



Università  
Ca'Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale

In Lingue e Civiltà dell'Asia e dell'Africa Mediterranea

Tesi di Laurea

Forme, contaminazioni e modelli nell'arte buddhista (I sec.-  
V sec. d.C.): alcuni esempi dal Gandhara al bacino del  
Tarim

**Relatore**

Ch. Prof. Luca Maria Olivieri

**Correlatrice**

Ch.ma Prof.ssa Sabrina Rastelli

**Laureanda**

Caterina Carlucci  
876514

**Anno Accademico**

2020 / 2021



# INDICE

Lista delle figure	5
Lista delle tavole	9
Abstract	11
前言	13
Introduzione	19
Capitolo 1. L'arte del Gandhara	27
1.1 Il periodo degli Indo-greci	31
1.2 Le dinastie dei Saka e dei Parti	33
1.3 L'epoca kushana	35
1.4 La diffusione della dottrina buddhista nel Gandhara	37
1.5 L'effigie antropomorfa del Buddha	39
1.6 Il programma iconografico: dimensione narrativa	46
1.7 I rilievi che raffigurano la vita del Maestro	49
1.8 La figura del Bodhisattva	50
1.9 Stili e materiali	52
1.10 La trasmissione in Asia centrale	54
Capitolo 2. I siti archeologici	59
2.1 L'area buddhista di Saidu Sharif	59
2.2 L'oasi archeologica di Mes Aynak: Ghol Hamid	61
2.3 L'oasi di Termez: Fayez Tepe	63
2.4 Il sito archeologico di Miran	66
2.5 Le grotte di Kizil	68

2.5.1 La Grotta della Scala	73
2.5.2 La Grotta dei Pavoni	74
2.6 Dunhuang e le grotte di Mogao	76
Capitolo 3. La pittura murale di Miran: il Viśvāntara jātaka	81
3.1 Due scene provenienti dalla stūpa M III	96
3.2 La vita del Buddha nelle grotte del Xinjiang	102
3.3 Ghol Hamid: da Fayez Tepe a Miran	124
Conclusione	129
Bibliografia	133
Apparato fotografico	141

## LISTA DELLE FIGURE

- Figura 1 - Miran, M V. La partenza del principe da palazzo reale (da Francfort 2014: fig. 9).
- Figura 2 - Saidu Sharif I. Testa con turbante regale (da Francfort 2014: fig. 17).
- Figura 3 - Miran, M V. La regina e i suoi figli sulla carrozza (da Francfort 2014: fig. 10).
- Figura 4 - Miran, M V. Il dono dell'elefante bianco (da Francfort 2014: fig. 11).
- Figura 5 - Miran, M V. Incontro con i tre asceti indiani (da Santoro 2006: fig. V).
- Figura 6 - Miran, M V. Uomini armati (da Francfort 2014: figura 12).
- Fig.7\_ Saidu Sharif I. Dono dell'elefante (da Filigenzi 2006: fig. 4).
- Figura 8 - Saidu Sharif I. Fantino e cavallo (da Filigenzi 2006: fig. 7).
- Figura 9 - Saidu Sharif I. Fantini a cavallo uscenti dalla città (da Filigenzi 2006: fig. 8).
- Figura 10 - Miran, M III. Buddha seguito da sei discepoli (da Lo Muzio 2014: fig. 3.3).
- Figura 11 - Berlino. Il Buddha accompagnato da Vajrapani (da Bussagli 1954: fig. 6).
- Figura 12 - Butkara. Testa di un Buddha (da Rowland 1974: fig. 9).
- Figura 13 - Miran, M III. Scena non identificata (da Francfort 2014: fig. 6).
- Figura 14 - Saidu Sharif I. Figura maschile seduta (da Filigenzi 2004: fig. 3).
- Figura 15 - Kizil, Grotta della scala. Il sogno della regina Māyā (da Santoro 2003: plate 1).
- Figura 16 - Pakistan, Gandhara. Il sogno della regina Māyā (da Behrendt 2007: fig. 32).
- Figura 17 - Kizil, Grotta dei Pavoni. La nascita del Buddha e i sette passi (da Santoro 2001: fig. 3).
- Figura 18 - Freer Gallery. La nascita del Buddha (da Kurita 2003: fig. 31).
- Figura 19 - Dunhuang, Grotta 290. Scene di tempere sul soffitto raffiguranti la vita del Buddha (da Artstor).
- Figura 20 - Naogram, Museo di Lahore. L'oroscopo di Siddhārta (da Foucher 1905: fig. 161).

Figura 21 - Dunhuang, Grotta 290. Tempera raffigurante scene della vita del Buddha (da Artstor).

Figura 22 - Sikri. Uccisione dell'elefante (da Foucher 1905: fig. 169).

Figura 23 - Kizil, Grotta della Scala. La partenza del principe a cavallo (da Karetzky 2000: fig. 11).

Figura 24 - Loriyan, Tangai. La grande partenza (da Foucher 1905: fig. 182).

Figura 25 - Sikri. L'addio a Chantaka e Khantaka (da Foucher 1905: fig. 185).

Figura 26 - Kizil, Grotta dei Pavoni. I quattro incontri di Siddhārta (da Santoro 2001: fig. 4).

Figura 27 - Kizil, Grotta della Scala. L'incontro con il malato e l'anziano (da Santoro 2001: fig. 9).

Figura 28 - Kizil, Grotta della Scala. L'incontro con il defunto (da Santoro 2001: fig. 10).

Figura 29 - Kizil, Grotta dei Pavoni. Siddhārta digiunante e la tentazione delle figlie di Mara (da Santoro 2001: fig. 5).

Figura 30 - Dunhuang, Grotta 254. La tentazione di Māra (da Karetzky 2000: fig. 31 a).

Figura 31 - Peshawar. La tentazione di Māra e delle sue figlie (da Kurita 2001: fig. 222).

Figura 32 - Kizil, Grotta dei Pavoni. L'assalto e la sconfitta di Māra (da Santoro 2001: fig. 6).

Figura 33 - Collezione privata. L'attacco e la sconfitta di Māra (da Kurita 2001: fig. 229).

Figura 34 - Dunhuang, Grotta 290. Tempere raffiguranti la vita del Buddha (da Karetzky 2000: fig. 41).

Figura 35 - British Museum. Le austerità del Buddha (da Foucher 1905: fig. 193).

Figura 36 - Ghol Hamid, Mes Aynak. Ambiente di culto con fregio dipinto e sculture in rilievo (da Filigenzi 2012: fig. 11).

Figura 37 - Ghol Hamid, Mes Aynak. Particolare del fregio dipinto (da Filigenzi 2012: fig. 9).

Figura 38 - Fayaz Tepe. Donatori (da Filigenzi 2012: fig. 14).

Figura 39 - Fayaz Tepe. Busto di donatori (da Filigenzi 2012: fig. 13).

Figura 40 - Miran, M III. Adoranti (da Filigenzi 2012: fig. 10).





## LISTA DELLE TAVOLE

Tavola I - Mappa del “Greater Gandhara” (da Pons 2019: pp. VI-VII).

Tavola II - La Via della Seta: mappa dei siti archeologici presi in esame (da Filigenzi 2012: fig. 1).

Tavola IIIa - Planimetria e prospetto degli *stūpa* M. III e M. V di Miran (da Francfort 2014: fig. 2).

Tavola IIIb - La decorazione parietale di M.V (da Francfort 2014: fig. 3).

Tavola IVa - Miran V, Iscrizione su zampa di elefante (da Stein 1921: fig. 144).

Tav. Ivb - Miran V, Iscrizione sull’architrave della porta (da Stein 1921: fig. 142).

Tavola V - Ricostruzione grafica dello *stūpa* principale di Saidu Sharif (da Filigenzi 2012: fig. 15).

Tavola Via - Foto del complesso delle grotte di Kizil (da Morita 2015: fig. 1).

Tavola Vib - Kizil, i sette distretti in cui sono divise le grotte (da Vignato 2006: figura 2).

Tavola VII - Kizil, planimetria della grotta dei Pavoni (da Santoro 2001: fig. 1).

Tavola VIIIa - Grotte di Mogao (da Wikipedia).

Tavola VIIIb - Grotte di Mogao (da Wikipedia).

Tavola IXa - Buddha in *padmāsana* e *dhyānamudrā* (da Giuliano 2012: fig. 15).

Tavola IXb - Buddha stante (da Giuliano 2012: fig. 13).



## ABSTRACT

L'argomento del presente elaborato riguarda la diffusione dei modelli iconografici buddhisti, elaborati dall'arte gandharica, in alcuni fervidi centri religiosi dell'Asia Centrale quali Miran, Kizil, Mogao e Fayaz Tepe. Lo scopo precipuo è quello di mostrare una serie di corrispondenze artistiche e stilistiche analizzando i frammenti della pittura parietale ritrovata all'interno di varie grotte sacre ubicate in questi avamposti centro-asiatici. Tali parallelismi sono rilevanti dal momento che la circolazione e quindi l'adozione di quei prototipi che si interfacciano con l'ambito sociale e culturale non è una mera questione di duplicazione statica, ma implica piuttosto una condivisione di ideali e immagini in cui l'elemento originale si conforma alla cultura locale e, subendo delle modifiche, assorbe nuovi aspetti che divengono a loro volta materiale di scambio.

La contaminazione artistica tra la regione nord-occidentale del subcontinente indiano, il Gandhara (inteso nel suo senso più ampio) e i succitati siti archeologici, posti sui vari itinerari terrestri dell'antica Via della Seta, avviene grazie all'attività itinerante di figure eterogenee quali artisti, monaci, pellegrini, mercanti, carovanieri, filosofi e artigiani. I loro viaggi non sono solamente un'importante testimonianza dell'influenza gandharica sulla cultura e sullo sviluppo dell'arte di queste oasi. Ma molto spesso sono gli stessi viaggiatori, che portando dai loro pellegrinaggi immagini votive e scritture sacre, forniscono ai pittori locali un interessante materiale di ispirazione sul quale lavorare per dare vita alla propria elaborazione. Molte sono le idee e i modelli iconografici che l'arte del Gandhara offre agli artisti dell'Asia Centrale per le proprie raffigurazioni del ciclo biografico del Buddha storico e per tutti i soggetti che fanno parte della comunità buddhista, rispecchiando anche le peculiarità della cultura ospitante.

Le affinità che emergono dalla comparazione tra le tempere ritrovate all'interno dei santuari di Miran, del complesso delle grotte di Kizil e di Mogao e dei templi di Fayaz Tepe con la controparte scultorea gandharica riguardano alcune caratteristiche fisiche del Buddha, il drappeggio delle vesti, la resa grafica di alcuni oggetti dalla forma simile, la medesima postura di altri personaggi e i motivi decorativi dello sfondo. Le analogie menzionate costituiscono una prova tangibile del ruolo che l'arte del Gandhara esercita sull'evoluzione delle correnti figurative di questi luoghi e di come essa funga da ponte di connessione artistica tra il mondo indiano occidentale, la Battriana e il bacino del Tarim.



## 前言

这一篇关于犍陀罗艺术中佛教元素在中亚一些地区，如米兰、克孜尔、莫高和 Fayaz Tepe 的传播的论文。本文的目的就是通过分析这些地区的壁画来展示艺术和风格的一系列关系。这些关系很重要，因为传播，并与社会和文化领域互动的模型的采用不仅是机械制作的问题，而且还意味着分享想法和艺术材料。在这个过程中，原来的元素不仅融入了当地的文化，而且发展出了新的内容，这些方面成为交流的材料。

本文的起点就是犍陀罗古地区以及它的艺术。犍陀罗古地区位于印度西北部。犍陀罗的历史与许多考古事物的发现与佛教的传播交织在一起。佛教是公元前五世纪诞生于印度的。随后佛教很快地跨越印度边界，传播到北部地区、中亚和远东地区。根据考古证据，佛教在孔雀王朝时期流行得很广。随后受其他朝代和富裕阶层的影响，出现了佛教建筑。一些被佛教哲学征服的地区成为了佛教的重要中心。在佛教宗教中心中，Uḍḍiyāna 的历史地区很重要，不仅是因为它连接印度和中亚，而且还因为它是最重要的佛教圣地之一，也是丝绸之路上的基本朝圣地。Uḍḍiyāna 的名气首先来源于佛教文学记载了在这个地方佛陀的生活，其次才是在这儿有许多佛教定居点。它的地理地位促进了犍陀罗与塔里木盆地和 Battriana 地区之间的艺术、文化、商务的交流。

在犍陀罗诞生了很重要的艺术形式。这种艺术形由不同的元素组成，即印度元素、希腊元素、罗马元素、伊朗元素和中亚元素。犍陀罗艺术制作的独特佛像，这些佛像与佛陀的生活或前世的生活有关系。犍陀罗的佛象具有一定的特征，即头骨上有一个突起 (uṣṇīṣa)、眉间有一簇头发 (ūrṇā)、耳垂很长、头上有一个巨大的圆形或椭圆形光环。关于身体姿态，佛陀可以是坐像或立像，他的双手可以在胸部或肩部附近、重叠在肚子上或者接触地面。他经常穿的衣服是一种长裙子、一条覆盖右肩的披肩和一条包裹整个身体的斗篷。这个犍陀罗佛像传到中亚后，中亚艺术家用陀罗佛像的模型制作了自己的佛像。因此，一方面可以看到犍陀罗模型的影子，另一方面增加了属于中亚艺术的新元素。

犍陀罗艺术在叙事方面很有趣，佛陀的生活是根据线性和历史的时间概念描绘的。这个叙事方面考虑崇拜者必须绕佛骨塔的路径。这种叙事方面的一个例子出现在装饰的 Saidu Sharif I 佛骨塔的中楣。它是第一个在丝绸之路传播的模型。因此 Saidu Sharif I 的中楣是一个参考例子，它不仅限于印度次大陆，而且上升为一种图像模型。实际上，这个中楣不仅在犍陀罗佛骨塔内重复出现，而且在远的中亚圣地比如说米兰也重复出现。

虽然犍陀罗位于印度，但是它的文化、艺术、佛教通过丝绸之路传到中亚，尤其是塔里木盆地和 Battriana 地区。许多制作犍陀罗艺术的佛像为中亚艺术家提供模型是为了描绘自己的壁画。这些壁画与佛陀的生活和属于佛教社区的所有主体有关系。犍陀罗与中亚考古遗址之间的这种艺术交流是由于艺术家、僧侣、朝圣者、商人、大篷车、旅行者、哲学家和工匠的交流活动。他们的旅行之所以重要，不仅是因为它们证明了犍陀罗艺术对这些地方的影响巨大，而且是因为这些旅行者带来了图像和佛教的作品。中亚的艺术家灵感来源于这些材料，因此能描绘佛陀的生活和佛教社区的所有人物。

在这项研究中，分析了米兰、克孜尔、敦煌和 Favez Tepe 遗址的一些壁画。这些中亚佛像有犍陀罗艺术的元素，因此可以证明这些地区的艺术与犍陀罗艺术有直接或间接的联系。关于米兰，分析了两种壁画：第一种有关佛陀前世的壁画就是 *Viśvāntara jāta*ka，第二种是教导的片段和佛陀与六个弟子的片段。这些壁画与 Saidu Sharif I 的中楣相似。米兰的绘画与犍陀罗艺术之间的相似之处如下：佛陀的一些身体特征、衣服衣饰、画像中有一些形式相似的东西、一些人物的身段相同。关于克孜尔和敦煌，分析了有关佛陀生活的一些片段，如摩耶王后的梦、佛陀的诞生和七步行、圣人 Asita 的来访和占相、大象的杀害、佛陀的逾城出家、佛陀向 Chandaka 和

Kandaka 告别、四门出游、降魔，佛陀的成道。克孜尔和敦煌的佛像图包含着典型的犍陀罗艺术元素，其中有壁画结构、叙事方式、佛陀的一些身体特征、绘画风格、人物形态、背景的装饰图案及表现手法都全部或部分地来源于犍陀罗艺术，然而又有着某些细微的变化。最后分析了 Favez Tepe 和米兰的壁画中有关居士和崇拜者向佛陀致敬的片段。米兰和 Fayaz Tepe 的绘画与 Ghol Hamid 遗址之间的相似之处如下：腿重叠的位置很特别、穿红色领口的衣服、手指像钩子一样、暖色的使用、四分之三视图的偏好。所有提到的元素又强调了犍陀罗艺术在中亚艺术流派发展中的重要性，以及犍陀罗艺术作为犍陀罗和中亚之间的联系桥梁。

使用与原始意思没有关系的图像来传达精确寓意的现象在古代艺术中很普遍。这种现象在犍陀罗艺术中被伟大的意大利考古学家 Maurizio Taddei 研究了。他在一些研究中强调了希腊艺术的元素融入了犍陀罗艺术是为了描绘佛陀生活中的片段，比如提婆达用很大柱子试一试杀死佛陀、佛陀拜访婆罗门崇拜者、佛陀思考放弃王宫和自己丰富的生活等等。因此这个过程开始于艺术家的工坊，实际上他们用希腊的模型描绘自己的佛像壁画或者雕塑，从而他们也改变希腊图像的意义。大部分犍陀罗艺术家的手艺很巧，他们的任务是了解如何让一种模型适应不同的艺术形式，同时试图捕获委托者的审美快感。



最近两个意大利学者提出希腊艺术元素在犍陀罗艺术中的存在是一种使用贵族社会的方式来表示自己的社会的地位。实际上，根据提出希腊形象化在犍陀罗艺术中的社会功能的意大利考古学家 Taddei 的论点，他们推测出来的一种概念就是象征性资本遗产。这个概念的意思就是标志与图像的遗产对于贵族社会非常重要，是因为这种遗产唤起了理想的文化方面。

关于一些提出的模型，Filigenzi 意大利学者的研究对于这篇论文很重要。佛教通过亚洲的基本商业道路促进了从犍陀罗到塔里木盆地的佛像模型的传播。犍陀罗模型的适配在塔里木盆地和 Battriana 地区展示了同样主题或物体为何在不同地方有不同的艺术价值，因此中亚艺术家不制作犍陀罗模型的完美复制品，而是他们在于自己的艺术感解释佛陀犍陀罗的模型。这个过程不仅涉及用于画像雕塑和绘画的事物，而且还涉及用于建造佛骨塔或宗教空间的建筑构图方案的传播。在那个时代，原创性和复制品的意义与今天的当然不一样，实际上复制行为经常是参与原来模型被认为具有内在价值的一种方式。长距离模型传播的一个特别例子就是米兰著名的壁画。米兰是在丝绸之路最东方遗址的之一。很多学者强调了米兰的佛教壁画发自斯瓦特县的前期佛教艺术。传播思想和模型的主要工具是：移动图形材料、视觉记忆、一些从犍陀罗工坊到中亚工坊达到的素描、著名雕像的复制品或特定的复制技术。

对于日常生活的片段或者小图像的使用，Olivieri 和 Brancaccio 学者的研究对这篇论文提供了很多的依据。装饰小型佛教建筑和中楣的下部的元素在犍陀罗艺术属于希腊艺术以及非印度的日常生活的片段，比如有翅膀的丘比特、酒神的片段、具有西方特征的人物，他们穿着希腊罗马衣服、鸟儿从一盆水里喝水。虽然这些图像与佛陀的生活没有关系，但是有重要的意义，从而这种图像适合供奉佛陀。公元二世纪在斯瓦特可能有一个工坊或一群雕刻希腊日常生活的片段的资深雕塑家。简而言之，希腊和罗马的图像融合到犍陀罗艺术，这样一种丰富的犍陀罗艺术形式创造了。

关于用于描述佛陀的术语，比如服装、身体特征、身体姿态、手势，以及佛骨塔的建筑元素 Faccenna 和 Filigenzi 意大利学者的作品对于这篇论文的意义很大。

总体而言，塔里木盆地和 Fayaz Tepe 地区分析的壁画或多或少受到犍陀罗佛像方面的创作的影响。虽然中亚壁画代表当地的艺术标志，但是总是流露出它们灵感的肖像方案，即犍陀罗艺术。与上述相似的列子是犍陀罗地区以及它的艺术在中亚文化、艺术的大影响的具体证明。研究也许有一天会告诉我们从哪些艺术中心开始或从谁开始，但我们已经看到的是地方、委托者、艺术家和文物之间的复杂关系网。

## INTRODUZIONE

L'argomento della presente tesi è la circolazione di modelli iconografici gandharici all'interno dell'ecumene buddhista del bacino del Tarim e della Battriana. L'obiettivo è quello di illustrare una serie di coincidenze artistiche ripercorrendo i luoghi, posti sulla Via della Seta, attraverso la documentazione iconografica ritrovata all'interno di grotte sacre e monasteri. Queste corrispondenze

«-sono significative dal momento che la circolazione, adozione, adattamento e trasformazione di modelli che direttamente interagiscono con la sfera sociale e culturale non è mero fatto di riproduzione meccanica, ma implica piuttosto una condivisione di idee e progetti e, soprattutto, una partecipazione attiva, in cui l'idea originale si modifica, arricchendosi di aspetti nuovi e diversi che a loro volta patrimonio di scambio-»<sup>1</sup>.

Il punto di partenza dell'indagine è l'antica regione del Gandhara, situata nella zona nord-occidentale del subcontinente indiano, e l'arte che si sviluppa in tale territorio. (Cito quasi verbatim Filigenzi 2012:25) La storia di questa terra unitamente alla sua ricchezza archeologica si intreccia con il processo di affermazione del buddhismo che, nato intorno al V secolo a.C. in una zona di confine tra India e Nepal, “ne travalica rapidamente i confini, grazie ad una serie di cause concomitanti di natura sociale, politica, economica, culturale, aprendosi ad una straordinaria fioritura che si propaga soprattutto verso le regioni settentrionali e, di lì, verso l'Asia Centrale e l'Estremo oriente”<sup>2</sup>. Le testimonianze archeologiche, infatti, confermano che la dottrina buddhista si propaga in tale area durante l'epoca Maurya (IV-II a.C.). Successivamente, sotto il susseguirsi di numerose dinastie – gli Indo-greci (150-60 a.C.), i Saka (I a.C.- I d.C.), i Parti e l'impero centro-asiatico dei Kushana (III-I a.C.) – e con il supporto di ceti sociali ricchi ed influenti aumentano le fondazioni buddhiste. In alcuni casi, i territori conquistati dalla filosofia buddhista divengono a loro volta importanti centri religiosi attivi quale ad esempio la zona storica dell'Uḍḍiyāna, equivalente all'odierno Swat

---

<sup>1</sup> Anna Filigenzi, “Forme visive del Buddhismo tardo antico: una koiné artistica senza nome lungo i percorsi della Via della Seta”, in Bruno Genito e Lucia Caterina (a cura di) *Archeologia delle “Vie della Seta”*: Percorsi, Immagini e Cultura Materiale, Roma, ISMEO, 2017, p.25.

<sup>2</sup> Pierfrancesco Callieri, Anna Filigenzi (a cura di), *Il maestro di Saidu Sharif. Alle origini dell'arte del Gandhara*, Roma, ISIAO, 2002, p. 35.

in Pakistan<sup>3</sup>. Essa è di particolare interesse in quanto non solo è un punto che collega l'India e l'Asia Centrale, ma soprattutto è una delle terre sacre del buddhismo ed una delle tappe di pellegrinaggio fondamentali sulla Via della seta. Tanta fama è correlata alla tradizione letteraria che ambienta proprio in quest'area gli episodi della vita del Buddha storico, nonché alla presenza di numerosi insediamenti buddhisti, il cui prestigio è confermato ampiamente dal ritrovamento di molti reperti archeologici<sup>4</sup>. È proprio la sua posizione strategica a favorire scambi sia di natura commerciale che artistico-culturale tra il Gandhara e il bacino del Tarim e la regione Battriana.

Nella suddetta zona si sviluppa una corrente artistica, definita per l'appunto Arte del Gandhara, che deriva da una commistione di diverse componenti artistiche ibride, ovvero indiana, classica, iranica e centro-asiatica. Il Gandhara è importante per la produzione di opere plastiche buddhiste singolari che includono una serie di scene in rilievo della vita del Maestro o delle sue esistenze precedenti. Per quanto riguarda l'effigie antropomorfa del Buddha, la scuola artistica del Gandhara ne elabora una propria basandosi sia sulle scritture sacre buddiste che sui canoni artistici locali che risentono certamente della componente indiana, ellenica, romana, iranica e centro-asiatica. Essa è identificabile a partire dalla presenza di alcune peculiarità fisiche che includono, in maniera significativa, l'*uṣṇīṣa*, una sorta di protuberanza sul cranio; altre volte invece esibisce un ciuffo di capelli tra le sopracciglia, la cosiddetta *ūrṇā*; i lobi delle orecchie sono allungati e sul capo spicca un grande nimbo di forma rotonda o ovale. Relativamente alla postura del corpo, il Buddha può essere raffigurato assiso, eretto o nella posizione del loto; le mani, a seconda del gesto che si vuole riprodurre, possono assumere diverse posizioni: all'altezza del petto o della spalla, sovrapposte in grembo o che sfiorano il terreno; indossa sovente una veste drappeggiata, un tipo di gonna lunga, uno scialle che copre la spalla destra e una mantella che avvolge l'intero corpo. Questa immagine del Buddha gandharico funge da modello di riferimento per le rappresentazioni di Siddhārta Gautama nei luoghi più remoti dell'Asia Centrale. Nella zona centro-asiatica, questa figura umanizzata del Maestro è riadattata allo stile locale; per cui da un lato è possibile constatare reminiscenze con i prototipi gandharici dall'altro si esternano nuovi elementi che sono peculiari di quel determinato luogo.

---

<sup>3</sup> Ivi.

<sup>4</sup> Filigenzi, *Forme visive del Buddhismo tardo antico...*, cit., p. 26.

L'arte gandharica è caratterizzata da un'interessante dimensione narrativa, poiché i vari episodi della biografia del Maestro sono inscenati secondo una concezione lineare e storica del tempo. La collocazione spaziale delle diverse scene tiene conto del percorso che il seguace deve compiere intorno al monumento; così il fedele procedendo in senso orario è accompagnato dal racconto della biografia del Buddha, illustrata visivamente sotto forma di rilievi, la cui lettura va da destra a sinistra. Un esempio eclatante di tale tecnica narrativa appare nel fregio che decora lo *stūpa* principale del sito archeologico di Saidu Sharif, che si configura come il primo modello di diffusione lungo i tracciati viari della Via della Seta<sup>5</sup>. Il fregio di Saidu Sharif è un elemento di notevole importanza in quanto incorpora l'uso innovativo di ritrarre l'effigie umanizzata del Buddha e gli episodi concernenti la sua vita attraverso la scansione del tempo nello spazio, strutturando così il cammino rituale del devoto che, durante la circumambulazione, ha l'occasione di imbattersi visivamente nell'immagine antropomorfa del Maestro che diviene quindi oggetto di devozione e, proprio attraverso di essa, vi si avvicina anche spiritualmente. Dunque il fregio di Saidu Sharif è un esempio di riferimento che non resta confinato nel subcontinente indiano, ma si eleva a modello iconografico che viene ripetuto non solo all'interno degli *stūpa* gandharici ma anche nei lontani santuari dell'Asia Centrale come Miran<sup>6</sup>.

Sebbene il cuore di questa regione sia ubicato nell'attuale Pakistan, la cultura e l'arte gandharica insieme alla dottrina buddista penetrano, attraverso i molteplici percorsi terrestri e marittimi della Via della Seta, nei lontani avamposti dell'Asia Centrale, raggiungendo il bacino del Tarim e la Battriana. Numerose idee e immagini prodotte nel Gandhara forniscono agli artisti locali degli esemplari da imitare per le rappresentazioni della biografia del Buddha storico e per tutti i soggetti che fanno parte della comunità buddhista riflettendo anche le caratteristiche della cultura ospitante. Infatti gli eventi relazionati alla vita del Buddha o alle sue esistenze precedenti rappresentati nel contesto artistico centro-asiatico esibiscono sia una continuità tradizionale sia delle difformità non solo in merito ai testi dei donatori che li hanno commissionati, ma anche all'interpretazione data dagli artisti. I mediatori di questa interazione culturale sono monaci e monache buddhisti, filosofi, artigiani, artisti, pellegrini, mercanti a bordo di carovane che viaggiando lungo i succitati itinerari, a volte pericolosi per via della presenza del deserto del Taklamakan, portano ad

---

<sup>5</sup> Ivi.

<sup>6</sup> Ivi.

uno scambio commerciale di prodotti quali seta, oro, vetro, ferro e gemme, unitamente a uno culturale di principi filosofici e idee artistiche pervadendo le oasi del bacino del Tarim di cultura indiana. A proposito è utile menzionare il ruolo fondamentale dei pellegrini – tra i più famosi Faxian (337? d.C. - 422 d.C.), Xuanzang (602 d.C. - 664 d.C.) e Sung Yun (518 - 522 d.C.) – che sovente, dai loro viaggi, portano con sé delle piccole immagini votive e delle scritture sacre che fungono da ispirazione per l'appunto ai maestri locali. Inoltre i loro diari di viaggio costituiscono una testimonianza importante dell'influenza indiana sulle comunità centro-asiatiche.

Per lo studio in questione, si prendono in esame alcune pitture parietali di siti quali Miran, Kizil, Dunhuang e Fayaz Tepe, nell'iconografia dei quali si riscontrano reminiscenze nell'iconografia di soggetti buddhisti che provano un legame diretto o indiretto con l'arte del Gandhara. Per quanto riguarda l'oasi di Miran, si analizzano sia le tempere di una delle vite precedenti del Buddha, il *Viśvāntara jātaka*, sia due fregi presenti nel santuario M.III, in particolare l'episodio dell'insegnamento e quello del Buddha seguito da sei discepoli; questi frammenti mostrano notevoli parallelismi con il fregio di Saidu Sharif nella raffigurazione di alcune caratteristiche fisiche del Buddha, nel drappeggio delle vesti, oltre che nella presenza di alcuni oggetti dalla forma simile o nella medesima postura di altri personaggi. Successivamente si esaminano gli episodi della vita di Siddhārta Gautama – il sogno della regina Māyā, la nascita e i sette passi, la visita e la lettura dell'oroscopo del saggio Asita, l'uccisione dell'elefante, la grande partenza, l'addio a Chantaka e Kandaka, i quattro incontri, la tentazione e la sconfitta del demone Māra sino al raggiungimento dell'Illuminazione – nella Grotta dei Pavoni, nella Grotta delle Scale e nelle grotte di Mogao. Anche qui sono identificabili tracce inequivocabili dell'arte gandharica nell'uso della dimensione narrativa, nell'immagine del Buddha stesso, nello stile pittorico, nella presenza e nella raffigurazione delle stesse figure. Infine si considerano le tempere di Fayaz Tepe e Miran che mostrano devoti laici e donatori, i quali omaggiano il Buddha; essi manifestano ragguardevoli somiglianze con alcuni frammenti di dipinti ritrovati all'interno del tempio di Ghol Hamid. Tutti gli elementi ivi menzionati sottolineano ancora una volta l'importanza dell'arte gandharica nello sviluppo delle correnti figurative centro-asiatiche e di come essa funga da ponte di collegamento artistico tra il Gandhara e l'Asia Centrale.

Il fenomeno dell'uso di scene distinte dal loro significato originario, utilizzate per comunicare un preciso messaggio, è diffuso nel mondo antico, ed è ben studiato dagli

archeologici classici da R. Bianchi Bandinelli<sup>7</sup> a T. Hölscher<sup>8</sup>. Questo fenomeno è ben presente negli studi dell'arte gandharica, con i primi lavori del grande archeologo italiano Maurizio Taddei (1963, 1964-65)<sup>9</sup>. Nei suoi contributi, egli osserva come alcuni temi derivanti dall'iconografia classica – la costruzione del pilastro, il mito di Filottete, la figura del pastore-filosofo assorto nei propri pensieri – siano adattati dagli artisti gandharici nella raffigurazione di eventi della vita del Buddha, ad esempio nel tentativo di Devadatta di schiacciare il Buddha usando una colonna, nella visita di Gautama agli asceti brahmanici, nell'episodio in cui Siddhārta medita se abbandonare il palazzo e la vita regale, nella gara di pugilato in cui Siddharta vince contro il cugino Gopā<sup>10</sup>. Questo processo, che attualmente è in fase di studio per il caso di Saidu Sharif I<sup>11</sup>, ha inizio nelle botteghe di artigiani, come già notato da Taddei, che utilizzano alcuni temi del repertorio figurativo ellenistico adattandoli all'iconografia buddhista modificandone di conseguenza il significato originario. Successivo al lavoro di Taddei, Hölscher<sup>12</sup> riporta che:

«- the roman sculptors were certainly as a rule not theoreticians, but manual workers who did not think about aesthetic value-systems, the same was true for general public. But what the artist on art had formulated in theory would have indeed must have resulted in unpremeditated spontaneous practice. The commissioning of a statue affected the subject in first instance. The sculptors seeking suitable model for it, could doubtless perceive by pure intuition which model from Greek art were, according to the popular ways of thinking in his time, the most appropriate ones- ».

---

<sup>7</sup> Ranuccio Bianchi Bandinelli, *L'arte romana al centro del potere*, BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, 2014.

<sup>8</sup> Tonio Hölscher, *The Language of Images in Roman Art*, Cambridge University Press, 2014.

Tonio Hölscher, *Il linguaggio dell'arte romana. Un sistema semantico*, Einaudi, 2002.

Martina Stoye, *On the crossroads of disciplines: Tonio Hölscher's theory of understanding Roman art Images and its implications for the study of Western influence (s) in Gandharan art*, in Wannaporn Riejiang e Peter Stewart (eds.) *The Gandhara Connections of Gandhara art. Proceedings of Third International Workshop of the Gandhara Connections Project, University of Oxford, 18<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> March 2019*, Archeopress Publishing LTD, 2020, pp. 29-49.

<sup>9</sup> Maurizio Taddei, *On Gandhara collected articles*, Giovanni Verardi e Anna Filigenzi (a cura di), Università degli studi di Napoli "L'Orientale", 2003.

<sup>10</sup> Ivi.

<sup>11</sup> Luca Maria Olivieri (in preparazione), *Fabrica Gandharica. Lo stupa buddhista di Saidu Sharif I (Swat): le cave, il cantiere, l'officina*.

<sup>12</sup> Hölscher, *The Language of...*, cit., p.98.

La maggior parte di questi maestri, come ci dice l'iscrizione di Miran<sup>13</sup>, sono competenti nel proprio lavoro; loro compito è quello di saper adattare l'esemplare alle diverse raffigurazioni cercando – come scrive Olivieri<sup>14</sup> – al contempo di captare il gusto estetico del mecenate che lo commissiona.

L'uso di un repertorio iconografico ellenistico nella tradizione figurativa gandharica come segno di distinzione sociale da parte della borghesia è una lettura sociologica proposta da Taddei e che recentemente riceve l'attenzione di due studiosi: Marco Galli (2001) e Elisa Iori (Olivieri e Iori, in stampa). Nel suo lavoro, lo studioso Galli, riprendendo l'argomentazione di Taddei sulla funzione sociale dell'immaginario ellenistico nell'arte del Gandhara introduce il concetto di patrimonio di un "capitale simbolico", ovvero il patrimonio di simboli e immagini significativi per l'aristocrazia in quanto evocatori di una dimensione culturale di riferimento ideale<sup>15</sup>. Egli, inoltre, suggerisce che l'uso dei temi tratti dalla mitologia greca e dall'iconografia ellenistica per la decorazione a rilievo dei piatti per cosmetici (toilet trays) sia da interpretare come una conseguenza dell'educazione delle élite urbane, che vogliono dimostrare il loro *status* sociale in un contesto domestico<sup>16</sup>. Seguendo questa interpretazione, si ipotizza che la presenza del soggetto iconografico classico del *thiasos*<sup>17</sup> marino sull'entrata di uno *stūpa* possa ostentare pubblicamente la formazione e la posizione sociale dei committenti<sup>18</sup>. Questo processo evidenzia, per l'appunto il "capitalismo simbolico" dei mecenati, vale a dire quelle pratiche, narrazioni e simboli che, riferendosi alle arti figurative di corte, marciano la loro posizione sociale<sup>19</sup>. Le élite urbane che patrocinano la costruzione di fondazioni buddhiste probabilmente sentono la necessità di autorappresentare il proprio status sociale e di mostrare la propria conoscenza delle regole della corte attraverso una produzione artistica che di per sé si configura già come un manifesto della loro posizione all'interno della società<sup>20</sup>.

---

<sup>13</sup> Olivieri (in preparazione), *Fabrica Gandharica...*, cit.

<sup>14</sup> Ivi.

<sup>15</sup> Marco Galli, "Hellenistic Court Imagery in the Early Buddhist Art of Gandhara", *Ancient Civilizations from Scythia to Siberia*, 17, 2011, p.282.

<sup>16</sup> Ivi.

<sup>17</sup> Termine usato per indicare un gruppo di divinità marine.

<sup>18</sup> Elisa, Iori, Olivieri (in stampa), "Monumental Entrance to Gandharan Buddhist Architecture. Stairs and Gates From Swat", *Annali di Ca' Foscari. Serie orientale*, 57, 2021, p.24.

<sup>19</sup> Ivi.

<sup>20</sup> Ivi.



Per lo studio degli archetipi ivi menzionati, sono importanti i lavori della Filigenzi (2006,2021). La dottrina buddhista, diffondendosi lungo i tracciati viari commerciali fondamentali per il mondo asiatico, promuove la trasmissione e la diffusione di modelli iconografici dal Gandhara al bacino del Tarim; qui riadattati alla cultura locale, mostrando, per l'appunto, come uno stesso tema o oggetto in luoghi diversi assuma una valenza artistica diversa dall'originale, pertanto ciò che si produce non sono delle repliche perfette di esemplari, ma delle "interpretazioni fedeli" modellate sulla base della sensibilità artistica dell'artigiano<sup>21</sup>. Questi modelli, arricchendosi di volta in volta di nuovi elementi, a loro volta diventano materiale di scambio influenzando le correnti figurative di quel determinato luogo. Questo processo non riguarda solamente oggetti usati per la raffigurazione di sculture e pitture, ma si trasmettono e si riadattano anche schemi compositivi architettonici per la costruzione di *stūpa* o in generale di spazi religiosi (la disposizione architettonica di Tapa Sardar riscontra analogie con le grotte di Kizil)<sup>22</sup>. In quei tempi, sicuramente, i concetti di originalità e di copia non hanno lo stesso significato attribuito oggi, bensì l'atto di copiare è spesso un mezzo per prendere parte al valore intrinseco di un originale visto come autorevole<sup>23</sup>. Un caso particolare di circolazione di modelli a lunga distanza riguarda le famose pitture parietali di Miran, uno dei siti più orientali del ramo meridionale della Via della Seta. Queste tempere derivano dalla prima arte figurativa buddhista dello Swat, in particolare dal fregio posto sulla *stūpa* principale di Saidu Sharif I<sup>24</sup>. Fonti chiave per la trasmissione di idee e modelli sono: il materiale grafico mobile, la memoria visiva, le bozze di disegni che si tramandano da botteghe a botteghe, le copie di monumenti famosi o particolari tecniche di copiatura<sup>25</sup>.

Per quanto riguarda il fenomeno della citazione minore, delle scene di genere ecc. ci si riferisce al contributo di Olivieri e Brancaccio (2019). Il repertorio figurativo che decora i monumenti minori e il registro inferiore dei fregi raffiguranti la biografia del Buddha dell'area archeologica dello Swat è costituito da soggetti derivanti dall'arte classica e da scene di genere non prettamente indiane: gli amorini alati, scene dionisiache, figure dalla fattezze occidentali che indossano tuniche greco-romane o la cui posizione del corpo

---

<sup>21</sup> Filigenzi, "A Space of Mobility: the Interregional Dynamics of Buddhist Artistic Production as Reflected in Archeological Evidence", *East and West*, 1, 60, 2021, p.207.

<sup>22</sup> Ivi.

<sup>23</sup> Ivi.

<sup>24</sup> Ivi.

<sup>25</sup> Ivi.

ricorda i modi convenzionali usati nell'arte romana per rappresentare i personaggi intenti in una performance teatrale, volatili che bevono da un bacino d'acqua<sup>26</sup>. Tali immagini sono cariche di connotazioni di regalità e festività ritenute appropriate nell'ambito di una committenza laica profondamente ellenizzata per onorare il Buddha. È probabile che nello Swat, intorno nel II secolo d.C., esista una bottega o un gruppo di scultori esperti nell'intagliare scene di genere di ispirazione classica che contemporaneamente lavorano in diverse aree sulla base dei lavori commissionati dall'aristocrazia locale<sup>27</sup>. Immagini del mondo ellenistico e romano sono assimilati e incorporati dalla tradizione gandharica dando vita ad un ricco repertorio tematico<sup>28</sup>.

Un'ultima osservazione: per quanto riguarda la terminologia adottata per la descrizione del Buddha – abbigliamento, peculiarità fisiche, posizione del corpo e gesta delle mani – e per gli elementi architettonici degli insediamenti buddhisti si è riferiti al *Repertorio terminologico* (Faccenna e Filigenzi 2007).

---

<sup>26</sup> Pia Brancaccio, L.M. Olivieri, “Regional Workshops and small stupas in the Swat Valley: an analysis of the evidence from Gumbat, Saidu Sharif, and Panr”, in Wannaporn Riejiang e Peter Stewart (eds.) *The Geography of Gandhara art. Proceedings of the Second International Workshop of the Gandhara Connections Project, University of Oxford, 22<sup>nd</sup>-23<sup>rd</sup> March 2018*, Oxford, Archeopress Publishing LTD, 2019, p.134.

<sup>27</sup> Ivi.

<sup>28</sup> Ivi.

# CAPITOLO 1.

## L'arte del Gandhara

Il Gandhara, oggi corrispondente pressappoco al nord- ovest del Pakistan e a una parte del nord-est dell'Afghanistan, è il nome antico di una regione situata principalmente sulle pianure del bacino di Peshawar<sup>29</sup>. In realtà, questo termine abbraccia un territorio più ampio che comprende anche zone limitrofe: a nord la valle dello Swat, a est la città di Taxila e a ovest la parte orientale dell'Afghanistan<sup>30</sup>. Questi luoghi, insieme al bacino di Peshawar, formano il cosiddetto "Greater Gandhara", un'area geografica che condivide la medesima storia culturale e politica<sup>31</sup>. La zona è per secoli incredibilmente ricca grazie alla sua strategica posizione lungo le rotte commerciali della Via della Seta che collegano Cina, Asia centrale e Mediterraneo<sup>32</sup>. Essa ha un ruolo chiave nella diffusione della dottrina buddhista in Asia Centrale e in Cina attraverso la circolazione di testi sacri, le arti figurative, nonché l'attività di monaci missionari impegnati nella traduzione delle prime scritture buddhiste in cinese.

In quest' area si sviluppa una corrente artistica "ibrida" poiché risente di numerosi influssi, a contenuto quasi esclusivamente buddhista, definita per l'appunto "Arte del Gandhara", che dal punto di vista cronologico si divide in due grandi fasi: la prima si colloca tra il I e il III secolo d. C. caratterizzata dalla produzione in pietra e la seconda tra il IV e il V secolo d. C. contrassegnata dalla produzione in stucco e anche in pietra (le stele composite)<sup>33</sup>.

I materiali utilizzati per la produzione scultorea, architettonica e, seppur in minor misura, pittorica sono principalmente lo scisto blu, grigio e verde; la fillade, il calcare e lo stucco<sup>34</sup>. Delle pitture parietali appartenenti al primo periodo cronologico rimangono solamente dei frammenti, ad esempio della fase 3 (I sec. a.C. – I sec. d.C.) del Grande Stūpa di Butkara I

---

<sup>29</sup> Kurt A. Behrendet, *The Art of Gandhara in the metropolitan museum of art*, New York, Yale University Press, 2007, p.3.

<sup>30</sup> Sarita Khettry, "History of Buddhism in Gandhara: a relook at material remains", *Proceedings of the Indian History Congress*, 70, 2009-2010, p. 78.

<sup>31</sup> Jessie Pons, "Gandharan art(s): methodologies and preliminary results of a stylistic analysis", in Wannaporn Rienjiang e Peter Stewart (eds.) *The Geography of Gandhara art. Proceedings of the Second International Workshop of the Gandhara Connections Project, University of Oxford, 22<sup>nd</sup>-23<sup>rd</sup> March 2018* Oxford, Archeopress Publishing LTD, 2019, p.4.

<sup>32</sup> Behrendet, *The Art of Gandhara...*, cit., p. 3.

<sup>33</sup> Ciro Lo Muzio, "The Legacy of Gandhara art in Central Asian Painting", in Julia A.B. Hegewald (a cura di) *The Shadow of the Golden Age: Art and Identity in Asia from Gandhara to the Modern Age*, 2014, p. 115.

<sup>34</sup> Laura Giuliano, *Arte del Gandhara*, Arte e Cataloghi, Artemide, 2011, p. 16.

e da monumenti coevi della stessa fase. Pitture meglio conservate provengono da fasi cronologiche associate alla produzione in stucco: da Jinnawali-dheri, presso Taxila, da Abbasaheb-china in Swat, da Butkara I (fase del Grande Stupa 4). Sebbene si pensi da molti indizi che la scuola pittorica gandharica fosse ben sviluppata, la scarsità di pitture conservate si deve essenzialmente alla debolezza dei supporti e delle tecniche pittoriche adottate. Il materiale di supporto delle pitture è spesso formato da argilla con impasti organici altamente deperibili, intonaci a base di calce spesso senza leganti<sup>35</sup>. Quanto alle tecniche pittoriche adottate, indipendentemente dalla composizione dei pigmenti (base organica o inorganica), sono sempre a secco. Il clima asciutto del Tarim o dell'Afghanistan ha quindi permesso di conservare quanto invece nel Gandhara è scomparso. Molto importante anche in questo caso, la scarsa presenza dei leganti, che seppur testimoniata, non appare quantitativamente così diffusa<sup>36</sup>. Secondo l'opinione corrente, il vuoto lasciato dalla mancanza delle rappresentazioni della prima fase può essere parzialmente riempito dai dipinti riportati alla luce in alcuni siti buddhisti dell'Asia Centrale fioriti nei primi secoli dell'era cristiana quali Kara Tepe e Fayaz Tepe e quelli rinvenuti dal noto esploratore ed archeologo anglo-ungherese Aurel Stein a Miran agli inizi del XX secolo<sup>37</sup>. Sulla base delle prove materiali, peraltro, possiamo ipotizzare che durante l'epoca kushana la pittura parietale probabilmente gioca un ruolo minore nel programma artistico dei monasteri buddhisti nel Gandhara, mentre conquista popolarità solo a partire dal IV secolo insieme alle sculture in argilla e stucco<sup>38</sup>. Il numero delle tempere giunte sino a noi, relative al secondo periodo cronologico, sono molteplici, e in gran parte si trovano ad Hadda in Afghanistan, a Taxila nel nord-est del Pakistan e a Butkara nella valle dello Swat<sup>39</sup>.

Dal punto di vista stilistico e iconografico l'arte del Gandhara rappresenta una sorta di *summa* di diverse influenze artistiche quali indiana, iranica, centro-asiatica, nonché classica<sup>40</sup>. Da molto tempo, infatti, gli studiosi si interrogano sull'origine di questa singolare arte e sul predominio dei vari influssi. A seguito di un lungo dibattito accademico, emergono tre diverse interpretazioni. Nella prima metà del XX secolo, Alfred Foucher (1865-1952), "il padre degli studi sull'arte del Gandhara", sostiene che i greci abbiano

---

<sup>35</sup> Lo Muzio, *The Legacy of Gandhara art...*, cit., p. 120.

<sup>36</sup> Arrighetti, Panuzzi, L.M. Olivieri (a cura di), *Restauro Archeologico*, Firenze University Press, vol.1, 2019 (numero speciale), pp. 1-180.

<sup>37</sup> Lo Muzio, *The Legacy of Gandhara art...*, cit., p. 116.

<sup>38</sup> *Ivi*.

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> Giuliano, *Arte...*, cit., p.15.

esercitato un impatto primario sulla realizzazione dell'arte del Gandhara e la collega all'ascesa dei regni greco-battriani e, dopo la loro caduta, all'afflusso della popolazione greca nell'India nord-occidentale<sup>41</sup>. Successivamente si esprime l'opinione che l'arte ellenistica penetri in tutto l'Iran ma soprattutto nell'area del Sistan, e da lì, attraverso le popolazioni saka e partiche in India nord-occidentale (teoria greco-iranica). L'ipotesi è stata proposta da Domenico Faccenna<sup>42</sup>. Diversa da questa supposizione è quella che vede nell'ellenismo orientale il linguaggio dominante in tutta l'Asia occidentale e media, inevitabile quindi anche nel Gandhara, dove in pratica si sarebbe verificato un vero e proprio processo di acculturazione, se non di ricezione passiva. Per questo essa inizialmente si definisce “arte greco-buddhista” (principalmente in ambito francese e tedesco)<sup>43</sup>. Altri studiosi, come Benjamin Rowland e Harald Ingholt, pur ammettendo l'iniziale influenza greca, enfatizzano le influenze occidentali, cioè romana, palmirena e partica, definita quindi come “arte romano-buddhista”<sup>44</sup>. Quindi, si diffonde l'idea che l'arte gandharica si serva di modelli classici per esprimere contenuti buddhisti ricavati dalla tradizione letteraria indiana. (Cito quasi verbatim Giuliano 2010: p.16) Tuttavia tale produzione artistica non si spiega solo con l'apporto delle componenti greche o romane, ma sono evidenti anche altri elementi fondamentali: come quello iranico riscontrabile, ad esempio, nelle sculture del Kapisa in cui il Buddha Dīpaṃkara è raffigurato con fiamme fuoriuscenti dalle spalle<sup>45</sup>; e come quello indiano – la presenza dell'*uṣṇīṣa*<sup>46</sup> e dell'*ūrṇā*<sup>47</sup>, i lobi delle orecchie allungate – più evidente in alcuni rilievi provenienti dallo Swat<sup>48</sup>, ma qui si tratta certamente solo di alcuni esempi. È chiaro che l'arte del Gandhara sia un'arte indiana in tutto e per tutto, in cui gli elementi esotici (che qui sono quelli classici) sono utilizzati sia perché utili alla enfaticizzazione di un “capitolo simbolico” come scrive Marco Galli<sup>49</sup> importante soprattutto per i committenti, che per tutto il I secolo sono le famiglie aristocratiche saka e partiche (profondamente ellenizzate) del Gandhara e dello Swat, e poi nel II secolo i funzionari e

---

<sup>41</sup> Alfred Foucher, *L'art gréco-bouddique du Gandhara: études sur les origines de l'influence classique dans l'art bouddique de l'Inde ET de l'Extreme Orient*, Paris, Impremiere nationale, 1905.

<sup>42</sup> Domenico Faccenna, “A New Fragment of Wall-Painting from Ghāga Šahr (Kūh-i vāḡa – Sīstān, Iran)”, *East and West*, 31, 1/4, 1981, pp.83-97.

<sup>43</sup> Giuliano, *Arte...*, cit., p.15.

<sup>44</sup> Ivi.

<sup>45</sup> Queste fiamme sono il simbolo per eccellenza dei Kushana del farn ossia il “segno carismatico della regalità sacra dei sovrani dell'Iran”.

<sup>46</sup> Protuberanza cranica coperta dai capelli acconciati in uno chignon.

<sup>47</sup> Piccola sporgenza tra le sopracciglia.

<sup>48</sup> Giuliano, *Arte...*, cit., p. 19.

<sup>49</sup> Galli, *Hellenistic Court...*, cit., p.282.

dignitari dell'impero kushana ( di cultura iranica centroasiatica). Le componenti "classiche" con l'aumento del peso politico dei grandi monasteri diventano con il passare del tempo un cliché, fino a rimanere una citazione generica ("genre"), privata dunque di quella connotazione di "capitale simbolico" di cui si era caricata in principio<sup>50</sup>. La tesi fondamentale di Anna Filigenzi<sup>51</sup>, che qui seguiamo, è che in realtà l'arte del Gandhara sia un'arte iraniana, e non il risultato più orientale di un ellenismo evoluto. Tale tesi supportata dalle ricerche sulle contaminazioni di Luca M. Olivieri<sup>52</sup>, porta a ritrovare nell'attività delle botteghe, nell'esistenza di cartoni e modelli, nonché di strumenti nuovi e innovativi (*in primis* le vie di trasmissione dei modelli, che sono adottati in quanto o significanti per il potere, o significanti per la cultura buddhista). In questo caso (come scrive Olivieri) si pensi all'associazione tra *gāndharva* e eroti volanti, tra *yakṣa* e gli atlanti da una parte e i putti che sostengono i festoni dall'altra, tra il capitello corinzio e il capitello a *purnagatha* dell'India maurya e shunga. Si potrebbe andare avanti all'infinito.

Detto questo però, non si può negare che il Gandhara si trovi al centro di un mondo "globalizzato", con scambi economici (che implicano sia merci che uomini e idee) in cui per esempio il peso dei *dīnār* aurei dei Kushana è basato sull'aureo romano, con cui è convertibile, eccetera.

La presenza di elementi romani nell'arte gandharica costituisce un'importante testimonianza dei rapporti sia sul piano commerciale che politico tra il mondo gandharico e quello romano<sup>53</sup>. Tale influsso, sulla base dei dati raccolti, si manifesta fin dal periodo kushana inserendosi nel linguaggio ellenizzato del Gandhara come fattore di innovazione. Senza escludere la possibilità che gli artisti gandharici per un lasso di tempo si siano ispirati all'arte romana aulica – cioè opere create per la capitale dell'impero –, allo stesso modo è altrettanto vero che hanno risentito della produzione siriana e di quella egiziana, le due aree culturali romanizzate vicino alla regione di cui ci stiamo occupando<sup>54</sup>. Nella produzione scultorea in stucco di Hadda e Taxila è possibile notare puntuali reminiscenze di matrice romana, infatti alcune statue sono atteggiate nella posa del littore ed è possibile che siano

---

<sup>50</sup> Ivi.

<sup>51</sup> Filigenzi, "Orientalised Hellenism versus Hellenised Orient: reversing the perspective on Gandharan art", *Ancient Civilizations from Schythia to Siberia*, 18, 2002, p. 140.

<sup>52</sup> Olivieri (in preparazione), *Fabrica Gandharica...*, cit.

<sup>53</sup> Bussagli, *L'Arte...*, cit., p. 171.

<sup>54</sup> Ivi.

esemplate su originali romani; inoltre anche nei rilievi si riscontrano facilmente notazioni spaziali e schemi compositivi derivati dalla decorazione dei sarcofagi in epoca imperiale<sup>55</sup>.

(Cito quasi verbatim Giuliano 2010:16) Il progredire degli studi mostra, inoltre, come quest'arte non sia né semplicemente "ellenistica" né "indiana" in senso stretto; è molto più che fenomeno sincretico: essa possiede una propria peculiarità che ne fa movimento figurativo complesso, dove le varie componenti si rielaborano in un processo di fusione di altre esperienze artistiche, speculative e religiose senza stravolgere la natura di ognuna di esse<sup>56</sup>. Nelle pagine successive si analizzano le dominazioni subite dalla regione gandharica insieme alle relative influenze artistiche.

## 1.1 Il periodo degli Indo-greci

La spedizione macedone guidata da Alessandro Magno del 327-26 a.C. è un momento significativo per le regioni nord-occidentali del subcontinente indiano in quanto, dopo la dominazione dell'impero achemenide, si sottopongono a una di origine mediterranea<sup>57</sup>. La conquista del Gandhara da parte di Alessandro Magno mette le basi per l'incontro decisivo tra il mondo classico e la civiltà indiana che avverrà poi con i Seleucidi (IV-I a.C.) e i Maurya (IV-II a.C.), ma soprattutto con la composizione del potere seleucide in Asia centrale e la formazione dei regni greco-battriani<sup>58</sup>. A questi seguiranno in India i regni indo-greci.

Gli indo-greci, che accolgono l'eredità culturale di Alessandro, governano tra il 150 ed il 60 a.C. La loro presenza in India si ricostruisce grazie soprattutto a testimonianze numismatiche, ma la loro cultura materiale rimane sostanzialmente sconosciuta<sup>59</sup>. Questa fase storica determina conseguenze importanti per la nascita di scuole appartenenti all'arte del Gandhara nella quale i soggetti buddhisti si rendono in forme e in stili che mostrano

---

<sup>55</sup> Ivi.

<sup>56</sup> Giuliano, *Arte...*, cit., p. 16.

<sup>57</sup> Callieri, Filigenzi, *Il maestro di...*, cit., p. 47.

<sup>58</sup> Ivi.

<sup>59</sup> Si veda il recentissimo e in un certo senso rivoluzionario contributo di L.M.Olivieri, "Gandhara and North-Western India", in a cura di R.Mairs *The Graeco-Bactrian and Indo -Greek World*, New York, Routledge World Series, 2020, pp.386-415.

affinità non solo con la scuola buddhista dell'India Centrale, ma anche con l'arte ellenistica<sup>60</sup>. (Cito quasi verbatim Callieri, Filigenzi 2002:47) La natura e le origini degli aspetti ellenistici nell'area nord-occidentale è a lungo oggetto di discussione tra due correnti di studio: quella romana, per la quale i mezzi di trasmissione delle forme ellenistiche sono i legami culturali e commerciali con il mondo romano, quella greca che invece ricollega questi caratteri alla dominazione dei Greci in Battriana e poi in India<sup>61</sup>. All'inizio del XX secolo quando il grande archeologo francese Alfred Foucher scrive la sua opera principale riguardo l'arte del Gandhara, la mancanza di testimonianze archeologiche ellenistiche sia in India che in Battriana lo portano a concludere che si tratti di “un'illusione battriana”<sup>62</sup>. Alla fine degli anni 60 la scoperta del sito archeologico, da parte della Délégation Archéologique Française en Afghanistan (DAFA), di Ai Khanum mette in luce nella Battriana greca, tra il III e la metà del II secolo a.C., un elevato grado di ellenizzazione che non ha confronti nell'India indo-greca tra il 190 a.C. e 60 a.C., eppure è proprio nel nord-ovest, che un secolo dopo, nasce l'arte del Gandhara che esibisce elementi ellenici, ma al contempo mantiene con rigore i propri caratteri autoctoni<sup>63</sup>. (Cito quasi verbatim Callieri, Filigenzi 2002:48) Un confronto tra la monetazione greco-battriana e quello indo-greca è significativa per comprendere l'influenza ellenistica sia in Battriana che in India. I re greci battriani coniano una moneta sulla base del modello seleucide, tipi ellenistici e legende solo in greco<sup>64</sup>. I sovrani indo-greci, invece, creano un nuovo modello monetario, adattando il modulo greco alla situazione economica e sociale della regione. Le monete ellenistiche presentano solitamente una legenda bilingue: in greco sul *recto* e in pracrito nordoccidentale sul *verso*<sup>65</sup>. Vi sono variazioni anche nella forma: oltre a monete con tondello circolare, se ne producono alcune dalla forma quadrata ad imitazione di quelle dell'impero maurya (IV-V a.C.)<sup>66</sup>. Dal punto di vista figurativo tali emissioni, in particolar modo quelle in argento, continuano a seguire il modello ellenistico, con la raffigurazione sul *recto* del ritratto del sovrano e sul *verso* di divinità greche: Zeus, Eracle, Atena e altre. Il fatto che elementi indiani si incorporano nella monetazione degli indo-greci mostra che la tradizione locale è sufficiente

---

<sup>60</sup> Ivi.

<sup>61</sup> Callieri, Filigenzi (a cura di), *Il maestro di...*, cit., p.47.

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> Ivi.

<sup>64</sup> Ivi.

<sup>65</sup> Ivi.

<sup>66</sup> L'Impero Maurya (325 – 185 a.C.) è il più grande e potente impero politico e militare dell'antica India.



forte da competere con il retaggio ellenistico: pertanto non ci si può aspettare che in tale area il grado di ellenizzazione sia lo stesso della Battriana<sup>67</sup>.

(Cito quasi verbatim Callieri, Filigenzi 2002:50) Il ritrovamento di antroponomi greci su iscrizioni in pracrito<sup>68</sup> e in scrittura *kharoṣṭhī* testimoniano ulteriormente la presenza degli indo-greci; ad esempio il nome del re Menandro, che regna intorno al 155 a.C., compare come Minedra, ossia adattato foneticamente alla lingua locale, su un reliquiario buddhista dal Bajaur, regione a sud-ovest dello Swat<sup>69</sup>. Un' incisione aggiunta allo stesso reliquiario ricorda Theudora cioè Theodoros che riveste l'incarico di meridarca, carica di origine ellenistica, che corrisponde al "governatore di una provincia"<sup>70</sup>. Le attività archeologiche della Missione Italiana nello Swat, tuttavia, permettono di scoprire le prime attestazioni sicure della lingua greca: si tratta di brevi diciture su ceramica, una delle quali, rinvenuta a Udegram, riporta il nome Nous, e altre tre ritrovate a Bir-kot-ghwandai, costituiscono la testimonianza più orientale della lingua greca in Asia<sup>71</sup>.

## 1.2 Le dinastie dei Saka e dei Parti

L'arrivo dei Saka, dinastia di origine iranica, è il primo segnale della crisi del dominio degli indo-greci che si ritirano verso ovest e verso est<sup>72</sup>. Giungono nel Gandhara alla fine della prima metà del I secolo a.C. guidati dal sovrano Azes I. Durante tale regno si verifica una maggiore spinta verso l'indianizzazione, ovvero si assiste alla produzione di nuove tipologie iconografiche e a una maggiore diffusione di motivi e soggetti figurativi del mondo indiano<sup>73</sup>. Rilevanti, ancora una volta, sono le testimonianze numismatiche: il pantheon monetario dei Saka include figure come Gaja Lakshmi, la divinità indiana della buona fortuna e dell'abbondanza<sup>74</sup>. È proprio in questo arco cronologico, come documentato dagli

---

<sup>67</sup> Callieri, Filigenzi (a cura di), *Il maestro di...*, cit., p. 48.

<sup>68</sup> Si dice delle diverse forme di linguaggi indo-ari o dialetti sviluppatisi accanto e raccolti sotto la denominazione di linguaggi medio-indiani.

<sup>69</sup> Callieri, Filigenzi (a cura di), *Il maestro di...*, cit., p.50.

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> Tribulato O., L.M Olivieri, "Writing Greek in the Swat region: A new graffito from Barikot (Pakistan)", in *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, vol.204, pp. 128-135.

<sup>72</sup> Callieri, Filigenzi (a cura di), *Il maestro di...*, cit., p. 57.

<sup>73</sup> Giuliano, *Arte...*, cit., p. 18.

<sup>74</sup> *Ivi.*

scavi condotti dalla Missione Archeologica Italiana dell'Istituto Italiano per il Medio e Estremo Oriente (IsIAO) nella valle dello Swat, che fiorisce "l'arte del Gandhara", da un lato risultato di un'ellenizzazione ormai profonda e dall'altro originale fusione di mondi diversi<sup>75</sup>.

Attestazioni epigrafiche e numismatiche ci permettono di ricostruire questa fase come un'epoca di decentramento. (Cito quasi verbatim Callieri, Filignzi 2002:58) In alcune regioni del Gandhara, infatti, i singoli governanti o le dinastie locali iniziano a coniare autonomamente nuove monete mostrando così la propria indipendenza dai Saka; una di queste è la dinastia dei re di Apraca, che regna tra la metà del I a. C e la metà del I d. C., in una regione identificabile con l'odierno Bajaur, ai confini sud-occidentali dello Swat<sup>76</sup>. In questo lasso di tempo si verifica un forte impulso all'affermazione del buddhismo come confermano le donazioni devozionali degli Apraca: il reliquiario d'argento di Indravarman e il vaso di oro donato dalla principessa Uttarā, che in un'iscrizione ricorda di aver fondato uno *stūpa*<sup>77</sup> a Trama, probabilmente il nome della capitale degli Apraca<sup>78</sup>.

Successivamente si afferma la dinastia degli Odi, i quali si stanziavano nella valle dello Swat. (Cito quasi verbatim Callieri, Filignzi 2002:60) È significativo che un'iscrizione del primo re di Odi contenga una formula di invocazione al Buddha e ai venerabili buddhisti simile a quelle sui reliquiari dedicati dalla principessa Uttarā e dal re di Apraca<sup>79</sup>. Questa iscrizione di Odi è databile a cavallo tra il I a.C. e il d.C., cioè in un periodo che coincide pressappoco con la seconda parte del regno di Apraca; pertanto sembra che i due regni condividano non solo uno stesso patrimonio culturale, ma anche una fase cronologica<sup>80</sup>. Si ritrovano anche alcuni importanti manoscritti risalenti alla fase del regno degli Odi che costituiscono la prima testimonianza della letteratura pracrita buddhista del Gandhara, nota, prima di tale scoperta, solo attraverso frammenti rinvenuti in un reliquiario databili al primo quarto del I secolo d.C. che coincidono tra l'altro con il periodo di massima fioritura dell'architettura e scultura buddhiste nello Swat<sup>81</sup>. Quindi i manoscritti forniscono una prova evidente della decisiva funzione che i Saka hanno nello sviluppo delle istituzioni monastiche e culturali

---

<sup>75</sup> *Ibid.*

<sup>76</sup> Callieri, Filignzi (a cura di), *Il maestro di...*, cit., p. 58.

<sup>77</sup> È un monumento destinato a conservare sacre reliquie o a ricordare eventi legati alla vita terrena del Buddha. Ha la forma di una semisfera che poggia sul basso, sormontata da una costruzione di forma quadrata.

<sup>78</sup> Callieri, Filignzi (a cura di), *Il maestro di...*, cit., p.59.

<sup>79</sup> *Ivi.*

<sup>80</sup> *Ivi.*

<sup>81</sup> *Ivi.*

del buddhismo nell'area nord-occidentale, e del peso esercitato in questo processo dagli Apraca e dagli Odi<sup>82</sup>.

Gli Indo-parti provenienti dal Sistan, nel secondo quarto del I secolo d.C., soppiantano i Saka<sup>83</sup>. In questo periodo l'arte greca si rinvigorisce attraverso i contatti commerciali persiani con la costa mediterranea. L'arte partico-ellenistica influenza la successiva evoluzione nello stile dell'arte gandharica.

Se in precedenza si ritiene che la fioritura dell'arte buddhista del Gandhara avvenga durante l'epoca kushana, ora è chiaro che il supporto di questi regnanti al buddhismo precede uno sviluppo in ambito letterario, figurativo ed architettonico che si verifica durante il periodo dei Saka e dei Parti<sup>84</sup>.

### 1.3 L'epoca kushana

I Kushana, dinastia di origine iranica, governano questa zona tra la seconda metà del III e I secolo a.C.; il loro impero si estende pressappoco dalla Battriana a Mathura. Sebbene il *pantheon* monetario kushana utilizzi elementi tratti da fonti iconografiche greco-romane (Eracle, Selene ed Elios), iraniche (Mithra e Mao) e indiane (Shiva), il loro credo religioso è prettamente iranico<sup>85</sup>; anche se non mancano sovrani che sostengono il buddhismo come il famoso Kanishka<sup>86</sup>.

È in questo periodo che l'arte del Gandhara conosce il suo massimo splendore. Durante il regno di Kanishka (128 - 145/150), momento di grande espansione e prosperità economica, si crea un ponte tra l'Asia centrale e il subcontinente indiano con un forte impatto sugli equilibri politici, sulla prosperità dei commerci internazionali sia marittimi che terrestri e

---

<sup>82</sup> Ivi.

<sup>83</sup> Ivi.

<sup>84</sup> Ivi.

<sup>85</sup> È utile menzionare l'iscrizione di Rabatak, scoperta nel 1933 presso il sito di Rabatak in Afghanistan. Essa è relativa al regno di Kanishka e fornisce importanti informazioni sulla genealogia del regno dei Kushana. Si riporta che "*Kanishka... who obtained the kingship from Nana*". Per tutte le informazioni relative le fonti kushana (epigrafiche) e sui Kushana, faccio qui riferimento al lavoro di Harry Falk, *Kushan histories. Literary sources and selected papers from a symposium at Berlin. December 5 to 7, 2013* Bremen, Hempen, 2015.

<sup>86</sup> Benjamin Rowland, *A cycle of Gandhara*, Bulletin of the Museum of fine arts, 63, 333, 1965, p. 115.

sulla trasmissione della cultura e della religione buddhista<sup>87</sup>. Questo è un fattore importante per la crescita e il successo della Via della Seta. La stabilità fornita da questa dinastia consente un viaggio sicuro dalla steppa all'India attraverso rotte settentrionali e meridionali, e dall'altopiano iraniano al Tarim attraverso gli itinerari orientali e occidentali<sup>88</sup>.

La sicurezza politica ed economica raggiunta nel I secolo d.C. consentono all'impero di stabilire contatti con civiltà occidentali come la Partia (e per estensione Roma), ma anche a est fino alla Cina degli Han (206 a.C. – 220 d.C.). Il contatto con l'Oriente e le estremità occidentali dell'impero influenzano l'arte del Gandhara: le scene e i soggetti dell'arte religiosa sono di origine indiana, ma lo stile riflette la cultura cosmopolita della regione, visibile nell'abbigliamento delle figure<sup>89</sup>.

In questo clima di benessere e stabilità, le comunità buddhiste fioriscono e si estendono in tutta la regione; anche i commercianti e le corporazioni finanziano i monasteri. Dato questo crescente afflusso di patronato e donazioni e la loro posizione lungo gli itinerari della Via della Seta, i monasteri iniziano a ricevere coloro che desiderano sfuggire all'oppressione sociale, avendo così la possibilità di espandere ampiamente il numero di devoti buddhisti; pertanto la loro sopravvivenza nell'epoca kushana dipende dal commercio<sup>90</sup>.

Questo periodo ha un ruolo importante nella storia politica, religiosa e culturale dell'India antica, grazie alla fioritura della letteratura sanscrita, alla divulgazione del buddhismo e della sua tradizione figurativa elaborata nei più importanti centri dell'epoca – Mathura e Gandhara – e da qui in tutto il subcontinente indiano e in Asia Centrale, come ad esempio l'immagine antropomorfa del Buddha insieme con il repertorio narrativo incentrato sulla sua biografia<sup>91</sup>.

---

<sup>87</sup> Ivi.

<sup>88</sup> Susan Whitefield, *Silk, slaves and stupas: material culture of Silk Road*, University of California Press, 2018, p. 71.

<sup>89</sup> Madeleine Hallade, *The Gandhara Style and the Evolution of Buddhist Art*, London, Thames and Hudson, 1968, p. 43.

<sup>90</sup> Liu Xinru, *Ancient China and Ancient India: Trade and Religious Exchanges AD 1-600*, New Delhi, Oxford University Press, 1988, p. 107.

<sup>91</sup> Lo Muzio, *Archeologia dell'Asia preislamica: dall'età del bronzo al 9 secolo d.C.*, Firenze, Mondadori università, 2017, p. 118.

## 1.4 La diffusione della dottrina buddhista nel Gandhara

Lo studio dell'arte e dell'architettura gandharica costituisce uno degli strumenti più preziosi per l'analisi della storia del buddhismo e della sua propagazione non soltanto da un punto di vista geografico, ma anche sociale e culturale<sup>92</sup>. (Cito quasi verbatim Filigenzi 2012:26)

Punto di partenza per l'espansione nel nord-ovest indiano del buddhismo, nato intorno al V secolo a. C. in una zona di confine tra India e Nepal, è l'antico Uḍḍiyāna, regione che corrisponde all'odierno Swat: si tratta di una delle terre sacre del buddhismo, nonché importante tappa di pellegrinaggio sulla Via della Seta per la sua buona posizione commerciale che collega l'India all'Asia Centrale e alla Cina<sup>93</sup>. La dottrina giunge intorno al III a.C. dal periodo di Ashoka (268-232 a.C.), grande imperatore dell'epoca maurya (IV-II a.C.) ricordato come il primo e più importante sovrano buddhista, al quale si deve tra l'altro il primo *corpus* epigrafico indiano, cioè editti di contenuto buddhistico redatti su colonne monolitiche o rocce<sup>94</sup>. L'appoggio di Ashoka alla religione buddhista e alla sua diffusione è evidente sia da queste iscrizioni che dagli *stūpa*, la cui fondazione risale al periodo del suo governo<sup>95</sup>. Questa prima divulgazione del buddhismo verso le regioni settentrionali, occidentali e orientali del sub-continente indiano sostenuto e attuato da Ashoka si narra in una leggenda secondo la quale il sovrano, con l'aiuto dei geni della terra, desiderando diffondere la Legge buddhista, edifica 84.000 monumenti in una sola notte, in gran parte dei quali depone le reliquie del Buddha. Dunque è probabile che alla fede personale si unisca anche un più ampio disegno politico: Ashoka infatti invia missionari dall'Afghanistan allo Sri Lanka, permettendo, in questo modo, di conoscere la dottrina buddhista anche oltre i confini dell'India centrale tramite rappresentanze diplomatiche presso le corti della Siria, dell'Egitto e della Macedonia<sup>96</sup>.

Successivo momento decisivo per l'affermazione della dottrina buddhista nel territorio nordoccidentale è il periodo compreso tra il I a.C. e le prime decadi del I d.C. durante il regno dei Saka e dei loro vassalli, i sovrani di Apraca ed Odi. (Cito quasi verbatim Giuliano

---

<sup>92</sup> Callieri, Filigenzi (a cura di), *Il maestro di...*, cit., p. 35.

Gerard Fussman, "Upaya-kauualya. L'implantation du bouddhisme au Gandhara" in Fukui Fumimasa e Gerard Fussman (a cura di) *Etudes thematiques n°2: Bouddhisme et cultures locales. Quelques cas de reciproques adaptations. Actes du colloque Franco-japonais de septembre 1991*, Paris, Ecole Française d'Extrême Orient, 1994, pp.17-51.

<sup>93</sup> Filigenzi, *Forme visive del Buddhismo tardo antico...*, cit., p. 26.

<sup>94</sup> Giuliano, *Arte...*, cit., p.23

<sup>95</sup> Ivi.

<sup>96</sup> Ivi.

2010:21) Quest' ultima dinastia sembra inoltre associata a un gruppo di ventinove frammenti di manoscritti in corteccia di betulla, di recente scoperta, rinvenuti entro vasi in ceramica con iscrizione dedicatoria<sup>97</sup>. Tali testi, che includono opere di genere differente redatte in lingua *gāndhārī* e scrittura *kharoṣṭhī* e databili al primo quarto del I secolo d.C., rappresentano per di più la prima testimonianza di letteratura buddhista e sono in assoluto i più antichi manoscritti pervenuti in una lingua indiana<sup>98</sup>. Aumentano anche le fondazioni buddhiste come dimostrano alcuni siti scavati dalla Missione Archeologica Italiana in Pakistan; uno di essi è Saidu Sharif che fornisce il primo esempio di migrazione di modelli lungo la Via della Seta<sup>99</sup>. Relativamente ai regnanti degli Apraca, giungono testimonianze epigrafiche che riguardano Indravarman, sua moglie Uttarā e altri personaggi appartenenti a questa dinastia. Esse evidenziano non solo la fede personale dei sovrani, ma anche il più ampio riflesso che essa produce sulla società che governano<sup>100</sup>.

A questa fase segue l'epoca kushana, durante la quale si verifica l'espansione del buddhismo anche nell'Asia Centrale e in Cina lungo la Via della Seta, e si avvia un nuovo e decisivo periodo di sviluppo dell'arte del Gandhara<sup>101</sup>. (Cito quasi verbatim Giuliano 2010:21) L'importanza assunta dalla dottrina in queste aree di frontiera – avvalorata dalle copiose donazioni regali, dalle aree sacre che iniziano a sorgere in numero sempre crescente, dai monumenti e dagli *stūpa* che le affollano – rende la parte nord-occidentale del subcontinente indiano uno dei luoghi santi del buddhismo più rinomati, nonostante il Buddha storico non vi sia mai giunto<sup>102</sup>. Questa fama di santità è pure confermata dal fatto che già in epoca antica si elaborano leggende locali che ambientano in questi territori alcuni episodi della vita di Siddhārta, eventi che divengono fondamentali nell'ambito della tradizione buddhista e che pertanto si raffigurano nell'arte del Gandhara<sup>103</sup>.

---

<sup>97</sup> Ivi.

<sup>98</sup> Ivi.

<sup>99</sup> Filigenzi, *Forme visive del Buddhismo tardo antico...*, cit., p.28.

<sup>100</sup> Giuliano, *Arte...*, cit., p.21.

<sup>101</sup> Ivi.

<sup>102</sup> Ivi.

<sup>103</sup> *Ibid.*

## 1.5 L' effige antropomorfa del Buddha

Prima dell'era cristiana il Buddha non si rappresenta in forma antropomorfa, ma solo attraverso simboli che in qualche modo alludono all' Illuminazione e al Dharma<sup>104</sup>; così gli artisti sono particolarmente interessati e attenti agli aspetti che trascendono la vita umana del Maestro, il quale nasce, cresce, conquista la verità ed infine, compiute una serie di azioni morali, raggiunge il nirvana all' età di ottanta anni<sup>105</sup>.

Inoltre il linguaggio dell'arte aniconica eredita simboli appartenenti alla tradizione religiosa e culturale indiana riletta però in chiave buddhista: l'albero della *bodhi*<sup>106</sup> sotto il quale il Maestro raggiunge l'illuminazione; l'impronta dei piedi che si riferisce alla decisione del Buddha di diffondere e condividere la propria scoperta avvenuta con l'Illuminazione; la ruota della Legge in cui Siddhārta Gautama in realtà è un'asse, il suo motore, l'essenza del Dharma; il cavallo coperto dal parasole che ne raffigura la scena della grande partenza<sup>107</sup>. Tutti questi elementi esprimono una superiorità del Buddha sul mondo reale attraverso valori regali tradizionali o singoli episodi della sua vita. Di conseguenza la figura del Maestro indica generalmente l'essenza dell'Illuminazione<sup>108</sup>.

Alla fine del II secolo d.C. gli artisti abbandonano ogni reticenza rispetto alla dimensione fisica del Buddha e si apprestano allo studio e alla sua rappresentazione antropomorfa; nascono infatti le due correnti figurative che si contendono il primato di questa creazione: da un lato la scuola di Mathura di origine indiana ma legata politicamente ai Kushana, e dall'altra la scuola del Gandhara<sup>109</sup>. Tuttavia, dal punto di vista cronologico, l'unica certezza a nostra disposizione è che la figura del Buddha compare sulle monete di Kanishka, dove si mostra in posizione eretta, con la mandorla che lo circonda alludendo ad una luminosità sovraumana; dimostrando che già a quell'epoca si configura un'attenta analisi e riflessione sull'effigie del Buddha che non solo si utilizza per raffigurare egli stesso, ma anche per simboleggiare in modo più concreto una trascendenza che inizia ad assumere una definizione specifica anche in senso salvifico<sup>110</sup>. Dunque l'immagine umanizzata del

---

<sup>104</sup> Nella tradizione buddhista, con questo termine ci si riferisce agli insegnamenti impartiti dal Buddha.

<sup>105</sup> Giuliano, *Arte...*, cit., p. 21.

<sup>106</sup> L'albero della Bodhi è un antico fico sotto il quale Siddhārtha Gautama, il maestro religioso fondatore del buddhismo, in seguito noto come Buddha, giunge all' Illuminazione.

<sup>107</sup> Giuliano, *Arte...*, cit., p. 22.

<sup>108</sup> Bussagli, *L'Arte...*, cit., p. 197.

<sup>109</sup> Ivi.

<sup>110</sup> Ivi.

Buddha non solo si diffonde – tanto da poter essere raffigurata su una moneta – ma assume anche un significato sofisticato e complesso<sup>111</sup>.

Uno dei problemi maggiormente discussi nell'ambito degli studi gandharici riguarda proprio l'origine di questa raffigurazione. Nel corso del XX secolo gli studiosi dibattono se tale importante innovazione è frutto della scuola del Gandhara o di quella indiana di Mathura, centri artistici che producono due differenti immagini del Buddha<sup>112</sup>. Alcuni sostengono che è opera della scuola gandharica e che soltanto sotto l'impulso del mondo greco l'India riceve la spinta necessaria ad elaborarne una forma antropomorfa; altri, invece, sostengono che è opera della scuola di Mathura, in quanto queste popolazioni ellenizzate non dispongono degli strumenti filosofici sufficienti per riprodurre le fattezze umane del Buddha<sup>113</sup>. In anni più recenti, la disamina dei rilievi rinvenuti nel sito archeologico di Butkara I durante gli scavi condotti dalla Missione Archeologica Italiana dell'ISMEO, riapre il dibattito: oggi l'ipotesi più accreditata è quella che propugna l'origine indiana della modalità di rappresentazione del Maestro<sup>114</sup>. I rilievi di Butkara I, databili all'inizio del I secolo a.C., rivelano il Buddha dalle caratteristiche simili alla figura mathurena; dunque le prove archeologiche sembrano confermare che a Mathura si mette a punto la prima immagine umanizzata del Buddha<sup>115</sup>. La regione del Gandhara accoglie questa effigie, reinterpretandola però secondo i canoni estetici in parte influenzati da stili ellenistico-romani<sup>116</sup>. L'arte del Gandhara elabora così una complessa raffigurazione antropomorfa del Buddha utilizzando diverse componenti stilistiche (indiane, classiche e talune volte iraniche o centro-asiatiche) attraverso le quali si riconosce che quella figura è sì frutto della scuola gandharica, ma è anche e soprattutto portatrice di una vasta gamma di valori che il Buddha impersona. Essa come afferma l'orientalista italiano Mario Bussagli<sup>117</sup>:

«diverrà un *semema* la cui lettura può avvenire per circuiti multipli nel senso che questo semema può essere letto lungo la linea degli attributi indiani, o di quelli classici, o di altri ancora, presentando, in ognuna di queste linee lettura, caratteri sufficienti all'identificazioni

---

<sup>111</sup> Ivi.

<sup>112</sup> Giuliano, *Arte...*, cit., p.22.

<sup>113</sup> Ivi.

<sup>114</sup> Ivi.

<sup>115</sup> Rhi Ju-Hyung, "From Bodhisattva to Buddha. The beginning of Iconic Representation in Buddhist Art", *Artibus Asiae*, 54, 1994, p.210.

<sup>116</sup> Giuliano, *Arte...*, cit., p. 23.

<sup>117</sup> Bussagli, *L'Arte...*, cit., p. 200.



generica del personaggio rappresentato e alla definizione dei suoi valori-».

L'elaborazione di questa rappresentazione permette agli artisti gandharici di aderire con una certa precisione e libertà ai racconti non conosciuti dai maestri delle scuole aniconiche, allargando così il repertorio di soggetti che precedentemente si limitano a scene ed episodi nei quali il Buddha è statico e immobile al centro della composizione<sup>118</sup>. L'arte del Gandhara crea un linguaggio figurativo capace di seguire ed interpretare al meglio il pensiero buddhista: un codice "sacro" per le opere che sono considerate tali sia dagli artisti sia da coloro ai quali sono destinate. La fortuna e la diffusione delle soluzioni gandhariche dipendono dalla cospicua capacità di comunicazione delle opere prodotte, nonché dall'intensità e dall'acutezza di riflessione degli artisti che, attraverso scelte e adattamenti riescono a realizzare un'immagine originale, unitaria ed inconfondibile<sup>119</sup>.

Sebbene si consideri ormai risolto il problema di chi produce la figura antropomorfa, rimangono oscure le motivazioni che ne portano all'elaborazione. Generalmente si pensa che l'immagine fisica del Maestro sia maggiormente comprensibile rispetto ai simboli che invece solo chi ne conosce il significato può realmente comprendere<sup>120</sup>. Si suppone che, durante lo sviluppo della corrente artistica gandharica e mathurena, ci siano state le condizioni filosofiche e artistiche necessarie affinché si verificasse tale mutamento<sup>121</sup>. Uno stimolo si individua nella capillare divulgazione di correnti mistiche e devozionali che certamente influenzano la dottrina buddhista, come le scuole della bhaktī che preferiscono la forma umana del Buddha a quella aniconica per rendere più riavvicinato e tangibile, seppur sempre ideale, l'incontro dei seguaci con la divinità<sup>122</sup>. La necessità dei devoti di trovare supporto esterno alla vita religiosa e materiale e il bisogno di stabilire un legame devozionale con il Maestro può aver dato un impulso alla realizzazione del proprio ritratto umanizzato<sup>123</sup>. Questa motivazione non è sicuramente l'unica, ma tale innovazione non si sarebbe mai verificata se gli artisti non avessero disposto di mezzi adeguati ad esprimere anche la natura sovraumana del Buddha<sup>124</sup>. (Citando quasi verbatim Giuliano 2010:24) Ad

---

<sup>118</sup> Ivi.

<sup>119</sup> Ivi.

<sup>120</sup> Ivi.

<sup>121</sup> Giuliano, *Arte...*, cit., p. 23.

<sup>122</sup> Ivi

<sup>123</sup> Ivi.

<sup>124</sup> *Ibid.*

ogni modo, l'immagine creata simboleggia la dottrina mahayanica dei "tre corpi": il Buddha storico con il suo corpo di apparenza (*nirmāṇakāya*), il corpo di gloria con cui il Buddha si presenta ai Bodhisattva (*sambogakāya*) e il corpo eterno del Buddha e di tutti i Buddha, connesso con la Legge (*dharmakāya*); questa icona del Maestro è infine un fondamentale ausilio per il fedele verso il cammino dell'Illuminazione<sup>125</sup>.

È interessante notare, inoltre, come le prime immagini del Buddha elaborate a Mathura, durante i primi anni del regno kushana, rechino l'iscrizione "Bodhisattva"; alcuni studiosi sostengono che, in quel periodo, i due termini Bodhisattva e Buddha fossero utilizzati senza alcuna distinzione e che addirittura fossero interscambiabili<sup>126</sup>. Nella tradizione testuale buddhista, tuttavia, si evince una differenza di significato tra i due termini: il Bodhisattva designa Gautama prima dell'Illuminazione, che da questo momento in poi assume l'appellativo di Buddha<sup>127</sup>. Non è chiaro quando la parola Bodhisattva inizi ad essere usata dall'ecumene buddhista; alcuni eruditi ritengono che esistesse già al tempo di Ashoka, ma altri suggeriscono che fosse in voga durante il I secolo a.C.; presumibilmente, il suo utilizzo è datato tra il I e il II secolo d.C., coincidendo, di fatto, con l'elaborazione delle prime immagini buddhiste di Mathura sulle quali è incisa la voce Bodhisattva<sup>128</sup>. Dunque sembra che non ci siano dubbi sul fatto che la parola Bodhisattva nelle prime iscrizioni di Mathura denoti Siddhārta Gautama prima di raggiungere l'Illuminazione<sup>129</sup>.

L'ipotesi che l'elaborazione dell'icona Kapardin<sup>130</sup> creata a Mathura per la rappresentazione di Gautama prima dell'Illuminazione, è supportata, prima di tutto, dal fatto che la maggior parte delle immagini di questo tipo hanno la dicitura Bodhisattva<sup>131</sup>. Alcune di queste sono datate all'era di Kanishka o addirittura prima del suo regno, solo due riportano il termine Buddha ma si considerano delle eccezioni<sup>132</sup>. Dunque si può concludere che le immagini di Kapardin esibiscono la voce Bodhisattva fino alla metà dell'era di Kaniska, e poi successivamente rimpiazzata dalla denominazione Buddha<sup>133</sup>.

---

<sup>125</sup> Giuliano, *Arte...*, cit., p. 24.

<sup>126</sup> Rhi, *From Bodhisattva to Buddha...*, cit., p.217.

<sup>127</sup> Ivi.

<sup>128</sup> Ivi.

<sup>129</sup> Ivi.

<sup>130</sup> È un tipo di statua buddhista caratterizzata da una lunga treccia di capelli portata come gli asceti brahmanici sulla sommità del capo, rappresentata come una chiocciola avvolta in senso levogiro.

<sup>131</sup> Ju-Hyung Rhi, *From Bodhisattva to Buddha...*, cit., p.210.

<sup>132</sup> Ivi.

<sup>133</sup> Ivi.

In seguito intorno alla metà del primo secolo dell'era Kaniska, cominciano ad apparire a Mathura immagini gandhariche del Buddha con entrambe le spalle coperte; questo tipo di icona è prevalente nella rappresentazione del Buddha Sakyamuni dell'era Gupta, e di conseguenza il tipo mathureno Kapardin cade in disuso<sup>134</sup>. Probabilmente questo succede perché gli artisti di Mathura considerano l'icona di Kapardin inappropriata per la rappresentazione di Gautama Buddha, in quanto essa è concepita per rappresentare il Bodhisattva Gautama<sup>135</sup>. Gli studiosi discutono se Kapardin possa essere identificato come il Buddha. In realtà, tenendo presente che egli indossa una veste diafana e un *dhotī* che gli copre la parte inferiore del corpo – più che un abbigliamento monastico ricorda una parte del vestiario maschile indiano – e che non esibisce gioielli rappresenta il Bodhisattva dopo la rinuncia ad ogni bene materiale<sup>136</sup>.

Nello Swat si riporta alla luce un rilievo in cui vi è una figura centrale priva di turbante e di gioielli seduta su un piedistallo sotto l'albero della *bodhi*, circondato da due figure in piedi, identificabili come Brahma e Indra. Si nota una somiglianza, nello stile e nella forma, tra questa immagine e quelle elaborate a Mathura nelle quali Kapardin è assiso<sup>137</sup>. L'aspetto del personaggio centrale è essenzialmente identico a quello del Bodhisattva nella scena dell'addio del suo amato cavallo quando rinuncia ad ogni bene materiale per perseguire la via della benevolenza; dunque anche in questo caso non vi sono dubbi che questo tipo figurativo rappresenti il Bodhisattva Gautama dopo la rinuncia<sup>138</sup>. La datazione del rilievo, I o II secolo d.C., coincide di fatto con il periodo, in cui, compaiono le raffigurazioni di Kapardin a Mathura<sup>139</sup>. Sembra che l'elaborazione in due regioni differenti di queste due diverse immagini del Bodhisattva durante I e II secolo d.C., probabilmente siano da intendersi come prima rappresentazione iconica di Gautama<sup>140</sup>.

Ci sono anche due casi in cui Kapardin è utilizzato nelle rappresentazioni di episodi successivi all'Illuminazione, ad esempio la Visita di Indra. Questo esempio è considerato, da alcuni studiosi, come prova che la figura mathurena di Kapardin rappresenta, in realtà, il Buddha Gautama<sup>141</sup>. Sebbene l'evento della visita di Indra nella tradizione testuale sia

---

<sup>134</sup> Ivi.

<sup>135</sup> Ivi.

<sup>136</sup> Ivi.

<sup>137</sup> Ivi.

<sup>138</sup> Ivi.

<sup>139</sup> Ivi.

<sup>140</sup> Ivi.

<sup>141</sup> Ivi.

successivo all'Illuminazione, la presenza di Kapardin si può giustificare dal fatto che questo avvenimento è uno dei temi preferiti dell'ecumene buddhista di Mathura, per cui prendono in prestito l'icona del Bodhisattva piuttosto che ricorrere alla rappresentazione aniconica<sup>142</sup>. Durante la prima metà del secolo dell'era Kaniska, si consta un crescente desiderio di rappresentare il Buddha a livello popolare, alcuni donatori usavano il Bodhisattva, cioè Kapardin, nelle scene narrative che rappresentavano episodi dopo l'Illuminazione; altri, occasionalmente, nelle loro immagini del Bodhisattva incidono l'iscrizione Buddha o Buddha Sakyamuni<sup>143</sup>. Tali espedienti, tuttavia, non si sviluppano come una tradizione figurativa a sé stante ma rimangono delle eccezioni, dal momento che Kapardin rappresenta essenzialmente il Bodhisattva. Attraverso questo periodo di sperimentazione, il Buddha gandharico è gradualmente accettato nella comunità buddhista di Mathura, influenzando l'arte buddhista in questa regione. La creazione dei Bodhisattva a Mathura e Swat rappresenta la fase iniziale dello sviluppo dell'immagine umanizzata del Buddha<sup>144</sup>.

Occorre sottolineare anche la pregnanza dell'imprescindibile rapporto dell'arte del Gandhara con la letteratura sacra: alcuni dei segni che caratterizzano il Buddha gandharico si riportano nei testi buddhisti che classificano gli attributi fisici, morali e psichici del Maestro; tra questi i cosiddetti *lakṣaṇa* (32 principali e 80 secondari) che mostra sin dalla nascita sul proprio corpo<sup>145</sup>. Alcuni si raffigurano in forma scultorea come l'*uṣṇīṣa* e l'*ūrṇā*; inoltre i lobi delle orecchie sono sovente allungati, segno dei pesanti orecchini indossati dai principi indiani di cui Siddhārta si spoglia insieme agli abiti principeschi nel momento in cui decide di rinunciare ad ogni bene materiale<sup>146</sup>. Per quanto riguarda l'*uṣṇīṣa*, si ritiene che nel Gandhara sia in voga l'abitudine di inserire all'interno di essa una reliquia, assumendo di fatto l'immagine un significato elevato dal punto di vista religioso<sup>147</sup>. È interessante analizzare l'*uṣṇīṣa* di una statua del Buddha ubicata nel museo di Peshawar. Essa è caratterizzata da un particolare incavo circolare dove probabilmente si inserisce un oggetto<sup>148</sup>. La posizione di questa *uṣṇīṣa* è particolarmente bassa paragonata a quella degli altri Buddha raffigurati nel medesimo periodo storico. Venendo a mancare la parte alta

---

<sup>142</sup> Ivi.

<sup>143</sup> Ivi.

<sup>144</sup> Ivi.

<sup>145</sup> Giuliano, *Arte...*, cit., p. 24.

<sup>146</sup> Ivi.

<sup>147</sup> Rhi, "Images, relics and jewels: The Assimilation of Images in the Buddhist Relic Cult of Gandhara: or Vice-versa", *Artibus Asiae*, 2, 6, 2005, p.174.

<sup>148</sup> Ivi.

dell'*uṣṇīṣa* del Buddha di Peshawar si presume che essa originariamente consti di due parti simili<sup>149</sup>; probabilmente questa decisione scaturisce dalla necessità di posizionare una reliquia al suo interno che poi nel tempo è andata perduta. Nel Gandhara e nelle regioni limitrofe, c'è l'usanza di custodire le reliquie in una camera aperta o portarle regolarmente fuori affinché i fedeli potessero vederle; l'esempio più noto è un famoso reliquia della testa del Buddha conservata in un monastero di Hadda<sup>150</sup>. Se questa ipotesi è accettabile, il Buddha di Peshawar si configura come un oggetto di culto importante in quanto non solo contiene una reliquia, ma la parte più alta della sua *uṣṇīṣa* è regolarmente rimossa per mostrare ai fedeli la reliquia contenuta al suo interno<sup>151</sup>.

Intorno al capo presenta il nimbo di forma rotonda o ovale, elemento forse di origine occidentale, e a volte una mandorla di luce che avvolge il corpo, la quale indica la luminosità interiore e segno di sapienza oramai raggiunta<sup>152</sup>. Un particolare sono le fiamme fuoriuscenti dalle spalle di alcuni Buddha che probabilmente si può interpretare secondo una visione indiana o iranica, significando nel primo punto il *tejas*<sup>153</sup> e nel secondo il *pharn*<sup>154</sup>. Inoltre il Maestro si raffigura in piedi, reclinato o nella "posizione del loto" (*padmāsana*); nell'atto della "rassicurazione" (*abhayamudrā*) con il palmo della mano destra all'altezza della spalla e rivolto verso lo spettatore; nell' "atto della meditazione" (*dhyānamudra*) con le mani sovrapposte in grembo e i pollici uniti; nel "gesto del contatto con la Terra" (*bhūmisparśamudrā*) in cui la punta delle dita della mano destra si avvicina al terreno; nel "gesto della messa in moto della ruota delle Legge" (*dharmacakramudrā*) con le mani all'altezza del petto<sup>155</sup>. Spesso indossa l'abito monastico drappeggiato alla maniera greca intorno al corpo: l'*antravāsaka*, una specie di gonna lunga e stretta sui fianchi; l'*uttarāsāṅgha*, una mantella che copre la spalla sinistra e la *saṃghāṭi*, uno scialle monastico che si pone sopra gli altri due capi di abbigliamento e avvolge il corpo intero<sup>156</sup>.

Oltre agli elementi di matrice indiana, alcuni studi sostengono la presenza nell'immagine del Buddha gandharico di elementi occidentali che non sono semplicemente espressione di un influsso stilistico classico, ma nascondono significati emblematici che ampliano e

---

<sup>149</sup> Ivi.

<sup>150</sup> Ivi.

<sup>151</sup> Ivi.

<sup>152</sup> Ivi.

<sup>153</sup> Calore derivante dall'ardore ascetico che sottolinea il legame del buddhismo con le pratiche yogiche.

<sup>154</sup> Forza-splendore che legittima il poter del sovrano

<sup>155</sup> Giuliano, *Arte...*, cit., p. 27.

<sup>156</sup> *Ibid.*

arricchiscono l'interpretazione complessiva della figura<sup>157</sup>. Il modo di drappeggiare l'abito è sicuramente di derivazione classica e rivela in modo peculiare come il Buddha può essere associato al filosofo ed oratore greco; a sostegno di questo legame simbolico in alcune rappresentazioni la mano sinistra fuoriesce dal mantello e stringe il lembo superiore alla maniera del Sofocle Laterano<sup>158</sup>. Un elemento di difficile comprensione è il trattamento dei capelli in quanto il Buddha, come i suoi monaci, deve avere il capo rasato: nei ritratti gandharici la capigliatura, invece, si conserva per ovviare al problema dell'*uṣṇīṣa*<sup>159</sup>. Comunque si consideri l'ipotesi che il modello iconografico derivi da Siddhārta in meditazione prima dell'Illuminazione, ancora come Bodhisattva, come a Mathura e nello Swat, dove abbiamo anche lo *uṣṇīṣa* alto e i baffi (simbolo questo della giovane età)<sup>160</sup>.

## 1.6 Il programma iconografico: la dimensione narrativa

Il tema principale dell'arte del Gandhara è la vita del Buddha storico, con notevole attenzione ad alcuni episodi: dal concepimento alle vicende del *parinirvāṇa*<sup>161</sup> e dalla divisione delle sue reliquie fino alle sue esistenze precedenti (*jātaka*). Inoltre, sebbene numericamente inferiori, non mancano immagini cultuali che Bussagli definisce “ostensive” in quanto hanno solo una funzione ornamentale<sup>162</sup>. È necessario rilevare, come fondamentale dato preliminare, che vi sono, tuttavia, non pochi aspetti del contesto gandharico dei quali possediamo soltanto una conoscenza frammentaria, soprattutto per quanto riguarda quella parte della produzione artistica che non si può relazionare direttamente con la dottrina buddhista<sup>163</sup>. Ci si riferisce a una serie di esseri divini e semidivini, derivanti da altre aree religiose che il lessico dell'iconografia buddhista assimila, la cui presenza non si associa ancora a un contenuto semantico unanimemente accettato dagli studiosi<sup>164</sup>. Alcune di queste entità sono già presenti nelle leggende

---

<sup>157</sup> Ivi.

<sup>158</sup> Bussagli, *L'Arte...*, cit., p. 207-209.

<sup>159</sup> Ivi.

<sup>160</sup> Ivi.

<sup>161</sup> Morte del Buddha o di un maestro illuminato.

<sup>162</sup> Bussagli, *L'Arte...*, cit., p. 97.

<sup>163</sup> Ivi.

<sup>164</sup> *Ibid.*

buddhiste, come ad esempio, le divinità brahmaniche Indra e Brahma, appartenenti al pantheon hindu, che compaiono sin dall'inizio nel ciclo figurativo della vita di Siddhārta<sup>165</sup>. Altre figure, come gli *yakṣa* e *yakṣī*, divinità correlate alla fertilità e ai cicli vegetativi, e il giovane dio guerriero designato come Skanda o Kārttikeya rimangono invece enigmatiche: non c'è niente, a parte il modello iconografico stesso che possa suggerirne il significato<sup>166</sup>. Oltre a queste figure, se ne riscontrano altre che prestano le loro caratteristiche a personaggi che hanno dei ruoli da interpretare ben definiti nel contesto narrativo: è il caso di Vajrapānī, il fedele compagno del Buddha, ritratto in vari modi nell'iconografia gandharica prendendo ispirazione ora dal mondo indiano, ora dal mondo classico<sup>167</sup>.

Di conseguenza, l'arte gandharica, specie per quanto riguarda la fase della produzione in pietra, si considera come un'arte "narrativa", che persegue obiettivi edificanti per la vita spirituale dei fedeli, ma che contemporaneamente rappresenta i vari eventi della biografia del Maestro in ordine cronologico: elementi architettonici o naturali scandiscono gli eventi secondo un sistema continuo, cioè lineare e storico<sup>168</sup>. La successione degli episodi e la disposizione dei personaggi all'interno delle singole scene si concepiscono tenendo conto della superficie da occupare e del percorso rituale che il seguace compie attorno allo *stūpa* (*pradakṣiṇā*), avendo il monumento alla sua destra mentre si procede lungo il sentiero indicato<sup>169</sup>. Così, accompagnando i passi dei devoti che seguono un percorso in senso orario, le scene formano un racconto articolato in rilievi che corrono da destra a sinistra<sup>170</sup>. (Cito quasi verbatim Giuliano 2010:29) L'origine di questo modulo risale al secondo quarto dell'era cristiana, con la realizzazione del fregio che decora lo *stūpa* principale del sito archeologico di Saidu Sharif scavato dalla Missione Archeologica Italiana dell'ISMEO; esso si compone di una serie di pannelli che raffigurano eventi della vita del Buddha, posti orizzontalmente in successione cronologica, con semi-colonne corinzie che dividono le scene<sup>171</sup>.

Ogni episodio ha il proprio fulcro che non corrisponde necessariamente al centro fisico del campo figurato, ma che coincide anche con un punto mediano ideale "impersonato" dal

---

<sup>165</sup> Faccenna, Callieri, Filigenzi, *At the origin of...*, cit., p. 368.

<sup>166</sup> *Ivi*.

<sup>167</sup> *Ibid.*

<sup>168</sup> Bussagli, *L'Arte...*, cit., p.99.

<sup>169</sup> Faccenna, Callieri, Filigenzi, *At the origin of...*, cit., p. 354.

<sup>170</sup> *Ivi*.

<sup>171</sup> Giuliano, *Arte...*, cit., p.29

Buddha, sul quale convergono i gesti, lo sguardo, i movimenti degli altri personaggi che fanno parte della raffigurazione<sup>172</sup>. Inoltre, tramite la componente dello spazio, molte scene anticipano quella successiva: la postura del Buddha spesso si volge verso sinistra, guidando euritmicamente lo sguardo dell'osservatore nella dinamica progressione degli eventi. Allo stesso tempo, però, ogni avvenimento ha una dimensione autonoma rispetto agli altri, poiché ognuno ha un significato e un punto morale propri che contengono ed evocano l'esperienza della dottrina<sup>173</sup>. La decorazione a sua volta, organizzata generalmente in uno o due registri, di solito esibisce due temi ben distinti: scene narrative di natura biografica, strettamente correlata alla vita (o vite) del Buddha, che occupano il registro inferiore, disposte in quadrati definiti dagli elementi di partizione architettonica, e scene che si susseguono generalmente in una successione continua o interrotta da alberi nel registro superiore e che contengono principalmente figure laiche ritratte in atteggiamenti e situazioni che sembrano in contrasto con i temi e l'iconografia dei registri inferiori<sup>174</sup>. Il ritmo è più dinamico, a volte quasi delirante, in netta asimmetria con quello misurato delle vicende del registro inferiore. Questi soggetti, infatti, sono uomini e donne abbigliati con diverse tipologie di indumenti che suonano strumenti, danzano, portano oggetti o animali, e che compaiono in episodi di bevute e / o erotiche decisamente dai sapori "dionisiaci"<sup>175</sup>.

La linearità cronologica della dimensione narrativa si associa parimenti alla struttura circolare del monumento e alla concezione ciclica ed eterna del tempo: infatti la narrazione ricomincia a partire dal punto in cui termina e le scene di chiusura sovente mostrano riferimenti espliciti alla circolarità del tempo<sup>176</sup>. Oltre all'uso di questo modello storico e lineare, l'arte del Gandhara sperimenta anche altri modelli narrativi come il singolo episodio per mostrare un evento in particolare e la scena simultanea per descrivere diversi avvenimenti su un unico pannello<sup>177</sup>. Un'altra tendenza, che coesiste con il carattere narrativo e che diviene prevalente in una seconda fase dell'arte gandharica, riguarda la produzione di immagini isolate, per lo più a stele, con vicende epifaniche in cui l'attenzione non si pone sull'esibizione di un'icona ma sulla presentazione in cui l'azione, la predicazione e la parola del Buddha appaiono catapultate in una dimensione che è al di là

---

<sup>172</sup> Faccenna, Callieri, Filigenzi, *At the origin of...*, cit., p.358

<sup>173</sup> *Ivi.*

<sup>174</sup> *Ibid.*

<sup>175</sup> *Ibid.*

<sup>176</sup> *Ivi.*

<sup>177</sup> Giuliano, *Arte...*, cit., p.30.



del tempo e dello spazio concesso all'umano divenire: è questo il caso delle scene con raffigurazioni di Buddha predicanti dinanzi ad assemblee di uditori, o di rappresentazioni che, come avviene in alcune stele del Kapisa, riassumono in pochi elementi distintivi un momento sostanziale della vita considerato per l'appunto come evocabile, ove l'azione del Maestro assume carattere atemporale e ripetibile<sup>178</sup>.

Il programma iconografico che decora l'area sacra, costituita dallo *stūpa* principale, reliquiari minori e dai vari monumenti e nicchie che li circondano, prevedono la presenza di un fregio continuo – in cui sono descritti soggetti dionisiaci o scene di genere – posto immediatamente al di sopra del fregio narrativo, nonché la presenza di statue di Buddha e Bodhisattva, di icone relative a divinità indiane penetrate nel pantheon buddhista, di elementi decorativi architettonici e di numerosi e variegati motivi ornamentali<sup>179</sup>.

## 1.7 I rilievi che raffigurano la vita del Maestro

I rilievi figurati gandharici, disposti in successione continua a fregiare le pareti circolari degli *stūpa*, servono da supporto al fedele che, compiendo un *iter* spirituale, contempla le varie scene della vita del Buddha nel tentativo di ripercorrere nella propria coscienza il cammino spirituale e nell'intento di suscitare il risveglio<sup>180</sup>.

Durante i secoli si crea una biografia spirituale del Buddha alla quale gli artisti attingono per realizzare la propria opera. Molti degli episodi narrati dall'arte del Gandhara si rifanno alle fonti letterarie buddhiste in lingua pali o sanscrita oppure tradotte in cinese e in tibetano<sup>181</sup>. A parte una maggior frequenza di corrispondenze con il *Mahāvastu*<sup>182</sup> e con il *Lalitavistara*<sup>183</sup> non si può segnalare un testo particolare come fonte di ispirazione fissa per gli artisti, i quali infatti traggono spunto anche da altri testi – già persi – della tradizione orale e da qualche tradizione minore di estrazione locale che non è sopravvissuta; essi sono soliti visualizzare mentalmente brevi frasi o semplici aggettivi secondo un principio che si

---

<sup>178</sup> *Ivi.*

<sup>179</sup> *Ibid.*

<sup>180</sup> *Ivi.*

<sup>181</sup> *Ivi.*

<sup>182</sup> È la più antica biografia del Buddha risalente nel suo nucleo originario al II secolo.

<sup>183</sup> È un sutra della tradizione Mahāyāna che descrive la vita di Gautama Buddha.

lega a una loro particolare sensibilità creatrice che va al di là di una sostanziale aderenza alla documentazione scritta<sup>184</sup>.

In numero minore rispetto ai rilievi che raffigurano gli episodi della vita del Buddha Shakyamuni<sup>185</sup>, sono i pannelli che raccontano le vite precedenti di Siddhārta, i cosiddetti *jātaka*, in cui si mettono in evidenza i gesti caritatevoli compiuti dal Bodhisattva prima di diventare Buddha. Tra di essi, quello più frequentemente effigiato, è l'episodio del Buddha Dīpaṃkara, che i seguaci percepiscono come un evento carico di peculiari valenze simboliche: si tratta dell'inizio del cammino verso la buddhità di Sakyamuni e, in quanto tale, esso introduce numerose scene di vita del Maestro<sup>186</sup>.

Dunque le testimonianze archeologiche mostrano che l'arte gandharica della metà del I secolo d.C. raggiunge un elevato livello di complessità, in cui il fregio narrativo rappresenta una delle più grandi innovazioni, non solo in termini puramente artistici, ma anche come espressione della cultura religiosa del periodo<sup>187</sup>. La raffigurazione gandharica della vita del Buddha incorpora una ricca tradizione letteraria, orale e visiva, rielaborata secondo una prospettiva cronologica entrando così in una dimensione spazio-temporale umana<sup>188</sup>.

## 1.8 La figura del Bodhisattva

Oltre alla creazione dell'immagine antropomorfa del Buddha, nel I secolo, si elabora anche la figura del Bodhisattva, ovvero colui che possiede l'essenza dell'Illuminazione ma, essendo compassionevole, decide di non raggiungere il nirvana per guidare gli essere senzienti nel cammino verso l'eliminazione del dolore<sup>189</sup>. Anche se alcuni scavi come quelli italiani di Barikot diretti da L.M. Olivieri portano alla luce rappresentazioni occasionali dei Bodhisattva appartenenti al pantheon della corrente mahayanica<sup>190</sup>, la grande maggioranza

---

<sup>184</sup> Bussagli, *L'Arte...*, cit., p. 141.

<sup>185</sup> Altra denominazione per indicare il Buddha storico.

<sup>186</sup> Giuliano, *Arte...*, cit., p. 33.

<sup>187</sup> Filigenzi, *Orientalised Hellenism...*, cit., p. 136.

<sup>188</sup> Ivi.

<sup>189</sup> Giuliano, *Arte...*, cit., p. 33.

<sup>190</sup> Olivieri, *The Last Phases at Barikot: Urban Cults and Preliminary Chronology: Data from the 2012 Excavation Campaign in Swat*, *Journal of Inner Asia Art and Archeology*, 6, 2011, pp. 7-40.

delle statue sono rappresentazioni di Siddhārta, cioè il Buddha in veste di principe prima del raggiungimento dell'Illuminazione e Maitreya, vale a dire il Buddha del futuro<sup>191</sup>.

Nell'arte gandharica il Bodhisattva è essenzialmente mostrato in abiti principeschi: indossa una stoffa drappeggiata intorno alla vita (*paridhāna*), uno scialle (*uttarīya*) che poggia sulla spalla sinistra e sulla zona superiore del braccio, drappeggiato sulla schiena e sull'avambraccio destro per restare sospeso di solito in una curva bassa sotto la vita, prima di correre in modalità stretta verso la spalla sinistra dove si avvolge in uno o due anelli che passano sotto l'ascella<sup>192</sup>. Può avere il capo sia nudo che coperto con un turbante; nel primo caso i capelli possono essere sia ondulati che arricciati e lo chignon è legato alla sua base da una fascia o da fili di perline o pietre che poi si incrociano in alto. Il turbante, invece, è un berretto in tessuto con bande o corde sui lati e sul retro che si intersecano sulla parte anteriore oppure si incontrano ora in una pietra, ora in nodo<sup>193</sup>. Inoltre il Bodhisattva mostra un ampio collare piatto posizionato appena sotto il collo e una collana più lunga e braccialetti nella parte superiore del braccio destro; le calzature consistono in sandali con cinghie decorate. Sovente reca con sé una fiaschetta (*kalasha*) di forma sferica o piriforme, con un breve collo contenente l'elisir dell'immortalità e, in questo caso, i capelli acconciati in una sorta di fiocco sulla sommità del capo<sup>194</sup>. Tale maestoso portamento formale insieme alla ricca decorazione servono a dare l'impressione di una presenza regale con un valore però simbolico<sup>195</sup>. Anch'egli, come il Buddha, può essere raffigurato nel gesto della "rassicurazione" (*abhayamudrā*); nel "gesto della meditazione" (*dhyānamudra*) e nel "gesto del contatto con la Terra" (*bhūmisparśamudrā*)<sup>196</sup>.

In conclusione, lo stile di queste statue raffiguranti il Bodhisattva deriva principalmente da una interessante ed originale commistione di elementi indiani e stranieri. Come in molte immagini del Buddha, la sua postura frontale ha antecedenti nel periodo dei Parti; copiosi aspetti degli abiti richiamano i modelli occidentali ad esempio la parte inferiore del *paridhāna*, costituito da una serie di rigide pieghe che riprende il modello usato nello stile

---

Olivieri, *The Last Phases at Barikot: Urban Cults and Architecture. Data from the Spring 2013 Excavation Campaign in Swat*, Journal of Inner Asian Art and Archeology, 1,7, 2016, pp.7-30.

<sup>191</sup> Rowland, *A cycle...*, cit., p. 120.

<sup>192</sup> Wladimir Zwalf, *A catalogue of the Gandhara sculpture in the British Museum*, London, British Museum Press, 1996, p.42.

<sup>193</sup> *Ibid.*

<sup>194</sup> *Ivi.*

<sup>195</sup> *Ibid.*

<sup>196</sup> *Ivi.*

arcaistico romano e la ricca decorazione di gioielli ricorda la descrizione degli ornamenti nelle sculture di Palmira<sup>197</sup>.

## 1.9 Stili e i materiali

L'arte gandharica, dal punto di vista stilistico, si suddivide in vari indirizzi artistici che il famoso archeologo Domenico Faccenna distingue in disegnativo, naturalistico e stereometrico. Lo stile disegnativo si caratterizza per immagini appiattite, drappi resi con strette linee parallele che terminano con il movimento sinuoso di orli svasati o punti merlati, espressività dei volti enfatizzata mediante tratti fisiognomici marcati e grandi occhi con iride e pupille incise<sup>198</sup>. È all'interno di questo primo gruppo che si riscontrano le prime immagini del Buddha le cui caratteristiche sono fundamentalmente indiane<sup>199</sup>. Nella seconda metà del I e II d.C. emerge lo stile naturalistico in cui è più evidente l'influsso classico con un accentuato senso dei volumi e della forma<sup>200</sup>. Infine lo stile stereometrico esibisce figure appesantite, caratterizzate da volumi larghi e da un panneggio assai semplificato<sup>201</sup>.

Nella fase più antica i rilievi, la decorazione architettonica, le statue di Buddha e Bodhisattva si realizzano per la maggior parte in scisto, ma la lavorazione della pietra si accompagna, tra il III e IV secolo a.C., ad una produzione in stucco<sup>202</sup>. Il passaggio dalla pietra allo stucco è un fenomeno estremamente complesso. Su questo cambiamento interferiscono parimenti la malleabilità e il minor prezzo della materia che favoriscono la diffusione del buddismo anche tra i ceti meno abbienti insieme al fenomeno delle donazioni, e che comportano anche una riproduzione meccanica attraverso stampi di singole figure o di parti decorative, nonché di piccoli monumenti votivi al monastero e addirittura di intere sezioni di *stūpa*; nondimeno questa scelta è dettata dalla necessità di preservare lo scisto dall'esaurimento delle cave<sup>203</sup>. La produzione in stucco, tuttavia, nell'area gandharica non sembra omogenea: si rivela un passaggio da scene più descrittive e complesse,

---

<sup>197</sup>Rowland, *A cycle...*, cit., p. 121.

<sup>198</sup>Filigenzi, *Orientalised Hellenism...*, cit., p.120.

<sup>199</sup>Ivi.

<sup>200</sup>*Ibid.*

<sup>201</sup>Ivi.

<sup>202</sup>Bussagli, *L'Arte ...*, cit., p. 152.

<sup>203</sup>Ivi.

preponderanti nella fase della pietra, a immagini isolate che comunicano attraverso i gesti come la posizione delle mani e dalla postura del corpo, e perciò si nota una tendenza alla semplificazione e alla riduzione non solo del numero di personaggi ma anche delle note descrittive<sup>204</sup>. Da questa fase dipendono copiose analogie, per tecnica e per forma, riscontrate nella produzione artistica in Serindia e molti aspetti delle cosiddette tecniche di ripiego che permettono l'uso in campo plastico-figurativo di materiali poveri. Ulteriormente tutto ciò dà vita ad una vasta produzione in zone semidesertiche dell'Asia Centrale<sup>205</sup>.

Anche in merito ai temi si verifica un cambiamento mediante una predominanza di raffigurazioni isolate del Buddha e Bodhisattva ripetute svariate volte sulle pareti degli *stūpa*; in tal senso le immagini differiscono solo per la posizione delle mani e per le posture del corpo<sup>206</sup>. Questa effigie del Buddha, che si trasforma sempre più in un simbolo le cui caratteristiche divengono immutabili alla stregua di veri e propri marchi semantici connotati da una singolare pregnanza simbolica, giunge nei territori dell'Asia Centrale a dimostrare che il fenomeno del Gandhara costituisce un evento centrale nella storia dell'arte buddhista e in senso più ampio nella cultura asiatica<sup>207</sup>.

Alla luce di quanto detto fino ad ora, l'arte gandharica è prima di tutto un'arte "sacra" che utilizza un proprio sistema figurativo ed espressivo con lo scopo di chiarire e rendere completo, anche nei più intimi particolare, il proprio messaggio. Inoltre essa si avvale di immagini e stilemi creati altrove, ma densi di richiami tradizionali e facilmente accessibili agli artisti<sup>208</sup>. La loro ricerca si esplica in maniera originale anche nella costruzione dello spazio figurativo: avviene sia nei pannelli che raccontano episodi specifici della vita del Buddha, sia nelle stele che nelle immagini culturali, sia in figure isolate che in altre che fanno parte di composizioni formate da gruppi di figure<sup>209</sup>.

---

<sup>204</sup> *Ivi.*

<sup>205</sup> *Ivi.*

<sup>206</sup> *Ivi.*

<sup>207</sup> *Ivi.*

<sup>208</sup> *Ibid.*

<sup>209</sup> *Ibid.*

## 1.10 La trasmissione in Asia Centrale

La regione del Gandhara, attraverso i molteplici percorsi sia terrestri che marittimi della Via della Seta, svolge un ruolo fondamentale nello sviluppo dell'arte e nella divulgazione della dottrina e dell'iconografia buddhista in Asia Centrale<sup>210</sup>. Il geologo ed esploratore tedesco Ferdinand von Richthofen conia l'espressione "Via della Seta" indicando un sistema di carovaniere che collega l'Estremo Oriente con il Mediterraneo, utilizzato per vari scambi commerciali e culturali, ma anche, in senso più ampio, un fenomeno storico-culturale nel quale alcuni studiosi ravvisano un esempio di globalizzazione d'epoca premoderna<sup>211</sup>.

Fin dall'età classica, l'Asia Centrale funge da ponte economico, religioso e culturale tra Oriente e Occidente<sup>212</sup>; già all'inizio del I secolo d.C. si istituiscono rotte commerciali tra i tratti occidentali della Cina fino a Roma, mentre un'arteria principale si estende anche verso sud collegando la Cina e l'India. La ricostruzione dei tracciati viari centroasiatici si basa principalmente sulle fonti cinesi<sup>213</sup>. Il punto di partenza è Chang'an, la capitale cinese; da qui la carovaniere si dirige verso il Gansu e a Dunhuang situata quasi allo sbocco occidentale di questo percorso che si ramifica in diversi itinerari: il primo punta verso le propaggini orientali del Tian Shan dove sorge l'oasi di Turfan; il secondo si dirige verso ovest e nord-ovest e, aggirato il Lop Nor, arriva a Qarashahr (Shorchuq) per poi congiungersi con la via proveniente da Turfan, e da Qarashahr prosegue verso ovest toccando Kucha, Aqsu, Tumshuq e Kashgar; questo è il tracciato settentrionale (*bei dao*)<sup>214</sup>. Invece il percorso meridionale (*nan dao*) costeggia la catena montuosa dell'Altin Tagh e del Kunlun, solcata dai fiumi che si perdono nelle sabbie del Takla Makan; i centri principali di questo itinerario sono Yarkand, Khotan, Keriya, Niya, Čerčen (Shan-Shan) e Miran. Da questi siti è possibile dirigersi verso la catena del Pamir fino alla Battriana oppure, tramite i passi montani del Karakorum, accedere all'alta valle dell'Indo e quindi al nord-ovest del subcontinente indiano (Kashmir e Gandhara) o ancora proseguire verso Kashgar, dove infine si ricongiungono il tracciato meridionale con quello settentrionale<sup>215</sup>. Queste rotte non sono solo vitali per il commercio di seta, oro, vetro, ferro e gemme ma anche per la

---

<sup>210</sup> Lo Muzio, *Archeologia dell'Asia...*, cit., p.310.

<sup>211</sup> Ivi.

<sup>212</sup> Rowland, *A cycle...*, cit., p. 248.

<sup>213</sup> Ivi.

<sup>214</sup> Lo Muzio, *Archeologia dell'Asia...*, cit., p.312.

<sup>215</sup> Ivi.

diffusione del buddhismo che impregna di cultura indiana le oasi del bacino del Tarim<sup>216</sup>. La diaspora buddhista, infatti, dopo aver conquistato le regioni nord-occidentali della penisola indiana e dopo aver dato vita ad una fioritura di *stūpa* e monasteri, nonché di templi e cappelle, oltrepassa i confini dell'Hindukush in uno sforzo di evangelizzazione che conduce a straordinari risultati nelle città dell'Asia Centrale<sup>217</sup>. Inoltre è utile ricordare che le attività proselite dei monaci buddhisti in area centroasiatica hanno inizio durante il regno dei Kushana, probabilmente già nel I secolo d.C.

Pertanto tali itinerari sono importanti tappe di pellegrinaggio per devoti provenienti dalla Cina e Corea, e diretti verso i luoghi santi della leggenda buddhista, così come per i missionari che giungono invece dall'India o dall'Iran, desiderosi di divulgare gli insegnamenti della Buona Legge e dunque di portare la filosofia, i testi sacri e le divinità buddhiste ai popoli più remoti dell'Asia Centrale e successivamente in tutto l'Estremo Oriente, nonché importanti snodi commerciali per viaggiatori e mercanti<sup>218</sup>. In questo processo di trasmissione della cultura buddhista un ruolo assai rilevante spetta quindi anche ai pellegrini che diffondono in Cina reliquie e statue buddhiste insieme a informazioni orali e testi scritti<sup>219</sup>. Cinquantaquattro di questi pellegrini si menzionano nei documenti cinesi a partire dal 280 d.C. e, senza dubbio, ce ne sono molti altri i cui viaggi rimangono solo dei racconti orali o si perdono nel corso dei secoli. Ma alcuni di questi viaggiatori religiosi lasciano il segno nella storia del buddhismo e della sua proliferazione lungo la Via della Seta e delle sue arterie ausiliari che si estendono dall'India all'Asia centrale e alla Cina. Taluni – come Faxian (337? d.C.- 422 d.C.), Xuanzang (602 d.C.- 664 d.C.), Sung Yun (518-522 d.C.) – documentano le loro visite nei numerosi templi e monasteri lungo la Via della Seta descrivendo le comunità che incontrano così come la loro situazione culturale, economica e topografica, i templi delle sette buddhiste, le icone più importanti e la popolazione di monaci ivi residenti<sup>220</sup>. In particolare Xuanzang, pellegrino cinese largamente noto vissuto nella metà del VII secolo, arriva in India nel 631 a.C. passando attraverso l'Asia centrale, e resta nel Kashmir per quindici anni al fine di studiare i testi e le scritture buddhiste; quindi viaggia percorrendo in lungo e in largo l'India alla ricerca di

---

<sup>216</sup> Ivi.

<sup>217</sup> Ivi.

<sup>218</sup> Ivi.

<sup>219</sup> Ivi.

<sup>220</sup> Patricia E. Karetzky, *Early Buddhist narrative art: illustrations of the life of the Buddha from Central Asia to China, Korea and Japan*, Lanham, University press of America, 2000, p. 2.

reliquie religiose e testi buddisti da portare con sé in Cina. Le sue acute osservazioni sulle culture e sulle società incontrate sono inestimabili: ci forniscono una panoramica non solo dell'ambiente ecologico e geografico dei luoghi che visita, ma anche degli stili di vita, dei costumi economici e sociali, dei sistemi educativi e del livello di studio, nonché dell'arte e l'architettura locali<sup>221</sup>. Lui, come già Faxian, ha modo di notare le cospicue influenze indiane sulle società dell'Asia centrale. Fa Xian, monaco originario dell'attuale provincia dello Shanxi oltre che traduttore di testi dal sanscrito al cinese, è il primo pellegrino buddista cinese a giungere in India. Grazie al suo resoconto di viaggio, possediamo le prime notizie sull' Uddiyāna: la breve descrizione di tale area e più specificamente di un piccolo villaggio denominato T'olo (identificato dal professor Giuseppe Tucci come l'odierno Butkara<sup>222</sup>) mostra la prosperità di cui godeva il buddhismo, testimoniata dalla presenza delle *sangha*, comunità buddhiste dove risiedevano i monaci, i quali sono studenti<sup>223</sup> dell'Hīnayāna<sup>224</sup>. Il pellegrino cinese Yijing (635-713) che rimane in India dal 673 al 685, riferisce una curiosa abitudine cioè quella di installare reliquie su immagini buddhiste<sup>225</sup>.

Inoltre, la distribuzione geografica delle diverse correnti buddhiste in Asia Centrale costituisce un importante fattore per l'espansione degli influssi artistici. I viaggiatori che raggiungono le città trovano fiorenti scuole di cultura e arte buddhista; sotto il patrocinio dei regnanti locali e delle comunità religiose, grandiosi dipinti a tema buddhista si effigiano sulle pareti di templi rupestri scavati sulle scogliere e all'interno di monasteri indipendenti<sup>226</sup>. Così Kucha e Kashgar, poste sul tracciato settentrionale della carovaniere, rimangono centri fiorenti dell'Hīnayāna e di conseguenza esposte all'influenza di Bamiyan in Afghanistan, invece a Yarkand e Khotan, situate sul tracciato meridionale, prevale il Mahāyāna<sup>227</sup> forse per la vicinanza con i centri del Kashmir e dello Swat<sup>228</sup>. Questa pratica

---

<sup>221</sup> Bussagli, *L'Arte...*, cit., p.300.

<sup>222</sup> Giuseppe Tucci, "Preliminary report on an archeological survey in Swat", *East and West*, 9, 4, 1958, p. 280.

<sup>223</sup> Aurel Stein, *Serindia: detailed report of explorations in Central Asia and westernmost China*, Delhi, Oxford University Press, vol. 1, 1980-1983, p. 5-7.

<sup>224</sup> Corrente buddhista che non riconosce come canonici gli insegnamenti contenuti nei Prajñāpāramitā Sūtra e nel Sutra del Loto.

<sup>225</sup> Rhi, *Images, relics and jewels...*, cit., p.172.

<sup>226</sup> Herbert Härtel, Marianne Yaldiz, *Along the Ancient Silk Routes: Central Asian Art from the West Berlin State Museums*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1983, p.10.

<sup>227</sup> Con il termine Mahāyāna si intende un insieme di insegnamenti e di scuole buddhiste che proclamano la superiorità spirituale della via del Bodhisattva rispetto a quella dell'arhat, quest'ultima proclamata nel Buddhismo dei Nikāya.

<sup>228</sup> Karetzky, *Early Buddhist narrative art...*, cit., p. 3.



ha origine nell'India Centrale ma si riscontrano testimonianze nello Sri Lanka e in Cina<sup>229</sup>. Il *Gaoseng zhuan* (VI secolo, Biografie di monaci eminenti) riporta che il maestro Daoan (314-385) possiede un'immagine buddhista in bronzo di un paese straniero mancante dell'*uṣṇīṣa*, che egli decide di far aggiungere; all'improvviso questa raffigurazione emette una luce abbagliante e dopo un'attenta ispezione all'interno dell'*uṣṇīṣa* è presente una reliquia<sup>230</sup>. È notevole a questo proposito sottolineare che diverse immagini di Buddha databili al terzo o quarto secolo provenienti dalla Cina, che mostrano una forte influenza stilistica gandharica, esibiscono un'apertura nella parte superiore dell'*uṣṇīṣa*, che probabilmente è il luogo in cui posizionare le reliquie<sup>231</sup>.

L'eredità gandharica nelle suddette aree è evidente sia nell'architettura degli insediamenti monastici e sia nelle arti figurative: l'iconografia dell'immagine del Buddha, il repertorio tematico, alcuni personaggi delle composizioni, il lessico decorativo si adottano e si riadattano all'arte dell'Asia Centrale. Per citare qualche esempio, le immagini del Buddha a digiuno, popolari in tutta la produzione scultorea gandharica, si riscontrano a partire dal V secolo a Shotarak in Afghanistan e in Asia centrale, in particolare nella grotta 76 di Kizil<sup>232</sup>. Le numerose rappresentazioni pittoriche e scultoree della morte del Buddha nell'arte gandharica sono elementi di decorazione dell'*harmikā*<sup>233</sup> sebbene il più grande esemplare intatto sia un rilievo in stucco posto alla base dello *stūpa* di Taxila, che è di circa 1 metro<sup>234</sup>. Nei secoli successivi queste monumentali statue del Buddha in *parinirvāṇa* iniziano a diffondersi in Afghanistan, a tal proposito il monaco cinese Xuanzang nelle sue memorie riporta di averne alcuni a Bamiyan e a Tapa Sardar<sup>235</sup>. Nel VI secolo compaiono immagini ancora più colossali della morte del Maestro nelle grotte 148 e 175 di Kizil e nella grotta 428 di Dunhuang e naturalmente questa iconografia si riscontra anche in Cina e Asia centrale<sup>236</sup>. È sorprendente quanto sia grande l'influsso gandharico nei dipinti di Miran, considerati tra l'altro fra i pochi resti di pittura gandharica poiché traducono in termini

---

<sup>229</sup> Ivi.

<sup>230</sup> Rhi, *Images, relics and jewels...*, cit., p.173.

<sup>231</sup> Ivi.

<sup>232</sup> Kurt Behrendt, *Evidence for diffusion of Gandharan forms after the late 5<sup>th</sup> century*, in *South Asian Archeology and Art 2012*, a cura di Vincent Lefèvre, Aurore Didier, Benjamin Mutin, Belgium, Brepols, 2016, p.407.

<sup>233</sup> È una piccola piattaforma con una ringhiera situata sulla sommità dello *stūpa*.

<sup>234</sup> Behrendt, *Evidence for diffusion...*, cit., p.408.

<sup>235</sup> Ivi.

<sup>236</sup> Ivi.

pittorici i valori contenuti nelle sculture in pietra<sup>237</sup>; infatti le tempere di Miran sono senza dubbio quelle nelle quali gli elementi classico-occidentali appaiono più chiaramente (ad esempio il motivo decorativo delle ghirlande ondulate che poggiano sulle spalle dei putti) e sono anche le opere più direttamente collegate per stile, iconografia, strutture e forme alla scuola del Gandhara<sup>238</sup>. Sulla stessa linea, sono da menzionare le scuole di Bamiyan, Khotan, Turfan con i loro centri vicini, e persino Dunhuang<sup>239</sup>, nonché le tempere delle grotte di Kizil che dimostrano affinità stilistiche con le tradizioni artistiche di Swat, Gandhara, Iran sasanide e Cina<sup>240</sup>. Inoltre i bassorilievi del Gandhara esibiscono composizioni di figure allineate in registri sovrapposti, dove, per trasmettere un senso di spazio e prospettiva, lo scultore utilizza immagini frontali o di profilo a tre quarti, ispirando poi altri artisti dell'Asia centrale che seguono lo stesso schema compositivo<sup>241</sup>. I materiali rinvenuti nei siti lungo le rotte settentrionali e meridionali della Via della Seta intorno al bacino del Tarim, confermano, ancora una volta, le relazioni commerciali a lunga distanza e la trasmissione di modelli culturali e religiosi dal subcontinente indiano nordoccidentale sino all'Asia centrale<sup>242</sup>.

(Cito *quasi verbatim* Filigenzi:2012:35) Dunque l'Asia centrale non è solo un mezzo attraverso il quale pervengono in Estremo Oriente forme e motivi elaborati in altre regioni (Gandhara, India, Iran, Mediterraneo romano) ma è anche un centro di trasformazione con notevoli ripercussioni sulle zone circostanti. La sua fioritura trae origine da quella *koiné* euro-asiatica a carattere ellenico-romano che si estende su ampia parte della sua area grazie ai contatti diretti e all'irradiazione gandharica<sup>243</sup>. Gli incontri e gli scambi interculturali avvenuti lungo la Via della Seta sono pertanto significativi: non si può sottovalutare il loro ruolo nella trasmissione di idee e dottrine filosofie, scienza e tecnologia, arte e architettura, abilità e artigianato, carta e porcellana, flora e fauna, medicine ed erbe, polvere da sparo e metalli.

---

<sup>237</sup> Bussagli (a cura di), *L'arte del Gandhara in Pakistan e i suoi incontri con l'arte dell'Asia Centrale* Roma, Carlo Colombo, 1958, p. 52.

<sup>238</sup> Ivi.

<sup>239</sup> Rosa Maria Cimino (a cura di) *Ancient Rome and India: commercial and cultural contacts between the Roman world and India*, New Delhi, Munshiram Manoharlal, 1994, p.245.

<sup>240</sup> Jason Emmanuel Neelis, *Early Buddhist Transmission and trade networks*, Brill, 2010, p. 301.

<sup>241</sup> Chaya Bhattacharya-Haesner, "Central Asia: a melting pot of Persian, Greek, Indian and Chinese Cultural Traditions", *Indian Journal of History of Science*, 51, 4, 2016, p. 640.

<sup>242</sup> Ivi.

<sup>243</sup> Filigenzi, *Forme visive del Buddismo tardo antico...*, cit., p. 35.

## CAPITOLO 2. I SITI ARCHEOLOGICI

### 2.1 L'area buddhista di Saidu Sharif

Saidu Sharif I (I-IV d.C.), situato ai piedi delle montagne che separano la valle del fiume Saidu dalla valle del fiume Jambhil<sup>244</sup>, è uno dei siti più importanti nella storia dell'arte e dell'architettura buddhista, nonché il primo modello di migrazione lungo la Via della Seta sia per la struttura architettonica dello *stūpa* principale che per il fregio narrativo, elemento decorativo posizionato lungo la struttura circolare del suddetto reliquiario<sup>245</sup>.

Gli scavi iniziano nel 1963 e proseguendo nel 1966 riportano alla luce la terrazza inferiore, su cui domina lo *stūpa* principale, con una serie di monumenti minori allineati attorno ad esso e ulteriori strutture sparse sui pendii montuosi, probabilmente singole celle per i monaci<sup>246</sup>.

Saidu Sharif è formato da un'area di culto (corte degli *stūpa*) e un monastero disposto su due terrazze artificiali adiacenti che si affacciano su un porticato centrale<sup>247</sup>. Dal punto di vista architettonico, il reliquiario non ha più una base circolare, ma sorge su una pianta quadrangolare sormontata da due cilindrici, un tamburo e una cupola; ha una rampa di scale che prosegue al secondo piano e una ringhiera che corre dai gradini lungo i lati del piano quadrangolare, agli angoli dei quali si trovano le colonne<sup>248</sup>. (Cito quasi verbatim Filigenzi 2012:28) Esso rappresenta il prototipo del cosiddetto “*stūpa* a quattro colonne”, cioè con le quattro colonne poste agli angoli del primo corpo quadrato, che formano un'unica struttura con il monumento e la sua simbologia; esso infatti rende fisicamente l'idea del dharma che si propaga nelle quattro direzioni dello spazio, indicando al contempo anche la via del ritorno al principio emanatore. Non si sa se esso sia in assoluto il primo di questo tipo, ma di certo è uno dei più grandiosi esemplari<sup>249</sup>.

(Cito quasi verbatim Filigenzi 2012:28)Altro particolare, che merita attenzione e che ancor più profondamente incide sulla storia dell'arte del Gandhara e nel ruolo veicolare che questa ha nella propaganda buddhista, è il fregio narrativo, ovvero una successione continua di

---

<sup>244</sup> Callieri, Faccenna, Filigenzi, *At the origin of ...*, cit., p.307.

<sup>245</sup> Filigenzi, *Forme visive del Buddismo tardo antico...*, cit., p.28.

<sup>246</sup> Callieri, Faccenna, Filigenzi, *At the origin of ...*, cit., p.307.

<sup>247</sup> Filigenzi, *Forme visive del Buddismo tardo antico...*, cit., p.28.

<sup>248</sup> *Ibid.*

<sup>249</sup> *Ibid.*

scene a rilievo che, posto sul corpo circolare dello *stūpa* e racchiuso in pannelli architettonici, narra cronologicamente gli episodi salienti della vita del Buddha storico<sup>250</sup>. Il fregio di Saidu Sharif di circa 42 m di lunghezza, realizzato in cloritoscisto, consta di due registri sovrapposti: quello inferiore che originariamente si compone di una cinquantina di pannelli, ognuno dei quali raffigura scene della vita del Maestro dalla nascita alla morte, separati da una metà colonna dal capitello gandharico-corinzio all'interno di una cornice modellata; i pannelli poggiano su una base a listello liscio e sono sormontati da una cornice di foglie di acanto<sup>251</sup>. Il registro superiore, invece, mostra un motivo balaustrato e pilastri che, come quello inferiore, si reggono su una base liscia e sono caratterizzati da cornice di foglie di acanto; in aggiunta essi recano iscrizioni in *kharoṣṭhī* nella parte bassa che fungono da guida per la lettura del fregio<sup>252</sup>. Infine, a differenza del registro inferiore, quello superiore esibisce una cornice con dentelli e strisce<sup>253</sup>. Di tutto il fregio oggi rimangono solo alcuni frammenti che ci permettono di collocarlo in una fase matura del cosiddetto stile “disegnativo”, il più antico nella storia artistica dello Swat<sup>254</sup>. Le sue caratteristiche testimoniano un ulteriore sviluppo di questo stile e, più in generale, del nuovo linguaggio artistico che possiamo definire propriamente gandharico<sup>255</sup>. Riportando le parole della studiosa Filigenzi<sup>256</sup> “questo modo piano e lineare di narrare una biografia terrena e insieme spirituale che si pone a modello da imitare è dunque un'invenzione che non solo caratterizza fortemente l'arte del Gandhara, ma accompagna e sostiene lo slancio di spirito missionario con cui il buddhismo si proietta fuori dall'India.”

Le caratteristiche tecniche dei rilievi ci inducono a ritenere che il fregio sia contemporaneo alla costruzione dello *stūpa* principale datato nel secondo quarto del I secolo<sup>257</sup>. Esso è il prodotto di un artista passato alla storia come “il maestro di Saidu”, che certamente progetta e dirige, e probabilmente esegue anche i rilievi<sup>258</sup>. Si tratta di una delle prime opere del Gandhara ad essere datata, nonché di uno dei primi esempi della nuova tradizione narrativa: l'invenzione della composizione delle scene di vita del Buddha, separate da elementi architettonici, da un lato sembra essere legata a una fortunata concomitanza di diversi fattori, dall'altro rappresenta certamente una creazione originale propria della regione del

---

<sup>250</sup> *Ibid.*

<sup>251</sup> Filigenzi, *Orientalised Hellenism...*, cit., p.131.

<sup>252</sup> *Ivi*

<sup>253</sup> *Ivi.*

<sup>254</sup> Filigenzi, *Forme visive del Buddhismo tardo antico...*, cit., p. 28.

<sup>255</sup> *Ivi.*

<sup>256</sup> *Ivi.*

<sup>257</sup> Filigenzi, , “From Saidu Sharif to Miran”, *Indologica Taurinensia*, 32, 2006, p.70.

<sup>258</sup> *Ivi.*

Gandhara<sup>259</sup>. (Cito quasi verbatim Filigenzi 2012:29) Pertanto non ci sono dubbi che lo *stūpa* di Saidu – con le sue dimensioni imponenti, le caratteristiche innovative insieme alla posizione di prestigio che riveste lungo le vie di pellegrinaggio – abbia un enorme impatto nel mondo buddhista, poiché pare abbastanza improbabile che la fama di tale monumento possa rimanere confinata in un ambiente provinciale. Esso, infatti, viene studiato, venerato, visitato e perfino copiato<sup>260</sup>.

## 2.2 L'area archeologica di Mes Aynak: Ghol Hamid

Ghol Hamid (V- IX secolo), situato nella città di Mes Aynak collocata a 30 km da Kabul nella provincia di Logar, oltre ad essersi distinta per il suo immenso valore archeologico, è rinomata anche come la seconda miniera di rame più grande al mondo i cui diritti di sfruttamento per i prossimi trent'anni sono stati acquistati dalla China Metallurgical Group Corporation<sup>261</sup>.

Sulla base dei risultati degli scavi archeologici è evidente che la città vive il suo periodo d'oro dal II al I secolo a.C. fino al V secolo d.C. Per quanto riguarda la datazione complessiva del sito, due sono i punti fondamentali<sup>262</sup>. Il primo è che i cenotafi di forma circolare, rinvenute presso il monastero di Gol Hamid, probabilmente si collocano allo stesso periodo del complesso monastico, ma è anche possibile datarli al IV-V secolo circa<sup>263</sup>. Il secondo punto è che non si sa ancora quando il sito buddhista sia stato abbandonato; sulla base del ritrovamento dei cocci in ceramica islamica nel monastero di Gol Hamid e vicino al letto del fiume principale si suppone che l'abbandono definitivo sia avvenuto nel XIII secolo<sup>264</sup>. Diverse sono le ragioni che hanno portato al distacco da questo insediamento un tempo fiorente: il prosciugamento dei fiumi Kuh-i Baba Wali e il Siso Khwar e il raggiungimento del limite dell'estrazione del rame. Tuttavia, esso può anche essere

---

<sup>259</sup> Ivi.

<sup>260</sup> Filigenzi, *Forme visive del Buddhismo tardo antico...*, cit., p.29.

<sup>261</sup> Filigenzi, "Remarks on wall paintings from Mes Aynak", in Litcheka, Stepanka et al. ( a cura di) *Recent Archeological Works in Afghanistan, Preliminary Studies on Mes Aynak Excavations and Other Field Works*, a cura di Kabul: Ministry of Information and Culture, 2013 , p. 40

<sup>262</sup> Ivi.

<sup>263</sup> Ivi.

<sup>264</sup> *Ibid.*

correlato anche al fatto che nel V secolo, con l'apparizione degli Unni, si verificano significative rinnovate migrazioni di popoli<sup>265</sup>. La presenza di popolazioni nomadi che occupano Mes Aynak appare documentato dal rinvenimento di due importanti kurgan con sepolture a inumazione e crani equini con monete di periodo eflatita (circa VI secolo)<sup>266</sup>.

Tra il VII e IX secolo, la dinastia turca buddista Turki Shahi conquista tale regione, i cui confini si estendono fino al Pakistan settentrionale. Le fonti islamiche affermano che la grande ricchezza di questo regno deriva dall'argento, dalle miniere di rame e dal commercio internazionale: infatti Mes Aynak gode di un'ottima posizione trovandosi per l'appunto vicino alla principale rotta commerciale verso l'India ed è uno degli itinerari della Via della Seta<sup>267</sup>.

Nel 1963 si conducono primi scavi, ai quali seguono numerose visite da parte di archeologi e ricercatori. Nonostante il perdurare dei conflitti sul territorio afghano, nel 2005 una missione archeologica afghana riesce a visitare il sito, compiendo così una prima indagine preliminare. Nel 2009 inizia lo scavo ufficiale, promosso dall'Istituto di Archeologia del Ministero dell'Informazione e della cultura, con il supporto tecnico della missione archeologica francese in Afghanistan (DAFA)<sup>268</sup>. La qualità e l'abbondanza dei reperti rinvenuti – ceramiche, monete, temi decorativi degli *stūpa*, sculture, pitture murali – ci permettono di considerare questo sito allo stesso livello di eccellenza di altri famosi siti di Hadda e Bamiyan<sup>269</sup>. Attualmente due insediamenti buddhisti, Ghol Hamid e Kafiriyat Tepe, sono stati parzialmente scavati, tuttavia molti altri siti archeologici, centri religiosi e civili così come aree di insediamento di fortificazione e produzione sono state scavate fino al 2019-2020. Attualmente lo scavo è chiuso: l'area è di fatto controllata dai Talebani<sup>270</sup>.

Dai monasteri buddisti di Mes Aynak emergono molte statue di diverse dimensioni. I materiali utilizzati sono pietra, argilla cruda, gesso e legno<sup>271</sup>. I metodi di decorazione delle statue di Mes Aynak seguono vistosamente l'arte greco-buddhista del Gandhara, e in una certa misura sono influenzati anche dall'arte indiana<sup>272</sup>. Le statue di argilla sono ornate da

---

<sup>265</sup> Ivi.

<sup>266</sup> Ivi.

<sup>267</sup> Ivi.

<sup>268</sup> *Ibid.*

<sup>269</sup> Julio Benduz- Sarmiento, "Afghanistan: Mes Aynak, les enjeux d'un site majeur", *Archéologia*, 550, p. 46

<sup>270</sup> Ivi.

<sup>271</sup> Ivi.

<sup>272</sup> Ivi.

diversi colori rosso, bianco, nero, blu, mentre alcune teste di Buddha si presentano dorate. Infine sono ritrovate anche sculture intagliate in legno e collezioni di statue in pietra<sup>273</sup>. Quest' ultime, per la maggior parte raffiguranti Buddha e Bodhisattva, insieme ai rilievi sono scolpiti, come nell'arte gandharica, in scisto. Inoltre esse abbelliscono i monasteri e gli *stūpa*, e sono assai venerate e rispettate dai seguaci dell'insegnamento del Buddha<sup>274</sup>.

Durante lo scavo archeologico di Ghol Hamid rinvengono alcune abitazioni monastiche, magazzini e una cappella riccamente decorata che contiene una statua del Buddha seduto, le cui mani sono nascoste sotto le pieghe degli abiti, e un Buddha dormiente circondato da Bodhisattva e donatori<sup>275</sup>. Le piante di questi due monasteri si caratterizzano per un involucro rettangolare, ai cui angoli sono poste torri dalla forma sferica; in aggiunta presentano due zone: una destinata ai monaci e l'altra ai pellegrini<sup>276</sup>. Sono scoperti anche altri materiali quali pezzi di tessuto di cotone, statue di argilla di colore scuro, una moneta di rame di Vasudeva I, che aiutano a collocare Ghol Hamid nel contesto storico e archeologico di quel tempo. L'architettura e la scultura esibiscono notevoli influssi di ascendenza locale e centro-asiatica nonché ellenistica<sup>277</sup>.

### 2.3 L'oasi di Termez: Favez Tepe

Fayaz Tepe, situato a nord-ovest fuori dalle mura dell'antica città di Termez e a circa un km dal monastero di Kara Tepe<sup>278</sup>, è una città florida e culturale, nonché sufficientemente vicina al Gandhara da poterne subire le influenze artistiche<sup>279</sup>. È da sottolineare che le pitture parietali ritrovati in quest' area sono fondamentali per lo studio dei dipinti dell'Asia Centrale nelle sue prime fasi e soprattutto per lo studio della pittura nel Gandhara; infatti le arti

---

<sup>273</sup> Ivi.

<sup>274</sup> Ivi.

<sup>275</sup> Abdul Qamiri Timuri, "Survey and excavations of the ancient site of Mes Aynak, Logar province", in Stein, Fisher et al. (a cura di) *Preserving cultural the heritage of Afghanistan*, The University of Chicago, 2017, p.110.

<sup>276</sup> Ivi.

<sup>277</sup> Ivi.

<sup>278</sup> M. Martin Rhie, *Early Buddhist Art of China: Later Han, Three Kingdoms and Western Chin in China and Bactria to Shan-Shan in Central Asia*, Leiden, Brill, 2007, p.191.

<sup>279</sup> Ivi.

figurative a soggetto religioso mostrano una forte componente indiana, correlabile per l'appunto alla scuola gandharica<sup>280</sup>.

Dal punto di vista cronologico, grazie all'analisi paleografica e alle fonti numismatiche, si può stabilire a grandi linee la durata del funzionamento di questo sito, che vive momenti di splendore alternati a fasi di declino<sup>281</sup>. Il sito è datato all'epoca kushana (I-III d.C.) e gli archeologi uzbeki sostengono che i suoi settori principali funzionino come aree buddhiste fino al VI-VII secolo<sup>282</sup>.

Gli scavi a Fayaz Tepe iniziano nel settembre 1968, in seguito al ritrovamento di una testa femminile in pietra da parte di un pastore che la porta all'attenzione del direttore del Museo Termez, il quale a sua volta la mostra all'archeologo Al'baum che diviene il principale responsabile dello scavo archeologico<sup>283</sup>. Dagli anni novanta, invece, le attività sono svolte da una missione franco-uzbeca<sup>284</sup>.

Il complesso consiste in vari settori che si sviluppano in epoche differenti: la cittadella fortificata, risalente all'epoca greco-battriana e pertanto luogo dell'insediamento più antico, copre un'area rettangolare, ai cui piedi sorge la città bassa circondata da una doppia cinta muraria; oltre le mura, verso est, si estende una vasta area suburbana di epoca alto-medievale e, ancora più ad est, un grande sobborgo, nel quale si collocano le rovine di un palazzo di epoca pre-mongola attribuito a Termez Shah (VI-VII sec.). A nord-ovest della cittadella, si ergono la collina di Chingizi Tepe e i due maggiori insediamenti buddhisti di Fayaz Tepe e Kara Tepe<sup>285</sup>.

Il monastero di Fayaz Tepe è anche esso in linea con la tradizione del Gandhara in quanto consiste in tre corti adiacenti di pianta rettangolare, disposte sul medesimo asse e con funzioni diverse; a sua volta ciascuna di esse si compone di una grande corte a pianta quadrata circondata da altri ambienti- a scopo culturale, abitativo e per servizi di varia natura- su ogni lato<sup>286</sup>. A nord si erige uno *stūpa* e a sud un monastero, all'interno del quale sono

---

<sup>280</sup> Ivi.

<sup>281</sup> Ivi.

<sup>282</sup> Ivi.

<sup>283</sup> Ivi.

<sup>284</sup> Ivi.

<sup>285</sup> Lo Muzio, *Archeologia dell'Asia...*, cit., p. 135

<sup>286</sup> Ivi.



ancora presenti sculture, bassorilievi e pitture policrome monumentali<sup>287</sup>. Le corti poste a sud-est sono formate da alcune cucine insieme a un refettorio, quelle a nord-ovest sono residenze riservate alla comunità monastica, mentre la corte centrale, circondata da cappelle, è certamente di destinazione religiosa<sup>288</sup>. L'entrata principale è ubicata al centro della corte mediana, mentre la cappella situata al lato opposto è da interpretare come un *gandhakuṭi*<sup>289</sup>. In questo ambiente si scoprono interessanti pitture murali e un rilievo in pietra calcarea rappresentante un Buddha seduto sotto un albero di *pīpa*<sup>290</sup>, e affiancato da due monaci: esso è un'ulteriore testimonianza eloquente della diffusione del linguaggio figurativo gandharico in Battriana<sup>291</sup>. Lo *stūpa* esibisce una base quadrata e un tamburo cilindrico; sul lato sud-ovest presenta una rampa di scale, accostata a due reliquiari minori dei quali restano soltanto le basi<sup>292</sup>.

Nella cappella principale della corte centrale, sulla parete sud-orientale a sinistra dell'entrata, si conservano le immagini di due Buddha in posizione eretta, che appoggiano i piedi su due fiori di loto distinti; essi sono abbigliati con una veste rossa drappeggiata e accompagnati da due figure femminili evidentemente adoranti. Sulla parete opposta vi sono raffigurati due busti di donatori<sup>293</sup>. Relativamente alla parete nord-occidentale, si conserva la parte inferiore di una composizione che mostra due file di personaggi maschili, le cui gambe per un gioco di prospettiva sono sovrapposte, disposti ai lati di una figura centrale. Tutti hanno indosso una tunica del medesimo taglio ma di colori e ornamentazioni differenti, pantaloni e stivali con fibbia circolare; solo la figura centrale è avvolta in un caftano<sup>294</sup>. Tutte queste tempere contengono elementi stilistici ed iconografici – la mano destra alzata con l'indice piegato di uno dei due donatori, l'eccentrico copricapo coronato da corna di montone indossato da un'adorante – che inducono a ritenere la loro esecuzione non in epoca kushana, ma in un periodo successivo in cui predomina l'influsso persiano<sup>295</sup>. Si consideri, ad esempio, la sovrapposizione delle gambe della fila dei dignitari, che come scrive Lo Muzio, è “un

---

<sup>287</sup> Chiara Silvi Antonini, *Da Alessandro Magno all'Islam: la pittura dell'Asia Centrale*, Roma, Jouvence, 2003, p. 61

<sup>288</sup> Lo Muzio, *Archeologia dell'Asia...*, cit., p. 136.

<sup>289</sup> Ivi.

<sup>290</sup> Si tratta di una specie di banano originario dell'India, della Cina sudoccidentale e della parte dell'Indocina ad est del Vietnam.

<sup>291</sup> Lo Muzio, *Archeologia dell'Asia...*, cit., p.199.

<sup>292</sup> Ivi.

<sup>293</sup> Ivi.

<sup>294</sup> Ivi.

<sup>295</sup> Ivi.

espediente prospettico che, sconosciuto alla scultura gandharica e indiana, è documentato intorno alla metà del III secolo in rilievi rupestri sassanidi.<sup>296</sup>

## 2.4 Il sito archeologico di Miran

Miran, centro archeologico e carovaniero situato sul percorso meridionale della Via della Seta lungo il deserto di Takla Makan, riveste una posizione di prestigio tra i monumenti buddhisti del Xinjiang in quanto le pitture parietali, rinvenute in due santuari, mostrano affinità con la tradizione artistica gandharica<sup>297</sup>.

È una piccola città che si estende dal sito di Niya al lago salato Lop Nor, fiorita tra il 200 e 400 d.C. nel regno di Loulan o Shan Shan durante la dinastia Han (206 a.C.-220 d.C.)<sup>298</sup>. I numerosi documenti rinvenuti nel territorio del regno di Loulan redatti in lingua *gāndhārī*, ovvero un idioma principalmente utilizzato in ambito religioso e amministrativo nella parte meridionale del bacino del Tarim, testimoniano inequivocabilmente i contatti con l'area del Gandhara in epoca Kushana<sup>299</sup>. Dalle fonti emerge che il *gāndhārī* è la lingua veicolare del buddhismo: ciò trova conferma non solo nelle due brevi iscrizioni parietali reperite nel tempio M V di Miran<sup>300</sup>, ma anche nei diari di viaggio dei monaci, come ad esempio il pellegrino cinese Faxian, il quale nel V secolo, descrivendo la sua vita nel regno di Shan Shan e la sua capitale Miran, osserva che “the laity and Srāmanas of this country wholly practice the religion...of India...all use Indian books and the Indian language”<sup>301</sup>. In aggiunta segnala la presenza di una prosperosa comunità buddhista costituita da quattrocento monaci seguaci della corrente Hīnayāna in grado di leggere i testi indiani. Questo aneddoto è un'ulteriore prova inconfutabile degli stretti legami tra questo avamposto e la cultura indiana<sup>302</sup>.

A Miran, nei primi anni del XX secolo, importanti scavi sono condotti dal grande archeologo Aurel Stein nel 1906 e successivamente da una missione guidata dal conte Kozui

---

<sup>296</sup> Ivi.

<sup>297</sup> Henri Paul Francfort, *Les peintures de Miran et de l'Asie Centrale*, Monuments et Mémoires de la Fondation Eugène Piot, 93, 2014, p. 23.

<sup>298</sup> Stein, *Serindia...*, cit., p.470.

<sup>299</sup> Lo Muzio, *Archeologia dell'Asia...*, cit., p. 318.

<sup>300</sup> *Ibid.*

<sup>301</sup> Rowland, *The Art of Central Asia*, New York, Crown Publishers, 1974, p.54

<sup>302</sup> *Ibid.*

Otani nel 1911<sup>303</sup>. I resti architettonici e artistici, ritrovati durante tali ricerche, comprendono un vasto complesso di strutture distribuite in un'area di alcuni chilometri quadrati<sup>304</sup>. Il sito, infatti, si compone di un forte tibetano (M I), un edificio con copertura a cupola (M X), una torre di avvistamento (M XII), *stūp*aisolati (M V- VIII), templi dalla stessa planimetria contenenti reliquiari (M III, V, XIV e XV) e un probabile monastero (M II). Tutti questi edifici si possono datare tra il III e V secolo, a parte il forte tibetano risalente al VIII-IX secolo<sup>305</sup>.

Relativamente ai templi M III e M V, essi distano circa cinquanta metri l'uno dall'altro, e sono costruiti in mattoni crudi. Le loro piante hanno la particolarità di contenere all'interno di un edificio quadrangolare una sala rotonda, nel mezzo della quale si trova lo *stūpa*; lo spazio tra quest'ultimo e i muri esterni determina la formazione di un corridoio per la circumambulazione rituale<sup>306</sup>, rilevabile anche in M V che presenta un secondo percorso circolare delimitato da un ulteriore muro esterno. Altre differenze tra i due santuari riguardano la posizione dell'entrata – che se in M V si trova ad est, in M III è ad ovest – nonché il numero delle finestre, tre nel secondo e una sola nel primo<sup>307</sup>. L'aspetto originario degli *stūpa* si ricava in particolare da M III del quale è andato perduto l'elemento di coronamento dell'*aṅḍa*<sup>308</sup>, ossia la *chattra*<sup>309</sup> in legno; mentre del reliquiario del tempio M V si conservano soltanto la base e il tamburo<sup>310</sup>. La peculiarità di entrambi si osserva nella base, che è sorprendentemente di forma circolare anziché quadrata, come sovente si rileva nelle rovine dei reliquiari nel bacino del Tarim. Questa scelta di utilizzare una base rotonda, ampiamente attestata negli insediamenti buddhisti di Taxila datati al IV-V secolo e in quelli dello Swat risalenti circa al III secolo, si deve probabilmente a una questione di disponibilità di spazio all'interno della piccola sala<sup>311</sup>. Infine modanature classiche di matrice gandharica decorano la base e il tamburo, un intonaco bianco riveste le pareti degli *stupa* e delle sale rotonde<sup>312</sup>.

---

<sup>303</sup> Henri Paul Francfort, "Les peintures de Miran et de l'Asie Centrale", *Monuments et Mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 93, 2014, p. 23.

<sup>304</sup> Lo Muzio, *Archeologia dell'Asia...*, cit., p. 325.

<sup>305</sup> Lo Muzio, *Archeologia dell'Asia...*, cit., p. 325.

<sup>306</sup> Francfort, *Les peintures de Miran...*, cit., p. 26.

<sup>307</sup> Lo Muzio, *Archeologia dell'Asia...*, cit., p. 326.

<sup>308</sup> Piattaforma cupolare che poggia su un basamento.

<sup>309</sup> Pilastro coronato di dischi circolari.

<sup>310</sup> Ivi.

<sup>311</sup> Ivi.

<sup>312</sup> Francfort, *Les peintures de Miran...*, cit., p. 26.

In merito agli elementi pittorici dei santuari M III e M V, l'archeologo Stein scopre una serie di pitture murali, che per il repertorio tematico - soggetti buddhisti associati dagli studiosi a una matrice ellenistico-romana-, le scelte iconografiche e lo stile si considerano una diretta espressione della tradizione figurativa gandharica. Le pareti si dividono in almeno tre registri: uno zoccolo, una zona mediana contenente i soggetti più importanti e una zona superiore<sup>313</sup>. Dal santuario M III, Stein riesce a portarne alla luce molti, attualmente conservati al National Museum di Nuova Delhi, invece quelli di M V, data la fragilità del loro sostegno, decide di lasciarli *in loco*, eccetto alcuni frammenti che lo studioso britannico riesce a fotografare. Quando egli ritorna a Miran nel 1914, non ve ne sono più tracce; in base alle testimonianze locali, un viaggiatore giapponese visita il sito archeologico (presumibilmente Tachibana Zuichō, membro della missione archeologica Ōtani), il quale porta via le pitture. Pochi frammenti sono oggi conservati nel Museo Nazionale di Tokyo, nel Museo Nazionale di Seul, presso l'università Ryukoku a Kyoto e nel Museo Lüshun in Cina<sup>314</sup>.

## 2.5 Le grotte di Kizil

Kizil, con un complesso di 236 grotte situate sulla sponda settentrionale del fiume Muzat a 75 km a nord-ovest di Kucha<sup>315</sup>, costituisce non solo il più grande e articolato santuario buddhista di Kucha conosciuto fino ad oggi, ma anche il più ricco dal punto di vista pittorico, e per questi motivi è certamente il più famoso e studiato<sup>316</sup>: assai noto per le sue dimensioni e per la sua pittura murale, esso fornisce rare e preziose informazioni visive sulla cultura del regno di Kucha<sup>317</sup>. Roccaforte del buddhismo Hīnayāna, è pertanto un fondamentale centro culturale e religioso, attirando moltissimi missionari indiani e pellegrini cinesi. Data la sua posizione strategica sulle rotte commerciali che collegano l'India e il mondo occidentale

---

<sup>313</sup> Lo Muzio, *Archeologia dell'Asia...*, cit., p. 327.

<sup>314</sup> Ivi.

<sup>315</sup> Angela F. Howard, Giuseppe Vignato, *Archeological and visual sources of meditation in the ancient monasteries of Kuca*, Brill, Leiden, 2014, p.26.

<sup>316</sup> Ivi.

<sup>317</sup> Miki Morita, "The Kizil Paintings in the Metropolitan Museum Author(s)", *Metropolitan Museum Journal*, 50, 2015, p.115.

con l'impero cinese, esso subisce notevoli influenze di varie correnti artistiche: greco-romana, indiana, persiana e cinese<sup>318</sup>.

Si dice che esse siano il primo complesso di grotte buddhiste del Xinjiang, tenendo presente la loro nascita nel periodo compreso tra il III e l'VIII secolo. In aggiunta il prestigio di tale complesso durante l'epoca Tang si riflette nei resoconti di viaggio di Xuanzang; oltre a notare la ricchezza minerale del suolo, la gentilezza del popolo e la bellezza della loro seta, il monaco ne descrive il loro modo di praticare il buddhismo e menzione le grotte:

« -There about one hundred converts (*sangharamas*) in this country, with five thousand and more disciples. These belong to the Little Vehicle of the school of the Sarvatidas.... About 40 li to the north of this desert city there are two convents close together on the slope of a mountain, but separated by a stream of water, both named Chau-hu-li, being situated east and west of one another, and accordingly called. (Here there is) a statue of Buddha, richly adorned and carved with skill surpassing that of men. The occupants of the convents are pure and thuthful, diligent in the discharge of their duties...»<sup>319</sup>.

L'esplorazione di quest'area rappresenta uno dei risultati più soddisfacenti delle spedizioni tedesche in Asia centrale tra il 1902 e il 1914<sup>320</sup>. In particolare è esplorata dagli archeologi tedeschi durante la terza e quarta spedizione (1905-1907 e 1913-1914), dirette rispettivamente da Albert Grünwedel e Albert von Le Coq. Le loro indagini si concentrano sui siti rupestri, mentre lo scavo dei siti in pianura è portato avanti, tra il 1906 e il 1907, dalla missione francese con a capo Paul Pelliot<sup>321</sup>. In merito alle ricerche condotte sul complesso, l'archeologo tedesco Grünwedel è il primo a porre le basi per lo studio delle pitture di Kizil e degli altri siti dell'oasi di Kucha, nonché a formulare una prima periodizzazione e a impostare un approccio metodologico dal quale, per tutto il Novecento, diverse generazioni di studiosi non si sono discostati. Secondo Grünwedel, due sono gli stili pittorici: il primo è dipendente dai bassorilievi indiano-gandharici; il secondo è influenzato dall'Iran e Cina<sup>322</sup>. Lo studioso Ernst Waldschmidt perfeziona questa ipotesi prendendo in

---

<sup>318</sup> Ivi.

<sup>319</sup> Karetzky *Early Buddhist narrative art ...*, cit., p.11.

<sup>320</sup> Howard, Vignato, *Archeological and visual...*, cit., p.15.

<sup>321</sup> Lo Muzio, *Archeologia dell'Asia ...*, cit., p.376.

<sup>322</sup> Karetzky, *Early Buddhist narrative art...*, cit., p.12.

considerazione gli studi paleografici sulla scrittura brāhmī e le identificazioni dei nomi, riportati su iscrizioni e manoscritti trovati *in loco*, dei regnanti di Kucha<sup>323</sup>. Propone tre stili: il primo, detto indiano, prospera dal 500 al 550 a.C. e mostra diversi fattori comuni all'arte gandharica, tra cui l'utilizzo di una tavolozza cromatica dai colori caldi come il giallo e l'arancione, l'uso relativamente naturalistico del chiaroscuro, il tratteggio flessibile ed elegante della linea e dei dettagli che si traduce in immagini apparentemente naturali della figura umana<sup>324</sup>; il secondo definito iranico, è databile tra il 600 e 650 circa, ed è caratterizzato da una egemonia di figure stilizzate e dall'uso di particolari colori come il verde malachite e il blu lapislazzuli, nonché un singolare bianco teso a creare degli evidenti effetti luministici<sup>325</sup>: questi sono gli stilemi delle pitture che decorano le sale con pilastro centrale; infine il terzo stile, documentato a Qumtura ma non a Kizil, evidenzia un influsso cinese, riconducibile al periodo di dominio Tang (618-907) tra VIII e IX secolo<sup>326</sup>.

Tale impostazione cronologica e stilistica è accettata in linea generale da molti studiosi. Tuttavia altri sostengono che gli inizi della pittura di Kucha debbano anticiparsi di circa un secolo, ovvero al 400 d.C., perché elementi che le sono peculiari compaiono nelle decorazioni pittoriche di alcune grotte buddhiste di Dunhuang datate proprio nello stesso periodo<sup>327</sup>. In ogni caso l'adozione di nuove metodologie scientifiche, archeologiche e storico-culturali ha spinto i ricercatori ad avanzare nuove tesi e dunque la questione della periodizzazione rimane tutt'oggi aperta<sup>328</sup>.

I diversi tipi di grotte sono riuniti in "distretti", ciascuno costituito da insiemi di grotte simili per tipologia e funzione; Kizil ne conta sette che si sono formati gradualmente nel tempo: Gunei, Guxi, Gudong e quelli nell'area remota di Houshan<sup>329</sup>. Le grotte più antiche si collocano nel distretto 1; in seguito l'insediamento si espande verso est e ovest e poi a nord, probabilmente in un periodo compreso tra il V e il VII secolo<sup>330</sup>. Nonostante ciò, i gruppi in ogni distretto condividono una serie di elementi comuni non solo nella disposizione ma anche nel contenuto dei loro dipinti e nello stile pittorico<sup>331</sup>.

---

<sup>323</sup> Morita, *The Kizil Paintings...*, cit., p.116.

<sup>324</sup> Karetzky, *Early Buddhist narrative art...*, cit., p.12.

<sup>325</sup> *Ibid.*

<sup>326</sup> Morita, *The Kizil Paintings...*, cit., p.117.

<sup>327</sup> Lo Muzio, *Archeologia dell'Asia...*, cit., p. 390.

<sup>328</sup> *Ivi.*

<sup>329</sup> *Ivi.*

<sup>330</sup> *Ivi.*

<sup>331</sup> *Ivi.*

Le grotte di Kizil fungono sia da templi buddhisti che da dimore per i monaci; è da sottolineare che quelle situate nella zona inferiore appartengono a un periodo storico più antico e che, sebbene abbiano perso la maggior parte della produzione scultorea, circa un terzo di esse conserva ancora i dipinti murali: alcune raffigurazioni sono distrutte a causa di atti vandalici o disastri naturali, mentre altre cave semplicemente sin dall'inizio non possiedono alcun tipo di decorazioni<sup>332</sup>. Relativamente alla tipologia e allo stile delle grotte, esse si strutturano essenzialmente in tre tipi. Il primo si compone di una o più celle monastiche e di uno o più ambienti di culto a pianta quadrata; questa tipologia, la più semplice e verosimilmente la più antica, si concentra soprattutto nell'area centrale del sito, cioè tra l'estremità più orientale del Guxi e la parte occidentale di Gudong<sup>333</sup>. Esse si caratterizzano per le pareti intonacate e coperte, con diverse soluzioni, da un soffitto a volta, a cupola, a piramide tronca o “a lanterna”. Le nicchie invece sono presenti raramente, e solo poche grotte conservano ancora un altare centrale, forse un basamento per immagini di culto.<sup>334</sup> C'è una grande varietà nella disposizione e nel contenuto della decorazione: i *jātakas* sono dipinti su lunghi nastri, gli *avadānas*<sup>335</sup> entro pannelli quadrati e le storie della vita di Sakyamuni prima dell'illuminazione sono incorniciate da grandi fasce decorative o incastonate in pannelli quadrati. Quasi tutti i dipinti riflettono il primo stile pittorico, cioè quello indiano<sup>336</sup>. Secondo gli studiosi cinesi, le grotte che hanno la pianta quadrangolare e che contengono illustrazioni raffiguranti la vita del Buddha storico si configurano come sale di lettura, destinate all'educazione religiosa dei fedeli. Infatti in alcune, prima fra tutte la Grotta della Scala, le singole scene esibiscono una didascalia per spiegare ciò che vi è narrato<sup>337</sup>. Le celle per i monaci a pianta quadrata, invece, si contraddistinguono per la loro essenziale semplicità: accessibili tramite un'anticamera e un corridoio a gomito, sono dotate di un camino, una finestra e un letto cioè una piattaforma rettangolare ricavata nella roccia, e sono prive di decorazioni<sup>338</sup>.

---

<sup>332</sup> Ivi.

<sup>333</sup> Giuseppe Vignato, “Archaeological Survey of Kizil: Its Groups of Caves, Districts, Chronology and Buddhist Schools”, *East and West*, 56, 4, 2006, p.372.

<sup>334</sup> Ivi.

<sup>335</sup> È un tipo di letteratura buddista che mette in correlazione gli atti virtuosi delle vite passate con gli eventi delle vite future.

<sup>336</sup> Vignato, *Archaeological Survey...*, cit., p.372.

<sup>337</sup> Arcangela Santoro, “Dalla nascita all'Illuminazione: su quattro scene della vita del Buddha storico nella grotta dei Pavoni (Kizil, Xinjiang)”, *Rivista degli Studi Orientali*, 75, 1/4, 2001, p.226.

<sup>338</sup> Lo Muzio, *Archeologia dell'Asia...*, cit., p.380.

Il secondo tipo comprende almeno una sala di culto con pilastro centrale a pianta rettangolare, coperta da una volta a botte; più di cento grotte a Kizil possono essere ascritte con certezza a questa tipologia<sup>339</sup>. Tale gruppo si riscontra maggiormente nella zona più occidentale del Guxi, sulla scogliera occidentale di Gunei e sulla parte superiore della scogliera di Gudong tra le grotte n° 158 e n°199; essendo il centro culturale del gruppo a cui appartengono ospitano notevoli decorazioni<sup>340</sup>. Sul fondo dell'ambiente culturale, si erge un massiccio pilastro a sezione quadrata, la cui facciata anteriore mostra una nicchia che accoglie un'immagine di culto in argilla, ed è circondato da un corridoio che ne permette la circumambulazione<sup>341</sup>. Le celle monastiche nell'area del Guxi inglobano alcuni elementi caratteristici come un letto e un piccolo deposito in fondo al corridoio, diversamente questi elementi sono quasi completamente assenti negli altri distretti<sup>342</sup>.

Una variante della tipologia appena descritta è esemplata dalle grotte con immagini monumentali, così denominate per la presenza di una gigantesca scultura del Buddha posta su un pilastro centrale; inoltre le pareti dell'entrata e quelle del vano interno sono rivestite integralmente da immagini del Buddha assiso, disposto su mensole di legno<sup>343</sup>.

L'ultimo gruppo comprende le grotte dedicate alla meditazione: quelle più semplici e più diffuse consistono in una piccola grotta poco profonda, di dimensioni abbastanza sufficienti da poter accogliere un uomo seduto per l'appunto nell'atto della meditazione. Esse si concentrano in posizione più o meno isolata rispetto al monastero di riferimento<sup>344</sup>. Alla meditazione sono dedicate anche cubicoli più ampi dalla planimetria di lunghi tunnel con piccole stanze scavate lungo i lati<sup>345</sup>.

---

<sup>339</sup> Vignato, *Archaeological Survey...*, cit., p.377.

<sup>340</sup> *Ibid.*

<sup>341</sup> Lo Muzio, *Archeologia dell'Asia...*, cit., p.377.

<sup>342</sup> Vignato, *Archaeological Survey...*, cit., p.377.

<sup>343</sup> Lo Muzio, *Archeologia dell'Asia...*, cit., p. 379.

<sup>344</sup> *Ibid.*

<sup>345</sup> *Ivi.*



## 2.5.1 La Grotta della Scala

La Grotta della Scala, la Treppenhöle degli archeologi tedeschi, 110 nella numerazione cinese, è così denominata per via della scalinata che conduce alla parete rocciosa fino a uno stretto pianerottolo; è una delle grotte più importanti e singolari rinvenute a Kizil, in quanto la vita completa del Buddha storico vi è dipinta sulle pareti laterali e sul muro di fondo della cella<sup>346</sup>. Nonostante le difficoltà derivate dalla scarsità di materiale arrivato fino ai giorni nostri, il complesso pittorico della Grotta della Scala costituisce un documento di eccezionale valore sotto più punti di vista, nonché meritevole di nuove e attente indagini<sup>347</sup>.

Secondo gli archeologi A. Grünwedel e A. von Le Coq questa grotta si può datare al 700 d. C., appartenendo dunque al secondo stile. In seguito Waldschmidt propone di retrodatarla, facendo risalire così l'esecuzione dei dipinti al 600 dell'era cristiana: di conseguenza il santuario si colloca nella fase iniziale dello stile iraniano<sup>348</sup>. Tuttavia, recentemente, gli studiosi hanno avanzato l'ipotesi di una data ancora più antecedente rispetto a quella assegnata dagli archeologi tedeschi ma, in ogni caso, il problema della datazione rimane ancora aperto<sup>349</sup>.

Il santuario comprende un piccolo vestibolo e una sala centrale a pianta rettangolare con un soffitto a volte, interamente decorato da dipinti; esso non ha né pilastri né un corridoio deambulatorio<sup>350</sup>. La biografia di Siddhārta vi occupa le pareti settentrionali, occidentali e orientali, e si svolge su tre bande sovrapposte, ognuna delle quali è divisa in varie sezioni: sette sulle pareti laterali e cinque sul muro settentrionale per un totale di cinquantasette scene che vanno dal sogno di Māyā al *parinirvāṇa*. Purtroppo il registro inferiore è andato completamente distrutto<sup>351</sup>. È interessante notare che tutti gli eventi hanno le stesse dimensioni, eccetto la scena dell'attacco di Māra presente nella grande lunetta sulla parete posteriore. Infine, date la pianta rettangolare della grotta e il contenuto delle pitture, probabilmente la sala centrale funge anche da spazio dedicato alla lettura, nella quale le

---

<sup>346</sup> Härtel, Yaldiz, *Along the Ancient...*, cit., p.92.

<sup>347</sup> Ivi.

<sup>348</sup> Santoro, "Gandhara and Kizil: The Buddha's life in the Stairs Cave", *Rivista degli Studi Orientali*, 77, 2003, p.125.

<sup>349</sup> Ivi.

<sup>350</sup> Ivi.

<sup>351</sup> Santoro, *Gandhara and Kizil...*, cit., p.115.

illustrazioni della vita del Buddha servono a trasmettere ai fedeli gli insegnamenti di Siddhārta educandoli così ai valori del buddhismo<sup>352</sup>.

Lo stile delle tempere è estremamente naturalistico soprattutto nella rappresentazione delle figure umane, eredità dell'influenza della scuola ellenistica sull'arte del Gandhara<sup>353</sup>. La maggior parte dei personaggi si caratterizzano per la pelle di un colore piuttosto chiaro insieme ai toni caldi del corpo che delineano e ombreggiano le forme anatomiche, suggerendo la tridimensionalità di braccia, spalle e gambe, e accentuando la modellazione interna delle parti del corpo come petto e pancia<sup>354</sup>.

## 2.5.2 La Grotta dei Pavoni

La Grotta dei Pavoni, la Pfauenhöhel degli archeologi tedeschi, 76 della numerazione cinese<sup>355</sup>, è di particolare interesse nel complesso delle grotte di Kizil. Il nome assegnatovi fa riferimento alle piume degli uccelli che un tempo adornavano il soffitto a cupola della stanza principale<sup>356</sup>.

In merito al periodo storico, gli studiosi cinesi datano questa grotta al secondo periodo, compreso tra 395 e 465 d. C.<sup>357</sup> Essa, scoperta da A. Grünwedel durante la Terza Spedizione nel Xinjiang (1905-1907), si trova nel complesso principale<sup>358</sup>. Le immagini, quasi conservate per intero al momento del rinvenimento, appartengono al registro superiore; in seguito trasferite nel Museo Etnologico di Berlino sono l'unica testimonianza di cui attualmente si dispone per lo studio di questo materiale, poiché un bombardamento durante la Seconda Guerra mondiale inesorabilmente distrugge tutti i dipinti delle grotte. Oggi non rimangono altro che frammenti delle pitture murali insieme a descrizioni, disegni e foto scattate durante le spedizioni archeologiche<sup>359</sup>.

---

<sup>352</sup> Ivi.

<sup>353</sup> Karetzky, *Early Buddhist narrative art...*, cit., p.23.

<sup>354</sup> Ivi.

<sup>355</sup> Santoro, *Dalla nascita all'Illuminazione...*, cit., p.205.

<sup>356</sup> Karetzky, *Early Buddhist narrative art...*, cit., p.24.

<sup>357</sup> Ivi.

<sup>358</sup> Santoro, *Dalla nascita all'Illuminazione...*, cit., p.205.

<sup>359</sup> Karetzky, *Early Buddhist narrative art...*, cit., p.13.

Relativamente all' impianto architettonico, la struttura è costituita da un vestibolo a pianta rettangolare e una sala a pianta quadrata le cui pareti si restringono fino al soffitto per formare una cornice che sostiene la copertura cupoliforme; al centro di questa sala è collocato uno zoccolo modanato sul quale è posta una statua di culto<sup>360</sup>. Un pilastro quadrato è ubicato al centro della sala principale, circondato dal percorso di deambulazione. Esso non solo serve da supporto alla grotta stessa a causa della fragilità della pietra, ma è anche un' allusione simbolica al monte Sumeru, la cui funzione è quella di collegare il cielo con la terra<sup>361</sup>. Tale significato mistico si riscontra anche nella decorazione del suddetto pilastro: in ogni sua facciata vi è effigiato il Buddha circondato da un gruppo di figure; un importante tema decorativo, per l' appunto, è la raffigurazione di scene della vita del Maestro, che sono dipinte sulle pareti laterali della sala anteriore e della camera principale, contenute in conici quadrate e disposte su molti registri<sup>362</sup>.

Inoltre la grotta è completamente decorata da dipinti così suddivisi: sulle pareti laterali del vestibolo sono presenti frammenti dell' assalto di Māra e del primo sermone; nella sala centrale, sulle pareti 1,2 e 3, vi è raffigurata l' intera vita del Buddha su tre fasce sovrapposte per un totale di almeno trentasei scene<sup>363</sup>. Sulla parete 2, sebbene ci siano delle lacune nel registro centrale, le tempere rimangono ben conservate: quelle del registro superiore vanno dalla nascita sino all' Illuminazione, quelle del registro centrale rappresentano la vita pubblica ed infine il registro inferiore riguarda il *parinirvāṇa*<sup>364</sup>.

La storia del Buddha si sviluppa cronologicamente da sinistra verso destra e dal registro più alto a quello mediano a quello inferiore. I singoli quadri ospitano un solo evento o un massimo di due; questa modalità narrativa, che segue una concezione lineare e storica del tempo, ricorda in modo evidente il sistema di narrazione visiva creato dalla scuola gandharica<sup>365</sup>.

---

<sup>360</sup> A. Santoro, *Dalla nascita all' Illuminazione...*, cit., p. 205.

<sup>361</sup> Ivi.

<sup>362</sup> Ivi.

<sup>363</sup> Ivi.

<sup>364</sup> Ivi.

<sup>365</sup> Ivi.

## 2.6 Dunhuang e le Grotte di Mogao

Dunhuang, posta all'estremità orientale delle rotte meridionali della Via della Seta, è sia la base di partenza per le carovane di mercanti e le spedizioni militari in viaggio verso ovest, sia il luogo di arrivo per commercianti occidentali, gli emissari e i missionari buddhisti che vi giungono attraverso la rinomata Via della Seta<sup>366</sup>. Le grotte di Dunhuang rappresentano le prime fasi dello sviluppo dell'arte buddhista cinese, che raccoglie l'eredità delle influenze stilistiche gandhariche<sup>367</sup>.

Lo *status* di primario centro regionale per il buddhismo, a partire almeno dalla fine del III secolo, è dimostrato da una ricchezza di dipinti e manoscritti che forniscono informazioni cruciali sullo sviluppo della prassi religiosa della cultura visiva nel corso di molti secoli<sup>368</sup>. Di fatto, dall'era cristiana, i missionari buddhisti dall'India stabiliscono numerose comunità religiose lungo diverse aree della Via della Seta. I missionari tendono a scegliere luoghi particolarmente panoramici ma lontani dalle principali città in modo che i nuovi centri buddhisti siano relativamente isolati e allo stesso tempo abbastanza vicini per supportare mercanti e viaggiatori<sup>369</sup>. Dal V al X secolo d.C. la città di Dunhuang, nota come il cuore dell'Asia in antichità, prospera in qualità di imprescindibile snodo commerciale per la circolazione di merci, nonché idee e religioni tra la Cina e l'Occidente<sup>370</sup>. Le carovane, infatti, percorrono regolarmente questi itinerari per lo scambio di seta cinese, pellicce, ceramiche, lacca per lana, lino, oro e vetro<sup>371</sup>. Pochi secolo dopo l'istituzione di Dunhuang quale presidio militare, inizia la costruzione di santuari rupestri nell'area; infatti, i pellegrini buddhisti scavano grotte di arenaria e roccia di conglomerato in cui i fedeli dispongono templi, alloggi e aree destinate a opere d'arte sacra<sup>372</sup>. Le prime grotte sono datate alla prima decade del V secolo, quando la regione è sotto il controllo della dinastia dei Liang settentrionali (502-557 d.C.)<sup>373</sup>: il re Mengxun, agli inizi del V secolo, è ricordato proprio per aver commissionato la realizzazione di molte grotte, immagini e traduzioni di *corpus* di scritture<sup>374</sup>.

---

<sup>366</sup> Karetzky, *Early Buddhist narrative art...*, cit., p. 73

<sup>367</sup> *Ivi.*

<sup>368</sup> Andrew J. Pekarik and Stephanie Stokes, "The cave temples of Dunhuang", *Archaeology*, 36,1,1983,p.20

<sup>369</sup> *Ivi.*

<sup>370</sup> Michelle C. Wang, "Dunhuang Art", *Oxford Research Encyclopedia of Religion*, p.1

<sup>371</sup> *Ibid.*

<sup>372</sup> Karetzky, *Early Buddhist narrative art...*, cit., p.73.

<sup>373</sup> *Ibid.*

<sup>374</sup> *Ivi.*

Nella regione di Dunhuang si edificano cinque gruppi principali di santuari: le grotte di Mogao e di Yulin, quelle occidentali e orientali dei Mille Buddha e infine il sito dei Cinque Templi<sup>375</sup>. Esse riflettono i cambiamenti avvenuti in ogni epoca storica e evidenziano la trasformazione del buddhismo indiano in una forma cinese: miti e schemi cinesi sono gradualmente incorporati nell' iconografia indiana fino all' emergere di un'arte ibrida, buddhista e cinese per l'appunto<sup>376</sup>.

Il complesso delle grotte Mogao, ubicato nelle sterili colline a sud-est di Dunhuang lungo la pendice orientale del monte Mingsha, consta di 492 grotte artificiali scavate nelle scogliere di arenaria che si estendono per 1680 metri da nord a sud; decorate da oltre 45.000 metri quadrati di pitture parietali e da più di 2.000 sculture in argilla. Sul versante nord, si trovano altre 248 grotte, la maggior parte delle quali sono adoperate come abitazioni per i monaci o come spazi di meditazione<sup>377</sup>.

Sulla base di varie prove archeologiche i dipinti murali, scoperti nelle celle dei santuari più grandi, sono databili ai tempi della dinastia Tang (618-907 d.C.) e al secolo successivo, invece, per quanto riguarda le tempere, spesso ritrovate all'interno delle anti-cappelle e nelle cavità di questi templi, probabilmente risalgono alla dinastia Song (960-1279) o Yuan (1271-1368); infine le rimanenze scultoree sono difficili da periodizzare in quanto sono state ancor di più esposte ai danni e alle restaurazioni<sup>378</sup>.

Secondo una stele dedicatoria intitolata "Stele per un santuario buddista alle grotte di Mogao di Mr.Li", datata al 698 d.C., un monaco buddista di nome Lezun, arrivato all'estremità orientale del monte Mingsha, ha una visione, ovvero mille Buddha<sup>379</sup>. Da quel giorno inizia a scavare il primo santuario che funge da camera adibita alla meditazione, poco dopo un altro monaco, Faliang, si unisce a lui nell'edificazione di un secondo tempio. Proprio queste due grotte inaugurano migliaia di anni di attività continua presso il sito<sup>380</sup>.

Nel 1900 il custode dell'area, nonché prete taoista Wang Yuan-Lu, nella famosa grotta 17 denominata popolarmente come "Library Cave" scopre più di 50.000 manoscritti – specificamente pergamene dal contenuto religioso e vecchi documenti amministrativi –

---

<sup>375</sup> Ivi.

<sup>376</sup> Ma Shichang, "Buddhist Cave-Temples and the Cao Family at Mogao Ku, Dunhuang", *World Archaeology*, 27, 2, 1995, p.303.

<sup>377</sup> Ivi.

<sup>378</sup> Ivi.

<sup>379</sup> Ivi.

<sup>380</sup> Ivi.

lavori di ricami e dipinti<sup>381</sup>. La notizia di questo ritrovamento si diffuse rapidamente in tutto il mondo portando numerosi archeologi a recarsi a Mogao: una spedizione anglo-indiana, una francese, una giapponese e una russa<sup>382</sup>. Tutto il materiale rinvenuto *in loco* comprende documenti importanti non solo per lo studio del buddhismo Mahāyāna ma anche e soprattutto per lo studio dell'arte buddhista in Cina. All'inizio del XX secolo questi oggetti divengono parte integrante delle collezioni di biblioteche e musei, le più importanti delle quali sono la collezione Stein al British Museum, British Library e al National Museum of India, e la collezione Pelliot al Musée National des Arts Asiatiques-Guimet e Bibliothèque Nationale de France<sup>383</sup>. Nel 1961 il Consiglio di Stato della Cina promuove il sito come uno dei monumenti storici e pone le reliquie culturali sotto protezione statale; nel 1987 le grotte di Mogao sono iscritte nella lista del patrimonio mondiale dell'UNESCO<sup>384</sup>.

Le grotte si dividono principalmente in due gruppi: il gruppo settentrionale e quello meridionale, che presentano planimetria e disposizione strutturale sostanzialmente uniformi. All'esterno, come prima struttura, è possibile individuare una sorta di ante-cappella oblunga, purtroppo trovata danneggiata nella maggior parte dei casi; pertanto essa è rimpiazzata da un porticato in legno<sup>385</sup>. Partendo da tale ante-cappella, il tempio comprende una sorta di passaggio consistente in una cella rettangolare con tetto conico che sporge dalla roccia; all'interno di essa i santuari più grandi mostrano una grande piattaforma rettangolare riccamente adornata in gesso e rivolta verso l'ingresso<sup>386</sup>. Il centro è occupato da una gigantesca immagine in stucco del Buddha fiancheggiato da statue di divinità minori completamente distrutte o rimpiazzate dai restauri moderni. Nei templi più piccoli sono ritrovati simili gruppi di immagini in stucco, con il Buddha seduto al centro, collocate in una specie di alcova o cappella sopraelevati<sup>387</sup>. In genere lo stile della collezione di statue è influenzato fortemente dall'arte gandharica per quanto riguarda l'acconciatura dei capelli, gli occhi e il drappeggio delle vesti<sup>388</sup>.

I dipinti in tempera dal contenuto buddhistico ricoprono le pareti dei santuari grandi e piccoli, la maggior parte dei quali giunti fortunatamente in buone condizioni. Le decorazioni

---

<sup>381</sup> *Ibid.*

<sup>382</sup> *Ivi.*

<sup>383</sup> Wang, *Dunhuang Art, cit.*, p.2.

<sup>384</sup> *Ivi.*

<sup>385</sup> Stein, *Serindia...*, cit., p.793.

<sup>386</sup> *Ibid.*

<sup>387</sup> *Ivi.*

<sup>388</sup> *Ivi.*

murali del percorso per la circumambulazione e delle anti-cappelle raffigurano enormi Bodhisattva in processione<sup>389</sup>. Motivi decorativi di piccoli Buddha e Bodhisattva rivestono non solo le pareti delle celle piccole, ma anche, insieme a temi floreali densamente elaborati, i soffitti delle celle più grandi. In queste ultime le tempere sono contenute in grandi quadri delimitati da rotoli floreali disposti o singolarmente o in serie<sup>390</sup>. I pannelli contengono ricercate e complesse composizioni di figure, tra le quali due tipi si distinguono in particolare: il Buddha circondato da gruppi di Bodhisattva, santi e assistenti divini che si trovano in ambienti architettonici quali padiglioni, piattaforme o fiori di loto; invece il secondo gruppo di pannelli illustra storie buddiste dei *jātaka*<sup>391</sup>. In queste scene leggendarie prevale la tecnica cinese come si deduce dall'architettura e dagli stilemi decorativi esibiti dai ricchi bordi floreali e dall'uso di baldacchini, ma le principali figure divine richiamano reminiscenze di matrice indiana, trasmesse attraverso la diffusione del buddhismo in Asia Centrale<sup>392</sup>.

Considerando la collezione di dipinti nella sua interezza, indipendentemente dai soggetti effigiati e dal materiale adoperato, si possono individuare tre categorie in base al modo in cui sono disposti<sup>393</sup>. In primo luogo le tempere su seta o lino, spesso di grandi dimensioni, appese alle pareti del santuario, sono utilizzate per adornare i vestiboli e le verande costruite in legno. Sebbene siano prive di data, probabilmente alcune si possono collocare cronologicamente all'epoca Tang (618-907), mentre altre al VIII secolo<sup>394</sup>. Inoltre alcune di esse presentano bordi in seta violacei oppure una decorazione floreale dipinta o stampata<sup>395</sup>. Questi raffigurano esclusivamente scene della vita leggendaria di Siddhārta Gautama. La divisione tra le scene o gruppi di oggetti è indicata alternativamente dai bordi e da ambientazioni che marcano un nuovo episodio. È importante notare come i soggetti della tradizione buddhista siano stati effigiati secondo lo stile pittorico dell'arte cinese<sup>396</sup>.

Il secondo gruppo di dipinti comprende stendardi destinati a essere appesi liberamente alle volte delle celle e dei portici o ai soffitti delle anti-cappelle, verande ecc<sup>397</sup>. Lo stendardo di

---

<sup>389</sup> Ivi.

<sup>390</sup> Ivi.

<sup>391</sup> Ivi.

<sup>392</sup> Ivi.

<sup>393</sup> Ivi.

<sup>394</sup> Karetzky, *Early Buddhist narrative art...*, cit., p.108

<sup>395</sup> A.Stein, *Serindia...*, cit., p.843.

<sup>396</sup> Ivi.

<sup>397</sup> Ivi.

forma rettangolare mostra raffigurazioni di singole divinità e una banda di piccoli romboidi nella parte inferiore. A prescindere dal supporto scelto- seta, lino o carta- essi sono sempre dotati di un piano triangolare per la sospensione<sup>398</sup>. In particolare sottili foglietti di legno o di bambù, fissati lungo i bordi superiori e inferiori degli stendardi, servono a mantenerli stesi e da contrappeso per evitare spiacevoli contorsioni causate dal vento oppure per un eventuale trasporto dello stesso stendardo<sup>399</sup>.

Il terzo gruppo comprende una ricca e variegata miscellanea di dipinti e disegni esclusivamente su carta. Tra essi spiccano delle piccole tempere di divinità buddhiste insieme a amuleti e diagrammi cosmici che fungono quasi certamente da offerte votive depositate alle porte del tempio; infine sono da menzionare anche quelle in miniatura rinvenute all'interno di manoscritti cinesi e tibetani che possono avere o meno una natura devozionale<sup>400</sup>.

Le scene ivi raffigurate sono disposte in ordine cronologico<sup>401</sup>; per di più i seguenti episodi rinvenuti sui rilievi gandharici sono rappresentati anche nei suddetti dipinti: *Dīpaṃkara jātaka*, il sogno di Māyā, la nascita di Siddhārtha Gautama, il bagno del Bodhisattva, i sette passi, le nascite simultanee, la gara di scrittura, la gara di wrestling, la cacciata dell'elefante, la gara di tiro con l'arco, il principe nell'harem, la fuga da palazzo, l'addio a Kanthaka e Chandaka, il taglio dei capelli, austerità e il primo sermone<sup>402</sup>.

---

<sup>398</sup> Ivi.

<sup>399</sup> Ivi.

<sup>400</sup> Ivi.

<sup>401</sup> Ivi.

<sup>402</sup> Ivi.



## CAPITOLO 3. La pittura murale di Miran: il

### Viśvāntara jātaka

L'immagine antropomorfa del Buddha, elaborata prima a Mathura intorno al I secolo d.C. e poi accolta nella regione del Gandhara, e qui, reinterpretata secondo gli stilemi ellenici-romani, dà origine ad una complessa effigie del Maestro ricchissima di diverse componenti stilistiche (indiane, classiche, iraniche e centro-asiatiche), che funge da modello per le raffigurazioni di Siddhārta Gautama negli angoli più remoti dell'Asia Centrale<sup>403</sup>. Nell'area centro-asiatica, questa figura umanizzata del Maestro è riadattata allo stile locale; per cui da un lato è possibile intravedere richiami ai prototipi gandharici, dall'altro si palesano introduzioni di nuovi elementi che sono peculiari di quel determinato luogo<sup>404</sup>. Dunque l'arte gandharica si configura come una fonte di ispirazione per la rappresentazione del Buddha e degli episodi concernenti la sua vita o le sue esistenze precedenti – il sogno della madre che annuncia il suo concepimento, la sua nascita nel giardino Lumbini, i suoi primi passi, l'educazione e le competizioni durante l'adolescenza, il matrimonio, il suo primo incontro con la morte, la malattia e la vecchiaia, la sua fuga da palazzo a mezzanotte, il raggiungimento dell'Illuminazione, l'attacco e la sconfitta del demone Māra – nei siti qui analizzati: Miran, Kizil, Dunhuang e Fayaz Tepe. Le tempere rinvenute in questi luoghi contengono sempre qualche elemento – la postura dei personaggi, il drappeggio delle vesti, l'impostazione della scena, le peculiarità fisiche, il modo di indossare dei gioielli, l'acconciatura dei capelli, le fattezze di alcuni oggetti – che richiama in maniera diretta o indiretta l'esemplare gandharico.

Tra le tempere buddiste dello *stūpa*<sup>405</sup> del tempio M V, nella zona mediana della fascia dipinta è raffigurato il *Viśvāntara jātaka* in uno stile pittorico simile a quello utilizzato dell'arte gandharica per la rappresentazione degli stessi oggetti<sup>406</sup>. Il *Viśvāntara jātaka* è una delle leggende relative alle precedenti esistenze del Buddha, per la precisione quella che precede la sua reincarnazione come Siddhārta Gautama. Protagonista del racconto è il principe Viśvāntara, figlio di Sañjaya, re della città di Jayatura, e la sua morale consiste

---

<sup>403</sup> Giuliano, *Arte...*, cit. p.23.

<sup>404</sup> Ivi.

<sup>405</sup> È un monumento destinato a conservare sacre reliquie o a ricordare eventi legati alla vita terrena del Buddha. Ha la forma di una semisfera che poggia sul basso, sormontata da una costruzione di forma quadrata.

<sup>406</sup> Rowland, *The Art of...*, cit., p. 34.

nell'esaltazione della virtù che la dottrina buddhista considera fondamentale per una retta condotta: la generosità assoluta e incondizionata<sup>407</sup>. Il principe dona ad alcuni asceti bramatici un elefante bianco, portatore di pioggia e quindi di prosperità nel regno. Sulla base del volere del popolo, che allarmato per la perdita subita dal loro reame, il re bandisce il principe, costretto così a fuggire nella foresta. Allora lascia la città portando con sé la moglie Madrī e i due figli Jāli e Kanhājīnā, e elargendo i suoi ori e argenti, serve, schiavi ed ogni sorta di altro bene materiale<sup>408</sup>. La famiglia si rifugia in una capanna di foglie; intanto Viśvāntara è avvicinato da quattro mendicanti che gli chiedono di dare loro i cavalli e la carrozza; il giovane acconsente senza remore. Un giorno, mentre Madrī si allontana alla ricerca di frutti e radici, il principe offre i suoi due figli al bramano Jujaka. Il dio Śakra, venuto a conoscenza di questo gesto, lo vuole mettere alla prova; così si reca da lui sotto le sembianze di un mendicante, gli chiede in dono la moglie e lui non rifiuta. Sorpreso da tanta passione per la carità, Śakra ricompensa Viśvāntara che può finalmente ricongiungersi al padre, riottenere la propria prole e infine fare ritorno nel regno, acclamato dal popolo<sup>409</sup>. Di questa intera leggenda, sulle mura del suddetto reliquiario si conservano solamente due scene complete. Da sinistra a destra, secondo il senso di circumambulazione, si riconoscono i seguenti episodi separati da alberi: la partenza del principe a dorso di un cavallo mentre abbandona la città; sua moglie e i suoi figli su un carro; il dono dell'elefante bianco; l'incontro con i tre asceti bramatici ed altri episodi mal conservati<sup>410</sup>.

Considerando un criterio di narrazione conforme al percorso in senso orario che il fedele deve compiere, si ritiene che il dono dell'elefante agli asceti dovrebbe precedere, e non seguire, la partenza del principe a cavallo, essendo quest'ultimo la causa del proprio esilio; questo anacronismo, messo in luce già da Stein, cattura in tempi recenti l'attenzione degli eruditi<sup>411</sup>. La studiosa Arcangela Santoro<sup>412</sup>, infatti, riesaminando i frammenti del *Viśvāntara-jātaka*, suggerisce che tale composizione potrebbe essere impostata su un modello narrativo già presente nell'arte indiana o, per l'esattezza, quello che Vidya Deheja chiama "narrative networks": si tratta di episodi diversi di una narrazione, che si verificano in momenti differenti ma che sono raggruppati sulla base della loro comune ambientazione

---

<sup>407</sup> Lo Muzio, *Archeologia dell'Asia...*, cit., p.332.

<sup>408</sup> Ivi.

<sup>409</sup> Ivi.

<sup>410</sup> Francfort, *Les peintures de Miran...*, cit., p.31.

<sup>411</sup> Santoro, Miran: The Visvantara jataka on visual narration along the Silk Road., *Rivista degli Studi Orientali*, 79, 2006, p. 32.

<sup>412</sup> Ivi.

topografica o architettonica, nonostante le incoerenze cronologiche che ne derivano<sup>413</sup>. Questa modalità si riscontra nella pittura parietale del sito monastico di Ajanta, in particolare nella grotta 17 in cui si narra la storia del mercante Simhala; infatti la disposizione dei diversi episodi non tiene conto della successione temporale, bensì della dimensione spaziale<sup>414</sup>. La prova di questo si riscontra nell' identificazione resa esplicita dallo studioso D. Schlingloff della stessa modalità narrativa in un fregio di Jamal Garhi che raffigura l'evento del *Viśvāntara jātaka* : la sequenza di lettura della scena da destra a sinistra rivela un anacronismo, infatti, l'episodio in cui la madre è bloccata da un leone è un evento che, nel dipinto di Miran, precede quello della consegna dei bambini a Brahman; mentre nel fregio di Jamāl Garhī la segue, esattamente come nella leggenda; per cui esso è conforme alla dimensione narrativa dell'arte gandharica<sup>415</sup>. Dunque tenendo conto della lettura che Santoro fa della tempera di Miran, ovvero, che è sottoposto ad un modalità narrativa in cui lo spazio predomina sul tempo, la relazione tra Miran e l'arte gandharica è indebolito dal punto di vista della modalità narrativa in quanto si predilige una narrazione per scene disgiunte in quanto gli episodi non raccontano una storia, e quindi non seguono un filone cronologico, ma eventi esemplari, mentre come dice la Filigenzi è rafforzata la componente del modello iconografico poiché si prende come punto di riferimento il fregio gandharico di Saidu Sharif per raccontare qualcosa diverso<sup>416</sup>.

---

<sup>413</sup> Vidya Deheja, "On Modes of Visual Narration in Early Buddhist Art", *The Art Bulletin*, 3,72,1990, p.388.

<sup>414</sup> Ivi.

<sup>415</sup> Santoro, *Miran: The Visvantara jataka...*, cit., p.36.

<sup>416</sup> Ivi.



Figura 1 - Miran, M.V. La partenza del principe da palazzo reale (da Francfort 2014: fig. 9).

La prima scena (fig.1) – ovvero la partenza di Viśvāntara a cavallo – rappresenta il principe avvolto in un mantello pendente sotto la vita attraverso la spalla sinistra; il giovane indossa un indumento, simile al *dhoti*<sup>417</sup> indiano, che copre la parte inferiore del corpo, e vari gioielli tra cui una collana e alcuni bracciali denotando il proprio rango di appartenenza, il copricapo è un turbante attorno ad una manopola conica che richiama un confronto con quello posto sul capo di una figura reale rinvenuta a Saidu Sharif (fig.2)<sup>418</sup>. La composizione del dipinto, con la porta della città posizionata in maniera obliqua e Viśvāntara che l'attraversa a dorso del cavallo, richiama la scena della grande partenza particolarmente presente nell'arte

---

<sup>417</sup> Tradizionale indumento indiano indossato dagli uomini.

<sup>418</sup> Francfort, *Les peintures de Miran...*, cit., p.40.

Gandhara, dalla quale certamente deriva<sup>419</sup>. Inoltre sull' architrave del palazzo si legge un'iscrizione in *kharoṣṭhī* “*eṣe iṣidate bujhamiputre*”<sup>420</sup>(Questo è Iṣidata, figlio di Bujmani), laddove Iṣidata, adattamento di Rṣidatta, può essere uno dei nomi con il quale il principe Viśvāntara è conosciuto nella tradizione buddhista<sup>421</sup>.



Figura 2 - Saidu Sharif I. Testa con turbante regale (da Francfort 2014: fig. 17).

---

<sup>419</sup> Santoro, *Miran: The Visvantara jataka...*, cit., p.33.

<sup>420</sup> Stein, *Serindia...*, cit., p.531.

<sup>421</sup> Ivi.



Figura 3 - Miran, M.V. La regina e i figli sulla carrozza (da Francfort 2014: fig. 9).

La seconda scena (fig.3) raffigura la principessa e i suoi figli a bordo di una carrozza addobbata con un ampio bordo contenente elaborate decorazioni, e trainata da quattro cavalli<sup>422</sup>. Dalla quadriga emergono la testa e le spalle di una bellissima donna, con la mano sinistra poggiata su di essa, che apparentemente tiene le redini; i suoi capelli sono raccolti in trecce che scendono lungo il collo, con ciocche davanti alle orecchie<sup>423</sup>. Il copricapo è costituito da due filamenti di perline che attraversano obliquamente la chioma fissata da un grande gioiello rotondo posto sul centro della fronte. È abbigliata con un corpetto aperto nella zona anteriore, sopra il quale cadono due fili di perle dal lato del collo, e un mantello disposto in pieghe sulla spalla sinistra. Insieme a lei ci sono i suoi due figli, le cui teste sono sproporzionatamente grandi<sup>424</sup>. Si tratta eccezionalmente di due maschi, mentre nella tradizione letteraria ed iconografica si parla di un ragazzo Jāli e di una ragazza Kanhājīnā.

---

<sup>422</sup> *Ibid.*

<sup>423</sup> *Ibid.*

<sup>424</sup> *Ibid.*

La stessa variante della leggenda è realizzata anche a Gandhara nel fregio di Jamalgarhi<sup>425</sup>; pertanto si possono riscontrare, ancora una volta, numerose reminiscenze gandhariche.



Figura 4 - Miran, M.V Il dono dell'elefante bianco (da Francfort 2014: fig. 11).

La scena seguente (fig.4) racconta l'episodio relativo al dono dell'elefante reale, effigiato con una grande sporgenza circolare. Tre corde penzolano sull'orecchio destro, mentre un diadema di foglie circonda la testa. Ricco di decorazioni è anche il manto sulle spalle: sopra la sella probabilmente di feltro, bordata di frange, è steso un tappeto con singolari cerchi contornati, ciascuno riempito con cinque rosette a petali<sup>426</sup>. Campane metalliche penzolano dagli angoli della sella, e l'animale reca sulla zampa destra una breve iscrizione in caratteri *kharoṣṭhī* "titasa eṣā ghali hastakrica (bhaṃma) ka 3 1000"<sup>427</sup> (Questo dipinto è opera di Tito, che ottenne per esso 3000 bhaṃmaka), in cui Stein vede la prova di un pittore di origine romana Titus, ma si tratta di un'ipotesi difficilmente avvalorabile<sup>428</sup>. Inoltre l'animale è

<sup>425</sup>Santoro, *Miran: The Visvantara jataka...*, cit., p.34.

<sup>426</sup>Stein, *Serindia...*, cit., p.519.

<sup>427</sup> Stein, *Serindia...*, cit., p.519.

<sup>428</sup> Ivi.

guidato dallo stesso sovrano che indossa un copricapo e un abito drappeggiato in abbondanti pieghe ed è adornato da un'ampia collana ingioiellata, da grandi orecchini a forma di fiore, da un bracciale con il suo monile centrale e da un triplo braccialetto che rimandano chiaramente allo status di un principe indiano<sup>429</sup>. Nella mano sinistra il principe reca la proboscide dell'elefante, mentre nella destra una brocca, la quale, per la sua base assai stretta e il becco dritto, assomiglia molto a un recipiente conosciuto nel nord dell'India come *Gāṅga-sāgar*<sup>430</sup>. È una scena ambientata all'esterno, come si evince dagli alberi posti tra il principe e l'elefante. La figura del giovane, tuttavia, è direttamente correlata ai prototipi gandarici: stessa resa della rigatura interna al nimbo, della trattazione di capelli con le basette e dell'*uṣṇīṣa*. Si possono osservare, infatti, analogie tra l'elefante di Miran e lo stesso animale in un pannello litico, conservato al Victoria and Albert Museum, dove si rappresenta l'episodio dell'elefante Nalagiri che, ammansito dal Buddha, appoggia a terra la gigantesca clava stretta dalla proboscide<sup>431</sup>.



Figura 5 - Miran, M.V. Incontro con i tre asceti indiani (da Santoro 2006: fig. V).

---

<sup>429</sup> Ivi.

<sup>430</sup> *Ibid.*

<sup>431</sup> Bussagli, *L'arte...*, cit., p.174.





Figura 6 - Miran, M.V. Uomini armati (da Francfort 2014: fig. 11).

Nell'ultima scena (fig.5) – l'incontro con i tre indiani asceti bramani – i personaggi sono effigiati con folti capelli, barbe e lunghi bastoni; essi sono caratterizzati da abiti uguali nella forma, ma differenti nei colori: l'uomo dalla barba bianca veste un piccolo copricapo bianco, un *dhotī* giallo, mentre sotto i fianchi porta un mantello verde appoggiato su entrambe le spalle che scende fino alle ginocchia; l'uomo di mezz'età vicino a lui è abbigliato con un mantello viola e il classico *dhotī* giallo; infine l'ultima figura, anche essa di mezz'età, ha il capo scoperto, barba e baffi neri, e indossa un *dhotī* verde insieme a un mantello viola<sup>432</sup>.

Sul segmento settentrionale del registro superiore, sono raffigurati altri spezzoni di scena quali navi da guerra e uomini armati (fig.6) con la testa avvolta in una sorta di passamontagna, hanno un motivo decorativo di piccoli quadrati sul braccio destro e vestono una sorta di gonna corta che copre l'addome; uno di essi porta un braccialetto e sembra indicare un animale, invece l'altro con la mano sinistra sollevata probabilmente manifesta un sentimento di pietà nei confronti della bestia<sup>433</sup>. Infine sono descritti frammenti in cui riconosciamo un leone seduto di fronte ad altre fiere, delle quali sono visibili solo le zampe,

<sup>432</sup> Stein, *Serindia...*, cit., p.520.

<sup>433</sup> Francfort, *Les peintures de Miran...*, cit., p.33.

incontrati da Madri sulla strada per il suo eremo; altri riproducono un giovane appollaiato su un animale ungulato, forse un cervo<sup>434</sup>, e si conservano, ancora, tre sagome maschili che vestono un caftano, pantaloni a sbuffo e stivali<sup>435</sup>.

Nel corso del Novecento e fino a tempi molto recenti, gli spunti offerti da Stein (la somiglianza tra i personaggi e gli oggetti delle tempere di Miran con la produzione plastica gandarica) sono accolti ed ulteriormente elaborati da altri studiosi. Già nei primi anni '60 l'orientalista Mario Bussagli individua similarità stilistiche ed iconografiche tra alcuni dipinti di Miran e le sculture del Gandhara, in particolare la collezione del Guides Mess of Mardan; egli focalizza l'attenzione su alcuni dettagli come l'*uṣṇīsa* del Buddha, la struttura del viso, i lunghi baffi, l'aureola orlata e l'utilizzo dei drappi e del chiaroscuro<sup>436</sup>. Egli ipotizza, inoltre, la discendenza da uno stessa mano o da una tradizione di artisti occidentali itineranti, come di fatto indica il nome del pittore Tita sulla zampa dell'elefante nelle scene del *Viśvāntara jātaka*, appellativo ritenuto da Bussagli una contaminazione del latino Titus<sup>437</sup>. Questa firma può far pensare ad un suddito dell'impero romano che lavora in relativa prossimità del territorio cinese e precisamente a due terzi del tracciato meridionale della carovaniere della seta<sup>438</sup>. Il paragone, reso esplicito dallo studioso giapponese Kumugai, tra la testa in bronzo di un Buddha rinvenuta a Khotan ed una in scisto proveniente da Butkara costituisce una prova per l'ipotesi di Bussagli, ovvero che il collegamento tra Gandhara e Xinjiang sia avvenuto tramite lo Swat e la Via della Seta meridionale<sup>439</sup>, ma l'idea che l'artista delle tempere di Miran e lo scultore dei rilievi gandarici provenienti da Mardan siano la stessa persona sembra inverosimile, in quanto i suddetti rilievi sono scavati a Buner<sup>440</sup>. Inoltre basandoci sulla diretta esamina di alcune differenze relative al materiale e alle forma visive nei rilievi di Mardan, si esclude la possibilità di provenienza da un contesto unico<sup>441</sup>.

---

<sup>434</sup>Ivi.

<sup>435</sup> Lo Muzio, *Archeologia dell'Asia...*, cit., p.333.

<sup>436</sup> *Ibid.*

<sup>437</sup> *Ibid.*

<sup>438</sup> Bussagli (a cura di), *L'arte del Gandhara in Pakistan e i suoi incontri con l'arte dell'Asia Centrale, catalogo della mostra Roma, Palazzo Brancaccio, Carlo Colombo, giugno 1958*, p.53.

<sup>439</sup> Rowland, "Art along the Silk Roads: A Reappraisal of Central Asian Art", *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 25, 1964-65, p.254.

<sup>440</sup> Ivi.

<sup>441</sup> *Ibid.*



Figura 7 - Saidu Sharif I. Dono dell'elefante (da Filigenzi 2006: fig. 4).

La parentela tra le pitture parietali di Miran e le sculture in pietra del Gandhara riceve ulteriore conferma, in quanto è interessante appurare come alcuni soggetti del fregio di Saidu Sharif siano presi in prestito dai pittori di Miran per narrare la vicenda del *Viśvāntara jātaka*<sup>442</sup>; infatti alcune scene dipinte sulle mura del tempio di Miran possono essere designate come la perfetta controparte pittorica di quelle scolpite nei rilievi del fregio di Saidu Sharif, costituendo di fatto una contaminazione artistica tra due regioni geograficamente distanti tra loro<sup>443</sup>. Reminiscenze significative si osservano nella scena del dono dell'elefante all'asceta (fig.7), in cui si colgono parallelismi relativi alla resa dell'*uttarīya* che dal busto cade lungo la gamba destra, al turbante dalla forma canonica,

---

<sup>442</sup> Filigenzi, *From Saidu...*, cit., p.74.

<sup>443</sup> *Ibid.*

alla parte superiore con due anelli e quella inferiore con due alette a forma di lunetta, al motivo decorativo dello sfondo, nonché alla forma del recipiente che reca in mano la figura regale dei dipinti di Miran e quella del fregio di Saidu<sup>444</sup>.

Altre analogie si riscontrano nella vicenda in cui il principe a cavallo attraversa la porta della città (fig. 8-9), è possibile notare una struttura iconografica del personaggio e del cavallo pressoché uguale, ma l'animale di Saidu presenta una piccola testa sottile che si alza dritta e orgogliosa su un collo potente, in Miran invece manifesta un'evidente sproporzione nelle modeste e scarse dimensioni del capo rispetto al robusto collo<sup>445</sup>. Inoltre sono simili la cresta ondulata sulla fronte e gli occhi espressivi, le briglie e la testiera adornate da ciuffetti rossi e rotondi, il cinturino sul petto, composto da tre corde, allentato e decorato da pendenti rotondi e borchie di metallo<sup>446</sup>. Anche la porta della città nel dipinto di Miran sembra ripetere lo schema figurativo usato a Saidu: se nel fregio l'architrave è incorniciata da bande continue, nel dipinto invece sul medesimo elemento architettonico è posizionato un lungo pannello decorato da foglie di accanto e rosette<sup>447</sup>.

---

<sup>444</sup> *Ibid.*

<sup>445</sup> *Ibid.*

<sup>446</sup> *Ibid.*

<sup>447</sup> *Ibid.*



Figura 8 - Saidu Sharif I. Fantino e cavallo (da Filigenzi 2006: fig. 7).

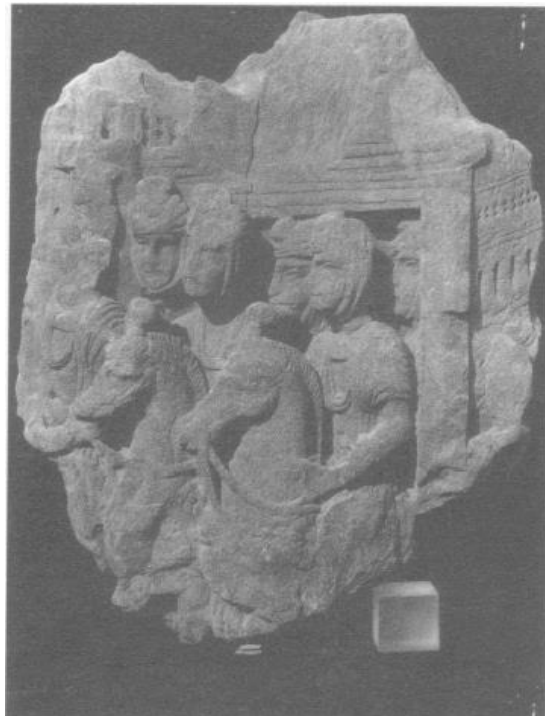


Figura 9 - Saidu Sharif I. Fantini a cavallo uscenti dalla città (da Filigenzi 2006: fig. 8).

Sono queste pure coincidenze? Secondo la studiosa Filigenzi<sup>448</sup>, gli artisti di Miran, indipendentemente dalla loro provenienza, non hanno guardato in modo generico ai modelli gandharici, ma hanno studiato e reinterpretato specifici esemplari letteralmente davanti ai loro occhi. Se si pensa al fregio di Saidu come ad un'opera famosa e ammirata, non possiamo ritenere che ci sia stato un modello da emulare? In tempi antichi copiare gli originali è un atto normale e consuetudinario con un significato totalmente diverso rispetto alla nostra età contemporanea<sup>449</sup>: una copia non è considerata – almeno nel caso di opere situate negli spazi pubblici e dotate di significati speciali come per l'appunto un monumento religioso – una riproduzione meccanica, ma è piuttosto una imitazione "intertestuale" di un modello ritenuto un'eccellenza autorevole, se non addirittura un modo di rievocare un luogo o condizione idealizzati, e tale deve essere percepita l'antica Uḍḍiyāna dall'ecumene buddhista<sup>450</sup>.

Inoltre la studiosa ipotizza che il pittore di Miran utilizzi copie o cartoni per rappresentare le figure nei dipinti<sup>451</sup>. Questa ipotesi di cartoni, usati addirittura due o tre secoli dopo la realizzazione degli originali, è perfettamente logica e plausibile, ma ci sembra tuttavia che non risolva pienamente il problema, poiché questa osservazione riguarda solo il registro superiore del *Viśvāntara-jātaka*<sup>452</sup>. Il fatto che ci siano artisti pagati per riprodurre copie di famosi lavori non è solo una mera possibilità ma una certezza assoluta e, se fosse questo il caso, si può supporre che questi pittori attingono a quell'arte non solo assai rinomata ma anche affine al loro modo di operare, ovvero la pittura, della quale il Gandhara ci ha lasciato esigue testimonianze; così il sito di Miran, perpetuando il ricordo dei dipinti gandharici quasi totalmente persi, ci offre la possibilità di immaginarla e allo stesso tempo ne riflette la fama di cui uno dei lavori più distinti e raffinati dello Swat deve avere goduto nel mondo buddhista<sup>453</sup>.

Tuttavia gli scavi della Missione Archeologica Italiana nello Swat suggeriscono qualcosa di diverso<sup>454</sup>. Innanzitutto la distanza cronologica tra i due siti esclude l'ipotesi avanzata da Bussagli che sostiene che entrambe le opere siano prodotte dal medesimo artista, soprattutto

---

<sup>448</sup> Filigenzi, *Forme visive del Buddhismo tardo antico...*, cit., p.29.

<sup>449</sup> *Ibid.*

<sup>450</sup> Filigenzi, *Orientalised...*, cit., p. 136

<sup>451</sup> Filigenzi, *From Saidu...*, cit., p.74.

<sup>452</sup> *Ibid.*

<sup>453</sup> *Ibid.*

<sup>454</sup> Filigenzi, *Forme visive del Buddhismo tardo antico...*, cit., p.29.

considerando il fatto che lo stile disegnativo è già soppiantato nella seconda metà del I d.C. da quello naturalistico, di stampo ellenistico<sup>455</sup>. Sebbene insostenibile, la congettura di Bussagli contiene un'intuizione che può essere rivalutata in una prospettiva diversa<sup>456</sup>. Stabilito che queste innegabili similarità non possono essere rapportate alla dimensione cronologica, poiché Saidu Sharif è datato alla metà del I secolo d. C. e i dipinti di Miran difficilmente si possono far risalire ad un periodo così precoce – (sono attribuiti dalla maggior parte degli studiosi al III-IV secolo a.C.), cambia di conseguenza il significato delle coincidenze: possiamo guardare il fregio di Saidu Sharif come un modello e le tempere di Miran come una quasi identica trasposizione di quest'ultimo, postulando anche la probabilità che veicolo della diffusione dei modelli iconografici gandharici siano album, concepiti a uso di pittori e scultori e rimasti in circolazione per un certo periodo, che probabilmente hanno raggiunto Miran<sup>457</sup>. Sebbene attualmente non esistano prove della presenza di questi album, è ragionevole supporre l'esistenza<sup>458</sup>. Per di più, a sostegno di tale tesi, c'è anche un importante e innegabile legame geografico tra i due siti individuabile in uno dei molteplici itinerari della Via della Seta che collega il nord-ovest del Subcontinente Indiano a Kashgar<sup>459</sup>. Non ci sono dubbi sulla derivazione dei dipinti di Miran dalla tradizione figurativa dello Swat, e bisogna riconoscere nei dipinti di Miran non una generica fonte di ispirazione derivante dall'intero complesso dello Swat ma una libera e allo stesso tempo fedele raffigurazione di uno specifico modello, cioè il fregio di Saidu<sup>460</sup>.

---

<sup>455</sup> Ivi.

<sup>456</sup> *Ibid.*

<sup>457</sup> Filigenzi, *Orientalised...*, cit., p.32.

<sup>458</sup> Lo Muzio, *Archeologia dell'Asia...*, cit., p. 335.

<sup>459</sup> Filigenzi, *Forme visive del Buddhismo tardo antico...*, cit., p.30.

<sup>460</sup> *Ibid.*

### 3.1 Due scene provenienti dallo stūpa M III



Figura 10 - Miran, M.III. Buddha seguito da sei discepoli (da Lo Muzio 2014: fig. 3.3).

Le analogie tra Miran e il Gandhara non si limitano solamente alla rappresentazione del *Viśvāntara-jātaka*, ma sono riscontrabili anche nei dipinti del registro superiore di M III che mostrano due fregi separati da fasce di colore bianco, grigio e nero. Il primo di agevole lettura (fig.10), rappresenta la scena del Buddha in posa stante di tre quarti verso sinistra e seguito a destra da un gruppo di sei monaci o forse suoi discepoli, riconoscibili dalle teste rasate e distribuiti in due file sovrapposte, che indossano mantelli di diversi colori (rosato, arancio, marrone)<sup>461</sup>. Il primo della fila in secondo piano è caratterizzato dalla spalla destra scoperta e, secondo la consueta tradizione figurativa gandharica ed indiana, agita uno scacciamosche in direzione del Buddha, emblema del potere sovrano nell'iconografia indiana<sup>462</sup>. Lo studioso francese Alfred Charles Auguste Foucher lo identifica come Ananda, il discepolo favorito del Buddha storico<sup>463</sup>. Il Maestro "inconfondibilmente ellenistico", veste un abito scuro dal colore marrone-viola che si appoggia su entrambe le spalle, ha il capo circondato dal nimbo decorato da una banda marginale rosa; ha un *uṣṇīṣa* molto grande, i baffi, i lobi delle orecchie allungati ma manca dell'*ūrṇā*, solitamente indicata da un cerchio,

<sup>461</sup> Lo Muzio, *Archeologia dell'Asia...*, cit., p. 328.

<sup>462</sup> Ivi.

<sup>463</sup> Francfort, *Les peintures de Miran...*, cit., p.29.



e infine mostra la mano destra sollevata in *abhayamudrā*, un gesto simbolico di calma e rassicurazione<sup>464</sup>. L'episodio si svolge all'aperto, come risulta evidente dalla chioma di un albero in fiore, sullo sfondo della quale emerge il braccio di una figura che sta per lanciare dei fiori verso il Buddha; anche la macchia scura che sottostà al braccio destro del Maestro può essere un albero<sup>465</sup>.



Figura 11 - Berlino. Il Buddha accompagnato da Vajrapānī (da Bussagli 1954: fig. 6).

---

<sup>464</sup> Lo Muzio, *Archeologia dell'Asia...*, cit., p.328.

<sup>465</sup> *Ibid.*



Figura 12 - Butkara. Testa di un Buddha (da Rowland 1974: fig. 9).

Le caratteristiche appena elencate hanno un parallelo piuttosto stretto nella testa del Buddha in scisto scoperta a Butkhara nella valle dello Swat (fig.12)<sup>466</sup>, nelle rappresentazioni del Buddha Sakyamuni all'interno della decorazione pittorica gandharica nella collezione Guides's Mess a Mardan<sup>467</sup>, nonché nel rilievo gandharico, attualmente presso il museo di Berlino, che raffigura il Buddha accompagnato da Vajrapānī<sup>468</sup> (fig.11): le analogie sono riscontrabili in modo specifico nell'enorme e danneggiata *uṣṇīṣa* del Buddha, nella struttura del viso e degli occhi, nelle orecchie forate e nei lobi lunghi insieme ai piccoli baffi spioventi, nella veste monastica drappeggiata alla stessa maniera, nel nimbo che ha una bordatura interna rappresentata da un cerchio, nel ventaglio fogliiforme analogo a quello impugnato da Vajrapānī<sup>469</sup>. Per via della presenza di corrispondenze così strette ed evidenti, si ritiene che questa tempera sia una derivazione di uno specifico esemplare ampiamente diffuso nella produzione plastica gandharica in un determinato momento della sua evoluzione; dunque

---

<sup>466</sup> Filigenzi, *From Saidu...*, cit., p.72.

<sup>467</sup> *Ibid.*

<sup>468</sup> Lo Muzio, *Archeologia dell'Asia...*, cit., p.335.

<sup>469</sup> Bussagli, "L' influsso classico e iranico sull'arte dell'Asia Centrale", *Indica et Serindica: Scritti di storia dell'arte dell'India e dell'Asia Centrale*, Bardi, Roma, 1992, p.186.

non vi sono dubbi che gli schemi che stanno dietro la creazione di queste due opere siano identici, implicando una derivazione diretta o indiretta tra le due raffigurazioni<sup>470</sup>.



Figura 13 - Miran, M.III. Scena non identificata (da Francfort 2014: fig. 6).

La scena successiva (fig.13), della quale si conservano due figure maschili, racconta l'episodio dell'insegnamento. Il personaggio a sinistra, in scala maggiore rispetto al secondo, è di tre quarti verso destra, con i piedi sopra un suppedaneo; la mano sinistra poggiata sulla gamba, mentre la destra è sollevata in un gesto che rimanda per l'appunto all'atto di impartire un insegnamento, soprattutto se si tiene presente che l'altra figura è in

---

<sup>470</sup> Ivi.

atteggiamento deferente, ossia ritratto con le mani giunte; quest'ultimo presenta il capo avvolto da un turbante di matrice gandarica<sup>471</sup>. Il gesto del primo personaggio, così come il modello dell'abito- una lunga sciarpa (*uttarīya*) che cade sulla spalla sinistra e il *paridhāna*, un panno di cotone, che copre la parte inferiore del corpo- sono riscontrabili nei rilievi gandarici ritrovati nella regione di Buner<sup>472</sup> e nei rilievi del fregio di Saidu Sharif<sup>473</sup>. Tale immagine del principe aderisce perfettamente al tipo iconografico della figura maschile di origine gandharica presente nelle pitture del tempio M V<sup>474</sup>.

Una prima analogia tra questo episodio e il fregio di Saidu Sharif (fig.14) si riscontra nella figura maschile: dal confronto tra i due personaggi, emerge una struttura anatomica identica, visibile nella leggera sproporzione degli arti inferiori che sono un po' più piccoli rispetto al resto del corpo; una seconda somiglianza tra queste due figure riguarda la medesima postura, ovvero con la mano sinistra che poggia sulla coscia, e gomiti ad angolo retto; simile è anche la resa delle pieghe negli abiti ed in particolare il drappo dell' *uttarīya* sulla spalla destra<sup>475</sup>. In più è da sottolineare che la presenza di due ranghi in primo piano trasmette l'impressione che la scena sia ambientata in un palazzo o giardino regale<sup>476</sup>.

---

<sup>471</sup> Lo Muzio, *Archeologia dell'Asia...*, cit., p.329.

<sup>472</sup> Ivi.

<sup>473</sup> Filigenzi, *From Saidu...*, cit., p.74.

<sup>474</sup> Lo Muzio, *Archeologia dell'Asia...*, cit., p.333.

<sup>475</sup> *Ibid.*

<sup>476</sup> Filigenzi, *From Saidu...*, cit., p.74.

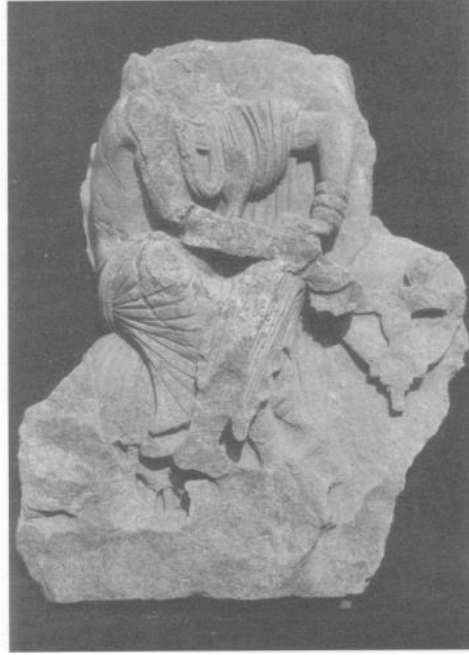


Figura 14 - Saidu Sharif I. Figura maschile seduta (da Filigenzi 2004: fig. 3).

In conclusione, l'arte gandharica fornisce dei modelli iconografici per la rappresentazione del *Viśvāntara-jātaka* di M V così come per le tempere del santuario M III<sup>477</sup>. In entrambi constatiamo la presenza degli stessi elementi: la protuberanza sulla fronte del Buddha, il copricapo principesco, la resa architettonica di palazzi o ambienti esterni, la raffigurazione del cavallo, il passamontagna e l'armatura dei soldati, la brocca, la posa di alcuni personaggi e il drappeggio degli abiti mostra chiaramente il passaggio dai rilievi tridimensionali scultorei gandharici alla pittura di Miran. Le pitture parietali dei templi presi in esame sono una straordinaria eredità artistica che porta attraverso i secoli uno scorcio delle prime tradizioni pittoriche buddiste, probabilmente come praticate nel Gandhara, nello Swat, forse nelle aree del Kashmir e in alcune parti dell'Asia centrale durante il periodo Kushana<sup>478</sup>. Testimoniano la migrazione di quell'arte in una forma molto pura praticamente ai confini della Cina<sup>479</sup>.

---

<sup>477</sup> Francfort, *Les peintures de Miran...*, cit., p.38.

<sup>478</sup> Rhie, *Early Buddhist Art of ...*, cit., p. 276.

<sup>479</sup> *Ibid.*

## 3.2 La vita del Buddha nelle grotte del Xinjiang

La rappresentazione della vita del Buddha storico è uno dei soggetti più popolari nella pittura parietale sia del complesso delle grotte di Kizil che di quello di Mogao a Dunhuang. Per quanto riguarda Kizil, la raffigurazione più completa, giunta sino a noi, è senza dubbio quella presente nella Grotta della Scala, ma altre grotte, seppur con un numero di scene inferiore, testimoniano la diffusione di questo tema<sup>480</sup>; mentre per quanto riguarda la città di Dunhuang, è la grotta 290, datata all'epoca dei Zhou Settentrionali (557-577 a.C.), a contenere interamente la rappresentazione della biografia del Buddha dalla nascita al raggiungimento dell'Illuminazione<sup>481</sup>.

Da una prima analisi delle immagini emerge una stretta relazione dal punto di vista della modalità narrativa tra le tempere della Grotta della Scala e quella dei Pavoni e i bassorilievi dell'arte gandharica<sup>482</sup>. Per quanto riguarda la Grotta della Scala, gli eventi della vita del Buddha sono dipinti in sezioni delimitate su entrambi i lati da una cornice scura densamente decorata con rosette bianche a tre petali sormontate da una fascia con iscrizioni parzialmente leggibili. All'interno di ogni quadro, è raffigurato un solo episodio che mostra il momento più significativo della storia. In molti casi è anche usato un sistema di narrazione continuo per narrare due circostanze diverse dello stesso evento o di due differenti<sup>483</sup>. La dimensione temporale nella Grotta dei Pavoni è così disposta: in ogni singola sezione può essere rappresentata una o due scene secondo una struttura temporale lineare cioè collocando senza interruzioni due avvenimenti diversi prossimi nel tempo o in base ad un'organizzazione sinottica per cui il protagonista è effigiato una sola volta e diversi momenti di uno stesso episodio sono raffigurati insieme<sup>484</sup>. Sia la disposizione a scena singola che quella continua hanno antecedenti e modelli, anche se non esclusivi, nel sistema narrativo gandharico<sup>485</sup>. La biografia del Buddha Sakyamuni, soggetto in questa decorazione pittorica, è costruita da una successione di vari eventi, che vanno letti da sinistra a destra in base alla concezione lineare del tempo adottata dall'arte del Gandhara<sup>486</sup>. Il modo in cui la vita del Maestro è narrata in entrambe le grotte fornisce una prova concreta e innegabile della trasmissione e

---

<sup>480</sup> Santoro, *Dalla nascita all'Illuminazione...*, cit., p.205.

<sup>481</sup> Karetzky, *Early Buddhist narrative art...*, cit., p.81

<sup>482</sup> Santoro, *Gandhara and Kizil...*, cit., p.117.

<sup>483</sup> Ivi.

<sup>484</sup> Santoro, *Dalla nascita all'Illuminazione...*, cit., p.222.

<sup>485</sup> Ivi.

<sup>486</sup> A. Santoro, *Gandhara and Kizil...*, cit. p.118.

della presenza del modello narrativo gandharico nei territori dell'Asia Centrale<sup>487</sup>. I collegamenti tra l'arte del Gandhara e le grotte dello Xinjiang non sono confinati solamente all'uso dello stesso sistema narrativo, ma esaminando alcune scene si palesano analogie che è impossibile non riconoscere l'iconografia gandharica come modello e fonte per le immagini all'interno di queste grotte<sup>488</sup>.



Figura 15 - Kizil, Grotta della Scala. Il sogno della regina Māyā (da Santoro 2003: plate 1).

La scena del sogno della regina Māyā (fig.15), episodio familiare sia nella tradizione artistica scultorea indiana che greco-buddhista, mostra quest'ultima sdraiata sul fianco destro su un letto, con la testa adagiata sopra il braccio destro<sup>489</sup>. Nel primo piano della seduta sontuosa vi sono due assistenti femminili in posizione eretta, mentre altre due figure sono distese ai piedi del letto. La regina si presenta scarsamente abbigliata da una gonna diafana e una sciarpa insieme a vari monili. Al di sopra di lei campeggia il Bodhisattva che discende sul suo grembo; purtroppo l'immagine, ricoperta in oro, è stata oggetto di atti vandalici, per cui non restano altro che scarsi frammenti<sup>490</sup>. Sebbene la scena esibisca interessanti analogie con l'arte gandharica (fig. 16), al punto che la totale somiglianza di

---

<sup>487</sup> Ivi.

<sup>488</sup> Ivi.

<sup>489</sup> Karetzky, *Early Buddhist narrative art...*, cit., p.79.

<sup>490</sup> Ivi.

tale gruppo compositivo- il letto e le figure femminili situate accanto alla regina- suggerisce l'uso dei cartoni per la loro rappresentazione e per la resa del baldacchino<sup>491</sup>, alcuni dettagli sono del tutto nuovi: Māyā è eccezionalmente coricata sul fianco destro anziché su quello sinistro e le due figure donne ritte rimpiazzano i tradizionali personaggi *yavani*<sup>492</sup>.



Figura 16 - Pakistan, Gandhara. Il sogno della regina Māyā (da Behrendt 2007: fig. 32).

Relativamente all'evento della nascita di Siddhārta (fig.17) è raffigurato in tutte le grotte ivi menzionate. L'organizzazione della scena è pressoché simile: la regina Māyā, in posizione centrale, si trova sotto un albero nel Giardino Lumbini, da cui afferra i ramoscelli in fiore con la mano destra, mentre il braccio sinistro poggia sul suo fianco dal quale il bambino fuoriesce; veste solamente un *paridhāna*, come indicano le consuete linee delle pieghe<sup>493</sup>. Ricchi gioielli completano l'abbigliamento: cavigliere, bracciali sia ai polsi che alle braccia, una collana e un paio di orecchini. La testa, circondata da un nimbo, è coperta da una cuffia bilobata decorata da una fascia di perle in triplice fila, mentre i lunghi capelli neri ricci ricadono sull'omero<sup>494</sup>. Alla sua destra, a sostenerla, c'è la sorella Mahāprajāpatī che

<sup>491</sup> Santoro, *Gandhara and Kizil...*, cit., p.121.

<sup>492</sup> Guardie femminili greche del gineceo.

<sup>493</sup> Santoro, *Dalla nascita all'Illuminazione...*, cit., p.208.

<sup>494</sup> Ivi.



indossa un abito decorato, una lunga tunica insieme a bracciali che abbelliscono braccia e polsi. La pettinatura è affine a quella di Māyā: una sciarpa pende dai capelli per poi ricadere fin sulle gambe<sup>495</sup>. Delle figure maschili che affiancano la regina madre ci sono pervenuti pochi resti: una parte della testa con nimbo e i piedi di una figura stante identificata con Brahma e quella inginocchiata, associata a Indra, visibile solo dalla cintura in giù<sup>496</sup>.



Figura 17 - Kizil, Grotta dei Pavoni. La nascita del Buddha e i sette passi (da Santoro 2001: fig. 3).

Lo stile rappresentativo dell'evento segue, eccetto per pochi dettagli, il modello inventato a Gandhara, ma è completato, in modo originale, in alto dal ritratto della nascita di Kanthaka e in basso da quello di un elefantino situato nella Grotta della Scala<sup>497</sup>. Inoltre ricalca lo schema iconografico dell'arte del Gandhara (fig. 18) sia nella postura di Māyā che per la presenza e attitudine della sorella, di Brahma e Indra, ma non mancano piccole varianti locali quali il copricapo a cuffia bilobata di Mahāprajāpatī e Māyā<sup>498</sup>. Da notare, nella

---

<sup>495</sup> Ivi.

<sup>496</sup> Ivi.

<sup>497</sup> Santoro, *Gandhara and Kizil...*, cit., p.121.

<sup>498</sup> Santoro, *Dalla nascita all'Illuminazione...*, cit., p.208.

rappresentazione della Grotta dei Pavoni, l'uso dei colori differenti per il corpo di Māyā e della sorella, chiaro il primo, marrone il secondo; questa scelta è dovuta alla volontà di creare netti contrasti cromatici per dare un maggior risalto alle figure, nonché per questioni di natura spaziale<sup>499</sup>.

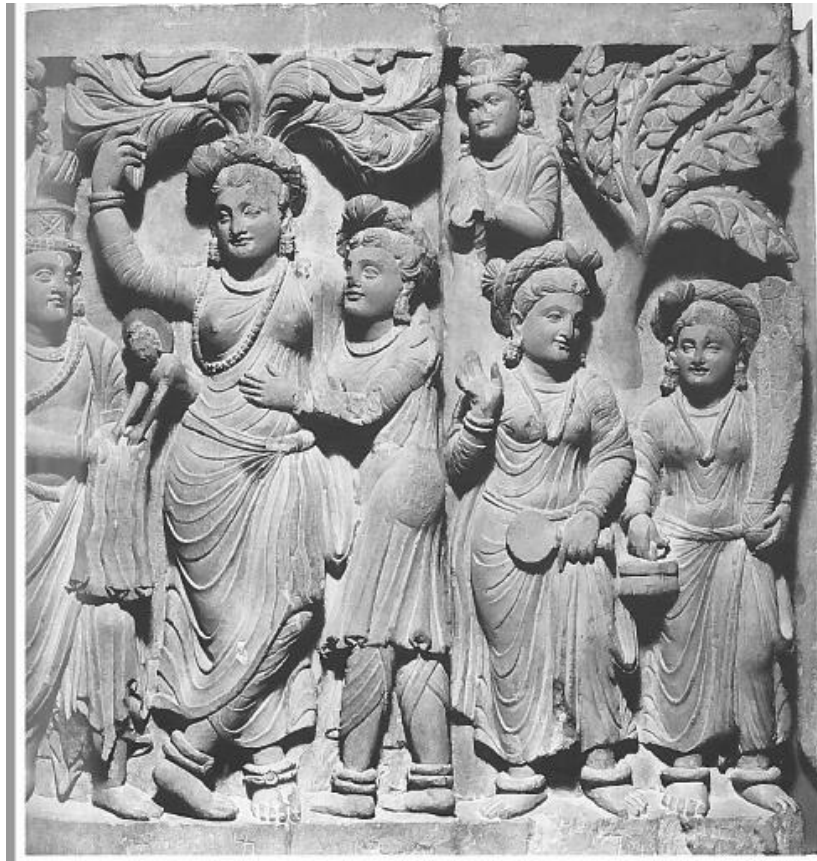


Figura 18 - Freer Gallery. La nascita del Buddha (da Kurita 2003: fig. 31).

Nella scena della visita e della lettura dei segni speciali (fig.19) – ossia i cosiddetti *lakṣaṇa* che, ricordiamo ancora una volta, sono un insieme di peculiarità fisiche, morali e psichiche del Maestro esibite sin dalla nascita sul suo corpo – il saggio Asita, dalla testa nimbata, reca il bambino in braccio; il braccio destro è piegato e il piede destro poggia sul ginocchio sinistro, esattamente come nelle rappresentazioni gandariche (fig.20)<sup>500</sup>. Il re è seduto su una pedana più bassa, mentre Asita predice il destino del bambino gemello: può aspirare a diventare un re oppure a incarnare la figura del saggio<sup>501</sup>.

<sup>499</sup> Ivi.

<sup>500</sup> Karetzky, *Early Buddhist narrative art...*, cit., p.89.

<sup>501</sup> Ivi.



Figura 19 - Dunhuang, Grotta 290. Scene di tempere sul soffitto raffiguranti la vita del Buddha (da Artstor).



Figura 20 - Naogram, Museo di Lahore. L'oroscopo di Siddhārta (da Foucher 1905: fig. 161).

Le scene relative all'infanzia e all'educazione del giovane principe Siddhārta, che sono ben note nella produzione scultorea del Gandhara con la loro aderenza strettamente conforme alla tradizione letteraria indiana, sono abbastanza frequenti anche nelle grotte del Xinjiang, in particolare a Dunhuang dove una tempera è interamente dedicata a questo tema<sup>502</sup>. Sulla parte superiore di tale tempera si trova la famosa raffigurazione della gara di scrittura, che si ispira alla scena della “Dimostrazione a scuola”, largamente scolpita nella scultura gandharica: gli studenti, in entrambe le effigi, hanno le sembianze di giovani ragazzi<sup>503</sup>. La parte inferiore (fig.21) – dove è effigiata la vicenda dell'uccisione dell'elefante – mostra il giovane Siddhārta nell'atto di scacciare l'elefante ucciso, per tradimento, da suo cugino Devadatta<sup>504</sup>. La testimonianze letterarie riportano che il re desidera testare la forza del figlio e, per tale ragione, pone l'elefante nei pressi della porta della città; in un'altra versione si narra invece di un parente geloso, per l'appunto Devadatta, che stordisce l'elefante con un solo colpo inferto tramite un pugno. Allora un cugino più giovane prova a rimuovere l'elefante dalla porta ma senza successo; così il principe prende la carcassa dell'elefante con una sola mano e lo lancia al di fuori della cinta muraria<sup>505</sup>.



Figura 21 - Dunhuang, Grotta 290. Tempera raffigurante scene della vita del Buddha (da Artstor).

<sup>502</sup>Stein, *Serindia...*, cit., p.856.

<sup>503</sup> *Ibid.*

<sup>504</sup> Karetzky, *Early Buddhist narrative art...*, cit., p.86.

<sup>505</sup> *Ibid.*

Si riscontrano, ancora una volta, analogie con rilievi gandarici (fig.22) sia per la struttura compositiva che per la disposizione e le gesta dei personaggi: innanzitutto Devadatta che afferra l'animale uccidendolo in un solo colpo, poi il cugino del Maestro – che nei rilievi gandarici si configura come Nanda, fratello consanguineo del Bodhisattva – che si accinge a sbloccare la porta della città tirando per la coda il gigantesco animale, pertanto il Buddha, temendo che la decomposizione del grosso cadavere potesse infestare la città di Kapilavastu, lo solleva con una sola mano e lo lancia attraverso le sette mura e le fosse della città<sup>506</sup>.

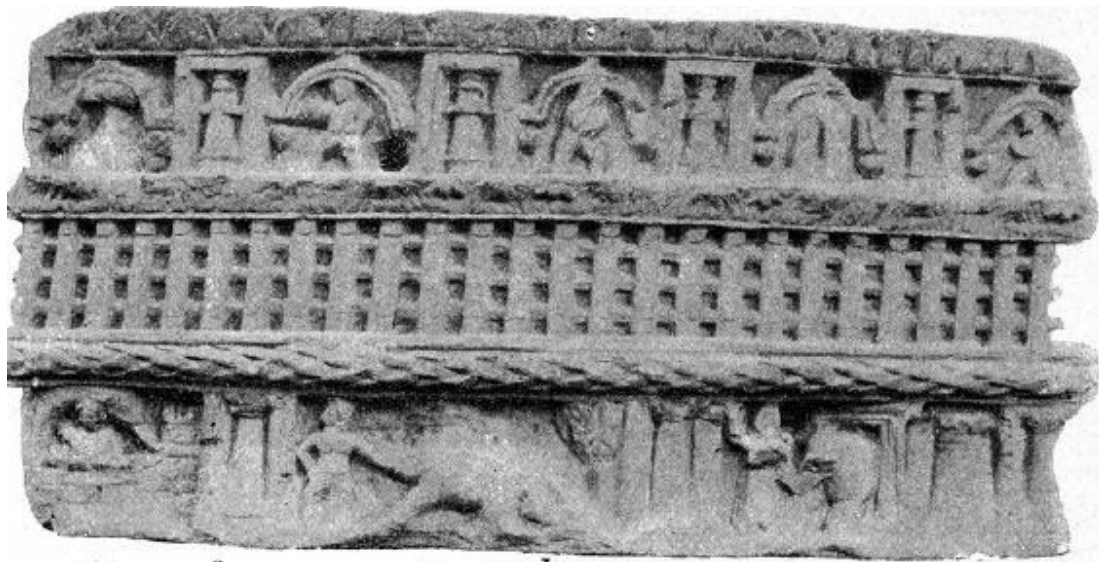


Figura 22 - Sikri. Uccisione dell'elefante (da Foucher 1905: fig.169).

La scena della grande partenza (fig.23) mostra il principe di profilo a cavallo, seguito da Indra e Chandaka che tiene in mano un ombrello, insieme ad alcune creature volanti che sorreggono gli zoccoli del cavallo per evitare di destare il palazzo addormentato; in posizione eretta, nelle vicinanze, spicca una donna dall'atteggiamento sensuale<sup>507</sup>. Dello sfondo, invece, si conservano tracce di un colore blu scuro, piccoli fiori bianchi che

---

<sup>506</sup> Ivi.

<sup>507</sup> Ivi.

puntinano il cielo ed un varco che si apre su una città. Sul lato sinistro è effigiata Māra che reca una corona e un'armatura, mentre cerca di persuadere il principe a non partire<sup>508</sup>.



Figura 23 - Kizil, Grotta della Scala. La partenza del principe a cavallo (da Karetzky 2000: fig. 11).

La versione di Kizil è la replica esatta dei basso rilievi del Gandhara (fig.24), come confermano la presenza di Mara, il principe e il cavallo posti di tre quarti, Chandaka che stringe tra le mani un ombrello, la presenza degli *yakṣas*; tuttavia mancano alcuni personaggi quali la dea di Kapilavastu, Vajrapānī e Indra<sup>509</sup>. La differenza sostanziale risiede essenzialmente nello stile iconografico degli *yakṣas*: nel rilievo gandarico si presentano a mezzo torso ed emergono dal suolo terrestre oppure sono accovacciati in ginocchio, mentre a Kizil hanno le sembianze di figure volanti con le gambe piegate verso l'alto<sup>510</sup>.

---

<sup>508</sup> Ivi.

<sup>509</sup> Santoro, *Gandhara and Kizil...*, cit., p.121.

<sup>510</sup> *Ibid.*



Figura 24 - Lorian, Tangai. La grande partenza (da Foucher 1905: fig. 182).

Nell'episodio della grotta di Dunhuang dell'addio a Kanthaka e Chandaka (fig.21), il principe, dopo aver percorso circa venti chilometri lontano dalla città di Kapilavastu, indossa ancora abiti regali e ha un'acconciatura alquanto elaborata; smonta dal cavallo di nome Kanthaka, regala i suoi gioielli a Chandaka e gli dà l'addio. Il cavallo è inginocchiato, nella stessa posa dei rilievi del Gandhara (fig.25), a leccare piedi del suo maestro, mentre scendono lacrime dai suoi occhi<sup>511</sup>. È da sottolineare che nel corrispettivo rilievo gandharico il Buddha compie i medesimi gesti e anche le reazioni emotive che ne scaturiscono sono simili<sup>512</sup>.

---

<sup>511</sup> Karetzky, *Early Buddhist narrative art...*, cit., p. 95.

<sup>512</sup>Foucher, *L'art gréco-bouddique...*, cit., p.363.



Figura 25 - Sikri. L'addio a Chantaka e Khantaka (da Foucher 1905: fig. 185).

La scena dei quattro incontri che porta agli occhi del principe Siddhārta i tre mali della vita terrena- la vecchiaia, la malattia e la morte- collocata nella Grotta della Scala (fig.27-28), narra l'evento in due riquadri contigui: nel primo compare il malato, con un aspetto particolarmente scheletrico, assiso con il ventre disteso e una mano sollevata, insieme a un'esile personaggio anziano ricurvo che si regge sul bastone e veste solamente un perizoma; nel secondo vi sono l'asceta e il morto avvolto in un sudario, condotto su una lettiga e accompagnato da un solo assistente<sup>513</sup>. Il Bodhisattva, abbigliato da una *paridhāna*, bracciali e orecchini, sul cui capo si erge un nimbo, è posizionato su un carro guidato da Kantaka che si dirige verso destra. Infine lo sfondo è costituito da un unico albero<sup>514</sup>. La stessa scena, divisa in due sezioni, che però propone solo tre dei quattro incontri, si ritrova anche nella Grotta dei Pavoni (fig.26), laddove il dipinto, seppur con qualche lacuna, è ancora leggibile; mentre nelle grotte di Mogao questo episodio è raffigurato in un'unica sezione.<sup>515</sup> La composizione della scena è pressoché simile: a Dunhuang Siddhārta è a cavallo, dalla figura del mendicante che indossa la veste monastica si innalza una nuvola al

<sup>513</sup> Karetzky, *Early Buddhist narrative art...*, cit., p.30.

<sup>514</sup> Ivi.

<sup>515</sup> Ivi.



cui interno è presente una piccola figura inginocchiata simboleggiante il distacco dell'animo dal corpo terreno, nella Grotta dei Pavoni il principe presenta dei baffi, ha il capo circondato dal consueto nimbo e sui capelli, che per metà sono raccolti in uno chignon, è adagiato un diadema ornato di perle, da cui pende una sciarpa nastriforme; infine è seguito da una figura maschile che reca in mano l'asta del parasole sospeso sulla testa del Maestro<sup>516</sup>. Un ulteriore personaggio è posto alla destra del cavallo; ambedue indossano *paridhāna* e *uttarīya*, hanno baffi sottili e un'acconciatura simile a quella di Siddhārta. Nella parte destra sono illustrati solo tre dei quattro incontri: il malato acefalo sdraiato a terra, seminudo e macilento ricoperto da una veste corta; il vecchio canuto e sdentato, che si sostiene su un bastone e che indossa una gonna e uno scialle; il defunto avvolto in un mantello che gli copre ambedue le spalle. Il feretro su cui giace il morto è accompagnato e affiancato da quattro figure, a torace nudo e con capelli sciolti, che piangono<sup>517</sup>.



Figura 26 - Kizil, Grotta dei Pavoni. I quattro incontri di Siddhārta (da Santoro 2001: fig. 4).

---

<sup>516</sup> Ivi.

<sup>517</sup> Santoro, *Dalla nascita all'Illuminazione...*, cit., p.214.

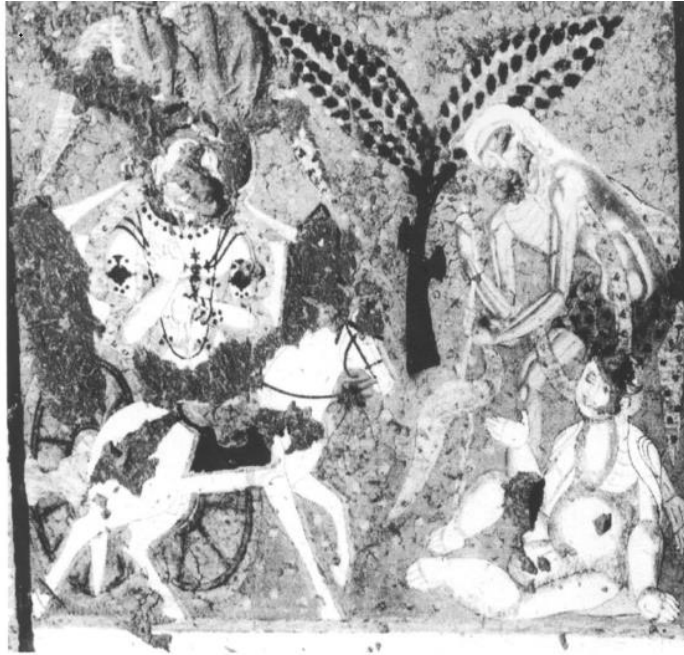


Figura 27 - Kizil, Grotta della Scala. L'incontro con il malato e l'anziano (da Santoro 2001: fig. 9).



Figura 28 - Kizil, Grotta della Scala. L'incontro con il defunto (da Santoro 2001: fig. 10).

Le tre composizioni condividono lo stesso schema iconografico con i pochi rilievi gandharici a nostra disposizione: il fregio di Kunduz, i due rilievi del museo di Peshawar e il reliquiario di Shaikan Dheri<sup>518</sup>. Esattamente come nel rilievo in scisto grigio di Shaikan Dheri – capitale dell’antico regno del Gandhara – Siddhārta, posto di tre-quarti e con l’aureola, si trova su un carro trainato da due cavalli, dinanzi al quale risalta un personaggio ricurvo con le ginocchia piegate e la schiena apparentemente sorretta da un lungo bastone; prima di lui si riscontra la presenza di un’altra figura seduta con lo stomaco gonfio e le mani sollevate in atto di preghiera, che devono essere l’anziano e il malato. Inoltre, come nel rilievo menzionato, il dipinto di Kizil esibisce la pratica di raggruppare gli incontri del Bodhisattva in un unico pannello, così come altre somiglianze nelle fattezze dell’uomo anziano ed infermo<sup>519</sup>.

Nella scena della tentazione delle figlie di Māra (fig.29-30), Siddhārta è presentato sotto un albero, in atteggiamento *padmāsana*<sup>520</sup> e *dhyānamudra*<sup>521</sup>, veste un *paridhāna* e *uttariya* marrone che dalle spalle cade fino alle gambe; il corpo, cinto da un’aureola, è segnato da macerazioni così come il volto, ed i capelli sono raccolti in *uṣṇīṣa*<sup>522</sup>. A sinistra appaiono tre figure femminili: quella in primo piano- stante di tre-quarti e di spalle con lo sguardo rivolto verso il Buddha, la mano sinistra adagiata sul fianco e la gamba destra riportata all’indietro così da incrociare il piede destro con quello sinistro- assume una posa particolarmente provocante; ha indosso un velato *paridhāna* e vari gioielli, mentre i capelli sono stretti in lunga ed elegante treccia che discende fino alla vita, fissata e allo stesso tempo abbellita da una tripla fila di perle<sup>523</sup>. Alle spalle di lei, in secondo piano, risaltano altre due figure femminili erette e adornate da preziosi monili: una la pelle chiara e l’altra scura in atteggiamento di atteggiamento di *vitarkamudrā*<sup>524</sup>. Ambedue hanno la testa nimbata, sono vestite con lunga tunica, uno scialle e un copricapo a cuffia dal quale pende un nastro<sup>525</sup>.

<sup>518</sup> Santoro, “Dalla grande partenza ai Quattro incontri il trasferimento nel linguaggio figurativo gandharico”, *Rivista degli Studi Orientali*, 81, 2008, p.15.

<sup>519</sup> Joseph M. Dye, “Two Fragmentary Gandharan Reliefs in the Peshawar Museum: A Study of Gandharan Representation of the Four Encounters”, *Artibus Asiae*, 38, 1976, p.23.

<sup>520</sup> Le gambe sono incrociate in modo che il piede sinistro si poggi sopra la coscia destra all’altezza del pube e il piede destro sulla coscia sinistra. Le mani si appoggiano sulle ginocchia.

<sup>521</sup> Atto della meditazione con le mani sovrapposte in grembo e i pollici uniti.

<sup>522</sup> Santoro, *Dalla nascita all’Illuminazione...*, cit., p.217.

<sup>523</sup> Ivi.

<sup>524</sup> Mudra della discussione o dell’insegnamento in cui le punte del pollice e dell’indice della mano destra si uniscono.

<sup>525</sup> Santoro, *Dalla nascita all’Illuminazione...*, cit., p.218.



Figura 29 - Kizil, Grotta dei Pavoni. Siddhārta digiunante e la tentazione delle figlie di Māra (da Santoro 2001: fig. 5).



Figura 30 - Dunhuang, Grotta 254. La tentazione di Māra (da Karetzky 2000: fig. 31 a).

Come nei rilievi gandharici (fig.31), ancora una volta, la scena è descritta in maniera sinottica: sulla sinistra per l'appunto la seduzione delle figlie di Māra e sulla destra la loro sconfitta; infatti, in maniera sovrapposta, appaiono altre tre figure femminili, con i capelli bianchi e il volto segnato da rughe, che indossano il *paridhāna*, una tunica corta e vari monili, mentre un nastro pende dalla pettinatura<sup>526</sup>. Le sorelle, voltandosi a guardare la figura seduta, sono angosciate dal loro cambiamento di stato, cioè la vecchiaia, che si riflette nelle loro posture piegate, così una di loro si gira a destra per scappare<sup>527</sup>. Questa immagine ripropone una peculiare combinazione di elementi gandharici e di elementi originali sia per l'aspetto iconografico che compositivo<sup>528</sup>. Se la figura di Siddhārta digiunante è ispirata ai modelli dall'arte del Gandhara, la novità è palesata dalla presenza delle figlie di Māra nella

---

<sup>526</sup> Karetzky, *Early Buddhist narrative art...*, cit., p.19.

<sup>527</sup> Ivi.

<sup>528</sup> Ivi.

suddetta scena; infatti esse, nei rilievi gandharici, sono attestate solo in episodi interni al ciclo dell'Illuminazione<sup>529</sup>.



Figura 31 - Peshawar. La tentazione di Māra e delle sue figlie (da Kurita 2001: fig. 222).

Nella scena dell'assalto e della sconfitta di Māra (fig.32), il Buddha è collocato al centro della composizione, frontale e sotto un albero, su quello che sembrerebbe essere un trono, in *vajrāsana*<sup>530</sup> e con la mano destra in *bhūmisparśamudrā*<sup>531</sup>; il corpo, circondato da un'aureola di vari colori, è avvolto nella *saṃghāṭī*<sup>532</sup>, ma lasciando scoperti il torace e la spalla destra, mentre dalla schiena si innalzano le fiamme<sup>533</sup>. Dal trono si erge una figura femminile con il nimbo, simboleggiante la Terra, che porta un'acconciatura a cuffia bilobata con triplice fila di perle ed un nastro verde<sup>534</sup>. Sulla sinistra compare una figura maschile in *vitarkamudrā*, con un elaborato e impreziosito turbante e con i capelli cadenti sull'omero, che è rivestita dal *paridhāna* e dall' *uttarīya*, e copiosamente addobbata con monili. Tra questo personaggio e il Buddha è dipinta una scimmia<sup>535</sup>. A destra è rappresentato Māra che indossa una corazza e un copricapo, e anche lui ha la testa circondata dal nimbo. Inoltre è

<sup>529</sup> Ivi.

<sup>530</sup> È la posizione del diamante: ci si inginocchia a terra sedendosi sui piedi e le mani poggiano sulle ginocchia.

<sup>531</sup> È il gesto del contatto con la Terra in cui la punta delle dita della mano destra si avvicina al terreno.

<sup>532</sup> È uno scialle monastico che si pone sopra altri due capi di abbigliamento avvolgendo il corpo intero.

<sup>533</sup> Karetzky, *Early Buddhist narrative art...*, cit., p.22.

<sup>534</sup> Ivi.

<sup>535</sup> Ivi.

raffigurato una seconda volta in basso a terra, a testa in giù, in volo con le gambe piegate ad angolo retto oramai sconfitto: il capo è adesso privo di turbante, così i capelli sono sciolti, e dietro la sua testa si staglia un felino<sup>536</sup>. In alto campeggiano vari demoni dell'esercito di Māra: un genio con un terzo occhio sulla fronte che reca in mano un'ascia, una singolare figura a tre teste e quattro braccia che sostiene sul capo un masso che sta per lanciare e un'altra che invece porta sulle spalle un tamburo<sup>537</sup>. Ancora, dietro di loro, si profila un demone peloso, con le zanne e un forcone; nel cielo altri spiriti soffiano nuvole di fumo nero e colpiscono un tamburo<sup>538</sup>. Molti elementi, anche in questo caso, provengono in modo manifesto dall'iconografia buddhista dell'arte del Gandhara (fig.33); ad esempio, l'impostazione generale della scena con il Buddha in *bhūmisparśamudrā* e l'impiego per questo personaggio del simbolismo proporzionale, la rappresentazione di Māra ripetuto due volte e sostenuto dal figlio o caduto a terra<sup>539</sup>. Anche la raffigurazione della Terra a mezzo busto presso il trono è chiaramente di derivazione gandharica, con una sola differenziazione data dall'assenza del nimbo. Lo stesso discorso vale per i demoni, e nello specifico riguarda quello che ha il tamburo o quello che sta per lanciare il masso<sup>540</sup>. In aggiunta, sebbene il tema delle fiamme che fuoriescono dalle spalle sia stata coniato ed largamente utilizzato nel Gandhara, questo non compare mai nei rilievi gandharici che raccontano l'assalto di Māra<sup>541</sup>.

---

<sup>536</sup> Ivi.

<sup>537</sup> Ivi.

<sup>538</sup> Karetzky, *Early Buddhist narrative art...*, cit., p.19.

<sup>539</sup> Santoro, *Dalla nascita all'Illuminazione...*, cit., p.220.

<sup>540</sup> Ivi.

<sup>541</sup> Ivi.



Fig:32 - Kizil, Grotta dei Pavoni. L'assalto e la sconfitta di Māra (da Santoro 2001: fig. 6).



Fig. 33 - Collezione privata. L'attacco e la sconfitta di Māra (da Kurita 2001: fig. 229).



Riguardo il vestiario delle figure descritte, nella maggior parte dei casi l'adozione dei modelli gandharici comporta anche l'uso di un abbigliamento di derivazione indiana; così, ad esempio, oltre alla veste monastica del Buddha, compaiono il *paridhāna* e *utturīya* per le figure maschili, mentre le figure femminili sono rivestite da una tunica corta<sup>542</sup>. Nella scena della tentazione, i capelli della giovane seminuda raccolti in una lunga treccia rievocano le acconciature femminili gandhariche della scena "il sonno delle donne"<sup>543</sup>. Anche l'uso dei riccioli a cavaturaccioli sugli omeri, adoperato sia per le figure femminili che maschili, trova il suo precedente in una statuetta femminile rinvenuta a Sirkap, Taxila; però risaltano anche elementi locali come il copricapo di Māyā e della sorella o l'armatura di Māra<sup>544</sup>.

Poche sono le scene che mostrano il Buddha dopo il raggiungimento dell'Illuminazione. Nella scena dei sei anni di austerità (fig.34), il fedele servitore Chandaka ritrova il Bodhisattva dal corpo emaciato, nella tradizionale posa degli asceti indiani – la stessa che si riscontra nei rilievi del Gandhara<sup>545</sup> – che pratica l'astinenza insieme a cinque uomini, inviati dal padre che una volta che si è accorto della partenza del figlio mobilita l'esercito per andare a cercarlo ovunque; quest'ultimi temono di subire l'ira del re se tornano a palazzo senza il principe<sup>546</sup>. Reminiscenze tra questa tempera e le sculture gandhariche (fig.35) si riscontrano nel corpo maciullato del Buddha e nella presenza di queste persone che lo circondano, che la tradizione ascrive come i primi cinque discepoli<sup>547</sup>.

---

<sup>542</sup> *Ibid.*

<sup>543</sup> *Ivi.*

<sup>544</sup> *Ivi.*

<sup>545</sup> Stein, *Serindia...*, cit., p.859.

<sup>546</sup> Karetzky, *Early Buddhist narrative art...*, cit., p.96.

<sup>547</sup> Foucher, *L'art gréco-bouddique...*, cit., p.380.

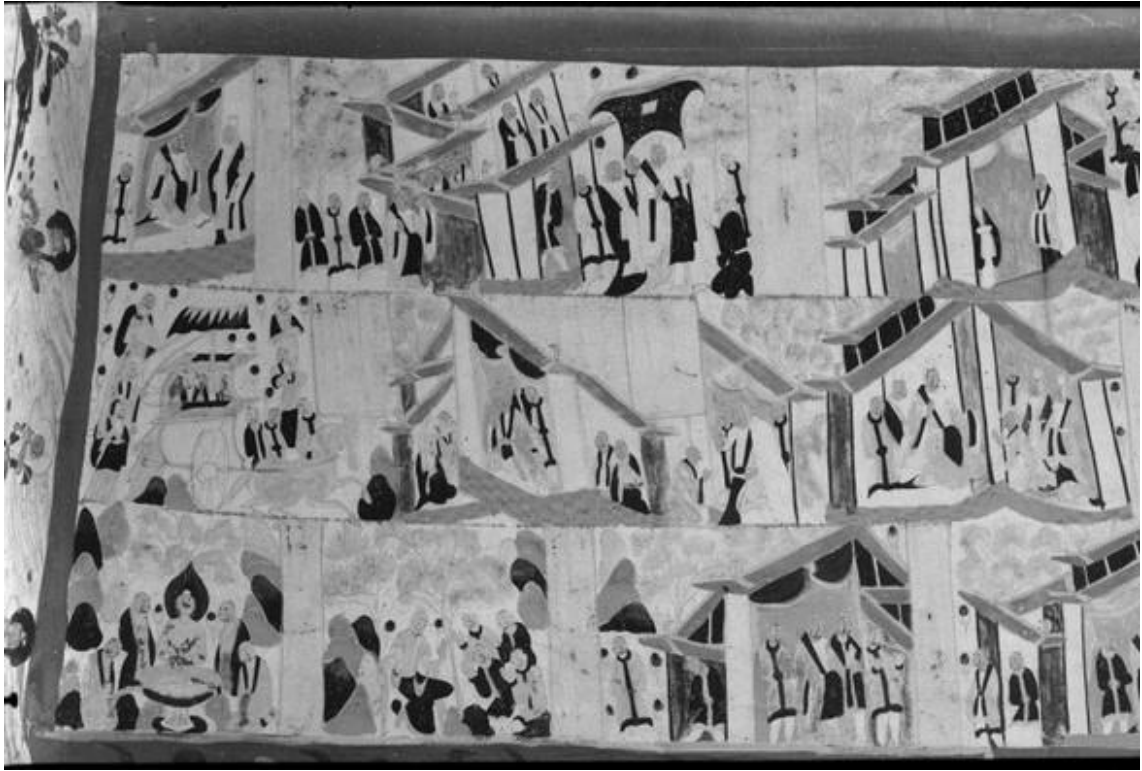


Fig. 34 - Dunhuang, Grotta 290. Tempere raffiguranti la vita del Buddha (da Karetzky 2000: fig. 41).



Fig. 35 - British Museum. Le austerità del Buddha (da Foucher 1905: fig. 193).

In conclusione, la pittura parietale di queste tre grotte, nonostante certamente si colleghino in maniera diretta o indiretta ai modelli dell'arte del Gandhara per la tecnica narrativa, la progressione lineare delle scene, l'uso di gioielli, lo stile, la postura e la disposizione di alcuni personaggi, non sono delle mere copie dei modelli stessi, in quanto si riscontrano delle tempere che non hanno esempi nell'arte gandharica probabilmente perché non sono mai giunte sino a noi o perché non vi sono mai state raffigurate<sup>548</sup>. Le differenze tra la scuola gandharica e Kucha non si limitano solo all'ambito pittorico ma si estende a quello artistico<sup>549</sup>. Similmente all'arte del Gandhara, le tempere di Kizil presentano una completezza nella raffigurazione dei cicli biografici e una descrizione letterale degli eventi che suggerisce una dipendenza dai sutra<sup>550</sup> illustrati, ma allo stesso tempo si verificano situazioni in cui alcuni dettagli contenuti nelle scritture sono illustrati sebbene non vi siano

---

<sup>548</sup> Santoro, *Gandhara and Kizil...*, cit., p. 122

<sup>549</sup> Per un ulteriore approfondimento si veda Monika Zin, *Buddhist Narrative Depictions in Andhra, Gandhara and Kucha- Similarities and Differences that Favour a theory about a Lost "Gandharan School of Paintings*, in *The Comprehensive Data Collection of Gandharan Art and its Integrated Study* Miyaji Akira ( a cura di), Ryukoku University, 2013, pp.35-66.

<sup>550</sup> È un componimento esteso ed articolato contenente brevi frasi.

testimonianze pittoriche di quello specifico episodio in India<sup>551</sup>. Sembra che una scrittura illustrata, basata su narrazioni pittoriche gandhariche, sia determinante per gli artisti di Kizil nella propria raffigurazione pittorica del ciclo biografico del Buddha, si tratta del *Lalitavistara* poiché entrambi i siti archeologici appartengono alla setta Sarvāstivāda<sup>552</sup>.

### 3.3 Ghol Hamid: da Fayaz Tepe a Miran

Oltre all'iconografia del Buddha stesso, si riscontrano ulteriori reminiscenze, tra l'arte gandharica e l'oasi di Miran e la regione Battriana, ad esempio nelle raffigurazioni pittoriche di altri soggetti – devoti laici e adoranti omaggianti il Maestro – che in qualche modo appartengono all'ecumene buddhista.

L'analisi dei dettagli iconografici dei dipinti di Ghol Hamid, risalenti a un periodo compreso tra il IV e V secolo<sup>553</sup>, collocano lo scenario artistico di questo sito archeologico in un contesto molto più ampio che va dall'Uzbekistan allo Xinjiang. Le pareti della cappella occidentale mostrano nel registro inferiore un gruppo di devoti laici che omaggiano il Buddha, al di sotto di una decorazione scultorea ad alto rilievo (fig.36). Lo sfondo della fascia dipinta consiste in un nastro nero cosparso di piccoli fiori bianchi simili agli iris<sup>554</sup>. Uno dei devoti (fig.37) indossa un abito bianco delimitato da una striscia rossa; altro particolare da notare è il gesto compiuto con la mano destra chiusa a pugno, da cui si solleva l'indice piegato a uncino<sup>555</sup>.

---

<sup>551</sup> Karetzky, *Early Buddhist narrative art...*, cit., p.33.

<sup>552</sup> Ivi.

<sup>553</sup> Filigenzi, *Remarks on wall paintings from Mes Aynak...*, cit., p. 42.

<sup>554</sup> Ivi.

<sup>555</sup> Ivi.



Fig. 36 - Ghol Hamid, Mes Aynak. Ambiente di culto con fregio dipinto e sculture in rilievo (da Filigenzi 2012: fig. 11).



Fig. 37 - Ghol Hamid, Mes Aynak. Particolare del fregio dipinto (da Filigenzi 2012: fig. 9).

Il primo elemento da tener presente, nel confrontare la decorazione scultorea di Ghol Hamid e la sezione pittorica di Fayaz Tepe, è proprio la singolare posizione delle gambe dei diversi personaggi che si sovrappongono<sup>556</sup>. Questa convenzione iconografica può essere attestata, a partire dal III secolo, a Dura Epos e nei rilievi rupestri sassanidi<sup>557</sup>; in particolare le sculture del registro superiore di Ghol Hamid richiamano parallelismi con il frammento di Fayaz Tepe (fig.38) che mostra due file di personaggi maschili la cui peculiarità consiste per l'appunto nella posizione delle gambe delle figure erette, in cui un gioco di sovrapposizione introduce nello schema paratattico delle figure il senso dell'assemblamento, seguendo quello che a partire dall'epoca sasanide sembra stabilirsi come uno schema fisso di rappresentazione nel mondo iranico e centroasiatico<sup>558</sup>.

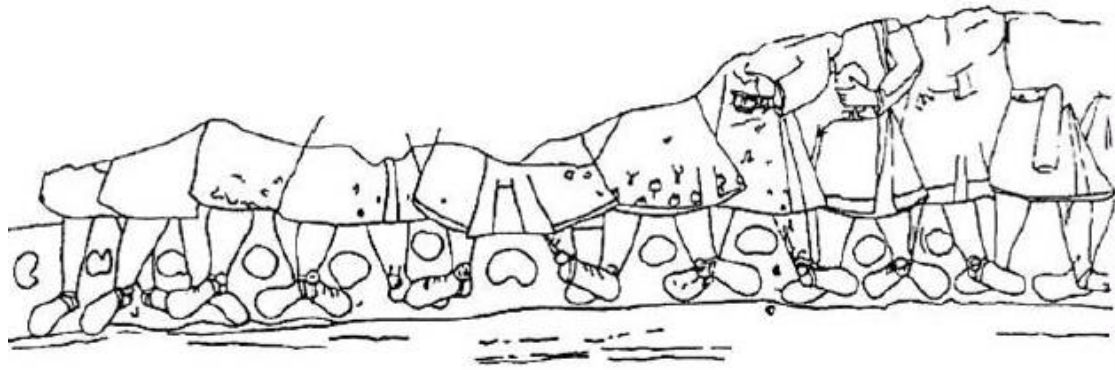


Fig. 38 - Fayaz Tepe. Donatori (da Filigenzi 2012: fig. 14).

Un'ulteriore analogia tra il fregio di Ghol Hamid (fig.39) e il frammento che mostra i busti di due donatori di Fayaz Tepe si nota nel particolare nello scollo bordato di rosso della tunica e nel gesto di omaggio o adorazione compiuto con la mano destra chiusa a pugno, da cui si innalza l'indice piegato ad uncino<sup>559</sup>. Questo tipo di gestualità ha origini mesopotamiche ma naturalizzato nell'iconografia dinastica sassanide<sup>560</sup>.

<sup>556</sup> Ivi.

<sup>557</sup> Ivi.

<sup>558</sup> Filigenzi, *Forme visive del Buddismo tardo antico...*, cit., p. 32.

<sup>559</sup> *Ibid.*

<sup>560</sup> A. Filigenzi, *Remarks on wall paintings from Mes Aynak...*, cit., p.44.

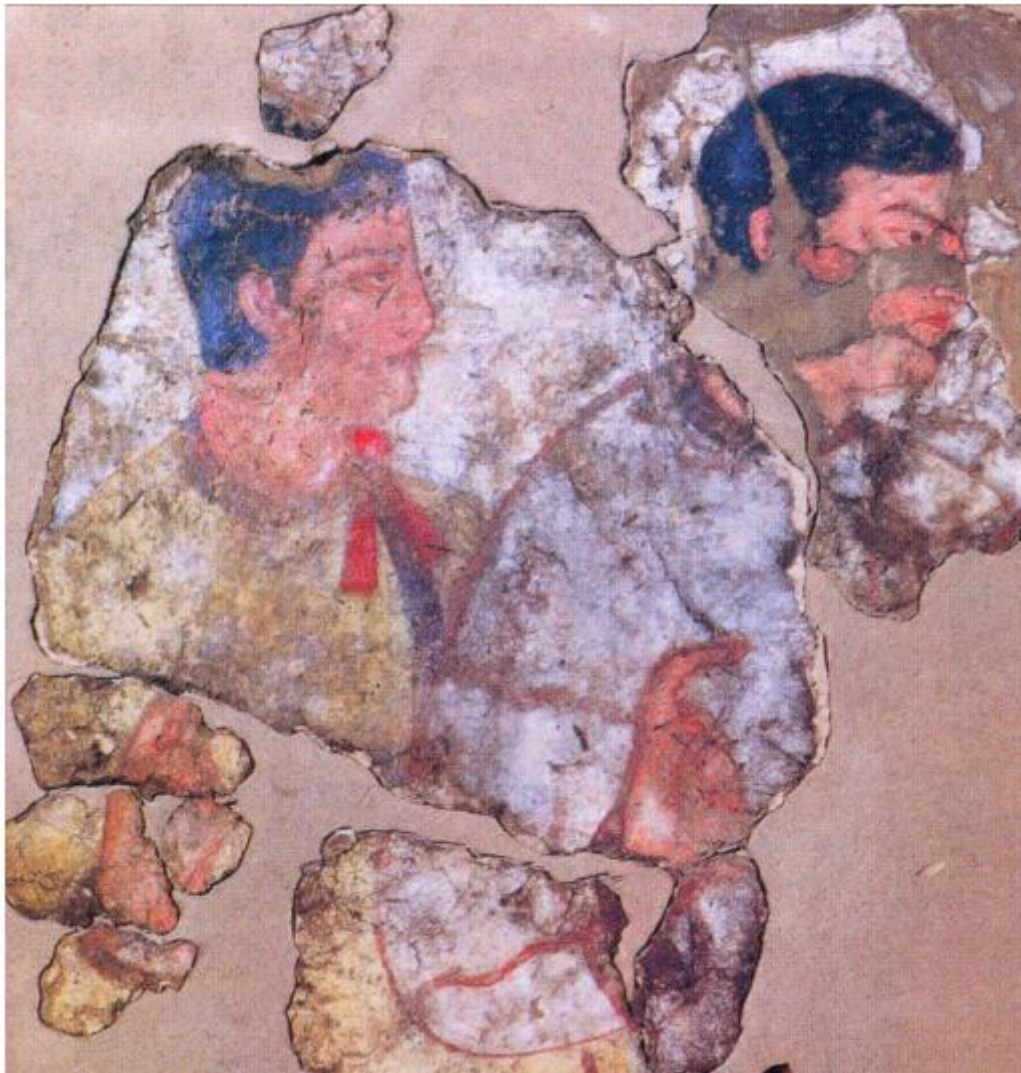


Fig. 39 - Fayaz Tepe. Busto di donatori (da Filigenzi 2012: fig. 13).

Le tempere di Ghol Hamid, in particolare il registro inferiore, richiamano confronti non certamente casuali con il dipinto che effigia due figure femminili in gesto di omaggio (fig.40) rinvenuto nel santuario III di Miran<sup>561</sup>. Le somiglianze sono evidenti nell'uso della tavolozza di colori morbidi e caldi, nella preferenza per la visione di tre quarti, nell' enfasi rappresentativa di tratti marcati ed espressivi del volto come menti larghi, occhi e labbra e nelle acconciature caratterizzate da lunghe ciocche che scendono ai lati del volto<sup>562</sup>.

---

<sup>561</sup> Ivi.

<sup>562</sup> Ivi.



Fig.40 - Miran, M III. Adoranti (da Filigezi 2012: fig. 10).

Dunque, nonostante questi siti siano molto lontani tra loro geograficamente, sono invece affini in quanto si notano, ancora una volta, reminiscenze tra la produzione scultorea gandharica e quella pittorica di Miran e Fayaz Tepe: la gestualità delle mani, le acconciature dei capelli, i colori usati per la definizione dello sfondo, dettagli dell'abito e la fisionomia dei personaggi. La regione del Gandhara è il punto dal quale tutti questi elementi si irradiano e a macchio d'olio si diffondono in Asia Centrale e nella regione della Battriana.



## CONCLUSIONE

L'analisi delle tempere di Miran – che mostrano la storia del principe Viśvāntara, il Buddha seguito da sei adepti e quella identificata come la scena dell'insegnamento – , la pittura parietale delle grotte di Kizil e di Dunhuang – rappresentante il ciclo biografico del Buddha storico – e i frammenti di dipinti di fedeli devoti che rendono omaggio al Maestro, ritrovati all'interno del tempio di Fayaz Tepe, portano alla conclusione che la tradizione artistica gandharica ha un'influenza preponderante nella storia dello sviluppo dell'arte di tali fervidi centri religiosi buddhisti, in quanto fornisce dei modelli iconografici di riferimento a cui attingere, i quali sono assimilati dalle popolazioni locali che, sulla base della propria estetica e sensibilità artistica, danno vita a nuove forme espressive.

Pertanto da questo studio emergono una serie di sorprendenti analogie iconografiche e stilistiche con la produzione scultorea del Gandhara quali il copricapo principesco dalla forma conica indossato dal principe Viśvāntara; la presenza dei due infanti maschili nelle quadriga insieme alla regina; la struttura del volto caratterizzato dai baffi spioventi, dall'*uṣṇīṣa* e dall'espressività degli occhi; il nimbo rigato attorno al capo del Buddha; le acconciature dei capelli; il drappeggio delle vesti; la maniera di disporre l'*uttarīya* che dal busto cade lungo la gamba destra; la forma del recipiente che reca in mano la figura regale; i motivi decorativi dello sfondo quali le foglie di acanto e le rosette, gli alberi e la disposizione obliqua della porta della città che Viśvāntara attraversa a dorso del cavallo. Si tratta dunque di elementi concernenti le modalità di effigiare i personaggi e di collocarli nella dimensione spazio-temporale della scena, tra i quali menzioniamo ancora la struttura anatomica e la postura del corpo osservabili nell'episodio dell'insegnamento con la mano sinistra adagiata sulla coscia e i gomiti ad angolo retto e nella lieve sproporzione degli arti inferiori, la regina Māyā sdraiata sul letto che si poggia sui fianchi o che afferra un ramoscello nel momento del parto; il passamontagna e l'armatura dei soldati; le gesta di alcune figure come quella di Devadatta che afferra l'elefante uccidendolo in un unico colpo, il Buddha che solleva la bestia su una sola mano o che fa dono dei suoi gioielli al fedele servitore Chandaka; la resa grafica del cavallo e dell'elefante; i lobi allungati delle orecchie; il flabello a forma di foglia impugnato da uno dei monaci; la presenza dei medesimi personaggi quali Maya e la sorella, Indra e Brahma, il cavallo Kanthaka, il saggio Asita, il demone Mara e le sue figlie, gli *yakṣas*, il vecchio, il malato e il defunto; l'ombrello stretto tra le mani di Chandaka; la particolare posizione delle gambe sovrapposte; la tunica con lo

scollo bordato di rosso; l'indice piegato a mo' di uncino; l'uso di colori caldi e morbidi e infine la preferenza nella visione di tre-quarti. (Cito quasi verbatim Filigenzi 2012:33) L'insieme di questi motivi e schemi costituiscono un lessico iconografico comune osservabile in siti tra loro geograficamente distanti ma cronologicamente unibili tra il I e IX secolo; la trasmissione di questi elementi si basa in parte sulla forza unificante della dottrina ed iconografia buddhista e in parte sulla mobilità della controparte umana la Via della Seta. Quello che proviene dalle testimonianze archeologiche, dunque, non è solo una questione di forme artistiche disseminate ma una rete intricata di modelli artistici, ideologici e sociali che appartengono ad una data cultura<sup>563</sup>.

I pittori di Miran non si rifanno in modo generico ai modelli gandharici, ma studiano e reinterpretano specifici esemplari come il fregio di Saidu Sharif; infatti si può pensare a quest'ultimo come ad un'opera famosa e ammirata in quanto portatore di grandi innovazioni artistiche e per tale ragione considerata un capolavoro da emulare<sup>564</sup>. Pertanto le tempere dei templi di Miran si considerano come una fedele e libera trasposizione pittorica della decorazione scultorea di Saidu Sharif. Inoltre si ritiene che la contaminazione artistica tra Miran e Saidu Sharif avvenga tramite la regione dello Swat proprio per la sua strategica posizione geografica tra il Gandhara e la Via della Seta meridionale<sup>565</sup>. Per quanto riguarda la pittura parietale delle grotte del Xinjiang, nonostante sia direttamente o indirettamente correlata agli esemplari dell'arte del Gandhara per la progressione lineare delle scene, certi tipi caratteristici, la presenza e la disposizione di alcune figure, non sono delle mere copie degli esemplari gandharici, in quanto sono presenti delle scene della vita del Buddha che non trovano riscontro nell'arte gandharica probabilmente perché non sono mai giunte sino a noi o perché non vi sono mai state raffigurate<sup>566</sup>. Inoltre non si può non notare che i personaggi delle grotte di Mogao sono sempre più stilizzati mediante l'impiego di un delicato tratteggio di linee fluide.

(Cito quasi verbatim Filigenzi 2012:34) A differenza dell'epoca moderna in cui la produzione e la divulgazione di immagini avviene tramite potenti mezzi tecnologici rispondendo a celeri ritmi, nel mondo antico questo processo non solo avviene più lentamente, ma è anche regolato da un rapporto più stretto e diretto tra committente ed

---

<sup>563</sup> Filigenzi, *Forme visive del Buddhismo tardo antico...*, cit., p.33.

<sup>564</sup> Ivi.

<sup>565</sup> Rowland, *Art along the ...*, cit., p.254.

<sup>566</sup> Santoro, *Gandhara and Kizil...*, cit., p. 122.

artista<sup>567</sup>. Sebbene le notizie a nostra disposizione sull'esistenza di botteghe e artigiani siano frammentarie e disponibili solo per mezzo di qualche reperto archeologico e qualche accenno disseminato nella tradizione letteraria, si può presumere che gli artisti, probabilmente, lavorino su un repertorio di immagini già famoso e che esistano laboratori artistici ai quali affidare l'elaborazione e la decorazione di manufatti più autorevoli<sup>568</sup>. Gli artisti, pertanto, utilizzando cartoni o copie per la raffigurazione di dettagli anatomici, di acconciature, di ornamenti, di elementi del pannello, della disposizione dei personaggi nella scena, e postulando l'esistenza di album che circolino tra il Gandhara e l'Asia Centrale attraverso l'attività itinerante degli stessi artisti, dei mercanti e dei monaci, producono delle copie pittoriche di rappresentazioni largamente impiegate nella controparte scultorea dell'arte del Gandhara<sup>569</sup>. (Cito quasi verbatim Filigenzi 2012:30) A quel tempo copiare dei prototipi è un atto usuale e consuetudinario, pertanto una copia non si ritiene una mera riproduzione meccanica, ma piuttosto è un'imitazione "intertestuale" di un modello che possiede un valore artistico prestigioso, se non addirittura un modo di rievocare un luogo idealizzato quale l'antico Uḍḍiyāna in quanto qui si ambientano alcuni momenti della vita del Buddha<sup>570</sup>. Il fatto che ci siano artisti incaricati di riprodurre copie di famosi lavori è un'ipotesi concretamente avvalorabile in quanto si può presumere che questi maestri attingono a quell'arte figurativa non solo assai rinomata ma anche analoga al loro modo di operare, ovvero la pittura, della quale l'arte del Gandhara lascia poche testimonianze<sup>571</sup>.

Le opere analizzate del bacino del Tarim e di Fayaz Tepe risentono, in maniera più o meno prevalente, delle creazioni del Gandhara per ciò che riguarda l'iconografia buddhista. Le tempere realizzate in questi luoghi, nonostante l'impronta artistica locale, svelano sempre lo schema iconografico che le ha ispirate cioè quello gandharico<sup>572</sup>. Gli esempi di analogie sopracitate si configurano come una prova tangibile del ruolo che la regione del Gandhara e la sua arte svolgono nella rete di scambi interculturali in Asia Centrale. L'attività di monaci, viaggiatori e pellegrini favorisce non solo l'apertura di nuovi traffici e scambio di merci, ma soprattutto la diffusione di novità culturali, artistiche e filosofiche in una singolare

---

<sup>567</sup> Filigenzi, *Forme visive del Buddhismo tardo antico...*, cit., p.34.

<sup>568</sup> Ivi.

<sup>569</sup> Filigenzi, *From Saidu...*, cit., p.74.

<sup>570</sup> Filigenzi, *Forme visive del Buddhismo tardo antico...*, cit., p.30.

<sup>571</sup> Filigenzi, *From Saidu...*, cit., p.74.

<sup>572</sup> Bussagli, *L'influsso classico...*, cit., p.193.

intersezione tra sfera religiosa, politica, artistica ed economica<sup>573</sup>. (Cito quasi verbatim Bussagli 1992:193) In tale processo l'influsso dell'arte buddhista gandharica è immenso e non c'è dubbio che un'ingente porzione di motivi iconografici, stilistici e architettonici, l'impiego di soggetti somiglianti così come di una tecnica simile si siano propagati nei vari centri del bacino del Tarim – Miran, Kizil, Dunhuang – e nella città di Fayaz Tepe, integrandosi gradualmente con l'arte locale per formare le peculiarità espressive dell'arte buddhista di questi avamposti<sup>574</sup>.

Per concludere, citando le parole della studiosa Anna Filigenzi:

«-Le ricerche potranno forse dirci un giorno da quali centri artistici parte cosa, o chi, ma di certo quello che osserviamo già è una complessa trama di rapporti tra luoghi, committenti, artisti e manufatti, che, pur se non ancora unificabili in un sistema coerente, ci restituiscono il senso del movimento, della condivisione e dell'elaborazione di esperienze artistiche e ideologiche lungo i tanti percorsi della *Via della Seta*-»<sup>575</sup>.

---

<sup>573</sup> Maria Grazia Turco, *Missionari, viaggiatori e pellegrini nel percorso della Via della Seta tra Sogdiana (Uzbekistan), Bactria (Afghanistan) e Uddiyāna (Pakistan)*, in *La città, il viaggio, il turismo: Percezione, produzione e trasformazione*, Napoli, di Gemma Belli, Francesca Capano, Maria Ines Pascariello, Federico II University Press, 2018, p.91.

<sup>574</sup> Bussagli, *L'influsso classico...*, cit., p.193.

<sup>575</sup> Filigenzi, *Forme visive del Buddhismo tardo antico...*, cit., p.39.

## BIBLIOGRAFIA

ARRIGHETTI, ANDREA, PANUZZI, SIMONA, OLIVIERI, LUCA MARIA (a cura di), *Restauro Archeologico*, Firenze University Press, 1, 2019 (numero speciale).

BEHRENDT, KURT A., *The Art of Gandhara in the metropolitan museum of art*, New York, Yale University Press, 2007.

BEHRENDT, KURT, *Evidence for diffusion of Gandharan forms after the late 5<sup>th</sup> century*, in *South Asian Religions and Visual Forms in their Archeology context. South Asian Archeology and Art 2012*, a cura di Vincent Lefèvre, Aurore Didier, Benjamin Mutin, vol.2, Turnhout, Brepols, 2016, pp.407-416.

BIANCHI BANDINELLI, RANUCCIO, *L'arte romana al centro del potere*, BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, 2014.

BENDUZ- SARMIENTO, JULIO, *Afghanistan: Mes Aynak, les enjeux d'un site majeur*, *Archéologia*, 550, p. 44-53.

BHATTACHARYA-HAESNER, CHAYA, *Central Asia: a melting pot of Persian, Greek, Indian and Chinese Cultural Traditions*, *Indian Journal of History of Science*, 51, 4, 2016, pp.630-643.

BRANCACCIO, PIA, OLIVIERI, LUCA MARIA, *Regional workshops and small stūpas in the Swat Valley: an analysis of the evidence from Gumbat, Saidu Sharif, and Panr*, in *The Geography of Gandharan art. Proceedings of the Second International Workshop of the Gandhara Connections Project, University of Oxford, 22<sup>nd</sup>-23<sup>rd</sup> March 2018*, a cura di Wannaporn Rienjang e Peter Stewart, Oxford, Archeopress Publishing LTD, 2019, pp. 121-141.

BUSSAGLI, MARIO, *L'Arte del Gandhara*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1984.

BUSSAGLI, MARIO (a cura di) *L'arte del Gandhara in Pakistan e i suoi incontri con l'arte dell'Asia Centrale*, catalogo della mostra Roma, Palazzo Brancaccio, Carlo Colombo, giugno 1958.

BUSSAGLI, MARIO, *L'influsso classico ed iranico sull'arte dell'Asia Centrale: ricerche preliminari per uno studio sulla pittura e la scultura centro-asiatiche*, Indica et Serindica: Scritti di storia dell'arte dell'India e dell'Asia Centrale, Bardi, Roma, 1992, pp.171-262.

CALLIERI PIERFRANCESCO, FACCENNA DOMENICO, FILIGENZI ANNA, *At the origin of Gandharan art. The contribution of the IsIAO Italian Archaeological Mission in the Swat Valley Pakistan*, Ancient Civilizations 9,3-4, Brill, Leiden, 2003.

CALLIERI PIERFRANCESCO, FILIGENZI ANNA (a cura di) *Il maestro di Saidu Sharif. Alle origini dell'arte del Gandhara*, Roma, ISIAO, 2002.

CIMINO, ROSA MARIA, *Ancient Rome and India: commercial and cultural contacts between the Roman world and India*, New Delhi, Munshiram Manoharlal, 1994.

DEHEJA, VIDYA, *On Modes of Visual Narration in Early Buddhist Art*, The Art Bulletin, 3,72, 1990, pp. 374-392.

DYE, M.JOSEPH, *Two fragmentary gandharan narrative reliefs in the Peshawar Museum: a study of gandharan representations of the Four Encounters*, Artibus Asiae, 38, 1976, pp. 219-245.

FACCENNA, DOMENICO, *The artistic center of Butkara I and Saidu Sharif in the pre-Kushana period*, in *On the cusp of an Era, Art in the pre-Kushana World*, a cura di D.M. Srinivasan, Leiden, Brill, 2017, pp. 165-199.

FACCENNA, DOMENICO, ANNA, FILIGENZI, *Repertorio terminologico per la schedatura delle sculture dell'arte gandharica. Sulla base dei materiali provenienti dagli scavi della Missione Archeologica Italiana dell'IsIAO nello Swat, Pakistan*, Roma, IsIAO, 2007.

FALKS, HARRY, *Kushan Histories. Literary sources and selected papers from a symposium at Berlin. December 5 to 7*, Bremen, Hempem, 2015.

FILIGENZI, ANNA, *Remarks on wall paintings from Mes Aynak*, in *Recent Archeological Works in Afghanistan, Preliminary Studies on Mes Aynak Excavations and Other Field Works*, a cura di Litcheke, Stepanka et al., Kabul: Ministry of Information and Culture, 2013, pp.41-52.

FILIGENZI, ANNA, *Forme visive del Buddismo tardo antico: una koiné artistica senza nome lungo i percorsi della Via della Seta*, in *Archeologia delle "Vie della Seta": Percorsi, Immagini e Cultura Materiale*, a cura di Bruno Genito e Lucia Caterina, Roma, ISMEO, 2017, pp.25-62.

FILIGENZI, ANNA, *From Saidu Sharif to Miran*, *Indologica Taurinensia*, 32, 2006, pp.67.89.

FILIGENZI, ANNA, *Orientalised Hellenism versus Hellenised Orient: reversing the perspective on Gandharan Art*, *Ancient Civilizations from Scythia to Siberia*, 18, 2012, pp.111-141.

FILIGENZI, ANNA, *Space of Mobility: the Interregional Dynamics of Buddhist Artistic Production as Reflected in Archaeological Evidence*, *East and West*, 60, 1, 2020, pp.206-224.

FOUCHER, ALFRED, *L'art gréco-bouddique du Gandhara: études sur les origins de l'influence classique dans l'art bouddique de l'Inde et de l'Extreme Orient*, Paris, Impremiere nationale, 1905.

FRANCFORT, HENRI PAUL, *Les peintures de Miran et l'art de l'Asie Centrale*, *Monuments et Mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 93, 2014, pp. 23-64.

FUSSMAN, GERARD, *Upaya-kauualya. L'implantation du bouddhisme au Gandhara* in Fukui Fumimasa e Gerard Fussman (a cura di) *Etudes thematiques n °2: Bouddhisme et cultures locales. Quelques cas de reciproques adaptations. Actes du colloque Franco-japonais de septembre 1991*, Paris, Ecole Française d'Extrême Orient, 1994, pp.17-51.

GALLI, MARCO, *Hellenistic Court Imagery in the Early Buddhist Art of Gandhara*, *Ancient Civilizations from Scythia to Siberia*, 17, 2011, pp. 279-329.

GIULIANO, LAURA, *Arte del Gandhara*, *Arte e Cataloghi*, Roma, Artemide, 2010.

HALLADE, MADELEINE, *The Gandhara Style and the Evolution of Buddhist Art*, London, Thames and Hudson, 1968.

HÄRTEL, HERBERT, YALDIZ, MARIANNE, *Along the Ancient Silk Routes: Central Asian Art from the West Berlin State Museums*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1983.

HÖLSCHER, TONIO, *The languages of image in Roman art*, Cambridge University Press, 2014.

HÖLSCHER, TONIO, *Il linguaggio dell'arte romana. Un sistema semantico*, Einaudi, 2002.

KARETZKY, E. PATRICIA, *Early Buddhist narrative art: illustrations of the life of the Buddha from Central Asia to China, Korea and Japan*, Lanham, University press of America, 2000.

KHETTRY, SARITA, *History of Buddhism in Gandhara: a relook at material remains*, Proceedings of the Indian History Congress, 70, 2009-2010.

LO MUZIO, CIRO, *Archeologia dell'Asia preislamica: dall'età del bronzo al 9 secolo d.C.*, Firenze, Mondadori università, 2017.

LO MUZIO, CIRO, *Remarks on the Paintings from the Buddhist Monastery of Fayaz Tepe (Southern Uzbekistan)*, Bulletin of Asia Institute, 22, 2008, pp.189-206.

LO MUZIO, CIRO, *The Legacy of Gandhara art in Central Asian Painting*, in *The shadow of the Golden Age: Art and Identity in Asia from Gandhara to the Modern Age*, a cura di Julia A.B. Hegewald, 2014, pp.115-136.

MORITA, MIKI, *The Kizil paintings in the Metropolitan Museum Author(s)*, Metropolitan Museum Journal, 50, 2015, pp.114-135.

NEELIS, JASON EMMANUEL, *Early Buddhist Transmission and trade networks*, Brill, 2010.

OLIVIERI, LUCA MARIA, IORI, ELISA, (in stampa) *Monumental entrance to Gandharan Buddhist architecture: stairs and gates from Swat*, Annali di Ca' Foscari. Serie Orientale, 57, 2021, pp. 2-32.

OLIVIERI, LUCA MARIA, (in stampa), *Fabrica Gandharica. Lo stupa buddhista di Saidu Sharif I (Swat): le cave, il cantiere, l'officina*.

OLIVIERI, LUCA MARIA, *The Last Phases at Barikot: Urban Cults and Sacred Architecture. Data from the Spring 2013 Excavation Campaign in Swat*, Journal of Inner Asian Art and Archeology, 1, 2011, pp.7-40.



OLIVIERI, LUCA MARIA, *The Last Phases at Barikot: Urban Cults and preliminary Chronology: Data from 2012 Excavation Campaign in Swat*, *Journal of Inner Asian Art and Archeology*, 7, 2016, pp.7-30.

PONS, JESSIE, *Gandharan art(s): methodologies and preliminary results of a stylistic analysis*, in *The Geography of Gandharan art*, a cura di Wannaporn Rienjiang e Peter Stewart, Oxford, Archeopress Publishing LTD, 2019, p.3-40.

PEKARIK, J.ANDREW, STOKES, STEPHANIE, *The Cave temples of Dunhuang*, *Archeology*, 36, 1, 1983, pp. 20-27.

QAMIRI TIMURI, ABDUL, *Survey and excavations of the ancient site of Mes Aynak, Logar province, in Preserving cultural the heritage of Afghanistan*, a cura di Stein, Fisher et al., The University of Chicago, 2017.

RHI, JU-HYUNG, *Images, Relics, and Jewels: The Assimilation of Images in the Buddhist Relic Cult of Gandhāra: Or Vice Versa*, *Artibus Asiae*, 65, 2, 2005, pp. 169-211.

RHI, JU-HYUNG, *From Bodhisattva to Buddha: The Beginning of Iconic Representation in Buddhist Art*, *Artibus Asiae*, 54, 1994, pp. 207-225.

RHIE, MATYLIN MARTIN, *Early Buddhist Art of China and Central Asia: Later Han, Three Kingdoms and Western Chin in China and Bactria to Shan-Shan in Central Asia*, Leiden, Brill, 2007.

ROWLAND, BENJAMIN, *The Art of Central Asia*, New York, Crown Publishers, 1974.

ROWLAND, BENJAMIN, *A cycle of Gandhara*, *Bulletin of the Museum of fine arts*, 63, 333, 1965, pp.114-129.

ROWALND, BENJAMIN, *Art Along The Silk Road: A Reappraisal of Central Asian Art*, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 25, 1964-65, pp.248-264.

SANTORO, ARCANGELA, *Dalla nascita all'illuminazione: su quattro scene della vita del Buddha storico nella Grotta dei Pavoni (Kizil, Xinjiang)*, *Rivista degli Studi Orientali*, 75, 2001, pp.205-238.

SANTORO, ARCANGELA, *Gandhara and Kizil: the Buddha's life in the Stairs Cave*, *Rivista degli Studi Orientali*, 77, 2003, pp.115-133.

SANTORO, ARCANGELA, *Miran: The Visvantara jataka on visual narration along the Silk Road*, Rivista degli Studi Orientali, 79, 2006, pp. 31-45.

SHICHANG, MA, *Buddhist Cave-Temples and Cao family at Mogao Ku, Dunhuang*, World Archeology, 27,2,1995, pp.303-317.

SILVI ANTONINI, CHIARA, *Da Alessandro Magno all'Islam: la pittura dell'Asia Centrale*, Roma, Jouvence, 2003.

STEIN, AUREL, *Serindia: detailed report of explorations in Central Asia and westernmost China*, Oxford, Clarendon press, 4 vol., 1921.

STOYE, MARTINA, *On the crossroads of disciplines: Tonio Hölscher's theory of understanding Roman art Images and its implications for the study of Western influence (s) in Gandharan art*, in Wannaporn Riejiang e Peter Stewart (eds) *The Gandhara Connections of Gandhara art. Proceedings of Third International Workshop of the Gandhara Connections Project, University of Oxford, 18<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> March 2019*, Archeopress Publishing LTD,2020, pp. 29-49.

TADDEI, MAURIZIO, *On Gandhara collected articles*, a cura di Giovanni Verardi e Anna Filigenzi, Università degli studi di Napoli "L'Orientale", 2003.

TUCCI, GIUSEPPE, *Preliminary report on an archeological survey in Swat, East and West*, 9, 4, 1958, pp. 279-328.

TURCO, MARIA GRAZIA, *Missionari, viaggiatori e pellegrini nel percorso della Via della Seta tra Sogdiana (Uzbekistan), Bactria (Afghanistan) e Uḍḍiyāna (Pakistan)*, in *La città, il viaggio, il turismo: Percezione, produzione e trasformazione*, Napoli, di Gemma Belli, Francesca Capano, Maria Ines Pascariello, Federico II University Press, 2018, pp.91-97.

WANG, C. MICHELLE, *Dunhuang Art*, *Oxford Research Encyclopedia of Religion*, 2016, pp. 1-29.

WHITEFIELD, SUSAN, *Silk, slaves and stupas: material culture of Silk Road*, University of California Press, 2018.

WHITEFIELD, SUSAN, *Routes From Swat: Buddhism in Khotan*, <https://silkroaddigressions.com/2020/07/26/routes-from-the-swat-buddhism-in-khotan/>, consultato il 20/02/21

XINRU, LIU, *Ancient China and Ancient India: Trade and Religious Exchanges AD 1-600*, New Delhi, Oxford University Press, 1988.

VIGNATO GIUSEPPE, *Archeological survey of Kizil: its groups of caves, districts, chronology and Buddhist schools*, *East and West*, 56, 4, 2006, pp. 359-416.

VIGNATO, GIUSEPPE, ANGELA F., HOWARD, *Archeological and visual sources of meditation in the ancient monasteries of Kuca*, Brill, Leiden, 2014.

ZIN, MONIKA, *Buddhist Narrative Depictions in Andhra, Gandhara and Kucha- Similarities and Differences that Favour a theory about a Lost "Gandharan School of Paintings*, in *The Comprehensive Data Collection of Gandharan Art and its Integrated Study* in Miyaji Akira ( a cura di), Ryukoku University, 2013, pp.35-66.

ZWALF, WLADIMIR, *A catalogue of the Gandhara sculpture in the British Museum*, London, British Museum Press, 1996.



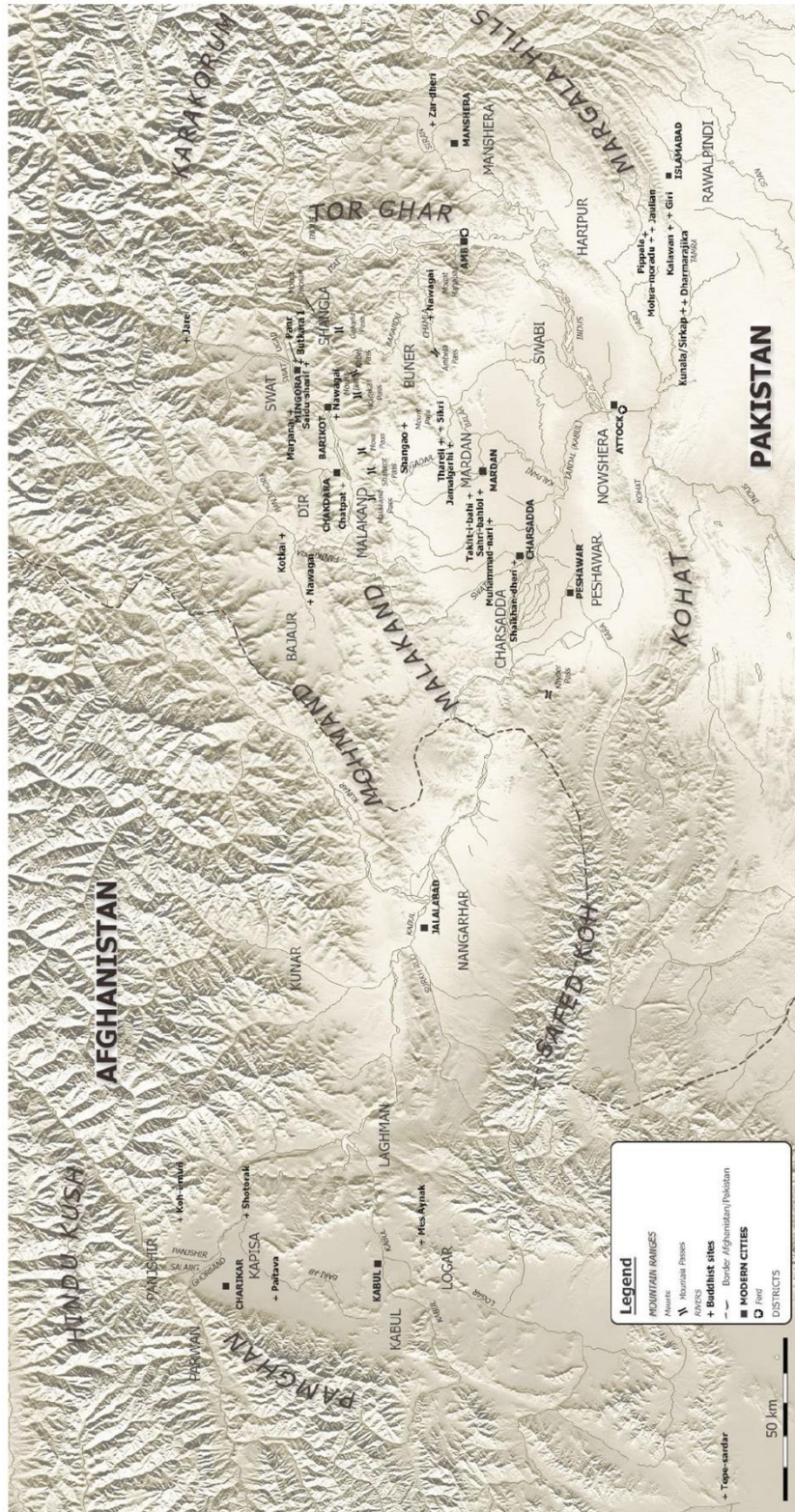


Tavola I - Mappa del "Greater Gandhara" (da Pons 2019: pp. VI-VII).

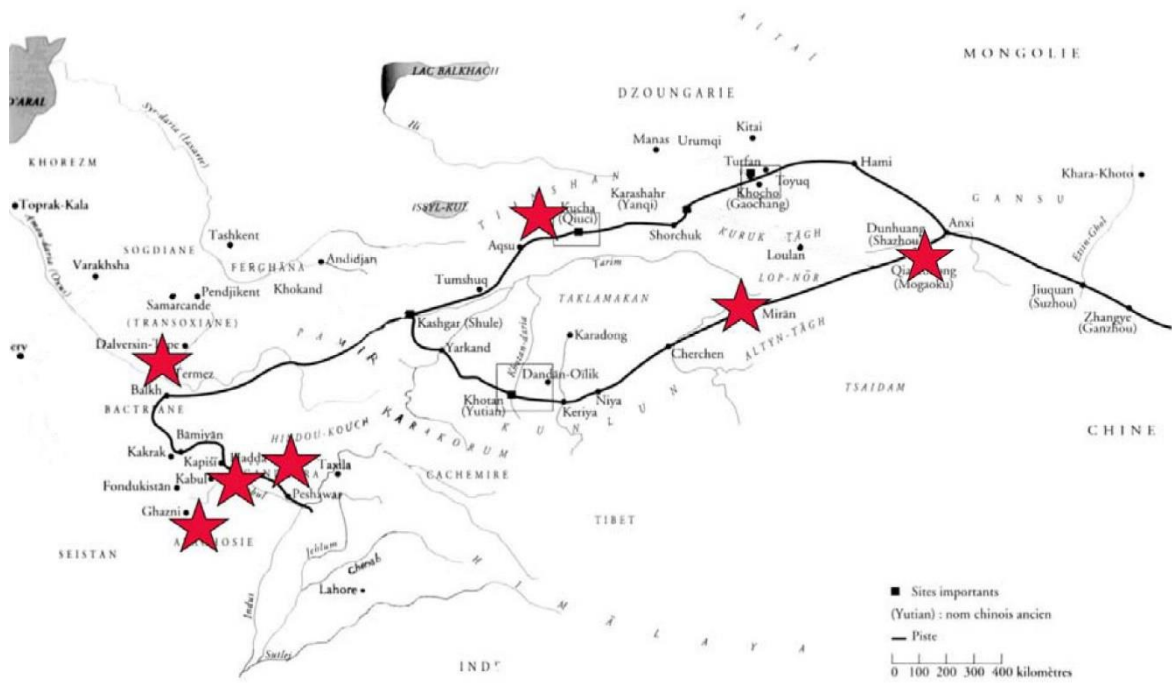


Tavola. II - La Via della Seta: mappa dei siti archeologici presi in esame (da Filigenzi 2012: fig. 1).

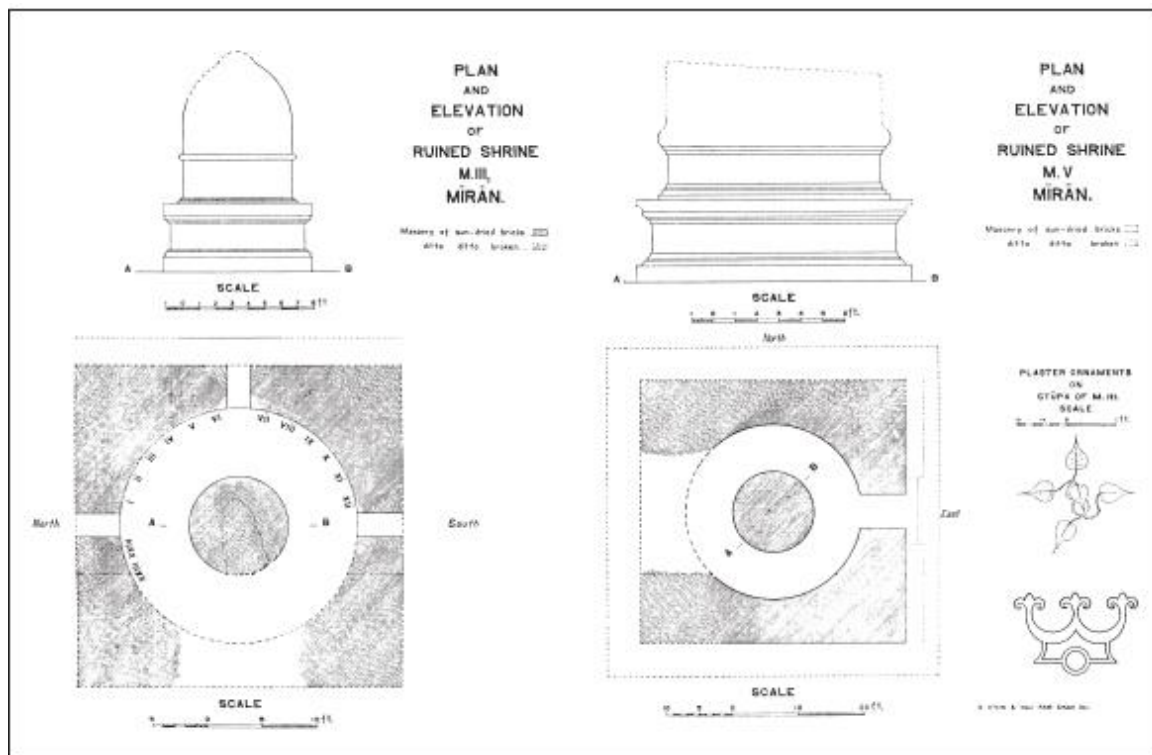


Tavola IIIa - Planimetria e prospetto degli stūpa M. III e M. V di Miran (da Francfort 2014: fig. 2).



Tavola IIIb - La decorazione parietale di M.V. (da Francfort 2014: fig. 3).



Tavola Iva - Miran V, Iscrizione su zampa di elefante (da Stein 1921: fig. 144).



Tavola IVb - Miran V, Iscrizione sull'architrave della porta (da Stein 1921: fig. 142).



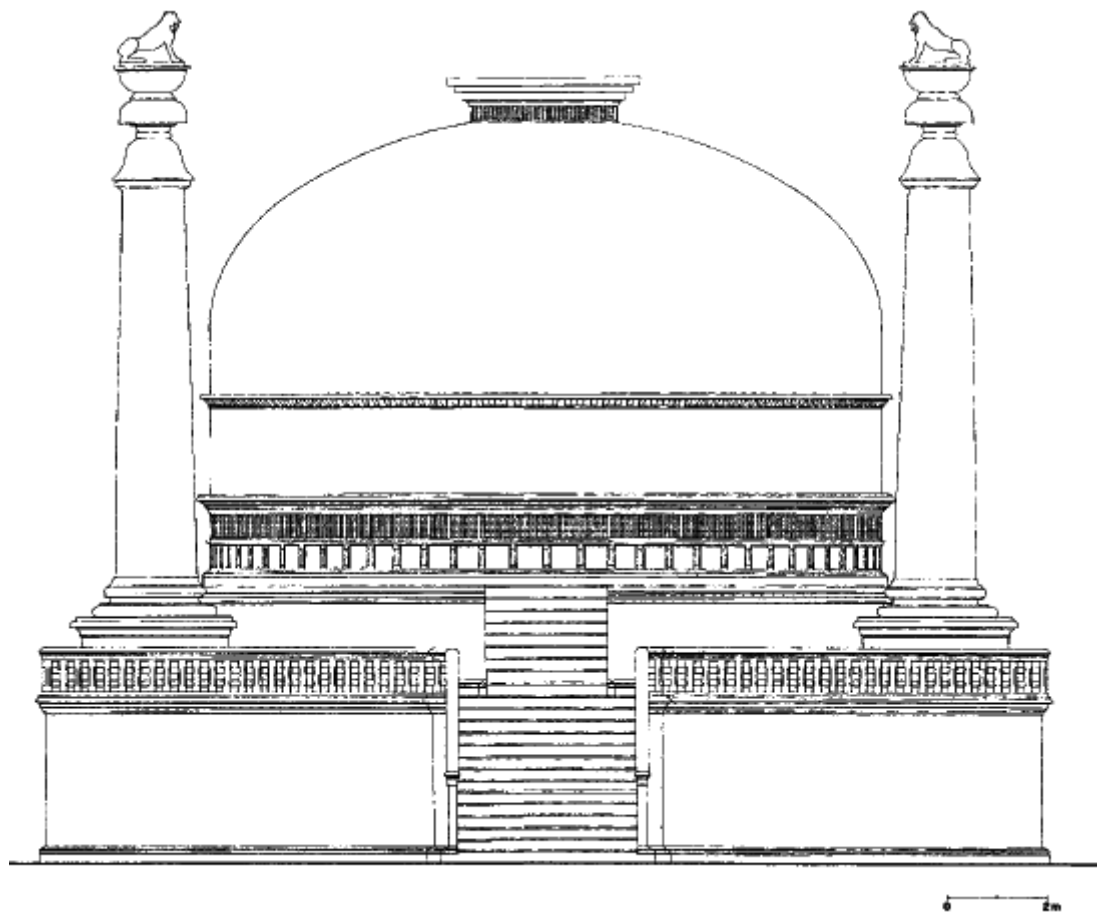


Tavola V - Ricostruzione grafica dello stūpa principale di Saidu Sharif (da Filigenzi 2012: fig. 15).



Tavola Via - Foto del complesso delle grotte di Kizil (da Morita 2015: fig. 1).

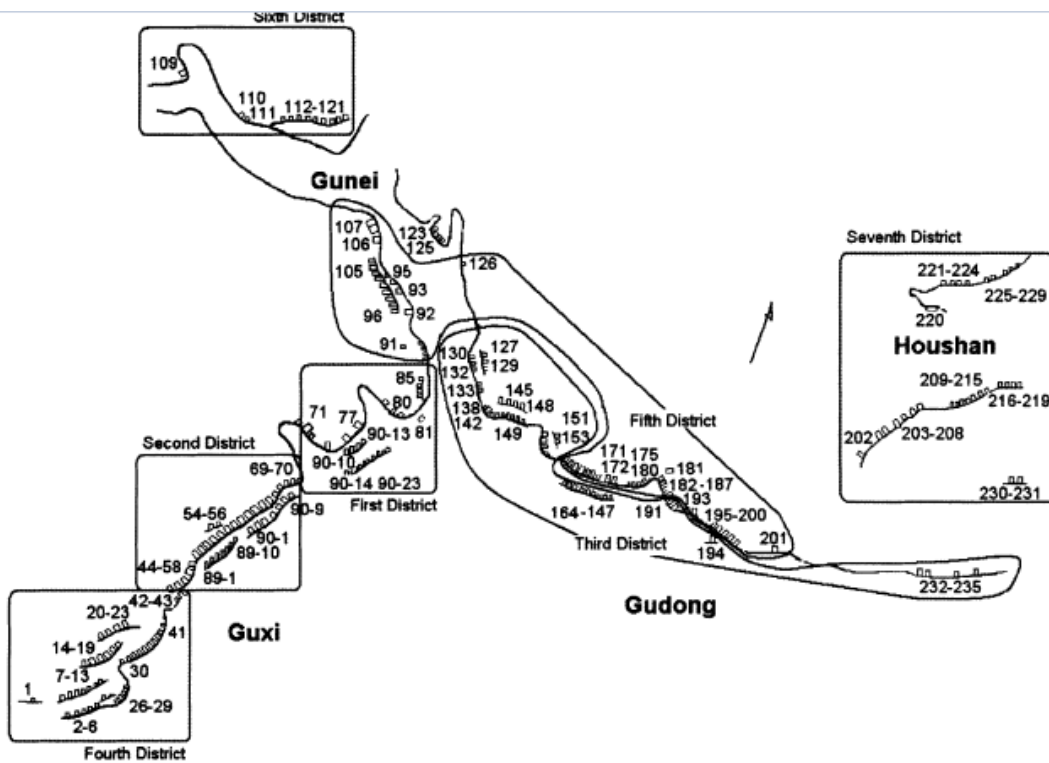


Tavola VIb - Kizil, i sette distretti in cui sono suddivise le grotte (da Vignato 2006: fig. 2).

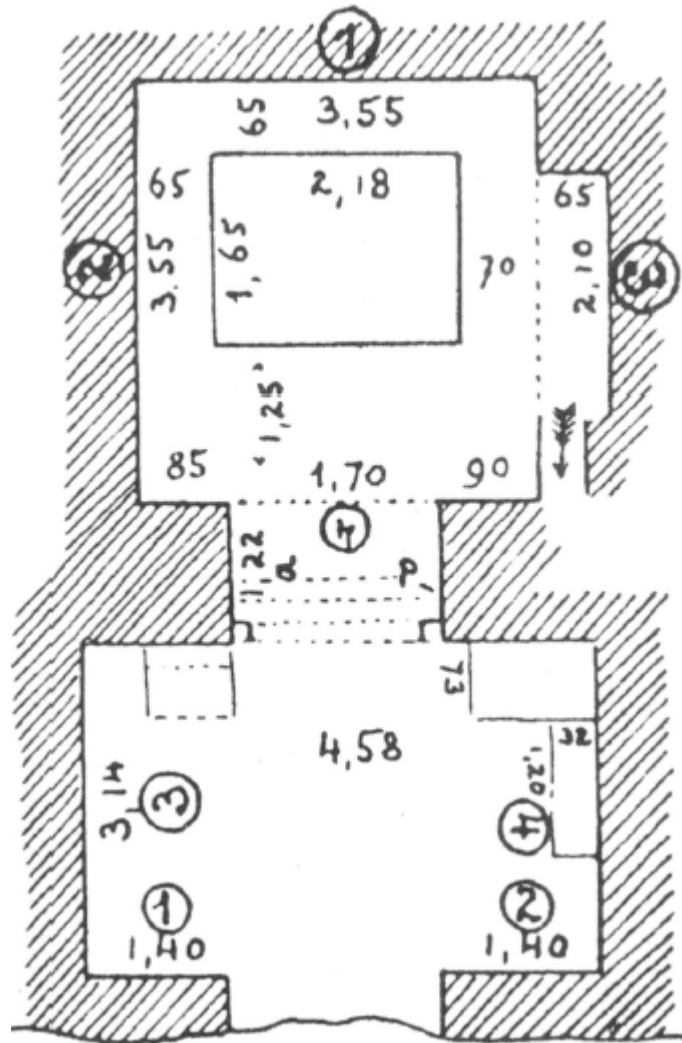


Tavola VII - Kizil, planimetria della grotta dei Pavoni (da Santoro 2001: fig. 1).

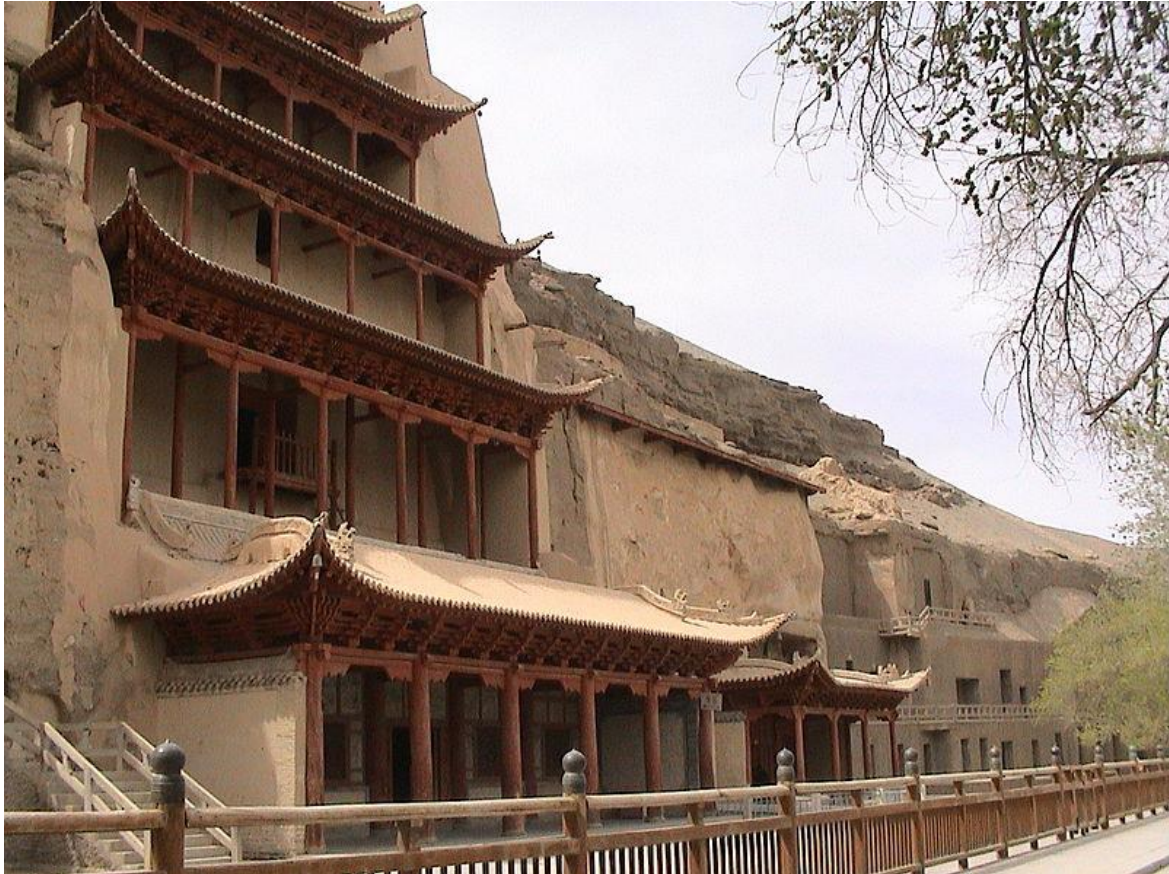


Tavola VIIIa - Grotte di Mogao (da Wikipedia).

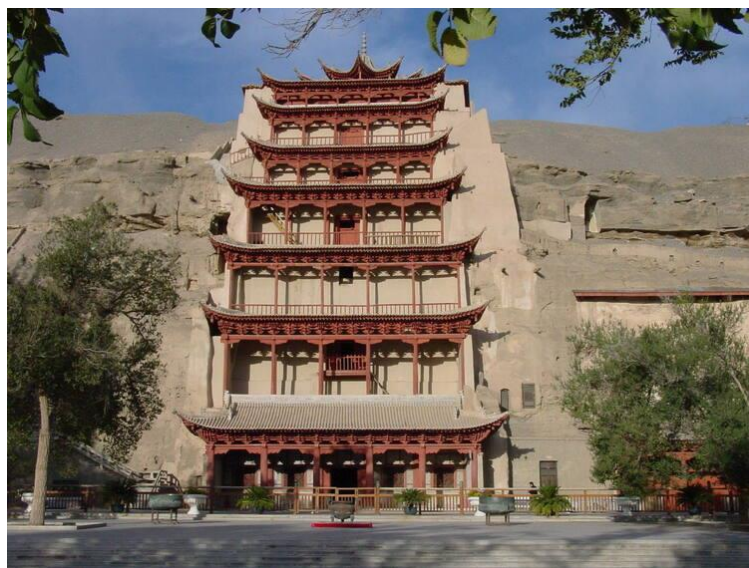


Tavola VIIIb - Grotte di Mogao (da Wikipedia).



Tavola IXa - Buddha in *padmāsana* e *dhyānāmudra* (da Giuliano 2012: fig. 15).



Tavola IXb - Buddha stante (da Giuliano 2012: fig. 13).

