

ARCANGELA SANTORO

Note di iconografia gandharica *

III. A PROPOSITO DELLA CONVERSIONE DI ĀṬAVIKA ¹

Al Museo di Peshawar (Pakistan) sono conservati due bassorilievi gandharici non identificati provenienti da Takht-i Bahi e caratterizzati da una insolita figura di plorante drammaticamente inginocchiata al suolo. H. Ingholt, sottolineando la loro identità, così li descrive:

TAVOLA Ia

« The Buddha is flanked at the left by two monks, at the right by two men turned toward him and a man kneeling in the foreground in an attitude of despair » ².

TAVOLA Ib ³

« Undoubtedly this panel illustrates the same episode as no. 181 (qui tav. Ia), but in greater detail. The two men at the right of the Buddha are here clearly dressed in princely costume. The first one is kneeling, the second stands, holding a rectangular object in his hands. On the extreme right a woman can be seen emerging from the door of a house » ⁴.

La relativa rarità del soggetto – non di frequente gli scultori gandha-

* Le prime due sono apparse in *AION*, 46, 1986, pp. 35–62.

¹ Viene qui adottata la forma sanscrita del nome, usata da A. Foucher, « Les Bas-reliefs du Stupa de Sikri », *JA*, 1903, pp. 185–330, pp. 190–199. Nella tradizione *pāli* il nome dello *yakṣa* è Āṭavaka (p. e. *Suttanipāta*, transl. by V. Fausboll, *SBE*, X, part I, London 1924 ², pp. 29–31).

² I. Lyons–H. Ingholt, *Gandhāran Art in Pakistan*, New York 1957, p. 105, fig. 181. La scena costituisce uno dei pannelli (il terzo a partire dal basso) di una falsa cappella. Per una foto e descrizione d'insieme *ibidem*, fig. 167 e p. 102.

³ La fotografia riprodotta è ripresa da *The Exhibition of Gandhara Art of Pakistan*, Tokyo 1984, fig. II, 16, p. 61.

⁴ Lyons–Ingholt, *op. cit.*, p. 105, fig. 182. Anche questo pannello fa parte di una falsa cappella: per una foto e descrizione d'insieme *ibidem*, fig. 166 e pp. 101–102.

rici si soffermano su scene così vistosamente patetiche – aveva già da tempo attirato la mia attenzione, ma i dati ricavabili dalle foto e dalla descrizione di Ingholt erano troppo scarsi per poter andar oltre la curiosità.

Fortunatamente, in occasione di un viaggio di studio in Pakistan (ottobre 1985), ho avuto la possibilità di esaminare direttamente i due rilievi ricavando così nuovi elementi che consentono di completare la lettura di Ingholt, per altro sostanzialmente corretta, con osservazioni non irrilevanti al fine di una identificazione della storia raffigurata.

In primo luogo nel rilievo illustrato alla tav. *Ib* l'oggetto di forma rettangolare è in realtà un *pātra*, riconoscibile come tale, benché scheggiato, grazie alla conservazione del bordo superiore; esso è tenuto con entrambe le mani e sollevato verso il Buddha in palese gesto d'offerta, o meglio di presentazione.

Quanto al personaggio che entra in scena attraverso la porta nemmeno un esame diretto consente di dire se sia un uomo o una donna, ma comunque anch'egli esprime il suo dolore riportando la mano destra sul capo⁵.

Per quanto concerne il rilievo della tav. *Ia* va subito detto che il suo stato di conservazione è estremamente povero e quasi tutti i personaggi sono danneggiati in modo rilevante. In pessime condizioni anche l'oggetto tenuto nelle mani levate dall'uomo posto immediatamente sulla sinistra del Buddha: tuttavia di esso rimane, rilevata sul fondo, la sagoma di contorno il cui andamento – orizzontale in alto ed ovoidale lungo il corpo – rammenta la forma di un *pātra*. Il profilo dell'oggetto in questione non è affatto visibile nella fotografia per la proiezione dell'ombra sul piano di fondo, né Ingholt accenna ad esso: solo un esame diretto e ravvicinato della scultura ne consente la rilevazione.

Se questa lettura è corretta – né ci sono ragioni per dubitarne – i due rilievi sarebbero accomunati non solo dalla presenza dell'uomo disperato, ma anche dalla presentazione della ciotola e narrerebbero lo stesso episodio, ambientato all'aperto nel primo caso ed in prossimità di una porta nel secondo.

Gli stessi due segnali – uomo piangente e presentazione del *pātra* – ricorrono affiancati in due altri bassorilievi gandharici⁶, nei quali una

⁵ Per il significato di dolore associato a questo gesto si vedano, per esempio, le raffigurazioni del *parinirvāṇa* (Lyons-Ingholt, *op. cit.*, figg. 137, 140, 143, 144).

⁶ I repertori consultati sono: A. Foucher, *L'Art Gréco-Bouddhique du Gandhāra*, I, Paris 1905; II, 1, Paris 1918; II, 2, Paris 1922; Lyons-Ingholt, *op. cit.*; 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, West 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; Moti Chandra, *Stone Sculpture in the Prince of Wales*

narrazione più dettagliata ed un migliore stato di conservazione consentono di aggiungere, agli elementi già sottolineati, altri particolari di estremo interesse.

TAVOLA IIa ⁷

Collocazione: *Victoria & Albert Museum, London. Inv. no. IS78-1948*

Provenienza: ignota.

Materiale: schisto grigio chiaro.

Dimensioni: cm. 60 × 39.

Descrizione: lastra raffigurante due scene sovrapposte non identificate, separate al centro da una fascia modanata decorata da un motivo a denti di sega sormontato da una fascia di acanto. Una seconda cornice, identica a quella già descritta, corona la lastra. La scena che ci interessa è quella posta in alto.

Stato di conservazione: buono nell'insieme anche se dell'angolo superiore sinistro rimane solo il piano di fondo. La figura con la ciotola è ormai acefala.

Nella narrazione, fitta e articolata, possono essere distinti orizzontalmente tre momenti.

Sulla sinistra è raffigurato un Buddha stante, di proporzioni maggiori degli altri personaggi: il corpo è in appoggio sulla gamba destra e quasi frontale, la mano destra è in *abhayamudrā* (il sollevamento della *saṅghāṭī* consente di vedere l'orlo dell'*uttarāsaṅga*), nella sinistra tiene un lembo del mantello; il suo capo è leggermente inclinato e rivolto a sinistra a guardare un personaggio maschile che è rappresentato in un ardito scorcio dinamico nell'atto di genuflettersi e con le mani levate in *añjalimudrā* a rendere omaggio al Maestro. L'uomo indossa il *paridhāna* (la posizione del corpo consente di vedere il riporto posteriore) ed ha l'*uttariya* drappeggiato intorno al braccio sinistro; il volto è caratterizzato dai baffi, sul capo porta il turbante ed ha un bracciale al polso sinistro. Il gruppo è completato, a destra del Buddha, dal Vajrapāṇi raffigurato giovane, il corpo muscoloso, lunghe basette e capelli ondulati, abbigliato con una *laṅgotī* ed un *uttariya*

Museum, Bombay 1974; H. C. Ackermann, *Narrative Stone Reliefs from Gandhāra in the Victoria & Albert Museum in London*, Rome 1975; *The Exhibition of Gandhara*, cit.; S. J. Czuma and R. Morris, *Kushan Sculpture: Images from Early India*, Cleveland 1985; S. L. Huntington and J. L. Dundon (ed.), *Photo Collection South Asian Art, Part II, Gandhāra*, in microfiche. È stato inoltre consultato l'Archivio Fotografico del Museo Nazionale d'Arte Orientale, Roma, Sezione Museo Esterno Gandhāra, che fornisce un'ampia e preziosa documentazione messa cortesemente a disposizione dalla direttrice del Museo, dr. D. Mazzeo.

⁷ H. C. Ackermann, *op. cit.*, tav. XXXV e pp. 99-101.

drappeggiato attorno al braccio sinistro e ricadente a 'sinus' sulle gambe; nella destra, tesa lungo il fianco, impugna al centro il *vajra*, effigiato ortogonalmente al piano di fondo, nella sinistra porta la *caurī*.

Sulla destra del rilievo, contro lo sfondo di una porta minuziosamente descritta⁸, compaiono tre personaggi maschili. Quello in primo piano è seduto a terra, gambe incrociate e ginocchia divaricate; la testa è totalmente reclinata in avanti sulle braccia cosicché sono visibili la nuca e la schiena; il volto è scolpito solo sul lato destro. Egli indossa il *paridhāna* e l'*uttariya* drappeggiato intorno alla spalla ed al braccio sinistro.

Dietro di lui è raffigurato un secondo personaggio maschile, anch'egli in *paridhāna* e *uttariya*, il volto caratterizzato dai baffi, i capelli acconciati in un fiocco. La sua partecipazione alla scena è espressa dal movimento del corpo, inclinato verso il piangente ed enfatizzato dalla posizione delle braccia, cui fa contrasto l'orientamento del capo rivolto verso destra. Alle sue spalle un'altra figura maschile in tunica (?)⁹ e *uttariya*, il capo ricoperto dal turbante, adorno di orecchini, con baffi, effigiato mentre esce dalla porta: il suo braccio destro è rialzato sul capo, nel già noto gesto di dolore.

Il collegamento fra i due momenti è realizzato spazialmente grazie ad un personaggio maschile, ormai acefalo, in tutto simile all'uomo che venera il Buddha e raffigurato nell'atto di avanzare verso la porta tenendo un *pātra* nelle mani levate.

In alto, fra il Buddha e la porta, emergono dal fondo tre personaggi maschili: il primo e il terzo esprimono il loro dolore con le braccia levate sul capo o con il volto abbassato su un lembo dell'*uttariya*¹⁰; quello al centro, iconograficamente simile alla figura posta dietro il piangente, è collocato più in basso e mentre il suo volto guarda verso il Buddha, con la mano destra sembra indicare l'uomo con il *pātra*.

TAVOLA IIb¹¹

Collocazione: Swat Museum, Saidu Sharif (Pakistan). Inv. no. NG 414.

Provenienza: Nimogram (Swat).

⁸ L'apertura è definita da montanti modanati e coronata da un architrave decorato con foglie di acanto; su di esso si elevano merlature ornate da un motivo a punta di freccia. Il tutto è sormontato da un balconcino che sporge obliquamente rispetto al fondo. Nel vano della porta in alto a sinistra è possibile riconoscere un'anta chiusa. Per un'analisi tipologica delle porte nei rilievi gandharici si veda F. Tissot, *Gandhāra*, Paris 1985, pp. 55-56 e pp. 174-175.

⁹ È questa la lettura più probabile, ma non del tutto sicura, derivata da un esame diretto dell'immagine.

¹⁰ Il gruppo dei piangenti è assai simile a quello utilizzato nella scena del *parinirvāna* illustrata in Ackermann, *op. cit.*, tav. XLI.

¹¹ *The Exhibition of Gandhara*, *op. cit.*, tav. II, 12 e p. 229.

Materiale: schisto verde.

Dimensioni: cm. 11 × 25 (punto di massima sporgenza).

Descrizione: pannello raffigurante due scene continue.

Stato di conservazione: la lastra ha subito una vistosa frattura obliqua e manca perciò della parte destra, cosicché dell'episodio ivi rappresentato rimangono solo due figure in assai povere condizioni. La scena di sinistra è nel suo insieme discretamente conservata, benché alcuni personaggi siano acefali o mutili dei piedi.

Il pannello è definito in alto ed in basso da una cornice modanata e decorata con un motivo a denti di sega, e a sinistra da un pilastro d'angolo che poggia su una base con tripla modanatura ed è sormontato da un capitello con foglie di acanto.

Sul corpo del pilastro, che è scolpito anche sul lato esterno, compare sulla faccia anteriore un fiore di loto aperto sul quale è raffigurato, stante e con le gambe incrociate, un giovane asceta, in corta veste, scialle poggiato sul braccio sinistro, capelli raccolti in una *jaṭā*, capo cinto da un alone, mano destra in *abhayamudrā*, una fiaschetta nella sinistra. La gamba destra è mutila del piede. Sulla faccia laterale esterna è scolpito un bocciolo di loto.

Nella profondità spaziale creata dall'aggetto del pilastro e delle cornici si sviluppa la narrazione, nella quale si possono distinguere due momenti.

A sinistra, nella luce di una porta trapezoidale disegnata con minuziosa dovizia di particolari¹², compaiono due personaggi maschili. Quello in primo piano è seduto con le ginocchia divaricate, caviglie incrociate, la testa totalmente reclinata in avanti; sul palmo della mano destra, sollevata all'altezza del volto, regge una ciocca di capelli che ricade in avanti a dividere la fronte in due parti, coprendo la parte inferiore del viso: solo la fronte e le sopracciglia sono scolpite. L'uomo indossa il *paridhāna* e l'*uttariya* drappeggiato in modo da ricoprire il braccio sinistro ed ha bracciali ai polsi. Quello in secondo piano emerge, dalla cintola in su, nel vano della porta, ha il torace nudo, ed è chinato in avanti a sollevare e sostenere per le braccia l'uomo piangente. Le sue braccia, ornate ai polsi da bracciali, poggiano con i gomiti ad angolo acuto sugli stipiti. I lunghi capelli sono parzialmente trattenuti in un nodo, in un'acconciatura analoga a quella delplorante. Sull'architrave della porta si apre un balconcino su cui sono affiancate due donne(?) verosimilmente intente a conversare e a commentare ciò che sta succedendo.

¹² I montanti modanati poggiano direttamente al suolo e l'architrave, decorato con un fregio di petali lotiformi, è sormontato da un balconcino-galleria: quest'ultimo particolare sembra indicare che si tratti della porta di un palazzo. Cfr. F. Tissot, *loc. cit.*, e p. 58.

Nella seconda parte della narrazione domina, a tutta altezza, l'immagine del Buddha stante, il corpo raffigurato frontalmente in appoggio sulla gamba destra, il braccio destro – ormai mutilo – sollevato in *abhayamudrā* (si scopre così l'orlo dell'*uttarāsaṅga*), nella mano sinistra un lembo della *saṅghāṭi*. Il suo viso è inclinato verso destra a guardare benevolmente un personaggio maschile, purtroppo acefalo, rappresentato inchinato e con il corpo di scorcio nell'atto di offrire al Maestro, con entrambe le mani, un *pātra*. L'uomo indossa il *paridhāna* e l'*uttariya* drappeggiato in modo da lasciare scoperti la spalla e il braccio destro. In alto, sopra l'offerente, è effigiata sospesa in aria una piccola figurina maschile con il corpo ed il volto di profilo destro che, in ginocchio ed in *añjalimudrā*, rende omaggio al Buddha.

Sulla sinistra del Maestro si apre un corteo di personaggi disposti su due file sovrapposte. In basso sono raffigurati il Vajrapāṇi e due monaci. L'immane accompagnatore del Buddha, purtroppo acefalo e privo del piede destro e della gamba sinistra, indossa una corta tunica a maniche lunghe serrata in vita da una cintura, la mano destra esegue la pseudo-*cinmudrā*¹³ mentre il *vajra* poggia sul palmo della sinistra e sulla spalla, proiettandosi obliquamente sul fondo. Dei due monaci che lo affiancano il primo è acefalo e mutilo dei piedi, il secondo, privo anch'egli dei piedi, è atteggiato come il Sofocle Lateranense. In alto emergono dal fondo a mezzo busto ed in vario atteggiamento tre lanciatori di fiori, tutti purtroppo in condizioni piuttosto povere.

* * *

Le quattro opere esaminate, diverse per provenienza e per stile e più o meno ricche di dettagli, sono accomunate tuttavia dalla presenza riproposta dell'uomo disperato e dell'offerta della ciotola, due segnali che evidentemente costituiscono il nodo semantico dell'episodio rappresentato.

Il rilievo del Victoria & Albert (tav. IIa) propone, a questo proposito, una singolare e, a mio parere, significativa variante: la ciotola non è offerta al Buddha, ma viene portata verso l'uomo piangente. Ritengo che questa immagine, che suggerisce figurativamente una relazione fra il *pātra* o il suo contenuto ed il dolore espresso dal plorante e dagli altri personaggi, indichi il momento finale della storia qui narrata.

Una seconda e diversa variante, non meno significativa, compare nel rilievo da Nimogram (tav. IIb) laddove, sospesa in aria sopra l'uomo con la ciotola, è rappresentata una piccola figurina maschile, inginocchiata ed in *añjalimudrā*. Essa non è in alcun modo confondibile o assimilabile

¹³ Per questa definizione del gesto e per una prima serie di osservazioni sul suo significato si veda A. Santoro, *op. cit.*, pp. 41-46.

alle immagini di lanciatori di fiori che compaiono in alto dalla parte opposta e che costituiscono un tema di repertorio assai spesso utilizzato, nell'arte del Gandhāra, in contesti disparati per creare e riempire il piano superiore. Piuttosto richiama alla memoria la serie di raffigurazioni del *Dīpaṃkara-jātaka*, ove Sumati è rappresentato anche mentre, sospeso in aria, venera in ginocchio il Buddha¹⁴. L'accostamento è solo figurativo, ma dimostra a sufficienza il carattere non meramente esornativo di un'immagine di tal genere. Un secondo interrogativo è proposto dalle ridotte dimensioni della figura, notevolmente più piccola degli altri personaggi: esse possono essere attribuite ad esigenze spaziali (anche le donne(?) affacciate al balcone sono di proporzioni minute), ma potrebbero anche indicare che il personaggio rappresentato non è un uomo, bensì un fanciullo. Ritornerò su questo problema nelle pagine successive.

* * *

Ricomponendo insieme gli elementi ricavabili dal confronto e dalla combinazione dei quattro esempi qui discussi è possibile delineare, a grandi linee, la vicenda narrata nella quale un uomo esprime drammaticamente il suo dolore, un altro venera il Buddha e gli presenta il *pātra*, poi questo stesso *pātra* è portato verso il plorante. Queste pur sommarie indicazioni non sembrano in alcun modo ricollegabili con la sola proposta identificativa finora avanzata per i rilievi riprodotti alla tav. IIa, b, letti – in via ipotetica e dubbiosa – come un episodio della storia di Nanda¹⁵.

Una lettura questa che, benché immotivata dal punto di vista della somiglianza iconografica, ha tuttavia il merito di sottolineare l'importanza che il *pātra* assume in entrambe le vicende.

La storia di Nanda non è il solo episodio della vita del Buddha in cui la ciotola del Maestro abbia un ruolo preciso e venga ad assumere, figurativamente, una funzione identificante; essa compare anche in altri avvenimenti (p. e. l'offerta delle quattro ciotole o l'elemosina della manciata di polvere¹⁶), ma nessuno di essi può essere iconograficamente ricollegato ai quattro bassorilievi sopra esaminati.

¹⁴ P. e. Lyons-Ingholt, *op. cit.*, figg. 7 e 159c.

¹⁵ H. C. Ackermann, *op. cit.*, p. 100: « Possibly this picture represents the Abduction of Nanda by the Buddha. However the representation does not correspond to the example mentioned by Foucher ». Per quanto concerne il rilievo da Nimogram nel catalogo citato compare la seguente didascalia: « Offering scene (Renunciation of Nanda?) » p. 229, ma nella scheda non è data alcuna giustificazione della ipotesi identificativa.

¹⁶ Se si eccettuano le raffigurazioni del *pātra* come oggetto di culto (p. e. Lyons-Ingholt, *op. cit.*, tav. XV, 1 e figg. 168a, 199, 201) e poche altre rappresentanti l'ora dei pasti (*ibidem*, fig. 123), oltre i tre episodi citati nel testo, la ciotola del Buddha compare

D'altra parte la riproposizione di una così singolare composizione in opere provenienti da siti diversi e stilisticamente molto lontane tra loro suggerisce un'ampia notorietà e diffusione della storia rappresentata: non era perciò inverosimile che di essa esistesse traccia anche nella tradizione scritta. Sulla base di questa idea si è proceduto ad un controllo accurato di vari testi buddhisti giungendo infine a trovare nel *Tripitaka* cinese una particolare variante della conversione di Āṭavika nella quale compare il *pātra* del Buddha. Si tratta di un vero e proprio 'unicum', che spicca nella ricca tradizione scritta relativa a questo *yakṣa* e sul quale, fin qui, non si è mai soffermata l'attenzione degli studiosi di iconografia gandharica. Non sarà inopportuno, a questo punto, ripercorrere a grandi linee la storia di questo personaggio, sia dal punto di vista testuale, sia dal punto di vista figurativo.

* * *

La leggenda di Āṭavika, lo *yakṣa* antropofago divoratore di fanciulli, occupa un ampio spazio nella letteratura buddhista. Il nucleo centrale della vicenda, riproposto tal quale nelle varie e numerose versioni, è costituito dal dialogo fra lo *yakṣa* e il Maestro, dialogo in cui si possono individuare tre momenti: lo *yakṣa* dapprima minaccia il Buddha, poi gli pone alcune domande cui il Buddha risponde, infine Āṭavika si converte.

Nel *Suttanipāta* l'*Āṭavakasutta* è costituito esclusivamente dal dialogo¹⁷.

In altri testi il momento risolutivo è inquadrato in una lunga narrazione nella quale è possibile distinguere due tradizioni.

Secondo la prima¹⁸ Āṭavika è un crudele *yakṣa* silvestre antropofago

nella offerta della scimmia, nella storia di Rahula, nella presentazione del serpente ai Kaśyapa e nella vittoria sul serpente nero a Rājagṛha. Per i valori simbolici connessi con il *pātra* nell'offerta delle quattro ciotole si veda A. K. Coomaraswamy, «The Symbolism of the Dome», *Indian Historical Quarterly*, XIV (1938), rep. I. *Selected Papers. Traditional Art and Symbolism*, Princeton 1977, pp. 415-464, spec. pp. 419-420.

¹⁷ *Suttanipāta*, loc. cit. Un breve cenno ad Āṭavika nel *paccuppannavatthu* del *Mahā-kaṇha-jātaka* (*Jātaka*, vol. IV, ed. E. B. Cowell, transl. by W. H. D. Rouse, London 1895, reprint London 1981, p. 112) e del *Mahā-ummagga-jātaka* (*Jātaka*, vol. VI, transl. by Cowell and Rouse, London 1895, reprint London 1981, p. 156).

¹⁸ Per questa versione si vedano: S. Hardy, *A Manual of Buddhism in its Modern Development*, London 1880², pp. 269-274, in cui lo studioso traduce l'*Amawatura*; J. C. K. Kern, *Histoire du Bouddhisme dans l'Inde*, vol. I, Paris 1901, pp. 172-176, in cui viene riproposta la narrazione dell'*Amawatura* e ne viene aggiunta una seconda, nella quale il sovrano non è più considerato responsabile del patto con lo *yakṣa*. Sfortunatamente Kern non menziona il testo cui ha attinto; A. H. Longhurst, *The Buddhist Antiquities of Nāgārjunakoṇḍa*, *MASI*, Delhi 1938, pp. 58-60, ove è tradotta una versione della storia attestata nella *Sāratthapakāśini*, commentario all'*Āṭavakasutta* del *Samyutta Nikāya*. Longhurst sottolinea come la narrazione dell'*Amawatura* sia derivata dal commentario *pāli*.

al quale il sovrano, per aver salva la propria vita, promette di inviare ogni giorno una vittima. Giunge il giorno in cui deve essere sacrificato lo stesso figlio del re. A questo punto il Buddha, impietosito per la sorte del fanciullo e sapendo che tanto il principe quanto Āṭavika avevano maturato sufficienti meriti, decide di intervenire. La storia prosegue con l'incontro-scontro fra il Maestro e lo *yakṣa* e con il dialogo che porterà alla conversione di Āṭavika e quindi alla salvezza del fanciullo.

Nell'altra¹⁹ viene narrata anche la precedente esistenza di Āṭavika. Egli era un valoroso eroe che riuscì a liberare il paese da feroci briganti per il che gli abitanti riconoscenti gli offrirono il governo e lo 'ius primae noctis'. Ma un giorno una donna, disgustata dalla ignavia degli uomini, li provocò orinando in pubblico e suscitando così il loro amor proprio: essi decisero allora di ribellarsi e di uccidere l'eroe il quale, prima di morire, fece voto per i meriti acquisiti di rinascere come *yakṣa* antropofago. A questo punto inizia la storia vera e propria di Āṭavika che si nutre, un giorno dopo l'altro, dei fanciulli del paese. Arriva il momento in cui la vittima designata è il figlio di un ricco mercante che, disperato, invoca il soccorso del Buddha. Di qui in avanti la storia si sviluppa secondo le linee già indicate.

Oltre le differenze macroscopiche già sottolineate le varie versioni della edificante leggenda divergono anche in altri particolari, quali la diversa collocazione geografica dell'episodio o l'intervento di personaggi, come p. e. il portiere e le mogli dello *yakṣa*²⁰.

¹⁹ Questa seconda versione era attestata nel *Vinaya* dei *Mūlasarvāstivādin* ed è giunta a noi nella traduzione cinese di I tsing del 703 d. C. (cfr. *NJ* 1118 e *Taishō*, XXIII, 1442): si veda M. Ed. Huber, « Les Sources du *Divyāvadāna* » (suite), *BEFEO* VI, 1906, pp. 1-37, pp. 18-21; nel *Tsa pao tsang king*, una raccolta di racconti tradotta in cinese, da un originale sanscrito non pervenuto, da Kikkaya e T'an-yao nel 472 d. C. (cfr. *NJ* 1329 e *Taishō*, IV, 203); se ne veda la traduzione in E. Chavannes, *Cinq Cents Contes et Apologues extraits du Tripiṭaka Chinois*, 4 voll., Paris 1910-1934, vol. III, Paris 1911, pp. 94-99; nella tradizione tibetana: vedi A. Schiefner, « Eine Tibetische Lebensbeschreibung Çakya-muni's », *Mémoires de l'Académie Impériale de Saint-Petersbourg*, VI, 1851, pp. 231-332, p. 298 (*non vidi*); è riproposta anche nelle didascalie di una *taika* tibetana del Musée Guimet, cfr. J. Hackin, « Les Scènes Figurées de la Vie du Buddha d'après des Peintures Tibétaines », *Mémoires Concernant l'Asie Orientale*, II, Paris 1916, pp. 51-54.

²⁰ Mentre tutti i testi concordemente indicano il luogo della vicenda con il nome generico di Āṭavi/Ājavī (che viene tradotto con deserto o foresta), geograficamente esso fluttua fra Rājagṛha e Vaiśālī (*Tsa pao tsang king*, *loc. cit.*) e fra Magadha e Kosala (I tsing, *loc. cit.*) Nella *Sāratthapakāsinī* quando il Buddha giunge al palazzo dello *yakṣa* Āṭavika è assente, poiché si era recato sull'Himalaya per incontrare altri *yakṣa*; così, mentre le mogli accolgono il Buddha con tutti gli onori e si convertono, Gaḍrabha, il portiere, raggiunge Āṭavika per informarlo di ciò che sta succedendo. Di tutto ciò non è fatto cenno in altri testi.

Pur con dette varianti la tradizione testuale presenta una sostanziale omogeneità e dimostra una diffusa persistenza spazio-temporale di questa storia esemplare²¹.

La ricca tradizione scritta trova – com'era logico attendersi – anche una buona eco figurativa.

La conversione di Āṭavika venne riconosciuta per primo da A. Foucher in tre bassorilievi gandharici²²: nel più schematico compaiono il Buddha seduto, alla sua destra lo *yakṣa* raffigurato con un'arma in mano nell'atto di assalirlo, alla sua sinistra di nuovo Āṭavika che tiene sulle braccia un bambino; negli altri due esempi ai personaggi già menzionati si aggiungono i genitori(?) del fanciullo²³.

Com'è consuetudine del sistema figurativo gandharico, di tutti i momenti della lunga leggenda viene illustrato solo quello risolutivo, cosicché, nella sinteticità che ne deriva, è in realtà difficile garantire l'identificazione nominale dello *yakṣa* raffigurato, ma risulta comunque accertata l'omologia tematica con la storia di Āṭavika.

La storia della conversione di Āṭavika è stata identificata, pur con qualche esitazione, da A. H. Longhurst²⁴ in tre bassorilievi di Nāgārjuna-koṇḍa. Nel primo la vicenda è narrata in due scene: in una compare lo *yakṣa* accompagnato dalla moglie; nell'altra il Buddha seduto e sulla sua sinistra Āṭavika raffigurato una prima volta mentre avanza con una lancia in mano, una seconda volta inginocchiato ed in *añjalimudrā*; sulla sinistra una singolare composizione che comprende dal basso un *makara*, un bambino(?) in *añjalimudrā* ed in alto un elefante²⁵. Il secondo bassorilievo

²¹ Sulle ragioni di questa ampia diffusione acutamente dice N. Péri, « Hārītī. La Mère-des-Démons », *BEFEO*, XVII, 1917, pp. 1-102, p. 56, nota 4: « Il paraît vraisemblable d'ailleurs que ce personnage (Āṭavika) jouit autrefois en certaines régions au moins, d'une assez grande popularité. Les " démons de la jungle " devaient évidemment être redoutés en bien des endroits; par suite Āṭavika devait être, pour ainsi dire, partout chez lui, et trouver peu de difficulté à se faire accepter et honorer ».

²² A. Foucher, « Les Bas-reliefs... » *loc. cit.*, tav. I; lo studioso ripropone la questione anche in *AGBG*, I, pp. 507-512, aggiungendo all'immagine di Sikri (fig. 252) una nuova rappresentazione dell'episodio (fig. 253); *ibidem*, II, p. 41 e fig. 232.

²³ A. Foucher, « Les Bas-reliefs ». pp. 193-194, propone per i due personaggi due diverse ipotesi: essi o sono i genitori del fanciullo, o il ministro del re e la nutrice del bambino. M. Ed. Huber, nella sua recensione a questo articolo (*BEFEO*, IV, 1904, pp. 461-462), sulla base della versione settentrionale della storia, suggerisce di riconoscere nei due i genitori, un ricco mercante e sua moglie.

²⁴ A. H. Longhurst, *loc. cit.*

²⁵ *Ibidem*, tav. XXXIb e p. 32. Nella breve descrizione non è fatto cenno alla composizione descritta, che presenta tuttavia notevoli somiglianze con quella che compare nella tav. XLIXb, letta dallo studioso come una scimmia ed altri animali selvaggi che suggerirebbero un'ambientazione della vicenda nella foresta. L'ipotesi non mi sembra

illustra l'assalto di Āṭavika ed in ciò che resta del pannello superiore sarebbe visibile un bambino, ormai acefalo, sullo sfondo del trono del Buddha²⁶. Nel terzo infine la narrazione è ambientata nella foresta e lo *yakṣa* è raffigurato due volte, nell'atto di assalire il Maestro ed inginocchiato ai suoi piedi²⁷.

La diffusione della leggenda di Āṭavika anche in Asia Centrale è documentata in una pittura parietale proveniente da Kyzyl identificata da A. Grünwedel²⁸. In essa il Buddha, affiancato alla sua sinistra da Śiva e Durgā, ha alla sua destra Āṭavika che viene rappresentato mentre tiene per mano un bambino immerso fino alle ginocchia nell'acqua, particolare quest'ultimo non menzionato in nessuna delle versioni scritte a noi note e che, se l'identificazione è corretta, dovrebbe essere riconosciuto, secondo lo studioso, ad una diversa tradizione, forse locale²⁹.

I dubbi e le perplessità suscitati dagli esempi menzionati scompaiono totalmente solo quando si consideri la raffigurazione della storia di Āṭavika documentata in una *taika* tibetana del XVIII secolo³⁰. La vicenda è narrata qui in ben dodici scene ed inizia con la storia della vita anteriore dello *yakṣa*: alla precisa corrispondenza fra i vari episodi rappresentati e la tradizione testuale si aggiunge la presenza di preziose didascalie, che commentano le singole 'vignette' fornendo anche il nome del protagonista. Quest'opera, di notevole valore dal punto di vista iconografico, fornisce

totalmente convincente, ma è ovvio che solo un esame diretto del rilievo potrebbe offrire indicazioni sicure. Secondo P. R. Tamachandra Rao, *The Art of Nāgārjunikoṇḍa*, Madras 1956, tav. XVIII, p. 70, nella figurina bisognerebbe riconoscere uno gnomo (goblin).

²⁶ *Ibidem*, tav. XLIXa.

²⁷ *Ibidem*, tav. XLIXb. Longhurst (pp. 59-60) identifica i due personaggi inginocchiati ed in *añjalimudrā* posti davanti alla base del trono con due donne: uno di essi sembra piuttosto un uomo, in tutto simile iconograficamente allo *yakṣa* armato di lancia.

²⁸ A. Grünwedel, *Alt-Kutscha*, Berlin 1920, tav. XXVI-XXVII, fig. 4 e pp. 65-67.

²⁹ L'iconografia di Kyzyl differisce in molti particolari dagli esempi già considerati: oltre la insolita presenza della coppia Śiva-Durgā sul toro Nandī, immediatamente a destra del Buddha è rappresentato un monaco, in ginocchio ed in *añjalimudrā* e anch'egli non trova eco in nessuna delle tradizioni scritte a noi giunte. Inoltre dietro di lui, in secondo piano, appare una figura maschile con il corpo blu (quindi un demone o un *deva*) a sei braccia: nelle quattro superiori tiene il sole, la luna, il rosario e la conchiglia (questa è la lettura dello studioso) ed ha il *garuḍa* come seggio. Come è evidente anche da questa sommaria descrizione l'immagine è assai complessa e meriterebbe di essere analizzata a fondo per poter essere correttamente interpretata. A. Grünwedel, *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan*, Berlin 1912, p. 113 e p. 176, fig. 411, propone di identificare con la storia di Āṭavika anche altre due pitture estremamente frammentarie, nelle quali è riconoscibile un demone che tiene per mano un fanciullo.

³⁰ J. Hackin, *op. cit.*, tav. XII, no. 108-119.

inoltre una prova indiscutibile della persistenza nel tempo di questa leggenda in forme e modi assai prossimi alla tradizione più antica.

* * *

E torniamo adesso alla tradizione testuale.

Si è già segnalata sopra la sostanziale omogeneità delle varie versioni della storia. A questo punto va sottolineato che molti testi propongono inoltre una vera e propria etiologia del nome del fanciullo salvato dal Buddha: poiché egli passò dalle mani dello *yakṣa* in quelle del Buddha e dalle mani del Buddha in quelle dei genitori venne chiamato Hatthālavaka³¹. Questa stessa etimologia è riproposta nel *Tsa pao tsang king*, una raccolta di racconti tradotta in cinese, da un originale sanscrito non pervenuto, nel 472 d. C. da Kikkaya, uno *śramaṇa* della regione occidentale, e da T'an yao³². La storia di Ātavika, presente in questa antologia e di cui è disponibile la traduzione di E. Chavannes³³, comprende anche la narrazione dell'antefatto e prosegue poi nelle forme della tradizione comune: ma, nel momento conclusivo, i traduttori aggiungono un singolare dettaglio, ignoto agli altri testi. Lo *yakṣa*, ormai convertito, « *prit avec sa main le jeune garçon et le plaça dans le bol du Buddha* »³⁴.

La menzione del *pātra* del Buddha costituisce un vero e proprio 'unicum' nella pur varia tradizione testuale: a meno di supporre che si tratti di una innovazione dovuta alla fantasia dei due traduttori – ipotesi questa quanto meno inverosimile – essa doveva essere presente nella narrazione sanscrita originale e fornisce quindi una testimonianza, preziosa ed esclusiva, di una particolare variante della leggenda dello *yakṣa* antropofago.

D'altronde l'utilizzazione del *pātra* del Buddha come spazio sacro e

³¹ Tutti i testi citati alle note 18 e 19 sono concordi su questo punto. Il particolare è assente nella *Sāratthapakāsinī*, ma la traduzione proposta da Longhurst è solo un riassunto.

³² Cfr. nota 19. Per sintetiche notizie sui traduttori e sull'opera B. Nanjio, *A Catalogue of the Buddhist Tripitaka*, Delhi 1980², col. 296 e col. 426; P. Demiéville, H. Hurt, A. Seidel, *Répertoire du Canon Bouddhique Sino-japonais Edition de Taishō*, fasc. ann. du Hōbōgirin, Tokyo 1978², p. 31 e p. 264. E. Chavannes, *op. cit.*, I, p. VII; e III, p. I nota 1, ove fra l'altro è riportata la notizia secondo cui Kikkaya sarebbe originario dell'India Occidentale, un particolare questo da non sottovalutare.

³³ *Op. cit.*, III, pp. 94-99; *ibidem*, IV, pp. 212-213 per i riferimenti testuali e iconografici.

³⁴ *Ibidem*, p. 98. Su mia richiesta la prof. G. Molé ha cortesemente controllato il testo cinese, confermando l'esattezza della traduzione di Chavannes per questo particolare. Uguale controllo è stato effettuato per il racconto di I tsing, solo riassunto in Huber, *loc. cit.*: in questo caso il *pātra* non compare. Rimane così confermata l'unicità della tradizione di Kikkaya, che fornisce anche un prezioso 'terminus ante quem' (472 d.C.) per la diffusione di questa variante.

salvifico non suscita alcun stupore, documentata com'è, in forme diverse, in vari episodi della biografia del Maestro. Tutto ciò che è collocato nella ciotola è perciò stesso consacrato al Buddha, per cui mentre da un lato anche una manciata di polvere assume un valore particolare, dall'altro ciò che è dentro è sottratto ad ogni pericolo: valga per tutti il paradossale esempio della sottomissione del serpente nero a Rājagṛha.

In particolare, la collocazione del bambino nella ciotola del Buddha richiama alla memoria un'altra edificante storia di conversione, quella della *yakṣī* Hārītī. Come è ben noto il Buddha, per indurre la feroce divoratrice di bambini ad abbandonare i suoi fieri costumi, nasconde il suo figlioletto prediletto, Piṅgala, nel proprio *pātra*. Inutilmente l'orchessa tenta di liberarlo: la ciotola si rivela una fortezza inespugnabile e solo la conversione consentirà ad Hārītī di riprendere il figlio³⁵.

Fra i due demoni e le loro storie esistono diverse analogie: entrambi sono divenuti divoratori di bambini per vendicarsi di una ingiustizia subita nella vita anteriore, entrambi vengono convertiti dal Buddha, in entrambe le storie, sia pur per ragioni diverse, un bambino è collocato nel *pātra*. Inoltre Āṭavika ed Hārītī sono a volte appaiati e addirittura considerati marito e moglie e associati pur come oggetto di venerazione cui è riservata l'oīerta del nutrimento degli esseri viventi³⁶.

Comunque stiano le cose a questo riguardo (spero di poter tornare sul problema della relazione Āṭavika-Hārītī in un prossimo lavoro) la variante della conversione di Āṭavika rintracciata nel *Tsa pao tsang king* costituisce una testimonianza assai significativa non solo per ciò che concerne la tradizione letteraria, ma anche dal punto di vista iconografico.

È assai verosimile, infatti, che i quattro bassorilievi sopra analizzati illustrino appunto questa singolare versione della storia di Āṭavika.

Ricontrolliamo le immagini alla luce delle indicazioni del testo. La disperata figura del plorante, drammaticamente accovacciata a terra, potrebbe essere il padre del bambino che esprime il proprio dolore per la temuta sorte del figlio: egli è indubbiamente il ricco mercante, non certo il re dell'*Amawatura* che, come argutamente dice l'autore, «as a man will rather part with anything than his life»³⁷ dà il permesso di sacrificare il figlio.

³⁵ Sulle varie tradizioni testuali relative ad Hārītī si veda l'eccellente studio di N. Péri, *op. cit.* Per l'iconografia di Hārītī ed il tema della lotta per il rovesciamento del *pātra* in Cina J. K. Murray, «Representations of Hārītī, the Mother of Demons and the Theme of Raising the Alms-Bowl in Chinese Painting», *Artibus Asiae*, XLIII, 1981-1982, 4, pp. 253-284.

³⁶ N. Péri, *op. cit.*, pp. 48-54 e relative note.

³⁷ S. Hardy, *op. cit.*, p. 270.

L'uomo che presenta il *pātra* al Buddha potrebbe essere Āṭavika: non suscita stupore che egli, in tutti e quattro gli esempi, sia tipologicamente assimilato ad un laico, dal momento che già A. Foucher, proprio per questo episodio, aveva rilevato la utilizzazione di due tipologie per Āṭavika, quella di un feroce *yakṣa* (abbigliamento sommario, capelli e barba incolti) e quella di un laico (*paridhāna*, *uttariya*, turbante)³⁸. Acquista così significato anche il personaggio maschile che, nel bassorilievo del Victoria & Albert, avanza con il *pātra* in mano verso l'uomo piangente: evidentemente, come suggeriscono anche i gesti di alcuni personaggi, egli restituisce il fanciullo ormai salvo al padre, dopo averlo collocato nella ciotola del Maestro.

A questo punto diviene possibile affacciare una proposta per quanto riguarda il bassorilievo da Nimogram, laddove, sospesa in aria sul capo di Āṭavika, è raffigurata una piccola figura maschile: è assai probabile che in essa sia da riconoscere il bambino salvato – ecco così chiarite le sue ridotte proporzioni – che, in ginocchio ed in *añjalimudrā*, esprime riconoscenza e venerazione nei confronti del Buddha.

* * *

Dal confronto fra l'iconografia proposta nelle quattro sculture esaminate e quella utilizzata negli altri esempi gandharici, emerge con chiarezza una macroscopica differenza per ciò che concerne i segnali di identificazione. Qualunque fosse il nome dello *yakṣa* antropofago raffigurato ('on donne au riche' chiamandolo costantemente Āṭavika), se la lettura di Foucher e quella qui proposta sono corrette, risulta comunque accertata l'omologia tematica di tutte queste opere. E tuttavia, mentre nei rilievi di Foucher la funzione semantica viene assolta dal bambino e dallo *yakṣa* – quest'ultimo talvolta raffigurato mentre tiene in braccio il primo – in tre delle nostre rappresentazioni il bambino non compare affatto. Inoltre in tutti e quattro i casi – e solo in essi – è effigiato il plorante che assume figurativamente un risalto particolare. Quanto al demone, tipologicamente assimilato ad un laico, egli è raffigurato in atteggiamento di venerazione e nel gesto di offrire il *pātra*. È evidente come il ruolo di segni di riconoscimento sia stato qui convogliato sul *pātra* e sull'uomo disperato, entrambi assai caratteristici e specifici anche presi singolarmente, ma evidentemente inequivocabili se associati insieme.

La variante iconografica utilizzata nei nostri rilievi non solo si rifà ad una particolare versione della storia, ma esprime palesamente l'intento degli scultori di sottolineare l'aspetto patetico e drammatico della vicenda.

³⁸ A. Foucher, «Les Bas-reliefs...», p. 194 e nota 1.

Emerge così una sensibilità profonda, che si sofferma con simpatia sull'accorato dolore del padre che, nelle immagini, diviene il vero comprimario della storia narrata. Questo aspetto è tanto più significativo quando si ricordi la perplessità di A. Foucher di fronte all'aria indifferente, per non dire gioiosa, con cui i genitori accompagnavano il piccolo fanciullo dal crudele *yakṣa*: perplessità che indusse lo studioso a suggerire che già fosse loro nota la conversione di Āṭavika³⁹.

Quanto al *pātra* si è già fatto cenno, nelle pagine che precedono, alla sua specificità quale indicatore iconografico ed al problema delle analogie e differenze con la funzione del *pātra* nella conversione di Hārīti⁴⁰, ma la sua presenza nella leggenda di Āṭavika suggerisce anche un'altra riflessione.

È ben nota a tutti la venerazione di cui era fatta oggetto la ciotola del Buddha nel Buddismo gandharico: lo testimoniano fra l'altro iconograficamente le non poche sculture in cui essa compare isolata sotto un baldacchino, e affiancata da fedeli in *añjalimudrā*⁴¹. Dalle memorie dei pellegrini cinesi si apprende inoltre che il *pātra* del Beato venne conservato per lungo tempo a Peshawar, ove gli fu innalzato anche uno *stūpa*⁴².

Ora delle tre sculture analizzate di cui è nota la provenienza, due provengono dal complesso di Takht-i Bahi, un sito non lontano da Peshawar, centro vitale e per eccellenza di questo culto. Stando così le cose, non è del tutto improbabile che la sua presenza nella leggenda di Āṭavika esprima, figurativamente, anche la particolare devozione che gli era attribuita.

* * *

Il confronto fra la versione della conversione di Āṭavika, qual è attestata nel *Tsa pao tsang king*, e l'iconografia delle quattro sculture esaminate rende assai verosimile l'identificazione proposta e discussa nelle pagine precedenti. Assai verosimile, ma non assolutamente certa, giacché — come

³⁹ *Ibidem*, pp. 195-196.

⁴⁰ A questo proposito va sottolineato che, se dal punto di vista della tradizione scritta la presenza del *pātra* nelle due conversioni potrebbe anche essere l'indizio di una contaminazione, iconograficamente il problema deve essere posto in termini ben diversi, dal momento che l'arte del Gandhāra non ha mai raffigurato la conversione di Hārīti, pur compiacendosi di effigiarla più volte come immagine isolata.

⁴¹ Cfr. le immagini citate alla nota 16.

⁴² Al tempo del viaggio in India di Fa-hsien la ciotola del Buddha era ancora conservata a Purushapura (si veda *The Travels of Fah-Hsien and Sung-Yun*, transl. by S. Beal, London 1964², pp. 36-38, e pp. 161-163 ove si parla dei vari spostamenti futuri del *pātra*) ed era oggetto di profonda venerazione. Due secoli più tardi, al tempo di Hsüan-tsang, la ciotola non è più conservata a Purushapura, ma permane la memoria della sua antica collocazione ed i resti dello *stūpa* che le era dedicato (cfr. *Si-yu-ki. Buddhist Records of the Western World*, transl. by S. Beal, London 1884, reprint Delhi 1981, I, pp. 98-99).

si è già sopra accennato e come è stato ampiamente discusso in altra sede⁴³ – la sicurezza di una precisa corrispondenza fra immagine e testo è possibile solo quando nella narrazione figurativa si succedono tutti i diversi momenti della storia, e non altrettanto quando, come normalmente avviene nei bassorilievi gandharici, la vicenda è sinteticamente espressa solo mediante il momento risolutivo.

Tenendo presenti queste osservazioni generali – che suggeriscono e devono suggerire una saggia cautela, ma non possono né devono indurre al silenzio – è possibile dire che gli elementi significanti dei nostri bassorilievi (uomo piangente e presentazione del *pātra*) che, nel loro inconsueto accostamento, costituiscono il nodo semantico della vicenda narrata trovano nella tradizione testuale una spiegazione ed un significato precisi e convincenti.

Non sarà inopportuno a questo punto mettere l'accento su un problema che è già emerso dal confronto fra le nostre sculture e la serie delle immagini gandhariche identificate da A. Foucher con la conversione di Āṭavika. La proposta interpretativa appare sufficientemente fondata in entrambi i casi, e tuttavia le due serie divergono vistosamente dal punto di vista iconografico. Non è così nella pur varia tradizione testuale. Infatti, se si prescinde per un momento dalla presenza/assenza dell'antefatto, la storia della conversione di Āṭavika narrata dai vari testi si presenta sostanzialmente omogenea; ed in particolare la variante del *Tsa pao tsang king* differisce dalle altre solo per la menzione del *pātra*, un vero e proprio dettaglio nell'insieme del racconto⁴⁴. Iconograficamente, invece, le due serie non possono in alcun modo essere considerate varianti di un medesimo *tipo figurativo*. Questa dissimiglianza risulta tanto più singolare quando si ricordi come l'arte del Gandhāra tenda, se non alla codificazione, almeno alla stabilizzazione del *tipo iconografico* utilizzato per un determinato episodio⁴⁵; per la storia in questione, viceversa, ci si trova di fronte a due tipi iconograficamente indipendenti, ognuno dei quali è relativamente diffuso e presenta delle varianti.

È probabile che la spiegazione di questo fenomeno, non certo frequente

⁴³ A. Santoro, « Note di iconografia gandharica », *op. cit.*, note 12 e 13.

⁴⁴ Benché, come già osservava M. Huber (*BEFEO*, 1904), sia possibile distinguere una versione settentrionale ed una meridionale della edificante leggenda, il nucleo centrale della storia, vale a dire la conversione vera e propria, è poi identico a se stesso in tutte le tradizioni e varianti. È necessario aggiungere che gli artisti gandharici raffigurano appunto e solo questo nucleo?

⁴⁵ Sul problema del *tipo e varianti* si veda J. M. Dye, « Two Fragmentary Gandhāran Narrative Reliefs in the Peshawar Museum: A Study of Gandhāran Representations of the Four Encounters », *Artibus Asiae*, XXXVIII, 1978, pp. 219-245, spec. pp. 231-232.

o almeno non sottolineato, debba essere ricercata nell'ampia diffusione del culto di Āṭavika, o, per essere più precisi, nell'ampia diffusione del culto di uno *yakṣa* divoratore di bambini.

I demoni antropofagi dovevano essere onorati e temuti in molti luoghi⁴⁶ e quando essi vennero neutralizzati ed assorbiti nel Buddhismo fu possibile, grazie alla sostanziale analogia funzionale, unificare le pur diverse tradizioni locali, riconducendo e riducendo i vari culti sotto la comune denominazione di Āṭavika, un nome che per la sua genericità (abitatore delle foreste o abitatore del deserto) consentiva fra l'altro le varie collocazioni geografiche che rimangono documentate nella ricca tradizione testuale⁴⁷.

Ma mentre nella tradizione scritta si verificava questo processo di uniformazione delle diverse leggende locali – con una unificazione narrativa e nominale che, sottolineando le affinità, finiva con l'appiattare le differenze –, l'iconografia tendeva a conservare la memoria ed i caratteri distintivi dei singoli culti, esprimendoli mediante tipi figurativi differenti.

Le due *redazioni iconografiche* qui discusse sarebbero quindi non semplicemente l'espressione di varianti testuali di una tradizione omogenea, ma più esattamente la preziosa testimonianza di specifiche e distinte tradizioni locali conservate a livello figurativo.

* * *

Propongo qui, come appendice, un gruppo di tre bassorilievi gandharici non identificati che narrano sicuramente un medesimo episodio della vita del Buddha storico e che presentano alcune singolari analogie con la versione della conversione di Āṭavika illustrata nelle tavole I–II.

TAVOLA IIIa⁴⁸

Collocazione: The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City (Missouri). Provenienza: ignota.

Materiale: schisto grigio.

Dimensioni: cm. 57,2 × 91,4.

Stato di conservazione: benché privo a destra degli angoli inferiore e superiore e scheggiato nella parte alta, il pannello è nell'insieme ben conservato.

La lastra è definita in basso da una liscia cornice; manca ogni delimitazione in alto e ai lati.

Il nucleo centrale della composizione comprende: un Buddha stante,

⁴⁶ Cfr. N. Péri, *op. cit.*, p. 56, nota 4.

⁴⁷ Cfr. la nota 20 di questo lavoro.

⁴⁸ S. J. Czuma, *op. cit.*, fig. 106, pp. 194–195.

di proporzioni maggiori delle altre figure, atteggiato in *abhayamudrā*, sul capo del quale sono ancora visibili le linee di contorno di un baldacchino(?); un laico, inginocchiato e con il capo totalmente reclinato a toccare il suolo, raffigurato di profilo destro; un secondo laico stante con il corpo di profilo destro rappresentato mentre, in atto di genuflettersi, presenta con entrambe le mani il *pātra* al Maestro. Fra il Buddha e l'offerente emerge, rilevata sul piano di fondo, una doppia fascia ondulata, che percorre dall'alto in basso tutto il pannello.

A destra il Buddha è accompagnato dal Vajrapāṇi, giovane e muscoloso, raffigurato con il corpo di spalle ed il volto di profilo sinistro; dietro la sua spalla destra emerge la base superiore del *vajra*, la mano sinistra poggia sull'impugnatura di una spada⁴⁹; e da una figura fortemente danneggiata, nella quale è possibile tuttavia riconoscere un monaco atteggiato come il Sofocle Lateranense. In alto, fra il Vajrapāṇi ed il Buddha, emerge il busto di un lanciatore di fiori, acefalo e mutilo della mano destra.

A sinistra vari personaggi laici, riccamente abbigliati ed adorni di gioielli, sono disposti su più piani di profondità. Quello in primo piano è raffigurato in ginocchio ed in *añjalimudrā*; dietro di lui compaiono due figure stanti una delle quali ha la mano sinistra sul capo, nel già noto gesto di dolore. In alto emergono dal fondo altre tre figure: quella all'estrema sinistra ha il volto atteggiato ad esprimere corruccio(?); le altre, separate dalla prima da un albero, sono in assai povere condizioni, ma la più vicina al Buddha sembra in *añjalimudrā*.

TAVOLA IIIb⁵⁰

Collocazione: Prince of Wales Museum, Bombay, Inv.no.29.

Provenienza: Pakistan Occidentale.

Materiale: schisto grigio.

Dimensioni: cm. 19 × 28,5.

Stato di conservazione: nell'insieme discreto. Frammentario sulla destra, scheggiati il volto del Buddha e di altri due personaggi.

La scena è definita in basso da una cornice liscia; manca ogni delimitazione in alto e lateralmente.

Anche in questo caso il nucleo centrale è costituito dalla figura del Buddha stante, di proporzioni maggiori degli altri personaggi, con il corpo ed il braccio destro rivolto a destra ove è raffigurata una struttura cava

⁴⁹ Czuma, *loc. cit.*, identifica questa figura con un soldato, ma si tratta evidentemente di una svista. Per altri esempi di Vajrapāṇi con spada si veda A. Santoro, « Il Vajrapāṇi nell'Arte del Gandhāra: Ricerca Iconografica ed Interpretativa. Parte Prima », *RSO*, LIII, 1979, pp. 293-341, foto 21 e schede 25, 40, 114, 179, 200.

⁵⁰ Moti Chandra, *op. cit.*, fig. 30 e p. 13.

– definita da due sponde ondulate e fortemente rilevate sul piano di fondo – che attraversa verticalmente l'intero pannello. A destra è rappresentato un laico riccamente abbigliato che presenta con entrambe le mani il *pātra* al Maestro. Dietro di lui e in tutto simile a lui un secondo laico, in ginocchio ed in *añjalimudrā*. Un personaggio acefalo in *añjalimudrā* compare in alto, a completare questa parte della scena.

A sinistra tre monaci: due in primo piano, con braccia e mani avvolte nella *saṅghāṭi*, il terzo in alto a mezzo busto.

TAVOLA IV ⁵¹

Collocazione: *British Museum, London. Inv.no.1887. 7-17.50.*

Provenienza: *Jamalgarhī (Cunningham Collection).*

Materiale: *schisto grigio.*

Dimensioni: *h. cm. 20.*

Stato di conservazione: *manca totalmente la parte sinistra. Il Buddha è acefalo e mutilo della mano destra.*

La scena è definita in basso da una sottile cornice e a destra da un pilastro laterale coronato da un capitello indo-corinzio su cui poggia un architrave spezzato, decorato da un motivo a denti di sega. Sul corpo anteriore del pilastro due amorini nudi, stanti su fiore di loto, in *añjalimudrā*.

Il Buddha, di proporzioni maggiori degli altri personaggi, è rappresentato stante e rivolto verso un laico, riccamente abbigliato, che gli presenta con entrambe le mani il *pātra* ⁵². Fra il Maestro e l'offerente, in parte coperta dai loro corpi, compare la solita cavità definita da due sponde sporgenti ondulate. Dietro l'uomo con la ciotola un secondo laico, in tutto simile al primo, atteggiato in *añjalimudrā*. In alto fra i due emerge a mezzo busto una figura maschile (?).

* * *

Pur con alcune varianti (maggiore o minore ricchezza di personaggi, presenza o assenza del Vajrapāṇi, presenza o assenza della figura inginocchiata) le tre sculture illustrano un medesimo episodio, come dimostra la riproduzione di due elementi, il *pātra* e la cavità ondeggiante.

Quanto alla identificazione della storia narrata, solo per il rilievo da Kansas City esistono delle proposte. S. Czuma ⁵³ riferisce come nelle note

⁵¹ Il rilievo, inedito, mi è stato segnalato dal dr. W. Zwalf, del Department of Oriental Antiquities del British Museum, che ringrazio per la sua squisita cortesia. La foto è del British Museum, che gentilmente mi ha autorizzato a pubblicarla.

⁵² In questa raffigurazione sono evidenti le linee lungo l'orlo, chiara allusione alla offerta delle quattro ciotole.

⁵³ *Loc. cit.*

del Nelson-Atkins Museum l'immagine sia indicata come *Dipaṃkara-jātaka*, ipotesi che lo studioso giustamente respinge, suggerendo, molto cautamente, una serie di letture alternative che sono: la storia di Nanda (come già per le immagini Tav. IIa, b questa identificazione si fonda esclusivamente sul ruolo dominante assegnato al *pātra*, e non su analogie iconografiche con le raffigurazioni gandhariche di questo episodio); una delle scene immediatamente successive alla conquista della *bodhi*, connessa in qualche modo con l'offerta del cibo da parte dei mercanti o con l'omaggio dei vari re; infine l'incontro fra il Buddha e suo padre Śuddhodana, ipotesi, secondo lo studioso, preferibile alle altre ma comunque non del tutto soddisfacente.

In realtà qualsiasi proposta identificativa deve tener conto sia del rilievo figurativo assegnato alla ciotola, sia del problema costituito dalla singolare cavità ondulata che è ripetuta nelle tre sculture⁵⁴. Solo una lettura di quest'ultima potrà consentire di avvicinarsi al senso della scena rappresentata.

A proposito di questo enigmatico oggetto, Moti Chandra – senza per altro proporre alcuna identificazione dell'episodio – suggeriva di riconoscerci « a declivity probably indicating the river Ganges »⁵⁵.

Senza pretendere di riconoscere il nome del fiume, mi sembra assai verosimile che la cavità disegnata e definita da bordi ondulati raffiguri un corso d'acqua. Per questa identificazione non è possibile offrire elementi di confronto nella iconografia gandharica, perché, come già in altro contesto osservava A. Foucher: « jamais en effet les artistes indogrecs n'ont tenté de représenter un fleuve en sculpture »⁵⁶. Forse l'avverbio *mai* non è esatto⁵⁷, ma certo non si tratta di un soggetto che abbia avuto diffusione e quindi una sua definizione e normalizzazione figurativa.

Accettando la lettura appena proposta, l'episodio raffigurato in questi

⁵⁴ Benché le tre raffigurazioni differiscano per la maggiore o minore plasticità è evidente che si intendeva rappresentare il medesimo oggetto.

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 13.

⁵⁶ A. Foucher, *La Vie du Bouddha, d'après les Textes et les Monuments de l'Inde*, Paris 1949, p. 219. Questa assenza, secondo lo studioso, sarebbe dovuta a difficoltà tecniche.

⁵⁷ In un bassorilievo non identificato (Lyons-Ingholt, *Gandharan Art in Pakistan*, fig. 178 e p. 104) è effigiato un corso d'acqua espresso da una serie di linee ondulate, in parte con andamento orizzontale, in parte con andamento verticale: l'immagine è confrontabile solo parzialmente con quelle qui considerate. A Sañchi, almeno in un caso, il fiume è rappresentato mediante una larga fascia percorsa da onde e con pesci e uccelli acquatici, che attraversa con andamento verticale la scena: si veda J. Marshall & A. Foucher, *The Monuments of Sanchi*, Calcutta s. d., 3 voll., vol. II, tav. LIV a. Nella descrizione della immagine viene sottolineata « the strange perspective of the Ganges, flowing right towards us », una descrizione non sconveniente anche nel nostro caso.

rilievi sarebbe caratterizzato non solo dalla presentazione del *pātra*, ma anche dalla presenza di un corso d'acqua, cosa che, per la sua indubbia rarità iconografica, dovrebbe avere un significato non esauribile nella localizzazione dell'evento.

Se alla luce di queste indicazioni si riesamina la letteratura relativa alla conversione di Āṭavika si constaterà che, a partire dall'*Ālavakasutta*, lo *yakṣa* antropofago ripropone più volte una particolare minaccia: se il Buddha non risponderà alle sue domande lo prenderà per i piedi e lo getterà nel fiume⁵⁸ e la punizione prospettata minacciosamente al Beato è, almeno secondo due testi⁵⁹, quella che Āṭavika riservava *abituamente* a tutti coloro che non riuscivano a risolvere i suoi quesiti.

Sommando insieme i dati che emergono dalla tradizione scritta e gli elementi che caratterizzano i rilievi delle tavole III e IV (presentazione del *pātra*; raffigurazione di un corso d'acqua; presenza – in due di essi (tav. IIIa, b) – di una figura inginocchiata che senz'altro esprime venerazione per il Buddha ma potrebbe anche alludere ad una conversione; atteggiamenti di disperazione di alcuni personaggi nel rilievo di tav. III a), avanzo – con cautela e qualche esitazione – la proposta di riconoscere in questo gruppo di sculture la rappresentazione di una terza versione della complessa storia della conversione di Āṭavika.

SUMMARY

The occasion for this article arises from two unidentified narrative bas-reliefs (Pl. Ia and b) belonging to Gandharan art. They are unusual in that they are characterized by a figure of a man kneeling on the ground in an attitude clearly indicative of despair. The thematic identity of the two pieces of sculpture, to which Ingholt has already drawn attention, has been further confirmed by direct examination which has ascertained that in each a male personage is depicted in the act of offering the *pātra* to the Buddha.

The figure of a suppliant and the offering of the bowl, that are the semantic key to the scene, recur side by side in two other bas-reliefs (Pl. II a and b), better preserved and richer in details. Although their thematic identity is evident, there are variations of some significance for a correct identification of the episode: in relief II a, the man holding the *pātra* in his hands is depicted advancing towards the suppliant; in relief II b, suspended in the air above the man with the bowl, a small male figure is portrayed kneeling and in *añjalimudrā*.

The inferences which may be drawn from the combination of these four images

⁵⁸ *Ālavakasutta*, cit., p. 30; S. Hardy, *op. cit.*, p. 273; J. C. K. Kern, *op. cit.*, pp. 172-173; *Tsa pao tsang king*, cit, p. 97. Quando viene menzionato anche il nome del fiume è sempre il Gange.

⁵⁹ S. Hardy, *loc. cit.*; J. C. Kern, *loc. cit.* Questi cenni sembrano il 'residuo' di una qualche tradizione locale, difficilmente ricostruibile dopo il suo inglobamento nelle versioni dominanti.

broadly outline an episode from the life of Buddha in which a man dramatically expresses his despair, while another man venerates the Buddha and offers him the *pātra*, 'subsequently' bearing the same (*pātra*) to the suppliant.

Data drawn exclusively from reading the iconography have nothing to do with the proposed identification advanced, in a hypothetical and doubtful way, according to which the reliefs II *a* and *b*, may be taken to be an episode from the legend of Nanda. This proposal, even though unjustified iconographically, nevertheless has the merit of drawing attention to the important place that the *pātra* evidently held, both in the legend of Nanda and in the event narrated here. Nor is it possible to link the iconography of the works discussed here with other episodes in the Buddha's life in which the alms-bowl of the Teacher has a precise role and assumes, in the figurative art, the function of identification.

On the other hand, the reproposal of such a singular composition in works coming from different sites, far removed from one another stylistically, would seem to suggest widespread fame and knowledge of the story represented, which, for this very reason, may well have left its trace in the written tradition: and so it was.

Careful perusal of the various Buddhist texts has led to the discovery, in the Chinese *Tripitaka*, of a certain version of the conversion of Āṭavika in which the *pātra* of the Buddha appears. This is a real 'unicum' that appears to have escaped the notice of scholars of Gandharan iconography, and stands out in the rich written tradition relative to this anthropophagous *yakṣa*. The legend of the cruel Āṭavika is to be found in various texts and, although presenting diversity and variations, may be considered to be substantially homogeneous. The central nucleus of the story – a recurrent theme – is constituted by a dialogue between the Teacher and the *yakṣa* in which three phases may be distinguished: "the *yakṣa* Āṭavika first threatens Buddha, then puts some questions to him which Buddha answers, whereupon Āṭavika is converted". Whereas in the *Ālavakasutta* the story of Āṭavika consists solely of dialogue, in other texts the crucial moment is framed by a long narrative which develops according to two traditions. In the first version, Āṭavika is a cruel anthropophagous *yakṣa* to whom the king has promised, in exchange for his own life, a victim a day; when the time comes for the king's son to be sacrificed, the Buddha moved to pity intervenes: from here on the story develops along the lines indicated.

In the second version, the story of the conversion is preceded by the narration of Āṭavika's former existence in justification of his present existence as a devourer of human beings. When the victim designate is the son of a rich merchant, the despairing father invokes the aid of the Buddha: thereafter the conversion takes place according to the scheme already described.

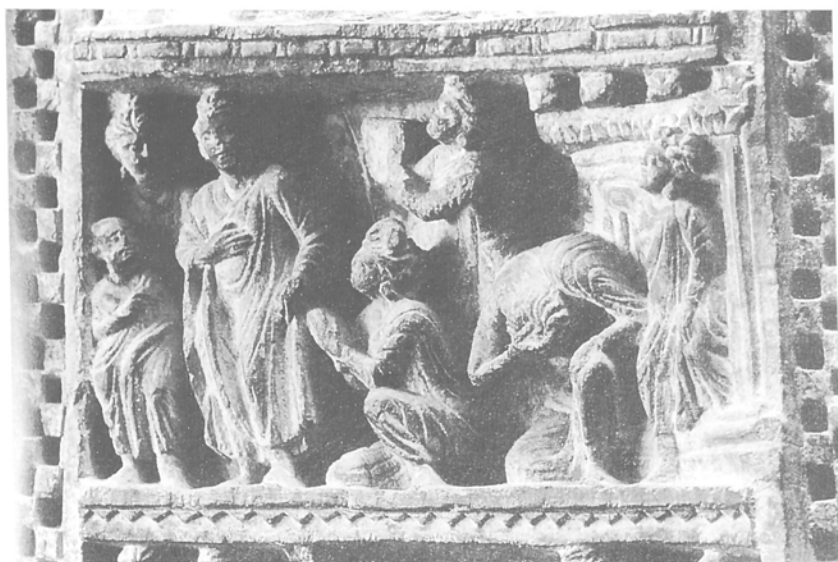
That knowledge of the edifying legend was widespread is also attested by figurative documentation. A. Foucher was the first to recognize it in three Gandharan bas-reliefs in which, of all the long and complex story, only the culminating moment was depicted, wherefore it is difficult to identify the *yakṣa* portrayed with certainty, even though the theme is evidently homologous. A. H. Longhurst maintains that it was narrated in three bas-reliefs from Nāgārjunakoṇḍa; and according to A. Grünwedel it also appears at Kyzyl.

In all the examples cited such a reading is extremely plausible, but not absolutely certain. The case of a Tibetan *tanka* of the 18th century is different since the legend of Āṭavika opens with his previous life, and is painstakingly illustrated in quite twelve scenes accompanied by invaluable notes. This work demonstrates unequivocally the persistence in time of the edifying legend in a form extremely close to the older tradition.

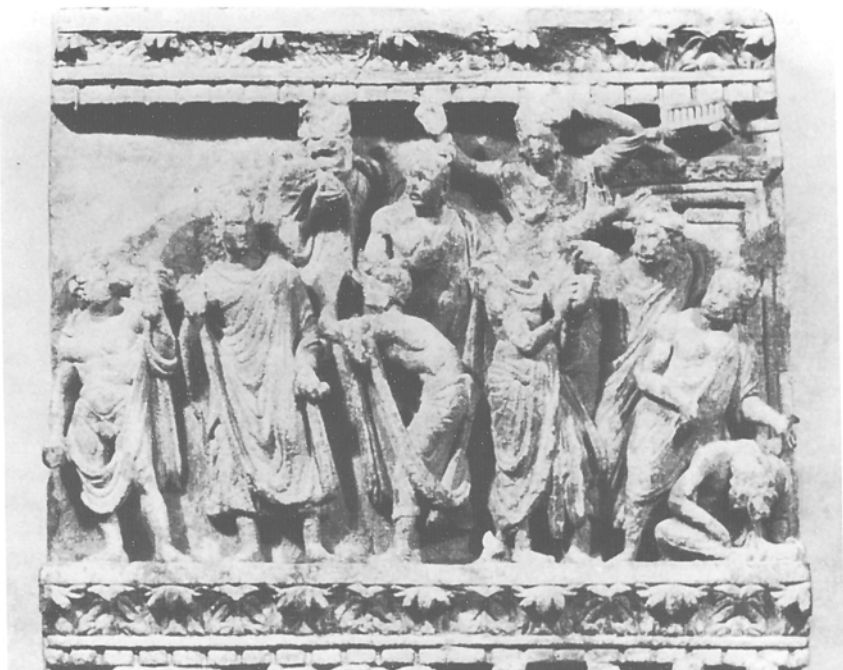
After this brief excursus, let us turn back to the written tradition. Besides the homogeneity of the different versions already noted, it should be stressed that many texts



a) Da Takht-i Bahi. Peshawar Museum. Da Lyons-Ingholt, fig. 181.



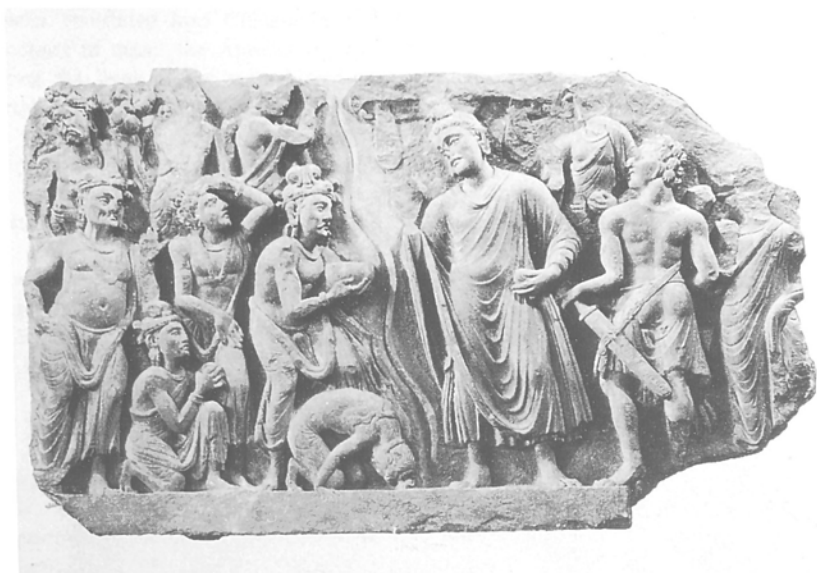
b) Da Takht-i Bahi. Peshawar Museum. Da *The Exhibition of Gandhāra Art of Pakistan*, II-16, 2.



a) London, Victoria & Albert Museum. Da Åckermann, tav. XXXV



b) Da Nimogram. Saidu Sharif (Pakistan), Swat Museum.
Da *The Exhibition of Gandhāra Art of Pakistan*, tav. II-12.



a) Kansas City (Missouri), The Nelson-Atkins Museum of Art.
Da S. J. Czuma, fig. 106.



b) Bombay, Prince of Wales Museum. Da Moti Chandra, fig. 30



Da Jamalgarhi. London, British Museum. Per gentile concessione del Museo.

propose a real etiology for the name of the child saved through the Buddha's intervention: since he passed from the hands of the *yakṣa* to those of the Buddha and thence to those of the parents he is known as Hatthājavaka. The *Tsa pao tsang king*, a collection of stories translated into Chinese in 472 A. D. from an original sanskrit text, now lost, recounts in detail the Āṭavika legend, beginning with his previous existence, continuing along the lines of the second tradition, and finally adding in conclusion a remarkable detail. I quote from E. Chavannes' translation. The newly converted *yakṣa* 'prit avec sa main le jeune garçon et le plaça dans le bol du Buddha' (took the young boy in his hand and placed him in the Buddha's bowl). The *pātra* of the Buddha, mentioned in this version alone, must have existed in the original sanskrit and provides an invaluable testimony to the tradition not otherwise documented.

That the bowl of the Tathāgata should be utilized as a sacred and salvific space does not cause wonder, since it is attested in numerous episodes. In particular the placing of the child in the *pātra* recalls to mind the legend of the conversion of the fierce Hārīti, a divinity whose story presents singular analogies to that of Āṭavika. The question of the relationship between Hārīti and Āṭavika, who are also often associated as objects of worship, deserves detailed study, but is altogether too complex to be undertaken in these pages.

The features present in the *Tsa pao tsang king* would seem to be relevant to the reading of the four bas-reliefs presented here. Let us compare the text and the images: the man who expresses his pain so dramatically could be the rich merchant, father of the victim designate; the layman who presents the *pātra* to the Buddha might be the *yakṣa* Āṭavika, now converted. Thus, it is easy to understand what the male personage signifies, as with the *pātra* in hands he advances towards the suppliant (Pl. II a): as the gestures of some bystanders would seem to suggest, he is Āṭavika who now restores to the parent the child who has been saved. This reading also invites an interpretation of the small figure who, in the relief from Nimogram (Pl. II b), appears suspended in the air, kneeling and in *añjalimudrā*: in my opinion the saved child should be recognized in this figure.

The similarities noticed above favour an identification of the four bas-reliefs under discussion with a version of the conversion of Āṭavika analogous to that documented in the *Tsa pao tsang king*. Extremely probable, but not absolutely certain, since the precise correspondence between the text and the image is indisputable only when the figurative narrative faithfully reproduces all the stages of the tale (as for example in the Tibetan *tañka* mentioned above) but not when the event, as normally happens in the Gandharan bas-reliefs, is rendered synthetically at the decisive moment. Bearing this observation in mind, one may say anyway that the significant features of our bas-reliefs (man weeping and the offering of the *pātra*) which, by their unusual combination, form the semantic kernel of the story illustrated, find in the textual tradition analysed a precise and convincing explanation.

The interpretation proposed suggests certain considerations.

From the iconographic standpoint the Gandharan images identified by A. Foucher and those reviewed here differ noticeably. Whereas in the former the *yakṣa* and the child serve as 'key signs', in ours recognition devolves on the despairing man and on the presentation of the *pātra*: a choice, the latter, which stresses on the one hand the pathetic and dramatic aspect of the affair and on the other the importance of the Buddha's bowl, an object of devotion belonging to the cult of Gandharan Buddhism.

The obvious difference between the two groups of sculptures undoubtedly stems from the expression of two different traditions. Nevertheless, a distinction should be made between the written tradition and the two figurative versions. It should in fact be remembered that on the literary plane one may speak of a substantial homogeneity to the extent

that the *Tsa pao tsang king* version differs from the others of the same group (those which narrate the previous life) through mention of the *pātra* alone, but a detail in the context of the tale. Iconographically, the serie in which the *pātra* and the suppliant appear varies totally from A. Foucher's version, so much so that it is no longer possible to speak of two variations, but rather one should speak of *two iconographic types* employed for the same episode. It is the author's opinion that the reason for this singular phenomenon is to be found in the widespread cult of anthropophagous *yakṣas*. Once these various cults were incorporated into Buddhism they were, from a textual point of view, unified narratively and nominally by smoothing over any differences and by accentuating the analogies, where the iconography preserved distinctive local traditions, rendering them by the formulation of specific iconographic types.

* * *

The appendix contains three other Gandharan bas-reliefs which are, as yet, unidentified (Pls. III *a* and *b*, IV). These, by virtue of their unique and analogous iconography, almost certainly illustrate the same episode from the Buddha's life and present, in addition, some similarities with the version of the conversion of Āṭavika illustrated in Pls. I *a* and *b*, II *a* and *b*. In each the semantic nucleus consists of a male figure who offers the *pātra* to the Buddha, and of a double wavy band, carved in relief on the background, which traverses the entire panel from top to bottom separating the Buddha from the offerer.

Only for the relief illustrated in Pl. III *a* have interpretative proposals been advanced, none of which seems to be satisfactory, partly because the unusual wavy feature has not been taken into consideration at all. In the writer's opinion it represents a stream of water as Moti Chandra has already suggested.

If this reading be correct, the episode illustrated would be characterized by the presentation of the *pātra* and by the presence of a river. Since this latter feature is rare in Gandharan iconography it is of significance.

From the rich literature relative to Āṭavika, we know that should the Buddha fail to solve the problems set him by the *yakṣa* he would be thrown into the river, thus undergoing the very punishment normally reserved for all those who fail to answer the questions asked. May not these three bas-reliefs illustrate a third tradition of the complex Āṭavika legend?