguita dal Buddha. Il gesto dell'insegnamento nel Gandhāra antico è infatti eseguito tenendo la mano sinistra con il palmo disposto orizzontalmente e le dita molto ravvicinate, mentre la destra, il palmo rivolto verso il cuore, tocca o racchiude, con il mignolo e l'anulare piegati, le punta delle dita della sinistra, ed indice, medio e pollice sono solo leggermente flessi. Cf. D. Saunders, *op. cit.*, p. 94.

³² L'assenza o quanto meno l'estrema rarità della *vitarkamudrā* non significa ovviamente inesistenza del gesto dell'anello (prendiamo in prestito la definizione da D. Morris et alii, *I Gesti. Origini e Diffusione*, Milano 1983, pp. 137-158) nella sfera del quotidiano, inesistenza tanto più improbabile se si ricorda che la *vitarkamudrā* è ancora oggi un gesto meccanico in India, per sottolineare quanto viene detto durante un conversazione. Cf. J. Auboyer, «Moudrā et Hasta ou le Langage par Signes», *Oriental Art*, 3, 1951, pp. 153-161, p. 156.

nell'altra mano un reliquiario³³, assume un significato particolare, ma anch'esso ricollegabile al valore di 'parola' che connota il gesto stesso.

Per comprenderlo ci serviremo della storia di un gesto mediterraneo, tuttora in uso nella tradizione liturgica cristiana, gesto fra l'altro simile, se non identico, alla pseudo-*cinnudrā*: la *benedictio graeca* o *benedictio latina*³⁴.

H. P. L'Orange³⁵, con un'analisi più che convincente, ha dimostrato come il significato di benedizione, che usualmente connota il gesto, sia solo un'aggiunta del medioevo avanzato. In origine il gesto era un 'gestum disputationis' appartenente alla chironomia oratoria classica; di qui esso penetrò nella iconografia cristiana ove mantenne il suo valore iniziale di esposizione della parola, intendendo per parola la dottrina cristiana. Di estremo interesse, ai nostri fini, appare l'osservazione dello studioso relativa alle immagini di Cristo o degli Apostoli che tengono nella mano sinistra il Vangelo, mentre con la destra eseguono il gesto discusso: «The Gospel scroll signifies the Christian doctrine, the gesture of speech signifies this doctrine expressed in living words»³⁶.

Una lettura analogica ci sembra possibile anche per le immagini gandhariche summenzionate, nelle quali reliquiario e pseudo-*cinnudrā* indicherebbero la dottrina buddhista e la sua espressione in parole. L'uso di un esempio mediterraneo non implica, ovviamente, una derivazione o dipendenza del gesto gandharico dal mondo occidentale³⁷. La somiglianza

³³ A. Foucher, *A.G.B.G.*, I, fig. 254; G. De Marco, *op. cit.*, fig. 21.

³⁴ H. P. L'Orange, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, Oslo 1953, p. 172: «the three first fingers (thumb, index and middle finger) are stretched out straight, while the two remaining (ring and little finger) are flexed against the palm of the hand; the thumb is not always straight but often, ..., touches the ring finger». Anche la pseudo-*cinnudrā* gandharica è attestata in due varianti, simili a quelle della *benedictio*: vedi nota 15.

³⁵ *Op. cit.*, pp. 171-197.

³⁶ *Ibidem*, p. 178.

³⁷ Ipotesi per altro non troppo remota, come sembrano suggerire una serie di indicazioni che possono essere così sintetizzate: a) Pochissimo sappiamo della gestualità indiana nel periodo aniconico, ma, come dimostra un'iscrizione, «one of the earliest representations of a teacher expounding his lessons on doctrines is to be found at Bharhu where the sage Dīrghatapasvī is shown in the attitude of instructing his pupils... his right hand is raised towards his breast with the thumb and the index fingers projecting outwards, the other fingers being bent inwards». (J. N. Banerjea, *op. cit.*, p. 255); b) Fra le più antiche raffigurazioni di pseudo-*cinnudrā* in India va annoverato un «toilet-tray», di provenienza ignota, rappresentante un personaggio nudo a cavallo di un mostro marino: «De sa main droite, il fait une sorte de geste bénisseur semblable à celui des *pantocreatores byzantins et romains*, l'index et le majeur dressés». (H.-P. Francfort, *op. cit.*, p. 29 e pl. XII). Secondo lo studioso il pezzo, ancora ellenizzante per stile ed iconografia, andrebbe datato agli inizi dell'era cristiana (*Ibidem*, passim e p. 94). Il pezzo

degli esiti infatti è attribuibile all'affine valore semantico dei gesti – quello occidentale e quello gandharico – entrambi segni di espressione di parola e come tali carichi in potenza di tutto ciò che ‘parola’ significa, sia in senso profano, sia in senso religioso³⁸.

E per concludere ritorniamo alla *Storia del Buddha e del bue*. La pseudo-*cinnudrā* in cui è atteggiato il proprietario del bue indica, visivamente, l'animato dialogo che si svolge fra lui e il Buddha e consente così di riconoscere nell'uomo non uno dei personaggi che affollano il rilievo, ma il deuteragonista o tritagonista della storia narrata.

II. SU UN BASSORILIEVO INEDITO DEL MUSEO DI KABUL RAFFIGURANTE LA CONQUISTA DELLA BODHI³⁹.

Nella più antica tradizione testuale buddhista la conquista della *bodhi* si identifica ed esaurisce nelle quattro meditazioni e nell'acquisizione delle tre scienze. A questo nucleo fondamentale vengono però ben presto pre-

è stato contemporaneamente pubblicato anche da S.R. Dar, «Toilet trays from Gandhāra and Beginning of Hellenism in Pakistan», *Journal of Central Asia*, 2, 1979, pp. 141-184, pl. II, con la didascalia, chiaramente dovuta ad un errore di lettura: «Naked Heracles, club in right hand, riding a ram-headed Sea-monster»; c) Un primo (?) esempio di pseudo-*cinnudrā* in territorio est-iraniano appare su un *rython* di Nisa, eseguito da un sacerdote (?) nel contesto di una processione dionisiaca, ellenizzante per soggetto ed iconografia (Una buona illustrazione in G. A. Košelenko, *Rodina Parfian*, Moskva 1977, fig. 58). Il gesto in questione continua ad essere attestato anche in epoca molto più tarda. E. g. nel vaso di Merv (v-vi sec. d. C.): si veda G. A. Košelenko, «Unikal'naja vaza iz Merva», *VDI*, 1966, 1, pp. 92-105, e relative ill. Parlando di questo gesto G. A. Pu-gačenkova, *Iskusstvo Turkmenistana*, Moskva 1967, dice: «pravaja pripodnjata v tom ritual'nom žeste c dvumja vozdetymi pal'čami, kotoryi imel rasprostranenie v sabazianskom kul'te, pereidja zatem v hristianstvo (benedictio latina)». (p. 92). Abbiamo già detto che secondo L'Orange il gesto deriva dalla chironomia oratoria; aggiungiamo che lo studioso analizza la ‘benedictio latina’ anche nel culto di Sabazio (*op. cit.*, pp. 184-187); d) In India l'uso della pseudo-*cinnudrā* coincide con l'arte greco-buddhista del Gandhāra. Significativa è la sua assenza fra le *mudrā* repertoriate. Le indicazioni su esposte sembrerebbero alludere ad una origine occidentale del gesto gandharico, ma il problema è notevolmente complesso e solo attraverso uno studio dettagliato sarà possibile confermare o smentire la supposizione qui avanzata. Speriamo di poter sviluppare la questione in una prossima ricerca.

³⁸ La bivalenza parola quotidiana-parola sacra è perfettamente evidente nell'uso della stessa *vitarkamudrā*. Val la pena di aggiungere che nel Gandhāra, almeno in un caso, la pseudo-*cinnudrā* indica l'esposizione del Dharma: alludiamo alla raffigurazione di Maitreya con adoratrici (Lyons-Ingholt, *op. cit.*, fig. 310).

³⁹ Questo rilievo venne recuperato alla dogana nel 1975, mentre si tentava di esportarlo, e portato al Museo di Kabul ove il prof. M. Taddei poté fotografarlo grazie alla cortesia dell'allora Direttore del Museo Sig. A.A. Motamedi. Dobbiamo la fotografia alla cortesia del prof. Taddei che ringraziamo.

messi ed aggiunti vari episodi che riflettono la progressiva divinizzazione del Maestro e sui quali si sbizzarriranno, complicandoli e prolungandoli a dismisura, le biografie più tarde⁴⁰.

Proprio questi episodi secondari hanno la funzione, nell'arte buddhista, di segni capaci di suggerire al devoto il momento della Illuminazione, momento che, per la sua ineffabilità ed inesprimibilità, nessuna immagine è in grado di comunicare appieno. L'episodio prediletto fra tutti è senza dubbio l'assalto di Māra: attestato già nelle scuole aniconiche⁴¹, esso è accolto anche nell'arte del Gandhāra⁴², ove gli si affiancano inoltre tutta una serie di avvenimenti, presenti anche nella tradizione letteraria⁴³.

Il bassorilievo di Kabul, qui pubblicato per la prima volta, raffigura appunto la conquista della *bodhi* mediante l'accostamento di due episodi – a sinistra i *Preparativi per il seggio della Illuminazione*⁴⁴, a destra l'*Invito di Brahmā alla predicazione* – l'uno anteriore, l'altro posteriore alla Illuminazione propriamente detta. I due avvenimenti sono raffigurati in un continuum spaziale privo di divisione interna: la distinzione nasce solo dalla disposizione dei personaggi che sono inoltre orientati in modo tale da indurre e condurre, gradatamente, l'osservatore a passare dalla prima alla seconda scena⁴⁵.

Il vuoto cronologico fra i due momenti sottintende il Grande Evento, quello che nessuna immagine potrebbe rappresentare e che il devoto, percorrendo il cammino dal *bodhimandavyūha* all'invito alla predicazione, viene indotto a rivivere nella sua interiorità, unico luogo in cui Esso è realmente

⁴⁰ Sul problema si veda l'eccellente lavoro di A. Bareau, *Recherches sur la Biographie du Buddha dans les Sūttapiṭaka et les Vinayapiṭaka Anciens: de la Quête de l'Éveil à la Conversion de Śāriputra et Maudgalyāyana*, Paris 1963, EFEO, 53, specialmente pp. 57-154 e pp. 361-400.

⁴¹ Per es. J. Marshall & A. Foucher, *The Monuments of Sanchi*, 3 voll., Calcutta, n.d., t. II, figg. 29 e 61. Nei testi il cui nucleo è più antico Māra non compare affatto: il suo primo e breve intervento è attestato nel *Vinayapiṭaka* dei Dharmaguptaka (A. Bareau, *op. cit.*, p. 141 e p. 395).

⁴² Sul tema dell'assalto di Māra si vedano da ultimi G. Hockfield Malandra, «Mara's Army: Text and Image in Early Indian Art», *East and West* 31, 1981, pp. 121-130; e P. Eichenbaum Karetzky, «Mara Buddhist Deity of Death and Desire», *East and West*, 32, 1982, pp. 75-92.

⁴³ Per i vari episodi del ciclo della Illuminazione cf. A. Foucher, *A.G.B.G.*, I, pp. 368-424; e Id., *La vie du Bouddha d'après les Textes et les Monuments de l'Inde*, Paris 1949, pp. 142-193.

⁴⁴ In questa sintetica definizione sono compresi non solo i preparativi veri e propri, ma anche l'apparizione della Terra e la tentazione e sconfitta di Māra. Cf. A. Foucher, *A.G.B.G.*, II, 1, pp. 195-196 e P. Eichenbaum Karetzky, *op. cit.*, p. 88.

⁴⁵ L'organizzazione dello spazio ed i modi del passaggio richiamano in parte una soluzione prospettica del tipo di quella documentata ad Ajanta. Sul problema si veda J. Auboyer, *Introduction à l'Étude de l'Art de l'Inde*, Roma 1965, pp. 116-117.

rievocabile. Si è di fronte ad una soluzione figurativa indubbiamente efficace ed originale, per la quale non è possibile trovare comparazioni⁴⁶.

Rilevante è l'interesse dell'opera anche per la storia della iconografia gandharica. Se infatti per *I preparativi per il seggio* lo schema utilizzato è nel suo insieme riconducibile ad una serie di esempi già noti⁴⁷, per *l'Invito alla predicazione* si deve parlare di un vero e proprio 'unicum', totalmente difforme dai consueti moduli gandharici e rispettoso invece della tradizione testuale⁴⁸. Ugualmente nuovi ed originali sono alcuni

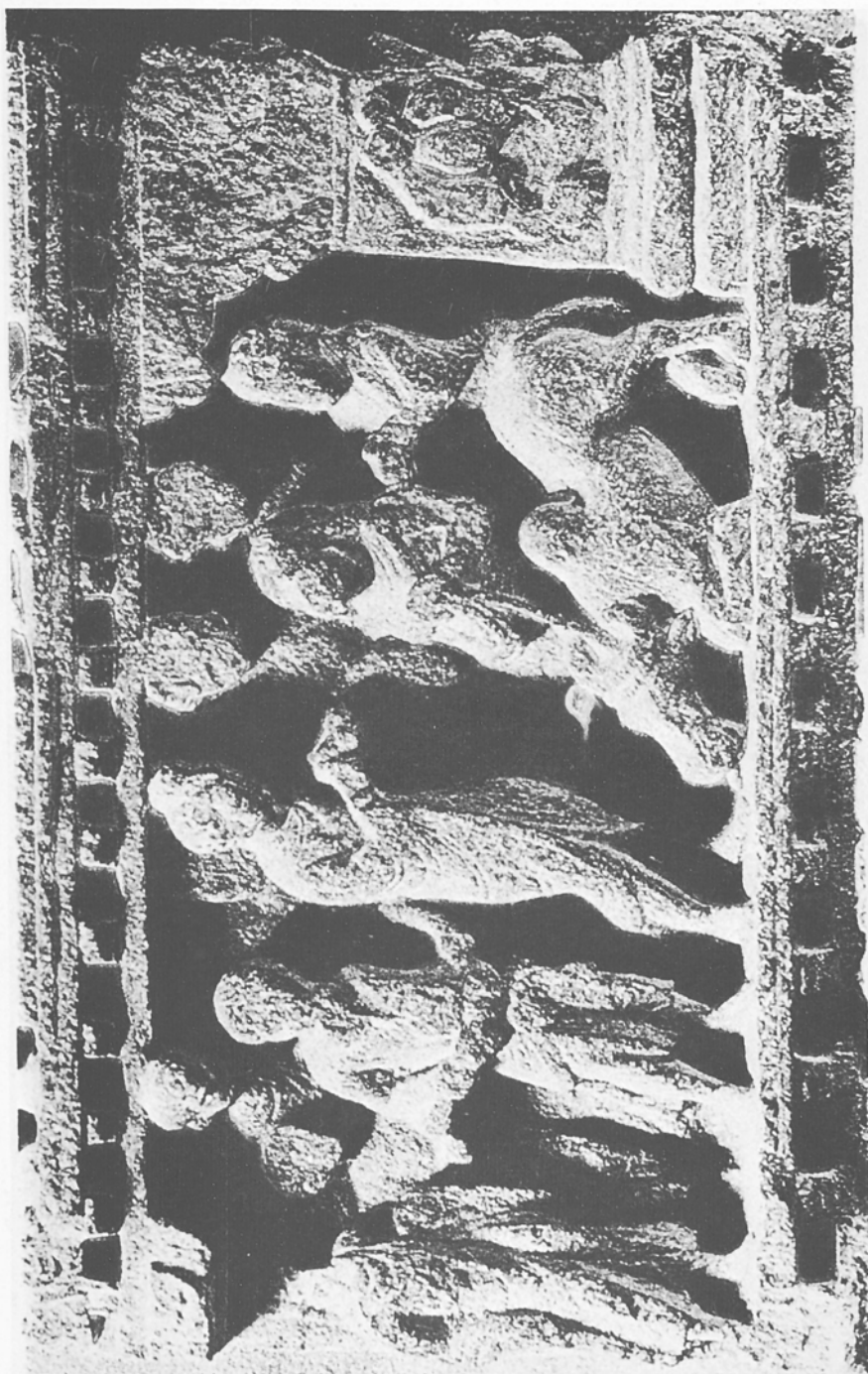
⁴⁶ Va sottolineato che l'episodio *I preparativi per il seggio* è spesso proposto come scena conclusa e definita da elementi architettonici (A. Foucher, *A.G.B.G.*, I, fig. 199; N. G. Majumdar, *A Guide to the Sculptures in the Indian Museum*, 2 voll., Delhi 1937, vol. II, pl. VIII b; *Archivio M.N.A.O.R.*, foto 739); altre volte le condizioni frammentarie del rilievo impediscono di dire se e a quale episodio esso fosse affiancato (A. Foucher, *A.G.B.G.*, I, fig. 401; Lyons-Ingholt, *op. cit.*, fig. 62; *Archivio M.N.A.O.R.*, foto 691, 842). Il rilievo di Kabul è il solo, a nostra conoscenza, a proporre l'accostamento discusso.

Il prof. M. Taddei ci ha cortesemente segnalato un'immagine che, benché frammentaria, è parzialmente ravvicinabile al rilievo di Kabul. In essa è raffigurato il Buddha in *abhayamudrā* seduto in *padmāsana* su un basso seggio; alla sua destra, su un trono cubico sormontato da un pipal si erge una figurina femminile. Sulla sinistra è possibile riconoscere Māra e due figure femminili, una delle quali impugna il *makaradhvaja*. Moti Chandra, *Stone Sculpture in the Prince of Wales Museum*, Bombay 1974, fig. 26 e p. 12.

⁴⁷ Il modulo normale propone al centro l'albero della *bodhi*, collocato su un trono ricoperto d'erba, da un lato il Buddha ed il suo seguito, dall'altro Māra e le sue figlie. Spesso sulla faccia anteriore del trono è raffigurata la Terra; più raramente una seconda figurina femminile emerge dal seggio fino alla cintola. Figure di *deva* in volo possono completare la scena. E.g. A. Foucher, *A.G.B.G.*, I, figg. 199, 401; N. G. Majumdar, *op. cit.*, pl. VI; *Archivio M.N.A.O.R.*, foto n. 739, 842; Lyons-Ingholt, *op. cit.*, fig. 62.

⁴⁸ Nella letteratura buddhista le esitazioni del Buddha davanti alla predicazione occupano un ampio spazio, a partire dai testi più antichi. Tanto nel canone *pāli*, come pure nelle biografie più tarde, il ruolo capitale nel convincere il Maestro è affidato a Brahmā (A. Bureau, *op. cit.*, pp. 135-143). Anche quando compare Indra i suoi tentativi sono inefficaci e solo l'intervento di Brahmā ha capacità risolutive. E.g. *Lalitavistara*, trad. par Ed. Foucaux, Paris 1884, *Annales du Musée Guimet*, t. VI, vol. I pp. 327-333; *Mahāvastu*, transl. by J. Jones, London 1949-1956, 3 voll., *S.B.B.*, voll. XVI, XVIII e XIX, vol. III, 1956, pp. 303-309. Come dichiara Indra: «Friend Great Brahmā you knew the perfect Buddha of Old and so do yourself implore the Exalted One to set rolling the wheel of dharma». (*Mahāvastu*, cit., p. 305). Secondo A. Bureau, *op. cit.*, p. 141 e p. 376, l'episodio delle esitazioni avrebbe un carattere più tardo rispetto ad altri del ciclo della *bodhi* proprio per il ruolo di primo piano affidato a Brahmā, ruolo che indicherebbe un intento propagandistico presso brahmani e kṣatriya. Ritornerebbe in seguito su questo importante problema.

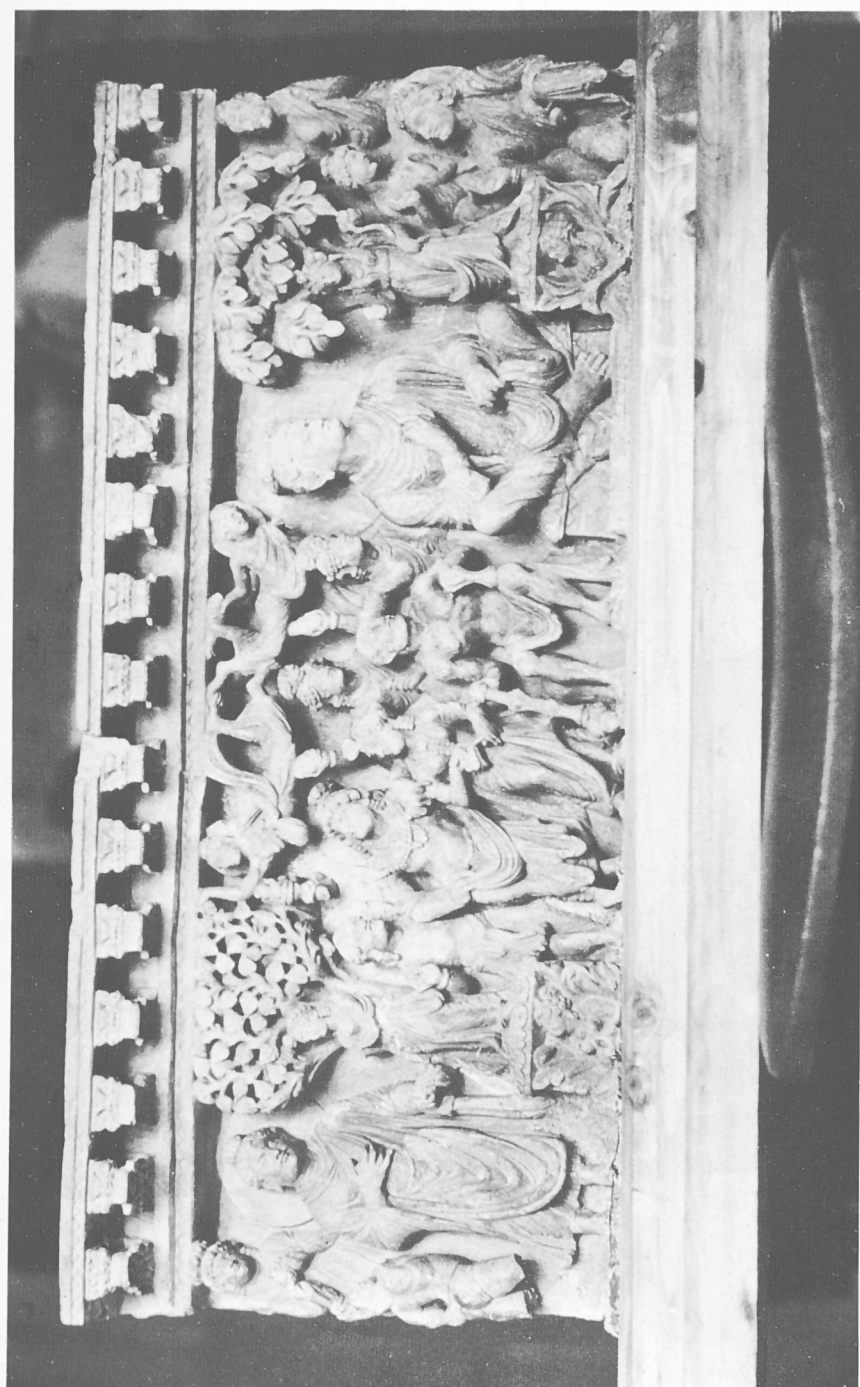
Nella tradizione figurativa gandharica lo schema usuale e, sia lecito dirlo, banale propone per questo episodio Buddha seduto sotto l'albero, affiancato alla sua sinistra da Brahmā, alla sua destra da Indra. Solo la posizione rispetto al Maestro indica la funzione preminente assoluta dal primo (Sulla sinistra come posto d'onore si veda A.



Peshawar. Da Lyons-Ingholt, Pl. 180.



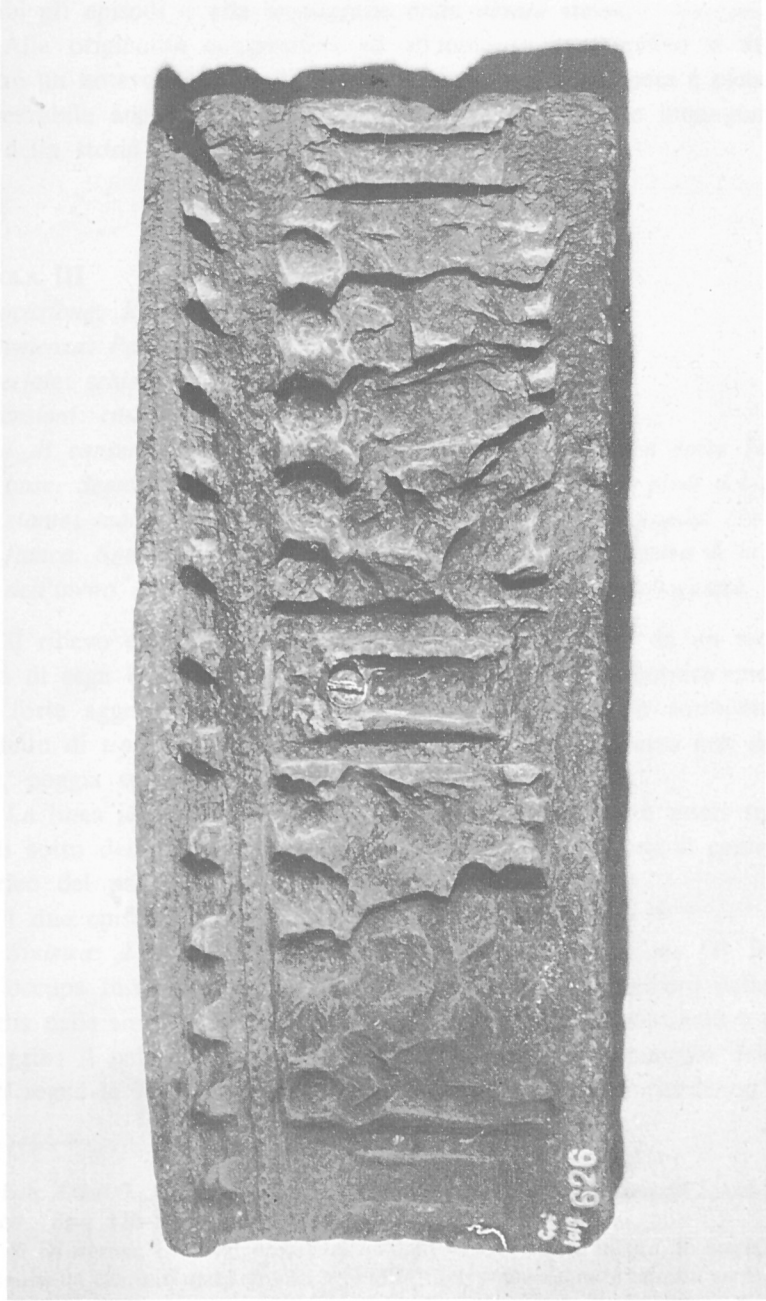
Milano. Collezione Eskenazi. Foto Eskenazi.



Kabul. Foto M.N.A.OR. (M. Taddei).



London, British Museum (per gentile concessione).



Lahore, Museum (per gentile concessione).

particolari: dalla mazza del Vajrapāṇi all'*āsana* del Buddha seduto, dal complesso sintagma trono + Terra/albero + *devatā* – riproposto in entrambi gli episodi – alla iconografia della *devatā* stessa.

Alla originalità compositiva ed all'interesse iconografico si aggiunge inoltre un notevole livello stilistico e formale, per cui l'opera è pienamente apprezzabile anche dal punto di vista della storia delle immagini, oltre che della storia del pensiero e delle idee.

* * *

TAVOLA III

Collocazione: Kabul, Museo inv. no. 5.27.75.

Provenienza: Pakistan.

Materiale: schisto grigio.

Dimensioni: cm. 67, 50 × 32.

Stato di conservazione: buono. Un segno netto di frattura corre lungo la base. Segni di frattura laterale. Mutili parzialmente i piedi del Buddha stante; mancano gambe, volto e braccio destro al Vajrapāṇi che lo affianca. Spezzata l'asta del makaradhvaja e la mano destra della devatā dell'invito alla predicazione. La settima mensola è scheggiata.

Il rilievo è definito in alto da una cornice decorata da un motivo a denti di sega lungo il bordo inferiore. Sul corpo della cornice emergono, con forte aggetto, quindici mensole a forma di pilastro sormontato da capitello di tipo corinzio. Un architrave, decorato anch'esso con denti di sega, poggia sulle mensole.

La linea ideale di demarcazione fra i due episodi può essere tracciata al di sotto dell'ottava mensola, in coincidenza quindi con il centro geometrico del pannello.

I due episodi si susseguono da sinistra verso destra ⁴⁹.

Sinistra: I preparativi per il seggio della Illuminazione. Il Buddha, che occupa tutta l'altezza, è raffigurato alla destra dell'albero della *bodhi* e tiene nella sinistra un lembo del mantello e l'erba (?) destinata a coprire il seggio; il palmo della destra poggia sul petto. Il panneggio della *saṅghāṭī* segue le linee del corpo, tendendosi sulle spalle e ricadendo in pe-

Foucher, *A.G.B.G.*, I, pp. 421-424 e II, I, p. 204). Fra i numerosi esempi Lyons-Ingholt, *op. cit.*, fig.g 170-173.

⁴⁹ Di norma, nei fregi orizzontali scolpiti su uno stesso blocco, le scene, distinte e scandite da elementi architettonici o di altro tipo, si succedono da destra verso sinistra. Il nostro rilievo, però, non propone una divisione interna vera e propria e rientra così in un tipo di raffigurazione continua, nella quale la lettura può procedere da sinistra verso destra. Per la descrizione del rilievo la destra e la sinistra sono quelle interne.

santi pieghe nella parte inferiore; la flessione del braccio destro fa sollevare la *saṅghāṭī* scoprendo così l'*antaravāsaka*. Il capo è circondato da un grande alone liscio; i capelli, raccolti in un piccolo *uṣṇīṣa*, sono resi con riccioli fitti ed aderenti. Il Maestro è seguito in primo piano da un personaggio maschile di proporzioni minori, con ogni probabilità il Vajrapāṇi, nudo ad eccezione di un'aderente *langotī*. Il corpo, molto danneggiato, è rappresentato di spalle in un atteggiamento fortemente dinamico, sottolineato anche dalla tensione muscolare. In secondo piano, proiettato verso l'alto, emerge una figura maschile nimbata adorna di gioielli (collana e orecchini), vestita di un *uttariya* e con il capo ricoperto da una specie di corona elaborata⁵⁰.

A sinistra del Buddha, su un trono cubico ricoperto d'erba, si erge l'albero della *bodhi*, un pipal (*figus religiosa*), reso con un minuzioso realismo che si attarda sin nella descrizione della nervatura delle foglie lanceolate. Sulla faccia anteriore del trono, immersa fra foglie di acanto, emerge a mezzo busto ed in *añjalimudrā* la Terra. Adorna di gioielli (collane e orecchini) la dea ha i capelli a fitti riccioli disposti in una elaborata acconciatura. Il tessuto dell'abito si tende a rivelare i seni, piccoli ed alti. Una seconda figura femminile si erge sul trono, con il corpo addossato al tronco dell'albero ed il capo circondato dal folto fogliame. La *devatā* riccamente ingioiellata (un diadema perlato intorno ai ricci capelli, orecchini, bracciali alle caviglie), indossa una lunga veste che forma un fiocco sul fianco sinistro. Sulla destra è visibile un lembo dell'*uttariya* su cui il drappaggio assume un andamento a zig-zag. Il tessuto segue la sinuosità e la flessione del corpo, infittendosi con pesanti pieghe ai lati e fra le gambe ed assumendo trasparenza sul seno e sulla gamba sinistra, ove lascia intravedere il bracciale alla caviglia. Illeggibile purtroppo la posizione delle braccia: il destro sembra poggiato sul fianco.

Alla sinistra dell'albero, a completare l'episodio, appare un gruppo di tre personaggi in cui è possibile riconoscere Māra fra i suoi figli. L'immancabile deuteragonista della conquista della *bodhi* è raffigurato stante, mollemente appoggiato con il braccio sinistro sulla spalla della figlia, in una posa nota anche da altri esempi⁵¹. Il dio indossa *paridhāna* ed *uttariya*, è riccamente ingioiellato (tre collane, bracciali, orecchini), ed i suoi lunghi capelli a folti riccioli sono parzialmente raccolti in una *jaṭā* serrata da una fascia. Il capo è cinto da un alone liscio. Alla sua destra una figura maschile (il figlio?) rivolto verso Māra in un atteggiamento interlocutorio.

⁵⁰ Essa sembra ravvicinabile alla corona di Indra. Si veda A. K. Coomaraswamy, «Early Indian Iconography. I. Indra, with Special Reference to Indra's Visit», *Eastern Art Quarterly*, I, 1928, pp. 33-41.

⁵¹ Per es. *Archivio M.N.A.O.R.*, foto 692,739,842; Lyons-Ingholt, *op. cit.*, fig. 62.

L'uomo, che indossa solo un 'loin-cloth' pesantemente annodato davanti, è ornato di bracciali ed orecchini ed ha i capelli acconciati in un ciuffo al centro della fronte e due sopra le orecchie⁵². Il palmo della mano destra è rivolto verso il dio; nella sinistra, coperta dal braccio di Māra, impugna un lungo asse di cui rimane solo l'emblema di coronamento, un *makaradhva-ja*⁵³. Alla sinistra di Māra è rappresentata la figlia, riccamente adorna di gioielli (collane, orecchini, bracciali alle braccia e alle caviglie), con i capelli acconciati in modo molto elaborato. Nella mano sinistra porta un fiore. Il corpo sinuoso è sottolineato dall'andamento del pannello dell'abito, raccolto sul fianco sinistro a formare un fiocco; un sottile *uttariya* ricade dalle braccia con pieghe a zig-zag.

La scena è conclusa in alto da un *deva* in *paridhāna* e *uttariya*, il capo nimbato ed i capelli raccolti in una piccola *jaṭā*. La divinità è raffigurata in volo verso l'albero, il corpo parallelo alla cornice del rilievo, nell'atto di lanciare con la destra i fiori contenuti nel sinus dello sciale.

Destra: L'invito di Brahmā alla predicazione. Un secondo *deva* volante, in tutto simile al primo ma disposto specularmente, apre spazialmente il secondo episodio. Anche qui il nucleo centrale ripropone, affiancati, il Buddha (seduto, ma di proporzioni tali da occupare tutta l'altezza del rilievo) ed il complesso sintagma trono + Terra/albero + *devatā* già descritto.

Il Buddha è rappresentato seduto su un seggio ricoperto d'erba e decorato, lungo il bordo superiore, da un motivo a denti di sega. Le gambe sono incrociate all'altezza delle caviglie⁵⁴. Con la mano sinistra tiene un

⁵² Dalla foto non è possibile stabilire se il resto del capo sia rasato.

⁵³ Questo emblema, tradizionalmente associato con Kāma, quando è riferito a Māra sottolinea i valori di fertilità del dio nel suo aspetto di Kāmadeva. Si veda in proposito A. K. Coomaraswamy, *Yakṣas*, part I & part II, Delhi 1971, part II, p. 47 e pp. 54-55; J. Williams, «Sarnath Gupta Steles of the Buddha's Life», *Ars Orientalis*, 10, 1975, pp. 171-192, pp. 180-181, ove la studiosa sottolinea la connessione del *makaradhva-ja* con Kāma, e ricorda che nel *Buddhacarita* (transl. by E. H. Johnston, Lahore 1936, rep. Delhi 1972, pp. 188-189) Māra è paragonato a Kāma; G. Hockfield Malandra, *op. cit.*, pp. 124-125.

Fra gli esempi figurativi gandharici e Gupta dell'associazione di questo emblema con Māra ricordiamo A. Foucher, *A.G.B.G.*, I, I, fig. 401; Lyons-Ingholt, *op. cit.*, fig. 62; Moti Chandra, *op. cit.*, fig. 26; J. Williams, *op. cit.*, pl. 11, fig. 13, a e b.

⁵⁴ Questa sembra la lettura più probabile dell'*āsaṇa*: dalla foto è perfettamente visibile il piede destro che si sovrappone obliquamente, giungendo a terra. Il sinistro tuttavia non è visibile, per cui è difficile dire se sia nascosto dal pannello della *saṅghāṭi* che ricade sulla faccia anteriore del trono o sia riportato sul seggio. Va rilevato che questa posa nell'iconografia gandharica è connessa e riservata a Maitreya. Cf. J. M. Rosenfield, *op. cit.*, nota 86 p. 312 e M. Taddei, «Harpocrates-Brahma-Maitreya: a Tentative Interpretation of a Gandharan Relief from Swāt», *Dialoghi di Archeologia* 3, 1969, pp. 364-390, pp. 378-379 e relative note.

lembo della *saṅghāṭī*, mentre la destra con il palmo rivolto verso il petto, esegue con l'indice e il pollice la *jñānamudra*⁵⁵. I capelli, resi con lunghe ciocche ondulate, sono raccolti in un *uṣṇīṣa* largo e piatto; l'*ūrṇā* è indicata da una cavità. Un ampio alone liscio circonda il capo. L'andamento del panneggio segue organicamente le linee del corpo. A destra del Maestro è raffigurato il Vajrapāṇi, seduto all'europea su di un masso (?). L'iconografia e la posa ricalcano quella dell'Eracle maturo; il viso, segnato dall'età, è rivolto verso il Buddha, i capelli corti ed ondulati aderiscono al capo, la barba è corta e curata. Il corpo muscoloso è rivestito solo della *langotī*, sulle gambe poggiano le spoglie del leone⁵⁶.

All'immane *vajra* (piccolo, a forma di clessidra, poggiato sul ginocchio sinistro) si aggiunge qui nella mano destra una lunga mazza nodosa che giunge fino a terra⁵⁷. In secondo piano, a destra e sinistra del Vajrapāṇi, emergono due figure maschili con la mano destra levata ricolma di fiori. Adorne di gioielli (collana, bracciali, orecchini), indossano l'*uttariya* nel cui sinus sono contenuti i fiori ed hanno sul capo un turbante decorato da una doppia fila di perle. Dietro il loro capo sono visibili due sottili fasce svolazzanti.

La raffigurazione dell'albero ripropone la composizione già utilizzata nel primo episodio, anche se qui l'albero è di una diversa specie botanica, come indica chiaramente la disposizione del fogliame a grappoli ricadenti verso il basso. L'immagine della *devatā*, meglio conservata, permette inoltre la lettura di una serie di dettagli mancanti o comunque illeggibili nella prima. La dea indossa una lunga tunica di chiara ispirazione classica, fermata in vita da una cintura nascosta; lo scialle è drappeggiato in modo tale da ricoprire la parte inferiore delle gambe e ricade con pieghe a zig-zag lungo il fianco sinistro. Il panneggio segue le linee del corpo, mantenendo volume e peso lungo la linea di gravità ed assumendo trasparenze sul seno. Il capo è coperto da un diadema di forte spessore con un ornamento (vegetale?) al centro, le orecchie sono adorne di pendenti a forma di cono rovesciato. Il braccio destro piegato è purtroppo privo della mano; la sinistra tiene un lungo flessuoso stelo, poggiato lungo il braccio, e coronato da un fiore di loto.

A sinistra dell'albero l'episodio è concluso da un gruppo di tre per-

⁵⁵ Per il gesto vedi ivi, nota 20.

⁵⁶ Un tipo simile di Vajrapāṇi-Eracle, ma senza la mazza, compare a Tepe Shotor. Vedi M. Z. Tarzi, «Hadda à la lumière des trois Campagnes de Fouilles de Tapa-é-Shotor (1974-1976)», *CRAI*, 1976, pp. 381-410, figg. 9-11, pp. 394-397.

⁵⁷ È il solo esempio fin qui noto di associazione mazza-*vajra*. Per l'iconografia del Vajrapāṇi si veda A. Santoro, «Il Vajrapāṇi nell'Arte del Gandhāra: Ricerca Iconografica ed Interpretativa», Parte I, *RSO*, 53, 1979, pp. 293-341.

sonaggi. In primo piano è raffigurato il dio Brahmā inginocchiato sulla gamba destra, in *paridhāna* e con l'*uttariya* drappeggiato a ricoprire, avvolgendosi, la spalla sinistra⁵⁸. Nella mano sinistra porta il *kamandalu*, mentre la destra, adorna di un bracciale, è atteggiata nella pseudo-*cinnudrā*⁵⁹. I lunghi capelli ondulati sono parzialmente raccolti nel tipico fiocco e presentano sull'orecchio un ricciolo a conchiglia. Fra Brahmā e l'albero compare un personaggio maschile che, per la posizione del corpo ed il gesto compiuto con la destra⁶⁰, sembra dialogare con il dio. L'asceta indossa una tunica tipo *exomis*, ha i capelli a riccioli raccolti in una *jaṭā* e tiene nella sinistra una fiaschetta. Una seconda figura maschile, simile a quella già descritta, compare in alto, sopra Brahmā; con il corpo ed il viso rivolto verso il Buddha, si prepara a lanciare con la destra i fiori contenuti nel sinus dell'*uttariya*.

* * *

Introducendo questo bassorilievo si è fatto cenno alla sua importanza ed apprezzabilità sul piano della storia delle immagini. È opportuno concretizzare ora l'affermazione iniziale con una serie di osservazioni puntuali.

Consideriamo innanzi tutto l'uso del simbolismo proporzionale. Esso è utilizzato non solo per l'immagine del Buddha che, stante o seduto, occupa tutta l'altezza del rilievo, ma anche per esprimere visivamente la gerarchia fra le altre figure: così Brahmā inginocchiato o il Vajrapāṇi seduto sono di proporzioni maggiori di altri personaggi, ed ancora più ridotte sono le dimensioni delle *devatā*, della Terra e dei *deva* volanti. Si tratta di una scelta che assolve simultaneamente ad una funzione simbolica (maggiore o minore importanza dei vari personaggi) e compositiva, consentendo così un'organizzazione armoniosa dello spazio in più piani di profondità e di altezza.

Le diverse figure sono disposte ed atteggiate poi in modo tale da poter distinguere non solo i due episodi, ma vari gruppi all'interno del singolo episodio. Questi raggruppamenti sono organizzati al loro interno in modo da costituire una unità ed insieme sono collegati al tutto grazie ad una serie di accorgimenti che hanno la funzione di linee di passaggio. Ad esem-

⁵⁸ Il dio nell'atteggiamento, e nel modo in cui è drappeggiato l'*uttariya* corrisponde alla descrizione che di lui offrono i testi buddhisti, più o meno antichi. E.g. *Mahāvastu*, ed. cit., vol. III, p. 305; A. Bareau, *op. cit.*, p. 135.

⁵⁹ La posizione del corpo, rivolto verso il Buddha, unitamente al gesto suggerisce lo svolgimento del dialogo e sottolinea la ripetuta richiesta del dio.

⁶⁰ Indice, pollice e medio sono tesi, le altre dita sono ripiegate sul palmo della mano: si tratta di una variante della pseudo-*cinnudrā*. Cf. *ivi* nota 15.

pio: il *deva* volante della *Preparazione del seggio* conclude e delimita figurativamente l'episodio; ma i suoi piedi, poggiati sulla gamba destra del secondo *deva* volante, conducono visivamente ad immettersi nell'*Invito alla predicazione*. La figlia di Māra con l'orientamento del volto, chiude il gruppo 'Māra e i suoi figli' ed insieme il primo episodio a livello terra; ma la mano del laico sopra il suo capo e la mazza del Vajrapāṇi, posta quasi sopra il piede sinistro della donna, inducono a passare oltre e proseguire la lettura. Narrazione continua, quindi, quella usata, senza cesure, capace di guidare grazie alla utilizzazione di particolari effetti illusivi alla prosecuzione della visione.

Un sapiente uso della profondità e del chiaroscuro aggiunge movimento e dinamicità alla composizione. L'opera passa dal tutto tondo alla linea disegnata, creando così una serie di piani variamente aggettanti, con vuoti e pieni in cui la luce entra e si sofferma. Si determina in tal modo una struttura spaziale all'interno della quale i corpi si stagliano e si ritagliano, generando effetti plastici e dinamici. A ciò molto contribuisce la perizia nella resa del panneggio che, ispessendosi e diradandosi, riflette la vitalità del corpo sotteso ed il contrasto con la nudità di alcuni personaggi, colti in atteggiamento di compressa potenza e in scorci arditi. Elementi questi ultimi - panneggio ed attenzione anatomica - forse di derivazione occidentale, ma comunque ricollegabili ad una sensibilità illustrativa, padrona dei propri strumenti espressivi.

* * *

Non minore l'importanza di questo rilievo per la storia del pensiero e delle idee.

Si è già detto che la composizione iconografica utilizzata, o meglio inventata, per l'*Invito alla predicazione* costituisce un unicum nell'intera produzione gandharica che, per questo episodio, utilizza uno schema quanto mai generico e banale⁶¹. Per altro la soluzione di Kabul riflette perfettamente il ruolo di deuteragonista assolto dal solo Brahmā in questo drammatico momento della storia del Buddhismo, ruolo ampiamente e ripetutamente attestato nella tradizione letteraria⁶². Vien fatto di chiedersi quale ragione abbia indotto gli scultori a deviare così nettamente dalla tradizione diffusa.

Commentando questo avvenimento A. Bateau dice: « Le caractère tardif de l'épisode des hésitations est prouvé par le rôle capital qu'y joue

⁶¹ Vedi ivi, nota 48.

⁶² *Ibidem*.

le grand dieu Brahma, lequel décide non sans mal le Buddha à consentir à prêcher sa doctrine aux hommes»⁶³; e più oltre lo studioso propone di ricondurre l'emergenza e la funzione affidata al dio in questo cruciale momento ad un chiaro intento di propaganda nei confronti di brahmani e *kṣatriya*⁶⁴.

È nostra opinione che la soluzione figurativa proposta dal nostro rilievo non nasca semplicemente da un desiderio di adesione alla tradizione scritta, ma rifletta una situazione storica in cui Brahmā ed i suoi devoti dovevano avere un peso rilevante.

«The best way to deal with a rival is to make him a supporter of one's own religion»⁶⁵: nulla più efficace quindi di un'immagine che esprima visivamente che *perfino* il grande dio si inchina davanti all'Illuminato e insieme che *solo* il grande dio può convincere il Buddha a mettere in moto la ruota della Legge. Utilizzando una frase di Bailey si potrebbe perciò dire che l'immagine di Kabul è «a sign that Brahmā was worshipped in the area where»⁶⁶ l'opera fu eseguita. Essa sarebbe quindi non semplicemente parola pietrificata, ma testimonianza di una volontà di propaganda nei confronti di gruppi ben precisi.

Un secondo motivo iconografico suggerisce una situazione religiosa di particolare complessità: ci riferiamo al sintagma trono + Terra/albero + *devatā* riproposto in entrambi gli episodi. E se nel primo esso può agevolmente essere ricondotto nella tradizione figurativa gandharica⁶⁷, la sua presenza nel secondo costituisce un'ardita innovazione, per la quale non è possibile né un riscontro testuale⁶⁸, né tanto meno un confronto con

⁶³ *Op. cit.*, p. 376.

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 384-385.

⁶⁵ G. M. Bailey, «Note on the Worship of Brahmā in Ancient India», *AION*, 39, 1979, pp. 149-170, p. 157.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 158.

⁶⁷ Benché l'iconografia della *devatā* sia diversa. Si veda ivi nota 47.

⁶⁸ La Terra compare come testimone del Buddha *solo* nel cruciale momento dell'assalto di Māra. Nel *Lalitavistara* (cit., I, pp. 271-272) essa emerge dal suolo a mezzo busto, riflettendo così modi e forme dell'iconografia gandharica; in altri testi essa, invocata dal Buddha, risuona e trema in varie forme: per es. *Mahāvastu*, cit., II, p. 264, p. 313, p. 366; *Nidāna Kathā. Buddhist Birth Stories or Jataka Tales being the Jātakatthavaṇṇanā*, transl. by T. W. Rhys Davids, London 1880, p. 101. Sulla iconografia della Terra come deità emergente a mezzo busto si veda da ultimo A. Motamedi, *Triratna figure of the Kabul Museum, Central'naja Azija v Kusanskuju Epohu, (Proceedings of the International Conference on the History, Archaeology and Culture of Central Asia in the Kushan Period, Dushanbe 1968)*, II, Moskva 1975, pp. 199-205.

Per quanto riguarda la *devatā* essa compare nell'avvicinamento al seggio della *bodhi* nel *Mahāvastu*, cit., II, p. 285: «And the goddess that dwelt in the tree at the *bodhi* throne spoke in the tongue of the faery when she saw the Bodhisattva. She waved her garment and let fall celestial sandal-wood powder; with a celestial powder of gems

altre immagini⁶⁹. La sua funzione più evidente è quella di collocare anche la seconda scena nel ciclo della Illuminazione⁷⁰; ma per il peso e l'enfasi figurativa attribuitagli l'albero non è più il *luogo*⁷¹ sotto cui siede il Buddha, ma una *realtà* i cui valori sono sottolineati e chiariti dalla compresenza della Terra e della *devatā*.

E l'iconografia di quest'ultima suggerisce una serie di riflessioni forse non irrilevanti al fine di una più corretta comprensione dei significati dell'immagine.

Nei bassorilievi narrativi gandharici la *devatā* dell'albero è abitualmente raffigurata come una figurina che emerge a mezzo busto fra le fronde⁷²; la *devatā* di Kabul propone invece un modulo figurativo che si riconnette decisamente all'antico motivo della donna e l'albero, tipico dell'arte indiana « from first to last »⁷³. Questa scelta – ché di una scelta si tratta,

she bestrewed the valiant man». Nel *Lalitavistara*, cit., I, pp. 280–281 non una ma ben otto divinità dell'albero onorano il Buddha, dopo che Egli ha già vinto la tentazione di Māra e le sue figlie; ed ancora la dea dell'albero, dopo la sconfitta dell'armata di Māra, cosparge d'acqua il dio e pronostica al Buddha il successo (*ibidem*, p. 286). Nell'*Invito alla predicazione* solo il *Lalitavistara*, cit., p. 334, racconta che, dopo che il Buddha si è lasciato persuadere da Brahmā a predicare il *dharma*, le quattro divinità dell'albero della *bodhi* lo onorano e gli chiedono dove inizierà a predicare.

⁶⁹ La banalità dell'usuale iconografia è già stata rilevata in nota 48.

⁷⁰ Come dice A. K. Coomaraswamy, *Elements of Buddhist Iconography*, Cambridge 1935, p. 39 « After the second century A.D., in the case of *māra-dharṣaṇa* images... the manifested form of Buddha himself... has become the most prominent feature of the whole, the wisdom-tree being now reduced from its original supremacy to a *function merely indicative of place and event* » (il corsivo è nostro).

⁷¹ Abitualmente nei testi l'albero sotto cui siede il Buddha nell'episodio delle esitazioni è il *nyagrodha* o *figus bengalensis*: per es. *Vinaya dei Theravadin* (A. Bareau, *op. cit.*, pp. 135–143); *Nidānakathā*, cit., p. 106; *Lalitavistara*, cit., I, p. 316 e p. 326; *Si-yu-ki. Buddhist Records of the Western World*, transl. by S. Beal, London 1884, rep. Delhi 1969, p. 126. L'accordo generale indica che questa tradizione era ampiamente diffusa. Nel rilievo di Kabul è difficile identificare la specie botanica tanto minuziosamente raffigurata, anche se è evidente che non è quella della tradizione. La forma lanceolata delle foglie e la loro disposizione potrebbe far pensare ad un *bilva* (*aegle marmelos*), albero sacro a Śrī. Si veda J. D. Hooker, *The Flora of British India*, I, London 1875, pp. 516–517, ill. 342. A quel che dice Hooker altro è l'*aegle marmelos*, altro il *wood-apple tree*, che corrisponderebbe alla *feronia elephantum*. Ma in molti testi il *bilva* è considerato equivalente al *wood-apple tree* e quindi all'*aegle marmelos*. Si veda J. Gonda, *Aspects of Early Viṣṇuism*, Delhi–Patna–Varanasi 1969, 2° ed., p. 197, nota 71; U. N. Dhal, *Goddess Lakshmi: Origin and Development*, Delhi 1978, p. 104; G. Liebert, *op. cit.*, s. v. *bilva*, p. 43.

⁷² Per es. A. Foucher, *A.G.B.G.*, I, figg. 276 e 284; A. Santoro, *Su tre bassorilievi gandharici...*, cit., tav. B. Su questa iconografia di *deva* e *devatā* cf. A. K. Coomaraswamy, *Yakṣas*, cit., part I, p. 33, nota 1.

⁷³ A. K. Coomaraswamy, *Yakṣas*, cit., part I, p. 32. Sulla iconografia e significato del motivo oltre Coomaraswamy, *ibidem*, pp. 32–36, si vedano fra gli altri J. Ph. Vogel, « La Belle et l'Arbre Aṣoka », *BEFEO*, 9, 1909, pp. 531–532; Id., « The Woman and

fra due possibilità espressive – connota visivamente e simbolicamente l'immagine, riconducendola all'interno della tradizione figurativa e culturale specificamente indiana ⁷⁴.

Una puntuale conferma di questa matrice è fornita dall'attributo della dea dell'*Invito alla predicazione*, un lungo flessuoso stelo coronato da un fiore di loto. Sebbene l'associazione figura femminile-fiore di loto suggerisca Śrī-Lakṣmī, una identificazione nominale è possibile ma non certa, giacché nella storia iconografica di Śrī il tipo *padma-hasta* è fra quelli meno distintivi ⁷⁵. D'altra parte la nostra immagine, per il suo abbigliamento e per il modo di portare l'attributo ⁷⁶, è ricollegabile a tutta una serie di figure

Tree or Śalabhañjika in India Literature», *Acta Orientalia*, VIII, 1928, pp. 201-231; O. Viennot, *Le Culte de l'Arbre dans l'Inde Ancienne*, Paris 1954, pp. 119-120.

⁷⁴ Nell'arte del Gandhāra il motivo della donna e l'albero persiste in immagini isolate, o in spazi esterni alla narrazione; costituisce inoltre il modello ispiratore dell'iconografia di Māyā nella nascita del Buddha. Per es. Lyons-Ingholt, *op. cit.*, figg. 13, 14, 15, 49, 359-362. In tutti questi casi non solo lo schema è indiano, ma anche l'abbigliamento.

⁷⁵ Sull'argomento si veda A. K. Coomaraswamy, «Early Indian Iconography: II. Śrī-Lakṣmī», *Eastern Art Quarterly*, II, 1929, pp. 175-189. Senza considerare le immagini di devoti o offerenti con fiori di loto, il cui significato è indicato in A. K. Coomaraswamy, *Elements...*, cit., p. 21, figure femminili con il loto come attributo sono presenti nella tradizione iconografica dell'India del nord, sia in ambito scultoreo che numismatico. Per es. M. Mitchiner, *Indo-Greek and Indo-Scythian Coinage*, vol. III, *The Decline of the Indo-Greeks*, London 1975, type 370, p. 213; J. Marshall, *Taxila*, cit., vol. III, pl. 211, no. 3; Lyons-Ingholt, *op. cit.*, fig. 362. La difficoltà di una identificazione nominale univoca e sicura della divinità raffigurata risulta evidente dalle diverse interpretazioni proposte, per una stessa immagine, dai vari studiosi. Si pensi alle diverse letture avanzate, ad esempio, per la donna con corona turrata e fiore di loto (?) che compare su una moneta aurea indoscitica da A. K. Coomaraswamy, *Śrī*, cit. p. 182, J. N. Banerjee, *The Development...*, cit., p. 111; B. N. Mukherjee, *Nanā on lion*, Calcutta 1969, p. 13 e p. 71-76.

⁷⁶ Mentre il loto è abitualmente tenuto per lo stelo con il braccio flesso, così da risultare laterale rispetto al corpo, in questo caso il suo lungo stelo è poggiato lungo il braccio *come se fosse una cornucopia*. L'analogia modale può esaurire il suo significato nella sfera puramente figurativa; ma potrebbe anche indicare una contaminazione di valore ed uso dei due attributi. Se si pensa, ad esempio, che la cornucopia si è diffusa in Asia Centrale «en se déformant au point de prendre l'apparence d'une énorme fleur» (M. Bussagli, «Royauté, Guerre et Fécondité. À propos d'une Monnaie Kuṣāṇa», *RHR*, 1951, pp. 129-154, p. 132), e che nella numismatica Gupta loto e cornucopia sono due attributi interscambiabili – oltre che sovrapponibili – nella iconografia di Lakṣmī (J. Allan, *A Catalogue of the Coins of the Gupta Dynasties and of Śaśāṅka, King of Gauda*, London 1914, photo rep. London 1967, pp. LXXIV-LXXXVIII, passim) vien fatto di chiedersi se i due attributi non abbiano al fondo qualche comune valenza. D'altra parte se secondo J. Allan, *op. cit.*, la cornucopia è estranea alla tradizione indiana e «its significance was unintelligible to the Hindus, and it is possible that its resemblance to a flower led them to replace it by a lotus» (p. LXXII), contra Moti Chandra, «Nidhi-śringa (Cornucopia): a Study in Symbolism», *Bulletin of the Prince of Wales Museum*

gandhariche nelle quali gli studiosi hanno riconosciuto di volta in volta Hāriti o Ardokšo, con una lettura nominale non sempre certa o da tutti accettata ⁷⁷.

La *devatā* di Kabul è indubbiamente una immagine composita che, per il suo sincretismo morfologico, offre possibilità multiple di identificazioni, dipendenti anche dalla diversa tradizione culturale dei fruitori. In essa ci sembra di poter vedere non tanto la divinità dell'albero quanto l'espressione dei complessi valori connessi all'essenza del principio femminile ⁷⁸.

Ogni tentativo di identificazione nominale sarebbe quindi riduttivo, oltre che ipotetico. Tuttavia la prevalenza di elementi indiani ed il contesto religioso in cui compare suggeriscono una lettura che renda ragione della sua presenza, in associazione con la Terra, in un episodio tanto importante per la storia del Buddhismo, lettura che ci sembra possa essere quella mirabilmente indicata nelle seguenti parole del prof. Tucci: « By the preaching of the Law and the worship of the Buddha, Earth herself will get a fresh energy, her interior creative power (*tejas*) will be strengthened and renewed, and the goddesses Śrī and Lakṣmī presiding over fortune and success, will enter into her, joining her in her task of feeding and nourishing beings in prosperity » ⁷⁹.

Dal nesso trono + Terra/albero + *devī* emergono così una somma di valori che affondano le loro radici in una tradizione di pensiero profon-

and Picture Gallery, 9 (1964-66), pp. 1-33 sostiene l'indianità dell'attributo, ribadendone l'associazione con Śrī-Lakṣmī (spec. pp. 24-25).

⁷⁷ Alle ormai tradizionali interpretazioni, va aggiunta la lettura di Moti Chandra, *op. cit.*, p. 27, che propone di vedere nella paretta di Kubera « Śrī or any of her form and not Hāriti as suggested by some ». Il problema della identità nominale delle immagini femminili nella coppia gandharica è estremamente complesso, giacché le oscillazioni morfologiche suggeriscono e consentono letture diverse, ugualmente giustificabili. Forse un riesame accurato di tutto il materiale iconografico, vecchio e nuovo, potrebbe gettare nuova luce sulla questione. Suggestivi suggerimenti sono ricavabili da un recente lavoro di M. Bussagli, « Variabilità di Valori nel « Sistema » delle Coppie in Epoca Kuṣāṇa e in Asia Centrale », *Incontro di Religioni in Asia tra il III e il X sec. d.C.* (a cura di L. Lanciotti), Firenze 1984, pp. 115-146.

⁷⁸ Per il valore della 'donna' nel pensiero indiano si vedano le illuminanti pagine di G. Tucci, « Earth in India and Tibet », *Eranos Jahrbuch*, XXII, 1954, Reprint *Opera Minora*, vol. II, Roma 1971, pp. 532-567. Un'attenta lettura di questo studio riduce notevolmente il dissidio interpretativo attestato nelle pagine dei diversi studiosi. Śrī, Ardokšo, Nanā, Umma, Hāriti o i dodici diversi nomi che il *Lalitavistara* usa per le dee dell'albero della *bodhi* sono tutte « projections of the same energy, fundamentally identical, morphologically different, emerging from the same archetype reflected into many manifestations. They are expressed by different symbols, because each form was given the peculiar imprint of the groups » (*Ibidem*, p. 543). Una commossa e partecipe espressione del significato della 'donna' in India in C. Sivaramamurti, *Śrī Lakṣmī in Indian Art and Thought*, New Delhi 1982.

⁷⁹ G. Tucci, *op. cit.*, p. 539.

damente indiana, espressi visivamente in una coesistenza di elementi occidentali ed orientali, documento ed immagine del composito contesto culturale gandharico.

Un'ulteriore testimonianza di questa complessa realtà – che solo a tratti si lascia intravedere – è offerta dalla immagine del Vajrapāṇi. Ricalcato tipologicamente sul modello dell'Eracle maturo seduto di Euthydemo⁸⁰ – corpo atletico, testa piccola, capelli e barba riccioluta molto curata, seduto su un masso, le spoglie del leone che ricadono dalle gambe – l'enigmatico accompagnatore del Buddha tiene il *vajra* poggiato sul ginocchio sinistro, mentre la mano destra poggia sull'impugnatura di una mazza, che giunge fino a terra.

L'accostamento *vajra*-mazza costituisce un 'unicum' nella pur varia iconografia gandharica del personaggio. Non solo: la stessa tipologia della mazza propone una serie di quesiti di non facile soluzione. Se infatti la silhouette, nel suo insieme, è quella della clava di Eracle, un più attento esame – pur con i limiti e le cautele che impone una lettura solo fotografica – suggerisce l'idea di un'arma costruita. Essa risulta infatti composta di tre parti: un'impugnatura cilindrica, un corpo centrale che sembra risultare dalla sovrapposizione ed incastro di due elementi, simili al *vajra*, una terminazione decorata da borchie rotondeggianti. Siamo ben lontani dalla naturalistica clava nodosa e forse la tradizione figurativa più prossima potrebbe essere la mazza presente nella iconografia di alcuni sovrani kuṣāṇa⁸¹.

Il problema iconografico e simbolico proposto da questa immagine richiederebbe uno studio preciso e puntuale, che va oltre i limiti di questo nostro lavoro; ci accontentiamo, perciò, di averne segnalato la presenza.

* * *

Dall'analisi di questo bassorilievo sono emersi tutta una serie di problemi che vanno ben oltre l'ambito puramente figurativo. L'immagine rappresenta sì la conquista della Illuminazione, ma non si limita ad essere la trascrizione in pietra di una tradizione, orale o scritta: essa costituisce piuttosto il documento visivo di una complessa e composita realtà culturale,

⁸⁰ M. Mitchiner, *Indo-Greek and Indo-Scythian Coinage, vol. I The Early Indo-Greeks and their Antecedents*, London 1975, types 84-96, pp. 51-54. Lo stesso tipo compare in monete della Sogdiana. Id., *The Early Coinage of Central Asia*, London 1973, pl. IV figg. 40-59.

⁸¹ Sul problema iconografico e simbolico della mazza kuṣāṇa si vedano J. Rosenfield, *op. cit.*, pp. 179-181 e M. Mariottini Spagnoli, «The Symbolic Meaning of the Club in the Iconography of the Kusana Kings», *East and West*, 17, 1967, pp. 248-267; Id., «Some Further Observations on the Symbolic Meaning of the Club in the Statue of Kaniska», *East and West*, 20, 1970, pp. 3-11.

di un mondo in cui vivono istanze diverse e contrapposte che trovano nella composizione scultorea una possibile forma di integrazione armoniosa, auspicata o reale.

ADDENDUM

Nel corso di un soggiorno di studio a Londra (giugno 1985) abbiamo avuto la possibilità, grazie alla cortesia del dottor W. Zwalf, di esaminare le sculture gandhariche conservate nei magazzini del British Museum.

Una di esse, inedita al momento della nostra visita⁸², presenta una nuova ed interessante versione della *Storia del Buddha e del bue* che merita di essere proposta all'attenzione degli studiosi.

* * *

TAVOLA IV⁸³

Provenienza: Sconosciuta.

Collocazione: Londra, British Museum, no. 1912.12-12.2.

Dimensioni: h. cm. 19.

Materiale: schisto.

Stato di conservazione: buono. Leggermente rovinati i volti.

Il pannello è definito ai lati da una fascia di foglie lanceolate sovrapposte; nella cornice inferiore si alternano foglie di acanto e mezze rosette, in quella superiore un motivo a 'leaf-and-dart'.

La composizione si sviluppa orizzontalmente con una successione di cinque personaggi, tutti di uguale dimensione e disposti sullo stesso piano.

Sulla estrema destra è raffigurato il proprietario del bue in posizione quasi frontale, il volto in leggero scorcio, il braccio destro flesso con il palmo rivolto verso l'esterno, un'acchetta nella sinistra, nudo ad eccezione di una *langoti*. Le altre quattro figure sono tutte orientate con il viso verso di lui. Cominciando dall'estrema sinistra abbiamo: un laico, in *paridhāna, uttariya*, turbante e gioielli, atteggiato in *añjalimudrā*; il Vajrapāṇi, giovane,

⁸² Il pezzo è stato pubblicato per la prima volta nel catalogo di una mostra del British Museum, curato da W. Zwalf, *Buddhism, Art and Faith*, London 1985, p. 38, no. e fig. 25, già dato alle stampe al momento della nostra visita. In esso lo studioso propone di identificare la scena con una variante del Mahiṣāvadāna. Tuttavia nel successivo scambio epistolare fra noi intercorso e dopo aver esaminato la traduzione del testo cinese, il dott. Zwalf ha ritenuto di molto preferibile la nostra interpretazione.

⁸³ Ringraziamo la Direzione del British Museum per averci cortesemente autorizzato a pubblicare la foto.

imberbe, in *laṅgotī* e corta clamide, che impugna al centro con la destra una *vajra* di notevoli proporzioni e tiene la mano sinistra poggiata sul fianco; il Buddha, privo di alone, rappresentato con il braccio destro flessso ed il palmo della mano rivolto verso il petto; il dio Indra, in *paridhāna*, *uttariya*, gioielli, il caratteristico copricapo ed in mano un oggetto in cui è possibile riconoscere una borsa per il danaro⁸⁴. Sulla destra, in primo piano, compare infine un bue gibboso, raffigurato in ginocchio mentre lecca i piedi del Buddha.

* * *

Dal punto di vista spaziale la struttura compositiva del rilievo è estremamente semplice. I cinque personaggi sono affiancati l'uno all'altro e si inseriscono, in ordinata successione, nella nicchia ricavata e delimitata dallo spessore della cornice. I loro corpi sono raffigurati frontalmente nella parte inferiore, con una leggera torsione per il corpo ed i volti, destrorsa per il proprietario del bue, sinistrorsa per tutti gli altri. La sostanziale staticità dei corpi è alterata solo dalla posizione flessa del braccio destro, riproposta tal quale in tutti e quattro i personaggi di sinistra.

Scarsa l'attenzione anatomica la cui sommarietà spicca, ad esempio, nel trattamento del corpo quasi nudo del Vajrapāṇi; sensibile l'interesse per la tridimensionalità. Da sottolineare la resa degli occhi, globulari e privi di palpebra⁸⁵.

Quanto alla iconografia va rilevato che al nucleo semantico, già descritto ed analizzato per i rilievi delle tavole I e II, si aggiunge qui un nuovo elemento significante: la raffigurazione di Indra con in mano la borsa destinata a contenere il danaro. Il senso ed il perché di questo attributo — che, a nostra conoscenza, il dio porta solo in questo esempio — è perfettamente chiarito dal passo del *Ching lü i hsiang*, là dove si racconta che, per ottenere la liberazione del bue, devono intervenire Śakra e Brahmā, promettendo di procurare «des onces d'or par myriades, milliers et centaines de mille»⁸⁶. Lo scultore, nel narrare la storia, si è evidentemente ispirato a questa versione, ha fatto intervenire il solo Indra e fornendolo

⁸⁴ Essa è in tutto simile al portamonete di Pañcika-Kubera o di Pharro. Per es. Lyons-Ingholt, *op. cit.*, fig. 345 e J. Rosenfield, *op. cit.*, pl. IX (175-176), fig. 78 e pp. 245-247.

⁸⁵ Analoga resa nel gruppo di sculture da Sanghao-Nathu (vedi J. Marshall, *The Buddhist Art...*, pp. 51-53 e figg. 69-72) e in alcune sculture di Butkara I (D. Faccenna, *op. cit.*, part 2, pls. LXI-LXIII, LXXIX, XCIII).

⁸⁶ Ivi, p. 6.

dell'inconsueto attributo del portamonete ha trovato una soluzione iconografica sintetica, efficace, agevolmente leggibile.

La certezza interpretativa raggiunta per il pezzo del British Museum costituisce conferma indiretta, ma solida, della lettura qui proposta anche per gli altri due rilievi.

II ADDENDUM

Durante un viaggio di studio in Pakistan (ottobre 1985) abbiamo avuto l'opportunità di visitare il Museo di Lahore ove è conservata una scultura gandharica inedita raffigurante la *Storia del Buddha e del bue*. Grazie alla cortese e sollecita autorizzazione del Direttore del Museo, dr. Saifur Rahman Dar, possiamo presentare qui questo nuovo documento, che conferma la diffusione della edificante vicenda nella scultura e nella tradizione gandharica.

TAVOLA V

Provenienza: sconosciuta.

Collocazione: Lahore, Museum, no. G 835.

Dimensioni: h. cm. 15.

Materiale: schisto grigio.

Stato di conservazione: molto mediocre.

Parte di fregio curvilineo raffigurante due scene: a destra la Storia del Buddha e del bue, a sinistra il Buddha, in padmāsana e dhyānamudrā sotto un albero, affiancato da due personaggi in añjalimudrā.

I due episodi sono definiti e divisi da pannelli contenenti colonne di tipo corinzio. La cornice inferiore è liscia, quella superiore è decorata da un motivo a denti di sega e sormontata da mensole aggettanti su cui posa una seconda cornice.

Le condizioni molto povere del rilievo impediscono una lettura dettagliata. Tuttavia, cominciando da destra, è possibile riconoscere due figure maschili, la prima forse un monaco, la seconda un laico (resta la linea di contorno del copricapo) che tiene sul palmo delle mani un oggetto non più identificabile. Al centro è rappresentato il Buddha stante, il capo circondato da un alone, la destra atteggiata in *abhayamudrā*. Alla sua destra compare un personaggio maschile in *exomis* (?), con il corpo ed il viso rivolto verso il Maestro e la mano destra alzata; lo affianca un monaco atteggiato nella posizione del Sofocle Lateranense. In primo piano, sulla sinistra, è rappresentato il bue gibboso, inginocchiato sulle zampe anteriori, mentre lecca i piedi del Buddha.