



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
In Lingue e Civiltà dell'Asia e dell'Africa Mediterranea

Tesi di Laurea

Concetto di simbolismo: il valore simbolico dell'arte buddhista
in Cina e Pakistan

Relatore

Ch.mo Prof. Luca Maria Olivieri

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Sabrina Rastelli

Laureanda

Martina Caprioli

855999

Anno Accademico

2022/2023

INDICE

Lista delle figure	4
Lista delle tavole	6
Abstract	7
前言	9
Introduzione	11
Capitolo 1: 1.1 Il valore simbolico dell'arte	14
1.2 La via della seta e la trasmissione di modelli	14
1.3 Il capitale simbolico tra teoria e pratica	15
1.4 L'arte greca e l'arte romana	15
1.5 L'arte ellenistica nell'orbita dell'arte indiana	17
1.6 La struttura della tesi	18
Capitolo 2: Le grotte di Yungang	23
2.1 Le grotte di Yungang	23
2.2 Introduzione del buddhismo in Cina	24
2.3 Le origini del complesso rupestre di Yungang	26
2.4 Analisi artistica delle grotte di Tan Yao	29
2.5 Il valore simbolico di Yungang	32
2.6 Le grotte di Yungang e l'ambiente circostante	33
Capitolo 3: Saidu Sharif	40
3.1 Il buddhismo	40
3.2 Religione non buddhista	42
3.3 Le origini dell'arte del Gandhara	43
3.4 Influenza greca e romana sull'arte gandharica	44
3.5 Lo Swat	45
3.6 Saidu Sharif	47
3.7 Il fregio	50
3.8 La realizzazione dei Santuari	52
Capitolo 4: Modalità di trasmissione del capitale simbolico tra Oriente e Occidente, travalicando i secoli	66
4.1 L'arte greca e l'arte romana	66
4.2 L'arte buddhista del Gandhara	73
4.3 Lo studio dei siti e il tracciamento della storia artistica della regione del Gandhara	78
4.4 L'arte buddhista in Cina	81
Conclusione	104

Bibliografia

105

Figure

108

LISTA DELLE FIGURE

- Fig. 1- Colline di Barabar, grotta di Lomas Rishi
- Fig. 2- Museo nazionale etrusco di Villa Giulia a Roma, Cista Ficoroni
- Fig. 3- India, le cave di Ajanta
- Fig. 4- Gandhara, lo stupa di Loriyan-Tangai
- Fig. 5- Museo archeologico nazionale di Firenze, l'Idolino
- Fig. 6- Duomo di Arezzo, altare di Arezzo
- Fig. 7- Hampton Court, il Trionfo di Cesare
- Fig. 8- Cina, le grotte di Yungang
- Fig. 9- Cina, statua di Buddha Sakyamuni
- Fig. 10- MET Museum, statua di Maitreya
- Fig. 11- Cina, le grotte di Yungang
- Fig. 12- Yungang, grotta n. 17
- Fig. 13- Yungang, grotta n. 18
- Fig. 14- Yungang, grotta n. 18 (dettaglio apsara)
- Fig. 15- Dakota del Sud, monte Rushmore
- Fig. 16- India, le cave di Ajanta
- Fig. 17- Afghanistan, Buddha di Bamyan
- Fig. 18- Shahbaz garhi, gli Editti di Asoka
- Fig. 19- Tepe Narenj, coppia di donatori
- Fig. 20- The British Museum, coppia tutelare Hariti e Panchika
- Fig. 21- Saidu Sharif museum, fregio della nascita di Siddharta
- Fig. 22- Museo archeologico nazionale di Taranto, la nascita di Dioniso
- Fig. 23- Iscrizione di Senavarma
- Fig. 24- Saidu Sharif museum, il modello dello stupa di Saidu
- Fig. 25- Saidu Sharif museum, il modello dello stupa di Saidu (dettaglio chattra)
- Fig. 26- Saidu Sharif museum, capitello gandharico-corinzio
- Fig. 27- Saidu Sharif museum, fregio (dettaglio copricapo e acconciatura)
- Fig. 28- Saidu Sharif museum, fregio
- Fig. 29- Saidu Sharif museum, dettaglio del modello dello Stupa
- Fig. 30- Saidu Sharif museum, fregio (dettaglio di donne in balconata)
- Fig. 31- The Metropolitan Museum, cratere funerario
- Fig. 32- Museo archeologico di Delfi, Kleobi e Bitone
- Fig. 33- Museo archeologico di Delfi, Auriga di Delfi
- Fig. 34- British Museum, Iride
- Fig. 35- Musei Capitolini, Galata morente

- Fig. 36- Monaco di Baviera e Louvre, Ara di Domizio Enobarbo
- Fig. 37- Musei Vaticani, Augusto di Prima Porta
- Fig. 38- Roma, Ara Pacis
- Fig. 39- Roma, Pantheon
- Fig. 40- Roma, Colosseo
- Fig. 41- Roma, Terme di Caracalla
- Fig. 42- Afghanistan, Ai Khanum
- Fig. 43- Museum Fur Asiatische Kunst, fregio dell'Assalto di Mara
- Fig. 44- Saidu Sharif Museum, fregio della Nascita di Siddharta
- Fig.45- Saidu Sharif Museum, fregio del Primo Bagno di Siddharta
- Fig.46- Saidu Sharif Museum, fregio con colonne
- Fig.47- Saidu Sharif Museum, particolare di un capitello gandharico-corinzio
- Fig.48- , la Lavanda dei piedi
- Fig. 49- Hoby, skyphos
- Fig. 50-Afghanistan, Mes Aynak
- Fig. 51- Saidu Sharif Museum, fregio del dono dell'elefante
- Fig. 52- Peshawar Museum, fregio di donne in balconata

LISTA DELLE TAVOLE

Tav. 1- Mappa dell'area del Gandhara

Tav. 2- Mappa della via della seta

Tav.3- Fregio con scena di lotta, il mito di Filottete e un episodio della vita del Buddha (Fig. 2)

Tav.4- Miran, il dono dell'elefante (Filigenzi A., *From Saidu to...*, fig. 9)

Tav.5- Xi'an, Buddha assiso (Rastelli S., *L'arte cinese I*, fig. 82)

Tav.6- Qingzhou, Buddha stante (Rastelli S., *L'arte cinese I*, fig.88)

Tav.7- Tianshui, bodhisattva Padmapani (Rastelli S., *L'arte cinese I*, fig.89)

Tav.8- Dunhuang, grotta 285 Mogao (Rastelli S. *L'arte cinese I*, fig. 91)

Tav.9-Longmen, grotta Fengxian (Rastelli S., *L'arte cinese I*, fig. 102)

Tav.10- Longmen, bodhisattva Dashizhi (Rastelli s., *L'arte cinese I*, fig. 103)

Tav.11- Dunhuang, grotta 45 di Mogao (Rastelli S., *L'arte cinese I*, fig. 104)

Tav.12- Dunhuang, grotta 217 di Mogao, Terra pura di Amithaba (Rastelli S., *L'arte cinese I*, fig.48)

ABSTRACT

Il valore simbolico dell'arte è legato alla capacità dell'arte stessa di rappresentare e comunicare significati e idee attraverso i simboli. Se dovessimo individuare i due elementi che costituiscono il capitale simbolico per eccellenza, non potremmo non citare i monumenti e il linguaggio figurativo. I monumenti, testimonianze significative della storia e della creatività umana, sono fondamentali perché rappresentano punti di riferimento, modelli, l'identità dei popoli e costituiscono l'eredità del passato da trasmettere alle generazioni future.

Il linguaggio figurativo è usato per creare strati di significato cui si accede attraverso i sensi e il simbolismo. Esso si avvicina al tema esaminato senza che l'autore dell'opera espliciti il tema trattato, ed è analizzabile grazie ad una conoscenza a tutto tondo dei diversi aspetti che caratterizzano le tecniche scultoree, pittoriche e grafiche.

Lo studio del capitale simbolico deve dunque basarsi essenzialmente sulle arti visive. Nei primi capitoli della mia tesi, mi soffermerò sul repertorio architettonico delle due culture sulle quali si fondano i miei studi: quella cinese e quella gandharica, concentrandomi sulle Grotte di Yungang in Cina, e sullo Stupa di Saidu Sharif, nel Gandhara.

Sebbene i due siti risalgano ad epoche diverse, delinearò il metodo e il risultato della trasmissione del capitale simbolico buddhista nei due diversi mondi. Successivamente, mi concentrerò sugli elementi che le due culture hanno in comune, per poi analizzare le diverse interpretazioni che ne hanno generato.

前言

艺术包括人类进行的所有活动，是创造力和审美表达的结果。它是一种交流方法，其表达基于具体的研究、先天的能力和经验。

主要的艺术形式有七种，包括绘画、建筑、文学、音乐、舞蹈和电影。除了这些经典的艺术形式，还可以加上在现代以及在技术进步下发展起来的四种：视频艺术、摄影、漫画和电子游戏。

然而，艺术也可以指手艺，知识，以及有天赋的东西。

艺术与象征资本的概念直接相关，主要是指通过象征意义沟通或代表某种事物的能力。

象征意义可能是物体、文字，但它们代表着复杂的思想、情感和概念。

在许多方面，象征意义的目的主要是为了营造氛围。

艺术是宣泄情感的出口。

古迹是最古老的艺术形式之一，它能让人立即理解并诠释象征意义。

根据皮雷托在他的书中提供的定义：“石头的记忆：独裁者的古迹”，。

古迹是一个伦理、神学以及政治的对象。通过它，人们举行祭礼和仪式，打响激烈的意识形态斗争，建立并解除记忆的联系，宣泄标志性的暴力，编织出重新使用和调解的复杂策略。因此，一座古迹传播的成功完全基于其象征语言以及它如何与人们的想象力互动。

古迹提供了一个关于该时期风格的概述，以及一个特定的主题是如何被不同的文化所诠释的。本篇论文的主题是佛教艺术的象征资本，以及关于这种艺术风格的象征资本是如何被不同的文化翻译和阐述的。

具体来说，我将着眼于中国、犍为、罗马和希腊艺术之间的象征意义资本的流通。

这是对所有这四种艺术风格中使用的一些最重要的象征意义的分析。

为提供具体事例，论文将集中分析两处佛教遗迹：中国的云冈石窟和巴基斯坦的赛都谢里夫佛塔。云冈石窟是中国最著名的石窟群之一，以其宏伟的气势吸引了许多游客的注意，并使世界各地的游客为之倾倒。

然而，建造这一建筑群的目的十分明确：一方面是为了颂扬统治王朝并使其合法化，另一方面是为了巩固与佛教界的联系，以确保得到他们的支持。云冈石窟的原始核心由五个洞窟组成，被称为“丹崖洞”，分别对应第十六、十七、十八、十九和二十个洞窟。

整个建筑群的建造历时 60 多年，跨越了文成帝和孝明帝两个统治时期（公元 460-524 年）。洞窟的构成巧妙地结合了全尺寸的佛像、壁龛、较小的侍者雕像和岩柱。整体效果是环境的十分拥挤，因为墙上的装饰物填补了其余的空间。

建造该建筑群的材料是砂岩，一种非常脆弱的材料。这种类型的石头适合小规模装饰，但不太适合大规模的工程。谭瑶洞的构型是这样的：洞窟的很大一部分置于游客的视线之外，吸引着游客进入参观洞窟的内部。

该建筑群于 2001 年成为联合国教科文组织世界文化遗产。赛杜-谢里夫佛塔可以追溯到公元前 1 世纪，位于通常所称的犍陀罗地区，其中包括巴基斯坦和阿富汗。

具体而言，当我们谈到犍陀罗时，我们指的是白沙瓦平原。由于丝绸之路的存在，这里是连接西部和东部的重要地区。所有希望在东西方之间旅行的人都必须进行这一段路程。这段路程要经过危险地区，因此人们经常组成商队，以便到达目的地。

许多类型的人都会进行这种旅行：商人、朝圣者、简单的旅行者和艺术家。颇为有趣的是，艺术家们经常“迁移”，导致了他们作品的创新、雏形和草图，这使我们能够理解不同历史时刻不同作品的动势和解读。

在这种情况下，印度艺术家向西方的迁移提供了一个象征意义资本迁移的例子。犍陀罗的艺术呈现出一个非常特殊的背景，因为它没有经历一个逐步的演变：它从一个几乎不存在的艺术变成了一个以伟大且稳固的技术为特征的艺术事实，这是象征意义资本流通的一个明显结果。赛杜-谢里夫的佛塔是一个创新的作品，有以下几个原因：建筑、新元素的增加、装饰以及使用的材料。赛杜-谢里夫是一座犍陀罗风格的佛塔，由白色和绿色的片岩制成，墩座墙底部的四根柱子涂成红色。

仪式走廊的装饰呈现出一种非典型的装饰风格：除了四个神迹之外，还有一个关于宫廷生活的部分，是有关年轻时悉达多的生活的。我描述的这两座古迹非常不同，但也存在一些共同点，证明象征资本的流通是艺术中非常常见的元素：两者都是石制古迹，具有明显的政治内涵，并显示出各自对本土品味的坚持，以及对佛教的阐释。

本篇论文将分为四章：在第一章中，作者将尝试解释什么是象征资本以及古迹的作用；第二章的重点是云冈石窟；第三章将涉及赛都谢里夫佛塔；第四章将专门对象征资本的流通进行更深入的阐释，并将列举中国、希腊、罗马和犍陀罗文化的例子。

本篇论文意在表明，符号资本的流通不仅发生在不同的文化之间，也发生在不同的历史时刻和背景之下。

INTRODUZIONE

L'arte comprende tutte quelle attività svolte dall'uomo, risultato della creatività ed elaborazione estetica. L'arte è un metodo di comunicazione, la cui espressione si basa su studi specifici, abilità innate ed esperienza. Le principali forme d'arte sono sette e includono la pittura, l'architettura, la letteratura, la musica, la danza e il cinema. A queste classiche forme d'arte, se ne possono aggiungere altre quattro, sviluppatosi in era moderna e con l'avanzamento delle tecnologie. Esse sono: la videoarte, la fotografia, il fumetto e il videogioco. L'arte, però, può anche riferirsi ai mestieri, al *savoir faire*, all'aver talento per qualcosa. L'arte è direttamente legata al concetto di capitale simbolico e, principalmente, all'abilità di comunicare o rappresentare qualcosa tramite i simboli. Questi ultimi possono essere oggetti, parole, ma rappresentano idee, emozioni e concetti complessi. Lo scopo dei simboli è, tra i molti, soprattutto quello di creare atmosfera.

L'arte è una valvola di sfogo delle emozioni.

Una delle forme d'arte più antica, che consente la comprensione immediata e l'effetto evocativo dei simboli, è il monumento. Secondo la definizione fornita da Piretto¹ nel suo libro *Memorie di pietra: i monumenti delle dittature*:

Il monumento è oggetto etico, teologico e politico. Sul suo corpo si celebrano culti e rituali, si combattono aspre battaglie ideologiche, si fanno e si disfano legami della memoria, si sfogano violenze iconoclaste, si intessono sofisticate strategie di riappropriazione e di mediazione.

Quindi, il successo comunicativo di un monumento è interamente basato sul suo linguaggio simbolico e da come esso interagisce con l'immaginario della gente.

I monumenti permettono di fare una panoramica dello stile del periodo e il modo in cui un dato tema viene interpretato da diverse culture.

Il tema del mio elaborato è il capitale simbolico dell'arte buddhista e il come il capitale simbolico concernente questo stile artistico venga traslato ed elaborato da diverse culture.

Nello specifico, mi concentrerò sulla trasmissione del capitale simbolico tra arte cinese, gandharica, romana e greca. Si tratta di un'analisi relativa ad alcuni dei simboli più importanti e utilizzati in tutti e quattro questi stili artistici. Per fornire esempi concreti, ho deciso di incentrare la mia dissertazione sull'analisi di due monumenti buddhisti: le grotte di Yungang in Cina e lo stupa di Saidu Sharif in Pakistan.

Le grotte di Yungang sono uno dei complessi rupestri più famosi in tutta la Cina.

Con la loro grandiosità, hanno attirato l'attenzione di molti visitatori e incantano i turisti provenienti da ogni parte del mondo.

Lo scopo per il quale è stato creato questo complesso, però, è ben più articolato: da un lato vi era la volontà di celebrare e legittimare la dinastia regnante, d'altra parte era necessario consolidare il

¹ G. P. Piretto, docente di cultura russa e metodologia della cultura visuale all'Università degli Studi di Milano, <https://www.raffaellocortina.it/scheda-libro/gian-piero-piretto/memorie-di-pietra-9788860306784-1550.html>.

legame con la comunità buddhista, per poterne ottenere l'appoggio. Il nucleo originale delle grotte di Yungang è composto da cinque grotte, chiamate "cave di Tan Yao" e corrispondenti alle grotte sedici, diciassette, diciotto, diciannove e venti. La realizzazione dell'intero complesso ha richiesto più di sessant'anni e si è estesa per i due regni degli imperatori Wencheng e Xiaoming (460-524). La composizione delle grotte è frutto di una sapiente commistione di statue di dimensioni reali del Buddha, nicchie, statue degli attendenti dimensioni minori, colonne in roccia. L'effetto generale è quello di ambienti molto affollati, con decorazioni parietali per riempire il resto degli spazi.

Il materiale di realizzazione del complesso è l'arenaria, materiale molto fragile. Questo tipo di pietra è adatta a decorazioni di piccole dimensioni ma poco adatta all'utilizzo per opere di grandi dimensioni. La conformazione delle grotte di Tan Yao è tale da nascondere allo sguardo del visitatore gran parte delle grotte, invogliando il visitatore ad entrare per osservare l'interno delle grotte.

Il complesso è stato dichiarato nel 2001 parte del Patrimonio dell'Umanità dell'Unesco.

Lo Stupa di Saidu Sharif risale al I secolo a.C., e si trova nella zona comunemente chiamata Gandhara, che comprende parte del Pakistan e dell'Afghanistan. Nello specifico, quando si parla di Gandhara, ci si riferisce alla piana di Peshawar, un'area importante di collegamento tra occidente e oriente grazie alla Via della Seta. Tutti coloro che desideravano spostarsi tra oriente e occidente dovevano affrontare quella tratta. Il viaggio attraversava zone pericolose, dunque ci si organizzava frequentemente in carovane per raggiungere la destinazione. Vi era una grande varietà di viaggiatori che affrontavano quel viaggio: commercianti, pellegrini e semplici viaggiatori e gli artisti. Risulta parecchio interessante notare il fatto che gli artisti si spostavano spesso, portando con loro le innovazioni, i modelli e i cartoni delle loro opere e che grazie a questi possiamo comprendere i movimenti e le interpretazioni delle diverse opere nei diversi momenti storici. Un esempio di migrazione di capitale simbolico in questo contesto è fornito dalla migrazione di artisti indiani in occidente. L'arte del Gandhara presenta un contesto del tutto particolare, perché non ha subito un'evoluzione graduale: si passa da un'arte pressoché inesistente a una realtà artistica caratterizzata da una grande e consolidata tecnica, evidente conseguenza della circolazione del capitale simbolico.

Lo stupa di Saidu Sharif è un'opera innovativa per diversi motivi: l'architettura, l'aggiunta di nuovi elementi, la decorazione, i materiali usati. Saidu Sharif è uno stupa in stile gandharico realizzato in scisto bianco e verde e con quattro colonne alla base del podio, dipinte di rosso. La decorazione del corridoio di deambulazione rituale presenta un repertorio decorativo atipico: oltre ai quattro miracoli (la Nascita, l'Illuminazione, la Diffusione degli insegnamenti, la Morte) è infatti presente anche la sezione della Vita di palazzo, che tratta la vita del giovane Siddharta. I due monumenti da me descritti sono molto differenti ma hanno dei punti comuni che testimonia come la circolazione del capitale simbolico sia un elemento molto comune nell'arte: entrambi sono monumenti in pietra, con chiare connotazioni politiche e che mostrano, ciascuno aderendo ai gusti locali, l'interpretazione del buddhismo.

Il mio elaborato sarà suddiviso in quattro capitoli: nel primo capitolo cercherò di spiegare cos'è il capitale simbolico e il ruolo del monumento; il secondo capitolo ha il focus sulle grotte di Yungang; il terzo capitolo tratterà lo stupa di Saidu Sharif; il quarto capitolo sarà dedicato ad una spiegazione più approfondita della circolazione del capitale simbolico e sarà corredato da esempi tratti dalla cultura cinese, greca, romana e gandharica.

Il mio intento è quello di dimostrare che la circolazione del capitale simbolico avviene non solamente tra culture diverse ma anche in momenti storici e contesti differenti.

CAPITOLO 1

1.1 Il valore simbolico nell'arte

Il valore simbolico nell'arte si riferisce alla capacità dell'arte di rappresentare e comunicare significati e idee attraverso simboli. Questi ultimi possono essere oggetti, colori, forme, parole o gesti, ma tutti hanno un significato che va oltre la loro semplice rappresentazione visiva o verbale. In altre parole, i simboli nell'arte non sono solo oggetti o parole, ma rappresentano idee, emozioni e concetti complessi. Essi sono presenti in molte forme d'arte, come la scultura, musica, pittura, danza e teatro. Ad esempio, il colore rosso può rappresentare l'amore, la forza della passione, il pericolo, l'ira, il fuoco, a seconda del contesto in cui viene utilizzato. Inoltre, un simbolo può assumere diversi significati in epoche o culture diverse: la croce può rappresentare la morte ma anche la cristianità. Il valore simbolico nell'arte può essere utilizzato per trasmettere un messaggio più profondo o per creare un'atmosfera particolare. I simboli, infatti, possono creare un senso di attesa, tensione, mistero, o rappresentare un'idea complessa in modo immediato e accessibile. Possono poi essere utilizzati per suscitare emozioni, come la potenza, la tristezza, la felicità o la paura. E questi simboli trasmigrano da una civiltà all'altra, perché la gente si sposta da un posto all'altro fin dall'antichità, trasportando oggetti vari in vasti e lontani territori. A questo proposito, R. Wittkower, storico dell'architettura, storico dell'arte e saggista tedesco, nel 1966, in *East-west in Art*² ha affermato:

Non deve fare meraviglia che gli scambi culturali e simbolici tra Oriente e Occidente e le varie compenetrazioni risultino pressoché infiniti.

Queste compenetrazioni sono state attuate in modo diversi; per esempio, grazie all'esodo di interi popoli, a causa di conflitti o di invasioni, o spostamenti di artisti, viaggiatori, artigiani... Ovviamente, non è possibile ricostruire in modo preciso ed esatto il modo in cui tutto ciò è avvenuto, ma sicuramente è fuori da ogni dubbio che molte forme artistiche ricorrono in luoghi e civiltà grandemente distanti e diversi, e in epoche storiche all'apparenza non collegate tra loro.

1.2 La via della seta e la trasmissione dei modelli

Una certa tracciabilità si ritrova osservando il percorso delle carovane, che, in passato, collegavano varie aree del continente asiatico e, più precisamente, la "via settentrionale", che include anche la navigazione del Mar Nero e del Mar Caspio, e la "via meridionale", che attraversava invece l'Iran e la Siria. Da non dimenticare anche il viaggio della famiglia Polo, i cui diari hanno fornito molte testimonianze preziose sui Paesi visitati. In realtà, nel corso della storia, sono stati moltissimi gli scambi, sia di tipo culturale che artistico, che hanno contribuito a creare una commistione tra culture diverse. A livello di opere in metallo o tessili, è possibile definire, in modo esatto, grazie anche alle tecniche moderne, il modo in cui questo tipo di oggetti è stato assimilato e trasformato all'interno di

² R. Wittkower, Introduction to Bowie, T., *East-West in Art: Patterns of Cultural Relationships*.

un nuovo comportamento culturale. Quando, invece, si tratta di scultura, pittura e architettura, non bisogna dimenticare, a parere di R. Wittkower, come tali creazioni siano di fatto inseparabili da complicati e articolati concetti filosofici e riti religiosi.³

Accade così che alcuni schemi con precise caratteristiche stilistiche riescono a perpetuarsi nel passaggio da un periodo storico all'altro, cambiando però la loro accezione in base al contesto di riferimento. Spesso, poi, questi schemi, secondo R. Wittkower, sebbene trasformati, hanno finito per raggiungere i luoghi di origine, recuperando la loro forma classica. In questo viaggio, con tutti gli adattamenti adottati, si sono accresciute anche le possibilità di errore, e il viaggio stesso ha assunto il carattere di una Odissea: a distanza di secoli, dopo vicissitudini infinite, essi hanno rivisto la loro Itaca stravolti e confusi.⁴

1.3 Il capitale simbolico tra teoria e pratica

Secondo Pierre Bourdieu, sociologo e antropologo francese⁵, per definire in modo esaustivo il concetto di "capitale simbolico", deve essere anche effettuata, così come già detto da Wittkower, una classificazione degli agenti sociali, vagliando due elementi caratterizzanti: l'elemento materiale, che, come qualunque entità tangibile, può essere contato e determinato; l'elemento simbolico, che, invece, si basa sulla percezione di un oggetto. Nel primo caso, ci si può avvalere semplicemente della statistica; nel secondo caso non si analizza la realtà in sé, bensì ci si concentra sulla percezione che gli agenti sociali hanno di essa. In altre parole, il capitale simbolico che costituisce la società elitaria non è basato su un mero giudizio, bensì sulla percezione che gli individui delle diverse classi hanno dei loro possedimenti, quali titoli, beni immobili. Questi simboli di potere non sono sempre uguali in tutte le epoche; esaminiamo, ad esempio, la forma fisica di un individuo: se oggi essere magri, alti e abbronzati è un fattore positivo, in passato la classe elitaria prediligeva corporature più massicce, simbolo di opulenza. L'esempio di eccellenza di trasporto di capitale simbolico, per quanto riguarda l'arte europea, è sicuramente fornito dall'arte greco-romana o ellenistica-romana.

1.4 L'arte greca e l'arte romana

Entrambi i tipi di arte sono parte di un ambito culturale ampiamente diffuso, e perciò, gli elementi essenziali si sono accumulati, intrecciati, mescolati tra loro nel tempo. Ciò complica particolarmente il volerli reinterpretare. Se pensiamo al panorama artistico greco, sappiamo che ci sono elementi imprescindibili che lo rendono immediatamente riconoscibile: le strutture dei templi greci, le colonne

³ R. Wittkower, *Allegorie e migrazione di simboli*, p. 9.

⁴ Ivi, p. 201.

⁵ Pierre Bourdieu è considerato il sociologo più importante della seconda metà del XX secolo. Il suo pensiero ha esercitato un'influenza considerevole all'interno delle scienze umane e sociali; la sua opera è dominata da un'analisi dei meccanismi di riproduzione delle gerarchie sociali. Bourdieu insiste sull'importanza dei fattori culturali e simbolici all'interno di questa riproduzione e sostiene che gli agenti sociali dominanti impongono le produzioni culturali e simboliche, creando una "violenza simbolica" che fa ammettere come legittime le stesse agli attori sociali dominati.

in stile dorico, attico e corinzio, le vesti drappeggiate e le elaborate acconciature delle donne e delle dee greche, la vitalità e la forza che esprimono i corpi scolpiti o dipinti degli dei o degli atleti greci, così frequentemente rappresentati. Se osserviamo il panorama artistico romano, invece, ci imbattiamo in una realtà nella quale l'arte occupa un posto secondario. Le prime opere d'arte furono portate a Roma come bottino di guerra e l'arte non fu considerata come elemento di utilità sociale per molto tempo. L'interesse di Roma verso l'arte si sviluppò all'improvviso, e questo fa sorgere il dubbio che si sia trattato più di una moda che di un sentimento spontaneo, e ciò è avvalorato dal fatto che il processo formativo degli artisti rimane estraneo in questo contesto, tranne che in architettura. Inizialmente, l'arte romana attinge a piene mani dall'arte greca, prendendo spunto dalle forme e isolandole completamente dal contesto storico. A poco a poco, diventa fondamentale il concetto di originalità e gli elementi greci vengono addirittura considerati come elementi di disturbo, di arretratezza nell'arte romana. Nel libro *Roma. L'arte al centro del potere*, Ranuccio Bianchi Bandinelli⁶ cita un importante esempio di trasmissione e rielaborazione del capitale simbolico. Parla infatti della Lupa Capitolina e afferma che, in passato, facendo raffronti stilistici con l'arte della terracotta a Veio, si era attribuita quest'opera agli antichi etruschi. In seguito a studi successivi, ci si rese conto che molto probabilmente la Lupa Capitolina poteva essere opera di un artista greco o siciliano. Ancora, l'altare augusteo di Arezzo mostra il panorama mitologico greco, mentre le diverse scene e figure appartengono chiaramente a periodi diversi. L'Idolino ha conformazione fisica tipicamente politeclea e il giovane ha forme morbide e piene tipiche dell'età flavia⁷. La Cista Ficoroni, bellissimo e importantissimo esempio di arte etrusca a Roma, è un contenitore per gioielleria e articoli di bellezza in rame. Il corpo, cilindrico, ha un coperchio con manico decorato con Dioniso e due satiri, e piedi di sostegno intarsiati. L'arte ellenistica e romana ebbero quindi diversi contatti, ma il saccheggio di Siracusa nel 212 a.C. sancirà finalmente un contatto "diretto". L'episodio viene narrato da Plutarco e testimonia il trasporto delle statue presenti nella città a Roma, per celebrare il Trionfo della Romanità. Le statue erano una celebrazione dell'eleganza, finezza e armoniosità tipica dell'arte greca. In tutte le conquiste successive, le opere d'arte vengono sistematicamente depredate e trasportate a Roma. Giunte in questa città, le opere finivano nelle mani dei collezionisti e se ne cominciò la copia e vendita sistematica, essendo Roma considerata come uno dei principali, e facilmente raggiungibili, mercati del tempo. Nacque, tra i ricchi romani, l'esigenza di replicare quella ricchezza e iconicità. Ovviamente, poiché le strutture architettoniche romane erano molto diverse da quelle greche, si cercò di elevare le abitazioni attraverso la pittura, con la realizzazione di paesaggi, finestre e tendaggi vari, che riproducevano il mondo greco. Tracce di questa commistione tra questi diversi mondi si trovano pure nell'Ara Pacis⁸, il cui aspetto raccoglie varie tipologie: l'arte greca classica nei fregi delle processioni, l'arte ellenistica

⁶ Ranuccio Bianchi Bandinelli (1900-1975) è stato un archeologo, storico dell'arte e politico italiano. Fu un importante rinnovatore degli studi di archeologia, in particolare per la storia dell'arte antica in Italia.

⁷ Tonio, Holscher, *Il linguaggio dell'arte romana. Un sistema semantico*, Einaudi, p. 14.

⁸ Monumento dedicato da Augusto nel 9 a.C. alla Dea Pace, e costruito per celebrare il ritorno dell'Imperatore della sua campagna in Spagna e in Gallia.

nel fregio e nei pannelli, l'arte romana nel fregio dell'altare. Si suppone che sia opera di un capomastro greco, ma delle maestranze non si sa nulla. Anche nei quadri su tavola, raffiguranti scene di battaglia, esposti nel corso di cortei trionfali, è possibile trovare l'origine ellenistica. Demetrio il topografo, pittore greco, è considerato uno dei maggiori intermediari del passaggio della pittura alessandrina in ambiente romano, intorno al 165 a.C. Le sue opere avevano come obiettivo primario quello di trasmettere energia, ammirazione e *pathos*. Nel Trionfo di Cesare del 45 a.C. sono raffigurate le morti dei suoi nemici: Scipione, Petreio e Catone. Le immagini delle morti e della vittoria sono conformi all'origine ellenistica dell'arte.

1.5 L'arte ellenistica nell'orbita d'arte indiana

Ma la cultura ellenistica, grazie ai commerci, non fermò la sua diffusione all'impero; una delle civiltà che più direttamente subì l'influenza greca è sicuramente quella indiana. Durante il regno di Alessandro il Grande (336-323 a. C.), infatti, i greci arrivarono nello Swat e in India, e, anche se vi rimasero per poco tempo, riuscirono a diffondere i canoni della loro cultura, influenzando soprattutto l'architettura. In India, essa cominciò a svilupparsi, nel senso stretto del termine, con le costruzioni dei primi templi buddhisti, i cui più esemplificati elementi sono quelli della collina di Barabar, nel distretto di Jahanabad, seguiti da quelli più elaborati di Maharastra. Influenze greche si trovano pure nel tempio della grotta di Lomas Rishi, che fu realizzato sotto il governo di Asoka (268-233), sovrano Maurya. Questo re, protettore del buddhismo, insieme ai suoi discendenti, diede origine a quella che viene chiamata "arte greco-buddhista", arte in cui la cultura indiana contribuisce con la letteratura e la normativa e la cultura greca con la competenza nell'arte scultorea⁹. Come sappiamo, l'arte greca ha origine dal mondo navale: sulla struttura di un edificio si inseriva una copertura a forma di barca rovesciata. Questa struttura, tipica del tempio greco, fu realizzata in pietra dal VIII secolo a.C. in poi ed è stata traslata e riadattata per la costruzione di basiliche, teatri¹⁰,...

Nel 1849, l'architetto James Ferguson, pur non riuscendo a spiegare come gli artisti indiani siano riusciti a replicare i templi in stile dorico e corinzio e a realizzare il soffitto a barche senza impalcature e assi di rinforzo, evidenziò similitudini tra i templi greci e buddhisti. A suo parere, la fonte di ispirazione del popolo indiano fu l'Odissea di Omero¹¹. Infatti Omero, nel tredicesimo capitolo, narra dello sbarco di Ulisse vicino a una grotta abitata dalle ninfe e capace di contenere una nave. Ulisse depose nella grotta un tesoro datogli dai feaci e creò una montagnola. Athena, poi, sbarrò l'ingresso della grotta con un grande masso. Ed ecco che arriva il collegamento con il tempio indiano, nel cui centro si trova uno stupa rappresentante il reliquiario del Buddha. (tesoro=reliquiario di Buddha). La caratteristica dello stupa è però tipicamente indiana. Ma se interpretiamo lo stupa come contenente tesori (le reliquie), è ovvio il parallelismo con l'opistodomo greco, ossia lo spazio posto dietro la cella

⁹ José M. Ciordia, (2020) The Ship in the Cave: The Greek and Nautical Origin of Buddhist Architecture, *Journal of Asian architecture and building engineering* v.19 n. 1, 48–69, p.48.

¹⁰ Ivi, p.50.

¹¹ Ivi, p. 53.

e preposto a contenere gli oggetti di valore¹². Questa rappresentazione alquanto sintetica e sommaria del viaggio geografico dei simboli nei diversi periodi storici è efficace per comprendere l'estensione e la forza delle influenze che le culture possono esercitare non solo con gli immediati vicini, ma anche e soprattutto con i popoli e culture più lontane; si capisce come il capitale simbolico possa aver avuto forte diffusione e come sia uno degli elementi che più esercita l'influenza indiretta di una cultura. Anche la via della seta, in cinese 一带一路 *yidaiyilu*, ha enormemente favorito la diffusione diretta di questi simboli, prima in India e nel Gandhara, e indirettamente¹³, poi, in Cina.

1.6 La struttura della tesi

Nei prossimi capitoli illustrerò esempi architettonici provenienti dal Gandhara e poi dalla Cina, per dimostrare la fluidità della trasmissione del capitale simbolico tra queste zone, e elementi artistici che sono comuni alle culture del Gandhara, della Cina, della Grecia e di Roma.

Al fine di dimostrare il forte legame di trasmissione simbolica, analizzerò dal punto di vista tecnico-artistico due dei principali monumenti buddhisti di Yungang e Saidu Sharif. Il lavoro, composto da due fasi, è stato finalizzato prima alla raccolta della documentazione e poi all'analisi artistica dettagliata delle opere citate.

Le fonti proposte per questa analisi sono state non solo volumi, articoli e pubblicazioni varie, ma anche frutto dell'esperienza sul campo, effettuata a Barikot, e a Saidu Sharif, che è presentato anche grazie alle foto da me prodotte.

Le parole in caratteri cinesi sono seguite da una trascrizione in pinyin e da una traduzione, le parole in sanscrito sono riportate senza segni diacritici.

¹² Ivi, p. 56.

¹³ Il capitale simbolico greco arrivò in Cina grazie agli artisti e ai messi asiatici, non si ebbero quasi mai contatti diretti tra queste culture.

Fig.1- grotta di Lomas Rishi, III secolo a.C., granito, colline di Barabar.
https://en.wikipedia.org/wiki/Lomas_Rishi_Cave.



Fig.2- Cista Ficoroni, IV secolo a.C., rame, h. 77 cm, Palestrina, Museo nazionale etrusco di Villa Giulia a Roma, <https://historyofwesternartblog.wordpress.com/2015/10/24/ficoroni-cista/>.



Fig. 3- Le cave di Ajanta, India, II secolo a.C., roccia, <https://museociviltà.cultura.gov.it/pitture-murali-della-grotta-17-di-ajanta/>

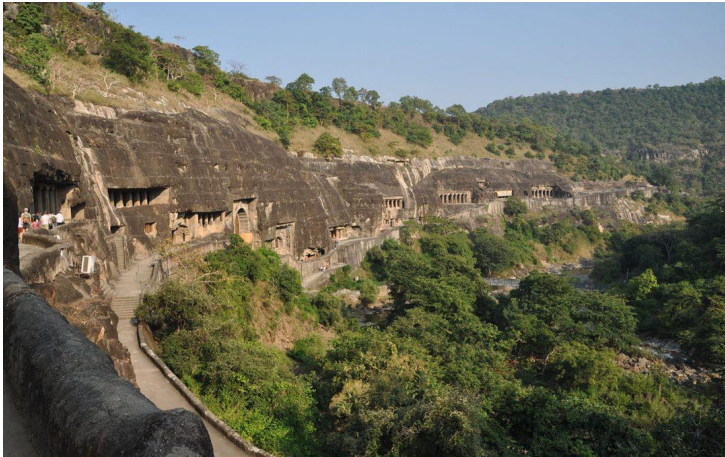


Fig. 4- Lo stupa Loriyan-Tangai, II secolo d.C., roccia, 14,5 cmx11 cm, Gandhara, <https://socrates.leidenuniv.nl/view/item/90684>



Fig. 5- l'Idolino, 30 a.C./430-420 d.C., bronzo, h. 149 cm, Pesaro, Museo archeologico nazionale di Firenze.

http://www.culturaitalia.it/opencms/viewItem.jsp?language=it&id=oai%3Aculturaitalia.it%3Amuseiditalia-work_66138

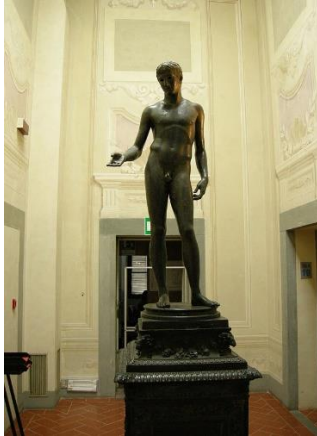


Fig. 6- Altare di Arezzo, Agostino di Giovanni, Agnolo di Ventura e Giovanni di Francesco 1362 d.C, marmo bianco, Duomo di Arezzo. <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/un-arca-di-luce-per-valorizzare-arezzo/136876.html>



Fig.7- Il Trionfo di Cesare, Mantegna, 1486-1505, Hampton Court. <https://www.analisedellopera.it/i-trionfi-di-cesare-andrea-mantegna/>



CAPITOLO 2

2 Le grotte di Yungang

Il focus di questo secondo capitolo verterà sui monumenti come mezzo di rappresentazione sociale e collettiva e sui loro valori identitari.

La parola latina *monumentum* va ricollegata alla radice indoeuropea, *men*, che esprime una delle funzioni fondamentali della mente (*mens*), la memoria (*memini*). Il verbo *monere* significa “far ricordare, donde avvisare, illuminare, istruire”. Il *monumentum* è un segno del passato. Il monumento, se si risale alle origini filologiche, è tutto ciò che può richiamare il passato, perpetuare il ricordo.¹⁴

I valori plasmano e ampliano il significato dei monumenti stessi e fanno riferimento a molti interessi collettivi, tra cui i più evidenti sono quello della rappresentanza del potere, quello artistico-estetico, e l’affermarsi di una identità che può essere o condivisa o contraddetta.

Esaminerò, per avvalere questa tesi, uno dei maggiori complessi rupestri buddhisti della Cina: queste grotte, che fondono i simboli dell’arte dell’Asia centrale e meridionale ai motivi artistici cinesi meridionali, sono conosciute, fin dall’epoca Ming, come “complesso delle grotte di Yungang” 云冈, in italiano “cresta delle nubi” o “collina delle nuvole”.

Nel 1907, E. Chavannes¹⁵ fu il primo sinologo ad esplorare il sito, e dichiarò:

Sebbene le sculture di Yungang siano i prototipi dell’arte buddhista cinese, esse non hanno, tuttavia, nulla di arcaico: armoniose e penetrate da un senso religioso intenso, sono al tempo stesso un debutto e un apogeo. [Fig. 8]

2.1 Le grotte di Yungang

Queste grotte si trovano vicino alla città di Datong, nella provincia cinese dello Shanxi, ai piedi del monte Wuzhou 武州山.

Sono dei templi-grotta spettacolari, che si estendono per oltre un chilometro; il sito comprende 252 grotte, molte delle quali riccamente decorate con più di 51000 statue del Buddha¹⁶. Nel 2001, le grotte di Yungang sono state dichiarate Patrimonio dell’Umanità dall’Unesco.

Le vicende che hanno portato alla realizzazione di questo impressionante complesso sono molto intricate e hanno radici molto profonde nella storia più antica della Cina.

Oggi le statue di Yungang, maestose e potenti, sono viste come la punta di diamante dell’arte statuaria cinese su pietra del V secolo, e hanno avuto l’appellativo onorifico di “tesoro della scultura dell’antica Cina”.

¹⁴ Jacques Lagoff, *Documento (MONUMENTO)*, Enciclopedia Einaudi, Torino, 1978, VOL.V, pp. 38-43.

¹⁵ Chavannes Édouard, sinologo francese, è nato a Lione nel 1865. Dedicatosi alla sinologia, fu inviato a Pechino, ove risiedette dal 1889 al 1893. Rinnovò una parte notevole degli studi sinologici, specialmente l’archeologia della Cina, cui contribuì con un viaggio di ricerche negli anni 1907-1908, l’epigrafia, la storia delle religioni.

¹⁶ Chin-Yin Tseng, Emperor in the face of Buddha: the Five Caves of Tan Yao as triggers of obeisance in the Tuoba Northern Wei, *World Archaeology* 2020-03-14 | Journal article.

Prima di addentrarci in una descrizione tecnica-artistica e più particolareggiata su questo aggregato di grotte, è comunque necessario fare una disamina dei fatti storici che hanno effettivamente portato alla realizzazione di Yungang.

Come scritto precedentemente, il sito è uno dei maggiori complessi rupestri buddhisti della Cina.

2.2 Introduzione del buddhismo in Cina

Il buddhismo è una religione che nasce in India e arriva in Cina nel I secolo, grazie alla via della seta, dalla Serindia, cioè dalla zona geografica posta tra il Pamir e l'Oceano Pacifico.

Il buddhismo è una religione molto duttile in termini di adattabilità e ben si plasma sulle esigenze di diverse culture e diversi popoli, una filosofia, un sistema di pensiero. Basato sulla ricerca della via che porta alla liberazione dalle condizioni di sofferenza in cui vivono tutti gli esseri umani, esalta le idee di pace interiore ed esteriore, di rispetto e compassione, di dialogo e pazienza. Non si concentra sull'esistenza di un solo dio, ma segue un percorso di ricerca interiore che porta ad investigare se stessi e il mondo esterno attraverso la meditazione. Il fulcro della religione buddhista è rappresentato dalle storie della vita del Buddha Sakyamuni, conosciute come jataka. Queste storie, 547, sono raccolte nella sezione *Khuddaka Nikaya* del Canone pali, conosciuto in cinese come Sanzang 三藏. In esse, si descrive il bodhisattva, cioè il buddha compassionevole e altruista che non ha ancora raggiunto l'Illuminazione e che ha deciso di non raggiungere il *nirvana* per rimanere sulla terra e aiutare gli altri a raggiungerlo. Esistono altre figure a lui correlate, come Maitreya, il suo successore, che è in attesa di reincarnarsi. È il Buddha del futuro, e simboleggia l'amore universale. Una delle sue caratteristiche è lo star seduto alla maniera "occidentale", differenziandosi da tutti gli altri buddha che siedono nella posizione del loto. Esistono anche i Buddha del passato, cioè i predecessori di Sakyamuni, che nel canone pali sono dei. Sono considerati tutti Buddha umani (*manusibuddha*). [Fig. 9]

A tutti gli effetti il buddhismo fu l'unica religione straniera ad avere un effetto profondo nella società cinese¹⁷.

Come scritto prima, la via della seta ha giocato un ruolo fondamentale nella diffusione del buddhismo anche se, esso, come ben sappiamo, ha avuto espansioni differenti. In occidente, a causa della crisi economica e della crescente espansione del cristianesimo, non ha preso mai piede in forma consolidata, mentre in oriente si è diffuso in modo capillare. La diffusione dei testi indiani buddhisti hanno pure costretto i traduttori cinesi a fare analisi linguistiche più accurate e portato allo studio e all'applicazione sistematica dei quattro toni e la loro applicazione nella poesia. Il genere poetico che si diffuse maggiormente fu lo stile *shi*, caratterizzato da versi da cinque o sette caratteri. Le poesie popolari del sud avevano come temi dominanti la natura, il vino, la musica, l'amore e le opere erano velate di malinconia e tristezza. Le poesie del nord, invece, erano decisamente diverse, perchè rispecchiavano la vita delle steppe nella sua asprezza e difficoltà, declinandola attraverso canti

¹⁷ Mario Sabattini e Paolo Santangelo, *Storia della Cina*, p. 221.

d'amore e di guerra (una delle opere più celebrative e famose è sicuramente Mulan). Altro genere era il romanzo *xiaoshuo* 小说, romanzo breve, di ispirazione taoista o buddhista.

Ovviamente, vi furono dei rimaneggiamenti nei capisaldi della religione buddhista, perché essi dovevano conformarsi ai principi confuciani, ancora molto forti.

Il primo concetto ad incontrare resistenza fu quello dell'abbandono della famiglia d'origine da parte dei monaci *chujia* 出家, e in seguito il concetto di indipendenza delle comunità buddhiste dallo Stato, elemento che mise in crisi il potere centrale, ora impossibilitato ad esercitare un controllo diretto sui monaci.

Ed è proprio per questa ultima caratteristica che la religione buddhista si presentò come un'eccellente candidata per promuovere la legittimazione al potere di una nuova dinastia di origine barbara, quella dei Wei settentrionali.

In realtà, la storia del buddhismo in Cina ha origini molto più antiche, infatti esso fu introdotto in Cina nel corso della dinastia degli Han orientali 东漢 (25 -220 d.C.) e, più precisamente, grazie al sovrano Ming(明, conosciuto anche come Liu Zhuang 劉莊,57-75 d.C.), che aveva sognato una figura vestita d'oro, identificata da uno dei ministri come un dio straniero, il Buddha.

Di fronte a questa spiegazione, l'imperatore inviò una delegazione di ambasciatori in India, per ottenere maggiori informazioni e ottenere gli scritti relativi a quella religione.

Prove tangibili vengono anche dalla lettera che l'Imperatore Ming scrisse al principe di Chu per ringraziarlo di un dono. Questa lettera è contenuta nello Hou Han Shu 后汉书 (445 d.C.)e parla del buddhismo. Inoltre, nel 65 d.C., risulta che il re Ying di Chu fosse il patrono di alcune comunità buddhiste¹⁸. Gli ambasciatori tornarono indietro assieme a due monaci indiani She Moteng 摄摩騰, e Zhu Falan 竺法蘭, che portarono con se i testi delle scuole del buddhismo dei *Nikaya*, che vennero tradotti nel 67 d.C. a Luoyang. In seguito, intorno al 150 d.C., fu portato in Cina, come ostaggio, dalla Persia, un principe buddhista (An Shigao 安世高) che continuò a tradurre circa 35 sutra della scuola succitata. Nel 181 d.C., arrivò in Cina An Xuan 安玄, un mercante persiano, che predicò attivamente la dottrina buddhista.

Si assisterà ad una maggiore consapevolezza e maturazione nei confronti del buddhismo solamente nel periodo del "medioevo cinese", cioè in quel periodo che va dalla caduta degli Han orientali, avvenuta nel 220, e l'ascesa dei Sui, con conseguente riunificazione della Cina, risalente al 589.

Nell'arco di questo periodo si avvicendarono diverse dinastie, alcune delle quali ebbero un periodo di governo leggermente più incisivo di altre.

La data ufficiale della caduta della dinastia han è fissata nel 220 d.C, quando Cao Pi 曹丕, figlio di Cao Cao 曹操, si proclamò imperatore dello stato di Wei 魏.

¹⁸ Mario Sabattini e Paolo Santangelo, *Storia della Cina*,p. 221.

La Cina fu suddivisa in regno di Wei, Shu 蜀 e Wu 吳 e presero potere i Jin occidentali 西晉 *xijin* (265-317).

Con la caduta di questa dinastia, Sima Rui 司馬睿, membro della famiglia imperiale, fuggì a sud e si proclamò imperatore della dinastia dei Jin orientali 东晉 (317-420), presto destituiti dalla dinastia dei Liu song 刘宋朝 *liu song chao*. A questo punto, iniziò il periodo delle Dinastie del Sud e del Nord, (420-589).

È in questa fase turbolenta che assurge al potere la dinastia dei Wei settentrionali (386-534), dinastia che finanzierà la realizzazione del complesso di Yungang e di quello di Longmen 龍門¹⁹. [Fig. 10]

2.3 Le origini del complesso rupestre di Yungang

La dinastia wei non era Han, cioè di etnia cinese in senso stretto, bensì di origine Tuoba, appartenente all'etnia Xianbei 鮮卑²⁰.

Gli Xianbei, che provenivano dall'estremo nord della Cina, in un'area compresa tra l'Heilongjiang e la Mongolia interna, erano un popolo nomade dedito alla pastorizia e alla caccia, famosi per i loro cavalli, le corna di antilope usate per la realizzazione degli archi, e per le pellicce di vario genere che commerciavano con ampi profitti.

La dinastia Wei settentrionale, formalmente fondata nel 386 dall'imperatore Daowu 道武帝, scelse come capitale del Regno la città di Pingcheng 平城区 *pingchengqu*, importante centro di comunicazione tra le popolazioni barbare ed Han, in virtù della posizione favorevole rispetto alla Grande Muraglia 长城 *changcheng*.

I Tuoba favorirono il buddhismo con il chiaro intento di legittimare il loro governo e un delicato tentativo di unire politica e religione fu effettuato dal monaco Faguo 法果 (~ - 419), il quale stabilì, negli anni 396-398, il comportamento che i monaci dovevano adottare nei confronti del sovrano. Faguo, infatti, proclamò che alla figura del sovrano corrispondeva quella del Buddha e che, pertanto, l'inchinarsi davanti all'Imperatore, corrispondeva al farlo davanti all'Illuminato²¹. Risalta subito, inoltre, le differenze nella diffusione del buddhismo tra il Nord e il Sud della Cina. Nel Sud della Cina, infatti, la diffusione del buddhismo fu incentivata dal fatto che la maggior parte dei monaci apparteneva a famiglie influenti e, grazie a questo, ottennero l'indipendenza dall'Imperatore e l'esenzione dalle imposte. Al Nord, invece, per poter continuare a vivere in comunità e provvedere al proprio sostentamento, la samgha dovette scendere a patti con l'autorità imperiale che, essendo formata da popolazioni barbariche, aveva bisogno di legittimarsi²².

¹⁹ Ivi, pp. 194-195.

²⁰ Ivi, pp. 194-195.

²¹ Ivi, p. 228.

²² Ivi, p. 224.

L'imperatore Taiwu 太武帝 (408 – 452), della dinastia Wei, invece, non aderì alla fede buddhista e diede inizio alla persecuzione contro la samgha.

La samgha (comunità di monaci e monache) aveva una presenza preponderante e questo costituiva un grosso problema economico, poiché i monaci non venivano tassati, così come non venivano tassati i loro grandi possedimenti terrieri, gravando pesantemente sulle casse del regno.

I consiglieri del sovrano, inoltre, erano taoisti e confuciani e naturalmente contro la samgha.

Il pretesto per la vessazione fu fornito dalla “rivolta di Gaiwu”²³, che costituì una seria minaccia per la dinastia; la persecuzione iniziò proprio dalla città di Chang'an 长安, dove era iniziata questa ribellione²⁴. Un numero impressionante di templi, oggetti sacri e sutra buddhisti furono distrutti e innumerevoli monaci messi a morte. Inoltre, il buddhismo fu dichiarato fuori legge e bandito ufficialmente dal Regno.

L'editto, che sanciva la persecuzione, fu revocato solo quando salì al trono l'imperatore Wencheng 文成帝 (452-465). Egli diede inizio alla costruzione del complesso di Yungang.

[Fig. 11]

Con Wencheng, la samgha riacquistò libertà di culto ma, al contempo, venne posta sotto il controllo dello stato con l'istituzione dell'istituto Sovrintendenza delle felicità buddhiste²⁵ 监福曹 *jianfucuo*.

Il progetto delle grotte di Yungang cominciò dietro suggerimento della comunità monastica e fu proprio il capo di questa comunità, il monaco Tan Yao 昙曜 ad essere nominato supervisore dei lavori. Il complesso di Yungang copre un'area di 1 Km, comprende 252 nicchie di varie dimensioni e 51000 sculture buddhiste in pietra.

Lo scavo delle grotte di Yungang fu diviso in tre periodi: il primo comprende le cinque grotte Tan Yao, dallo stile maestoso e con toni forti e semplici, tipici delle regioni occidentali; il secondo comprende le nove grotte che presentano grande ricchezza cromatica e sono famose nel mondo per lo splendore della decorazione e la raffinatezza della scultura, espressioni del complesso, sfarzoso stile artistico dell'epoca dei Wei settentrionali; il terzo incorpora le grotte scavate dopo il trasferimento della capitale, da parte dell'Imperatore Xiaowen, a Luoyang, con finanziamenti raccolti dagli stessi artigiani. Le sculture di acrobazie e danze rimaste nelle grotte rispecchiano la diffusione del buddhismo e la vita sociale del tempo.

Le prime grotte ad essere aperte e realizzate furono quelle che ad oggi sono conosciute con il nome di Grotte di Tan Yao, e che corrispondono alle grotte numero 16, 17, 18, 19, 20.

²³ Dopo lo scoppio della rivolta, furono trovate armi in un monastero e, nei sotterranei, magazzini contenenti vino.

²⁴ Il provvedimento incontrò l'opposizione, e questo ritardò la promulgazione consentendo a molti monaci di fuggire. Ivi, p. 229.

²⁵ Questo ufficio e tutti i suoi distaccamenti, consentì di effettuare il censimento della comunità e dei templi. Ivi, p. 229.

Queste cinque grotte mostrano decisamente le tracce del volere imperiale. Tan Yao, come la maggior parte dei monaci facenti parte della comunità, proveniva da Dunhuang (luogo famoso per le grotte di Mogao) e l'influenza artistica del luogo si nota nei dipinti parietali e nelle sculture.

Le grotte di Tan Yao ospitano anche le statue del Buddha più grandi del complesso.

I Buddha di queste grotte hanno un aspetto straniero, dovuto alla forte influenza proveniente dal mondo Gandharico e di Mathura²⁶, che ha portato alla creazione di Buddha con volti paffuti, occhi sottili e allungati e chiusi, naso alto, corpo ben impostato.

Questo complesso rupestre rappresentò una grande novità al punto che Su Bai 宿白, archeologo e capo del Dipartimento di Archeologia della Beida dal 1983 al 1988, coniò il termine “modello Yungang”²⁷, per riferirsi alla tradizione che combina elementi cinesi, indiani, greci e romani in ambito architettonico. Questi vari stili hanno realizzato nel sito un'integrazione senza precedenti, creando una svolta nello sviluppo dell'arte buddhista cinese.

Il metodo usato, propose figure molto grandi, in pietra, ed immerse nella natura, con lo scopo di donare all'osservatore un senso di meraviglia e serenità, che in Cina si manifestò con l'avvento dei tuoba, dopo un lungo periodo turbolento²⁸.

La realizzazione delle grotte richiese sessant'anni e coprì il regno di ben due imperatori: Wencheng e Xiaoming 孝明帝 tra il 460 e il 524.

Il complesso di Yungang è stato interamente realizzato in roccia, sfruttando la struttura stessa della montagna²⁹.

Combinando le statue di dimensioni reali del Buddha con nicchie, colonne in roccia e ulteriori statue di dimensioni minori, è stato creato un grande monumento in pietra. La pietra era considerata un materiale generalmente poco importante rispetto alla giada e al bronzo, ed era usata in contesti funerari.

Fu solamente con gli Han (202-220) che essa godette di maggiore popolarità.

La pietra era generalmente lavorata in due modi: il primo modo usava il modellamento con la stessa tecnica dell'intaglio applicata già alla giada e al bronzo; il secondo usava la tecnica dei bassorilievi direttamente collegata con l'arte del “via degli spiriti”³⁰ 神道 *shendao*.

La pietra permetteva anche di realizzare statue abbastanza grandi da far capire che non si trattava solo di opere votive, bensì di opere atte a portare ad una sottomissione al volere del sovrano³¹.

²⁶ Città, capoluogo dello stato indiano dell'Uttar Pradesh.

²⁷ Chin-Yin Tseng, Emperor in the face of Buddha: the Five Caves of Tan Yao as triggers of obeisance in the Tuoba Northern Wei, *World Archaeology* 2020-03-14.

²⁸ Ivi.

²⁹ Ivi.

³⁰ La via degli spiriti era una serie di bestie auspicanti che dovevano guidare la via verso la tomba.

³¹ Zhu Xiangdong, Bai Jie, (2018) Analysis on the environment of cultural relic as tourist attraction--take Yungang Grottoes as an example, *IOP Conf. Series: Earth and Environmental Science* 128 012172 doi :10.1088/1755-1315/128/1/012172, p. 3.

La pietra veniva spesso usata anche per la realizzazione della stele: quando era pronta, si scriveva il testo sulla stele mediante un pennello; successivamente si procedeva alla scalpellatura, con una cerimonia pubblica a beneficio soprattutto dei posteri, che avrebbero potuto leggere quelle parole per molto tempo dopo.

Questa forma d'arte si diffuse soprattutto al nord, poiché al sud, oltre alla mancanza di un tipo di pietra adeguata, si prediligeva un forte conservatorismo e un controllo politico per rafforzare il controllo sullo stato.

Il buddhismo in Cina meridionale trovò il suo fulcro nelle opere scritte e nacque il concetto del trasferimento del karma: le persone potevano compiere atti meritori anche per altri creando il concetto di trasferimento di merito.

Pur essendo la scalpellatura una cerimonia pubblica, era aperta a pochi, poiché i soli letterati erano i nobili, la famiglia reale e i consiglieri e i membri della corte.

Le grotte di Yungang sono il frutto del lavoro di diverse generazioni di artigiani che si sono avvalsi delle più nuove ed innovative tecniche dell'epoca, anche grazie al finanziamento della casa reale³².

Ognuna di queste grotte presenta il Buddha e ha uno spazio che basta appena a contenere gli attendenti e i bodhisattva.

La conformazione delle grotte di Tang Yao è tale da nascondere il contenuto alla vista del visitatore, a meno che egli si avvicini ed entri³³.

2.4 Analisi artistica delle grotte di Tan Yao

Le cinque grotte di Tan Yao, che comprendono quelle che vanno dalla 16 alla 20, costituiscono il nucleo centrale e originario della fondazione del complesso di Yungang³⁴.

Le grotte 18, 19 e 20 hanno la particolarità di presentare il trittico dei Buddha: il Buddha del passato, presente e futuro.

Nella grotta numero 16 abbiamo due pareti allineate che costituiscono l'entrata e su una delle pareti è presente un'apertura, che consente di vedere una porzione del busto del Buddha assiso, alto 17 metri.

La figura è intenzionalmente sproporzionata e da fuori è visibile solamente il capo del Buddha, null'altro.

Non è possibile comprendere le reali proporzioni di quest'opera, a meno che si entri nella grotta e si tiri il capo all'indietro il più possibile, per riuscire a vedere fino alla sommità della statua, adottando così una posizione di sottomissione.

La cava 16 ha la statua del Buddha più grande, ma non è la più famosa, anche perché è anche la più nascosta. [Fig. 12]

La grotta numero 17 mostra come statua principale il bodhisattva Maitreya, assiso a gambe incrociate, alto 15,6 metri.

³² Chin-Yin Tseng, Emperor in the face of Buddha....

³³ Ivi.

³⁴ Ivi.

La statua è rappresentata con indosso una corona ingioiellata, una collana preziosa e bracciali a decorare le braccia e i polsi e una stola che cinge il petto diagonalmente. Il bodhisattva indossa un gonnellino leggero che copre le gambe e che svela l'entità del capitale simbolico occidentale che è stato assorbito dalla civiltà cinese.

Il Buddha attendente, che si trova a ovest del bodhisattva, ha un viso rotondo e uno sguardo solenne; quello ad est ha spalle grandi e linee dritte che denotano l'abilità dello scultore.

I muri della grotta sono coperti da immagini del Buddha e questa è una caratteristica tipica del primo stile di Yungang.

Sul muro ovest della parete è rappresentato un essere celestiale, che s'inginocchia e che regge in mano un fiore di loto, con un'iscrizione datata al tredicesimo anno dell'era Tai he.

La grotta numero 18 è parte del gruppo di tre grotte collegate (18, 19 e 20).

Il Buddha centrale di questa grotta è alto 15,5 metri, ha un *usnisa* molto alto, un volto paffuto, un naso importante e una tunica con un motivo chiamato dei "mille buddha".

Sui lati sono presenti i Buddha delle due ere e sulle pareti statue rappresentanti i discepoli più eminenti. I discepoli sono tutti rappresentati in posa stante e con un'espressione sorridente.

La grotta numero 19 ha la seconda statua del Buddha più grande del complesso.

La statua è alta 16,8 metri e ha i lobi delle orecchie così lunghi che gli arrivano alle spalle e il mento è danneggiato. La mano destra è sollevata e il braccio è sorretto da una colonna. L'abito è leggero e copre come un velo il corpo, sottolineandolo con pieghe sottili e lineari.

La grotta numero 20 si trova nella parte più occidentale del complesso e, dopo di essa, si trovano solo le grotte minori. Si tratta anche della grotta più rappresentativa dell'intero complesso.

[Fig. 13]

Il nucleo principale della grotta è costituito da due statue, rappresentanti il Buddha assiso in posizione centrale e alla sua destra un altro Buddha stante.

L'attenzione, accentuata dal fatto che il corpo è leggermente inclinato in avanti, viene subito attratta dal Buddha assiso, alto 13,7 metri.

Il Buddha assiso ha un aspetto austero, prettamente squadrato e con uno sguardo aperto e mite, nonostante la durezza del volto.

Gli abiti sono di gusto tipicamente gandharico, con le pieghe regolari che scendono morbidamente e le linee compatte e la spalla destra lasciata scoperta, elemento tipico dell'abbigliamento monastico indiano/gandharico.

Questa scelta stilistica non è imputabile ad una scarsa abilità degli scultori, bensì ad una volontà di esaltare la figura del Buddha Sakyamuni/imperatore.

Questo tipo di rappresentazione non è nuova e probabilmente i Tuoba si ispirarono ampiamente ad altri grandi e famosi complessi già esistenti all'epoca, come quello di Bamyān in Afghanistan.

Alle spalle dei due Buddha, la grotta numero 20 presenta un vasto repertorio decorativo basato su un intricato sistema di intagli e bassorilievi, tipicamente in linea con lo stile di Kucha e del Gansu.

Le pareti della grotta sono interamente ricoperte da motivi di fiamme provenienti dall'aureola del Buddha e da piccole figure volanti rappresentanti dei bodhisattva con la testa incoronata, vestiti con un gonnellino leggero e inginocchiati.

Sul soffitto della grotta è presente la figura di un *apsara*, ossia uno dei protettori del Buddha, che porta una corona, una collana preziosa e che ha i capelli raccolti in un'acconciatura elaborata.

[Fig. 14]

L'abito indossato dall'*apsara* è di gusto gandharico con i drappaggi e la gonna lunga che arriva fino a terra e che stringe sulle caviglie. I piedi sono nudi così come lo sono le braccia, adorne da bracciali secondo tradizione indiana.

L'intera immagine offre un forte senso di movimento, trasmesso anche dalla gonna, dai fiocchi e dai nastri che fluttuano.

Particolarmente interessante è la forma della grotta che è ellittica.

La grotta non era stata concepita per essere vista così come si presenta ai giorni nostri.

Si sa infatti che essa doveva essere chiusa frontalmente e l'ingresso doveva essere sormontato da una finestra, dalla quale doveva essere visibile solamente la testa del Buddha assiso. Il visitatore che, incuriosito, avesse voluto comprendere meglio le dimensioni reali del Buddha, avrebbe dovuto avvicinarsi ed entrare nella grotta.

Purtroppo, però, il materiale di realizzazione delle grotte è l'arenaria. Questa pietra è particolarmente adatta per i repertori decorativi di dettaglio, ma nel realizzare un'opera di questa grandezza bisogna anche considerare il fatto che il materiale è parecchio friabile³⁵.

Quando l'entrata della grotta è crollata, ha esposto l'intera opera alle intemperie e questo ha causato l'erosione delle statue ancora presenti e la perdita di una parte delle decorazioni e della statua rappresentante il Buddha posta alla sinistra del Buddha assiso³⁶.

A questo punto può sorgere spontanea la domanda riguardo la differente dimensione tra il Buddha stante e il Buddha assiso e la risposta riguarda la differente importanza gerarchica dei Buddha: il Buddha Sakyamuni ha importanza maggiore all'interno della triade.

Ufficialmente, le grotte sono il frutto di una proposta del clero per l'Imperatore, anche se, ad opera completa, possiamo tranquillamente affermare che le grotte testimoniano una fortissima connotazione imperiale.

Il sito fu visitato per ben 6 volte dagli imperatori Xianwen 獻文帝 (465-471) e Xiaowen 孝文帝 (471-499), nel corso dei lavori effettuati tra il 460 e il 494, a seguito dello spostamento della capitale a Luoyang 洛陽.

³⁵ Ivi.

³⁶ Ivi.

Normalmente il sito era considerato *off limits* per il popolo e veniva aperto solamente nel corso di specifiche festività; per il resto del tempo era accessibile solo alla famiglia imperiale e a pochi membri della corte³⁷.

Il monumento era considerato come un tempio ancestrale Tuoba e tutto ciò che il visitatore provava e sperimentava nel corso della visita, era legato ad aspetti della propria cultura e forma mentis. È altamente probabile che il richiamo della cultura han abbia costituito un fattore di elevazione sociale. Al Nord si stava consolidando una nuova concezione dell'aristocrazia, stavolta basata sull'origine tribale. Le popolazioni che avevano imposto il loro governo sulla Cina del Nord erano barbare ma avevano subito il processo di sinizzazione³⁸. Di conseguenza subivano il fascino dell'impero cinese e delle sue tradizioni. I Tuoba Wei, nel tentativo di legittimarsi, formarono una nuova aristocrazia, secondo il sistema tipico della società cinese. Vennero create quattro categorie per la realizzazione della lista da sottoporre al governo centrale per la nomina dei funzionari. Il tentativo di stabilire un ceto chiuso e ben definito fu molto più esplicito rispetto alle dinastie del sud.³⁹

Per questo motivo, l'accesso alle grotte era consentito esclusivamente a pochi eletti: costoro erano anche quei personaggi che più facilmente avrebbero potuto costituire un pericolo per la stabilità della successione dinastica. A queste persone era concesso di entrare nel complesso di Yungang, al fine di instillare in loro un certo senso di obbedienza e sottomissione; il popolo era invece lasciato al senso di serenità di equilibrio di cui si poteva godere osservando le statue solo da lontano.

Le grotte di Yungang esaltavano il concetto di culto di famiglia e potevano, quindi, essere considerate come un enorme tempio ancestrale, oltre a rappresentare una rinascita del buddhismo per tutto il samgha⁴⁰.

2.5 Il valore simbolico di Yungang

Le cinque statue di Tang Yao rappresentano i cinque imperatori antecedenti a Wencheng.

Questo processo di deificazione non è nuovo: è ben noto il caso di Antioco I che, nel I secolo BCE, si rappresentò tramite delle statue gigantesche.

La visione di queste statue doveva essere impressionante, al punto da influenzare persino l'arte dei nomadi che vivevano ai margini del mondo ellenistico.

Il complesso di Yungang è costituito anche dalle grotte costruite dopo il nucleo centrale di quelle di Tan Yao; queste grotte, costruite durante la seconda fase, hanno un obiettivo differente, infatti lo scopo era quello di promuovere la sinizzazione e la cultura Han.

Una volta consolidata la posizione legittima della dinastia, risultò necessario conquistare la fiducia del popolo e dell'amministrazione.

³⁷ Ivi.

³⁸ Ivi.

³⁹ Mario Sabattini e Paolo Santangelo, Storia della ..., p. 2

⁴⁰ Chin-Yin Tseng, Emperor in the face of Buddha: the Five Caves of Tan Yao as triggers of obeisance in the Tuoba Northern Wei, *World Archaeology* 2020-03-14 .

Le sculture presenti in queste grotte mostrano parecchie differenze rispetto le precedenti.

La più eclatante è nell'abbigliamento: con la promulgazione del decreto che imponeva di indossare abiti cinesi a corte, anche l'arte si era adeguata, dotando le statue di abiti tipicamente han.

Lo scopo delle grotte di Yungang era quello di esprimere un senso di grandezza e potere, che avrebbe travalicato i confini temporali (concetto ben noto anche nella cultura occidentale)⁴¹.

Per grandezza e grandiosità, possiamo paragonare le grotte di Yungang ai volti di George Washington, Thomas Jefferson, Theodore Roosevelt e Abraham Lincoln, sul monte Rushmore, Dakota del Sud⁴².

[Fig. 15]

La commemorazione imperiale cinese si svolgeva tramite pratiche di recitazione, contemplazione e riflessione.

I Tuoba avevano riadattato l'iconografia buddhista, inserendovi numerosi passaggi di insegnamenti e immagini, che hanno reso le grotte di Yungang un memoriale e un mezzo per soddisfare i requisiti dettati dal canone d'arte cinese e culturale dell'epoca.

Il complesso di Yungang ha un ruolo molto importante nella storia artistica cinese e buddhista, ma non è il solo: con i complessi di Mogao (Dunhuang) e Longmen (Luoyang) costituisce l'insieme di grotte più famoso di tutta la Cina.

Inoltre, le grotte di Yungang, le cave di Ajanta (India) e le cave di Bamyán (Afghanistan) sono i tre complessi contenenti mirabili opere d'arte più preziosi al mondo⁴³. [Fig. 16] , [Fig. 17]

L'importanza delle grotte di Yungang è testimoniata anche dal fatto che, nel dicembre del 2001, sono state iscritte al World Cultural Heritage list dell'Unesco, diventando così il primo gruppo di V livello delle aree turistiche cinesi nel maggio 2007⁴⁴.

2.6 Le grotte di Yungang e l'ambiente circostante

Questo riconoscimento, attribuito al complesso, ha anche favorito l'ambiente circostante, poiché il governo nel 2008 ha messo in atto la demolizione degli edifici posti a 50 metri dal sito⁴⁵.

Sono stati demoliti anche i villaggi di Yun Gang, Ma, Weishitun, Tenmo Zhulin e ZhangSiYao, oltre alla parziale demolizione del villaggio minerario di Jin Huagong⁴⁶.

Simultaneamente, sono state effettuate opere di riforestazione dell'area montana circostante e sono state realizzate le infrastrutture economiche⁴⁷.

Purtroppo risulta evidente la manipolazione dell'ambiente naturale e le modifiche artificialmente apportate al sito.

⁴¹ Zhu Xiangdong, Bai Jie, (2018) Analysis on the environment of cultural relic as tourist attraction--take Yungang Grottoes as an example, *IOP Conf. Series: Earth and Environmental Science* 128 012172 doi :10.1088/1755-1315/128/1/012172, p.4.

⁴² Chin-Yin Tseng, Emperor in the face of Buddha....

⁴³ Zhu Xiangdong, Bai Jie, Analysis on the environment of ..., p. 4.

⁴⁴ Ivi, p. 2.

⁴⁵ Ivi, p. 2.

⁴⁶ Ivi., p. 3.

⁴⁷ Ivi, p. 3.

Ciò è avvenuto perché l'ambiente originale intorno al sito non è mai stato protetto e la vita tradizionale del popolo del luogo ha seguito tradizioni e funzioni diverse da quelle originali.

Tutto ciò, unito all'assenza di dati certi relativi all'epoca Wei settentrionale, ha portato ad una generale incertezza sui dati, errori di trasmissioni e dubbi di continuità di trasmissione storica.

Bisogna comunque ricordare che il valore del sito di Yungang non è dato solamente dai dati di epoca Wei, bensì anche dalle tracce di influenza culturale attribuibili alle epoche Tang, Liao, Jin, Ming e Qing.

Con il miglioramento delle condizioni di vita in Cina, il turismo è diventato un elemento di grandissima importanza nell'economia nazionale.

Si sono dovuti stilare dei regolamenti, al fine di proteggere e regolare i siti e le reliquie storiche, così importanti per stabilire e mantenere l'identità culturale del Paese. Una delle problematiche più scottanti riguardo la protezione dei monumenti storici è sicuramente quella relativa alla protezione dagli eventi atmosferici e dall'inquinamento. Nel caso delle grotte di Yungang, ad esempio, i danni maggiori sono causati dai cambiamenti delle escursioni termiche⁴⁸ e dall'inquinamento dell'aria. I problemi di erosione non avvengono esclusivamente all'esterno della struttura della pietra, ma anche nella struttura interna del minerale, con la disgregazione delle strutture chimiche. A questo dobbiamo anche aggiungere il fatto che le grotte sono sempre state usate come riparo d'emergenza dalle popolazioni locali, con conseguenti danneggiamenti causati dai fuochi accesi per cucinare e per riscaldare l'area. Questo giustifica la superficie annerita che presentano alcune delle pietre e statue. I bruschi cambiamenti di temperatura tra notte e giorno, estate e d'inverno danneggiano le strutture delle grotte, soprattutto a causa dell'umidità⁴⁹.

Le *Guidelines for the Conservation of cultural relics and historic sites in China* ribadiscono l'importanza di una non ingerenza delle strutture architettoniche recenti con le reliquie storiche o, se proprio necessario, si invita a ridurle al minimo. Lo scopo principale è quello di mantenere il più inalterato possibile il sito, che altrimenti porterebbe ad un'interpretazione errata della storia e ad una perdita di difficilissima compensazione⁵⁰.

Ogni reliquia storica è un tassello che porta alla comprensione dello sviluppo storico, sociale, economico dell'epoca; le reliquie hanno valore storico, artistico, culturale, tecnologico: tutti questi sono strumenti che forniscono le basi per comprendere al meglio la storia umana e il suo valore educativo⁵¹.

⁴⁸ Hui Zhang, Meifeng Shi, Wei Shen, Zhiguo Li, Bingjian Zhang, Renzhi Liu, Runping Zhang, *Damage or protection? The role of ...*, p.938.

⁴⁹ Ivi., p. 3.

⁵⁰ Ivi., p. 4.

⁵¹ È importante anche la regolamentazione dell'afflusso di turisti, che inconsapevolmente contribuiscono all'aumento dell'umidità. Risulta importante anche la regolamentazione dell'utilizzo di macchine fotografiche che, con il flash, rischiano di danneggiare le opere.

Fig.8- Grotte di Yungang, arenaria, <https://www.yungang.org/>



Fig. 9- Buddha Sakyamuni, IV o V secolo, bronzo, Cina
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/61820>



Fig. 10- Maitreya, VIII/IX secolo a.C., bronzo, h. 14 cm, Burma, MET Museum, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/49808>.



Fig. 11- Le grotte di Yungang, arenaria, <https://www.britannica.com/place/Yungang-caves>



Fig. 12- Grotta n. 17 Yungang, arenaria,



Fig. 13- Grotta n.18, arenaria,

<http://www.art-and-archaeology.com/china/datong/yg02.html>



Fig. 14- Grotta n.18, dettaglio dell'apsara.



Fig. 15- Monte Rushmore, roccia, 1927-1941, Dakota del Sud,
<https://www.nationalgeographic.com/travel/article/the-strange-and-controversial-history-of-mount-rushmore>.

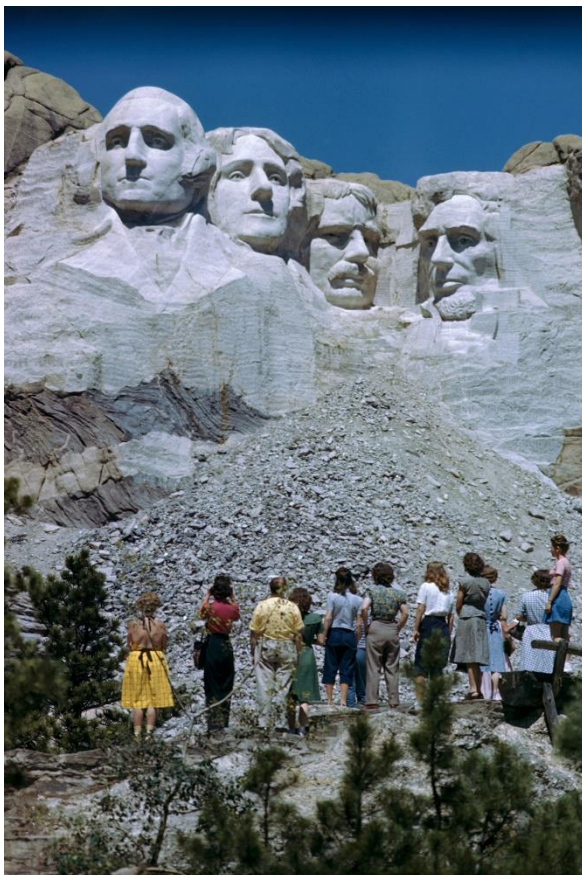


Fig. 16- Cave di Ajanta, II secolo a.C., roccia, India, <https://museocivilta.cultura.gov.it/pitture-murali-della-grotta-17-di-ajanta/>

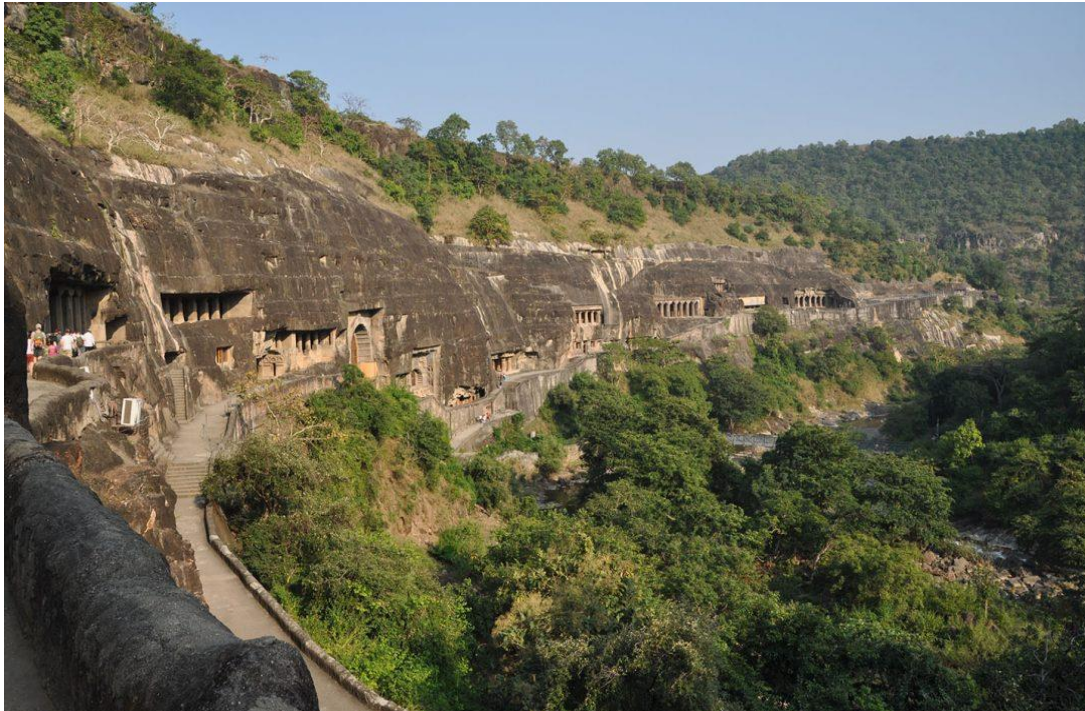
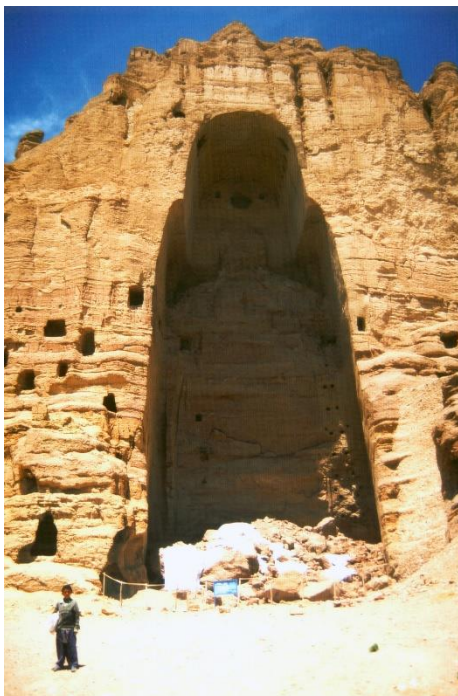


Fig. 17- Buddha di Bamiyan, roccia, m 53, <https://www.journalchc.com/2021/11/15/i-buddha-di-bamiyan-come-tiro-al-bersaglio/>



CAPITOLO 3

Alla base di questo capitolo vi è l'analisi dell'arte buddhista nell'area del Gandhara. In particolare, si pone l'attenzione sul caso studio di Saidu Sharif.

Quando si parla del Gandhara, ci si riferisce all'area situata nel nord-ovest del subcontinente indiano e, nello specifico, all'area del Pakistan e dell'Afghanistan. Originariamente, però, l'area del Gandhara era circoscritta alla piana di Peshawar, tra i due fiumi Indo e Kabul, che ne designavano i confini naturali⁵². [Fig. 1]

L'arte gandharica è strettamente legata al buddhismo e prima di essa non abbiamo una forma d'arte così specifica da essere definita come tipicamente gandharica.

Si tratta in effetti di un caso molto particolare: si passa, da una totale assenza di una forma d'arte, alla creazione di opere che denotano una grande padronanza e conoscenza non solo dei materiali ma anche degli strumenti usati⁵³.

Questa forma d'arte, che fa utilizzo di materiali locali quali scisto, argilla e stucco, è una commistione dello stile locale, indiano, ellenistico e iraniano. Si tratta di un mirabile esempio di trasmissione di capitale simbolico, avvenuto sia in modalità diretta che indiretta⁵⁴.

3.1 Il buddhismo

Il buddhismo nacque in India e poi si diffuse, tramite le rotte commerciali della Via della Seta, raggiungendo l'Iran, mentre nel mediterraneo non sembra esservi alcuna percezione della succitata disciplina religiosa. In quel periodo, in Europa, si stava diffondendo il cristianesimo, che meglio si adattava agli usi e alle credenze dell'area.

[Fig. 2]

I dati archeologici testimoniano che l'architettura buddhista nel Gandhara si sviluppò a partire dal I secolo a.C. e subì un forte incremento nel I secolo d.C.

L'arte del Gandhara non è unitaria: ci sono opere che presentano le tipiche caratteristiche dello stile classico, con panneggi morbidi e forme armoniose, e panneggi che invece presentano uno stile più rigido e artificioso. [Fig. 3]

Sono tre gli stili che hanno maggiormente influenzato l'arte del Gandhara: lo stile disegnativo, lo stile naturalistico e lo stile stereometrico. Lo stile disegnativo è caratterizzato dall'utilizzo di linee sinuose ed eleganti, che spesso prevalgono sulla definizione dei volumi. Inoltre, particolare enfasi viene posta sui dettagli fisionomici.

⁵² Kurt A. Behrendet, (2007) *The Art of Gandhara in the metropolitan museum of art*, New York, Yale University Press, p.3

⁵³ I due strumenti che denotano questa abilità sono lo scalpello e il trapano. Una descrizione del loro utilizzo e delle tecniche è consultabile nel libro di Luca M. Olivieri, *Stoneyards and Artists in Gandhara. The Buddhist Stupa of Saidu Sharif I*, Marco Polo Studies in Global Europe-Asia Connections, p. 111.

⁵⁴ Luca M. Olivieri; Elisa Iori, Patterns of Early Urbanisation in Swat: A Reassessment of the Data from the Recent Excavations at Barikot, in *Ancient Pakistan*, vol. XXXII, pp. 33-55

Lo stile naturalistico si diffuse a partire dalla seconda metà del I e II secolo d.C. Questo stile presenta forti influenze classiche con l'enfasi posta sui volumi e sulle forme. Lo stile stereometrico, infine, presenta figure pesanti, con volumi molto larghi e un panneggio semplificato⁵⁵.

Il buddhismo, sostenuto nel periodo tra il I secolo a.C. e il III secolo d.C. da diverse popolazioni che si avvicendarono al potere, come i Saka, i Parti e i Kushana, conobbe particolare diffusione sotto il governo di Asoka (268-232 a.C.). La cronologia della vita di Asoka⁵⁶ è basata su quella del Parinirvana⁵⁷. Secondo una leggenda, Asoka fece aprire gli stupa e ridistribuire le reliquie del Buddha per farle arrivare in tutti gli angoli del mondo. Asoka appoggiò il buddhismo anche perché vi univa un ampio disegno politico⁵⁸. La figura di Asoka è entrata nel repertorio lessicale solamente poco tempo fa, quando Herbert George Wells⁵⁹ pubblicò, nel 1920, *“The outline of history. Being a plain history of life and mankind”*⁶⁰.

Attraverso quest'opera, Wells presentò un formidabile ritratto di Asoka, che gli valse un'incredibile carriera letteraria. L'autore si basò quasi esclusivamente sugli Editti⁶¹, [Fig. 18] usando una tecnica che concordava con la necessità di portare esempi concreti di leader politici tolleranti e benevolenti. In realtà, se si analizza la situazione economico-politica dell'area al tempo di Asoka, ci si rende conto facilmente che la realtà era decisamente meno idilliaca. L'area del Gandhara era sempre stata poco frequentata; si trattava di una scorciatoia densa di pericoli. Nonostante ciò, fu scelta da Alessandro il Grande durante la sua campagna di conquista (327 a.C.), per via della necessità delle sue truppe di trovare un luogo nel quale costituire delle basi⁶² e fare rifornimento di grano⁶³ e riso⁶⁴.

⁵⁵ Anna, Filigenzi, (2012) *Orientalised Hellenism versus Hellenised Orient: reversing the perspective on Gandharan Art*, *Ancient Civilizations from Scythia to Siberia*, 18, p. 120.

⁵⁶ Pierfrancesco Callieri, Anna Filigenzi (a cura di), (2002) *Il Maestro di Saidu Sharif. Alle origini dell'arte del Gandhara*, Roma, ISIAO, p. 37, Filigenzi spiega che, secondo la tradizione, il Parinirvana è avvenuto circa 218 anni prima della salita al trono di Asoka. Questo sottintende che il Buddhismo è stato ignorato per più di due secoli. L'altra tradizione, più accreditata, inserisce solo cento anni di intervallo tra il Parinirvana e la salita al trono di Asoka.

⁵⁷ Con Parinirvana si indica la cessazione dell'esistenza dei cinque aggregati, che costituiscono l'esistenza psicofisica dell'individuo, alla morte di un Buddha o di un *arhat*. È quindi sinonimo della estinzione di un Buddha o di un maestro illuminato.

⁵⁸ Come ben descritto da Anna Filigenzi nel libro *Il Maestro di Saidu*, p. 38, dopo il concilio di Pataliputra, Asoka inviò delegazioni dall'Afghanistan in Sri Lanka, Siria, Egitto e Macedonia.

⁵⁹ Herbert George Wells era un giornalista e divulgatore scientifico britannico. Sul ritratto che fornì di Asoka gli autori si basarono per anni.

⁶⁰ Si tratta della raccolta di più volumi pubblicata nel 1920. Nello specifico, i volumi dedicati ad Asoka sono due, per un totale complessivo di 1100 pagine di audaci dichiarazioni supportate dalle citazioni di cinquanta artisti.

⁶¹ Gli Editti sono una raccolta di 33 iscrizioni presenti sui Pilastrini di Asoka, nonché sui massi e pareti di caverne, fatte dall'Imperatore Asoka della dinastia Maurya durante il suo regno tra il 269 a.C. e il 231 a.C. Descrivono in dettaglio la prima ampia espansione del buddhismo attraverso la promozione di uno dei più potenti re della storia indiana. (Wikipedia).

⁶² Come ad esempio le città di Bazira e Charsadda.

⁶³ F. Squarcini, (2019) *Selling tolerance by the pound: On ideal types' fragility, Asoka's 'edicts and the political theology of toleration in and beyond South Asia*, *Philosophy and Social Criticism*, v. 45, pp 477-492

⁶⁴ Il clima particolarmente favorevole dell'area permetteva di effettuare il doppio raccolto, risorsa eccezionale per l'economia agricola della zona.

Asoka si mostrò tollerante con numerose religioni, ma i cambiamenti sociali e politici che stavano sconquassando l'area resero più naturale un orientamento verso il buddhismo. La crisi del sistema tradizionale delle caste tipiche vediche⁶⁵ aveva minato alla base la stabilità politica dell'area, che adesso aveva bisogno di legittimarsi⁶⁶.

Il Buddhismo convisse con l'avvicinarsi di diverse dominazioni: da quella indo-greca a quella Saka, e ciò è testimoniato dalla sovrapposizione e vicinanza di aree sacre diverse. Ciò fa anche capire quanto fosse comune la tecnica della reinterpretazione religiosa: era abbastanza frequente la tecnica di ristrutturazione e conversione di strutture religiose già presenti per un utilizzo consona alla religione del momento.

L'area del Gandhara è particolarmente ricca di fondazioni religiose buddhiste e la ricchezza e il quantitativo delle donazioni fanno comprendere che questa religione era particolarmente diffusa e si era sviluppata secondo dinamiche sociali estranee da quelle indiane⁶⁷ sin dal passato.

Una delle differenze più grandi rispetto alle rappresentazioni figurative indiane riguarda l'aspetto della rappresentazione dei donatori, raffigurati, in arte gandharica, ai margini delle opere, spesso posti in primo piano in mezzo a una folla e con in mano una ghirlanda di fiori. [Fig. 19]

Il dilemma concerne la percezione della religione buddhista da parte del popolo.

3.2 Religione non buddhista

All'interno delle città e nelle case, sono, infatti, state trovate delle statue benauguranti che hanno aspetto antropomorfo e animale, che però non sono propriamente legate ai riti buddhisti⁶⁸.

Un esempio è fornito dalle numerose stele ritrovate di fianco a delle abitazioni e che raffigurano quella che è stata identificata come la dea Hariti, protettrice dei bambini.

Secondo la leggenda, Hariti era, in origine, un demone che aveva moltissimi figli. Hariti amava i suoi figli e rapiva i figli delle altre donne per nutrirla. Questa situazione continuò finché le donne disperate chiesero a Buddha di salvare i loro bambini. Impietosito, il Buddha rapì il più piccolo dei figli di Hariti, la quale, dopo aver compreso il dolore che dovevano aver provato le altre madri, decise di diventare la protettrice delle madri e dei bambini.

Nell'iconografia gandharica, Hariti è raffigurata assisa su un trono, con una veste che evidenzia i seni e che scende con panneggi morbidi fino al suolo. I piedi sono nudi e porta cavaliere, mentre alle braccia porta bracciali, tipici attributi di tradizione indiana. Hariti è a volte rappresentata con dei bambini e tra le mani regge gli attributi che le sono normalmente conferiti, cioè il melograno, l'uva, la testa di capra.

⁶⁵ La formazione della nuova casta mercantile aveva messo in crisi il sistema vedico, basato sull'equilibrio tra casta militare e quella nobile.

⁶⁶ Per maggiori chiarimenti si rimanda a Filigenzi, *Il Maestro di Saidu*, p. 37.

⁶⁷ In ambito indiano le donazioni avvenivano all'interno della casta religiosa, mentre nel caso del Gandhara i donatori erano spesso laici che desideravano accumulare karma positivo.

⁶⁸ Non essendoci all'interno della religione buddhista un clero propriamente detto, la popolazione ricorreva a pratiche religiose differenti per i riti quotidiani.

Altre figure, molto presenti nel repertorio immaginifico non tipicamente buddhista, sono le coppie tutelari⁶⁹. Queste coppie dovevano proteggere l'edificio e le persone che ci vivevano e lavoravano. Generalmente hanno l'aspetto di temibili guerrieri ma, nel caso gandharico, hanno aspetto più umano⁷⁰. Queste coppie assumono spesso le sembianze di giovani uomini e donne tipici delle statue ellenistiche. I giovani rappresentati sono di bell'aspetto e aitanti; spesso sono presenti chiare allusioni alla sfera sessuale, che viene sottolineata dalla posa del braccio dell'uomo, atto a stabilire dominanza e protezione nei confronti della donna, e la mano della donna che tocca l'uomo con familiarità e sensualità. È molto importante notare anche il gioco di sguardi tra i due personaggi, che si guardano con grande intensità. [Fig. 20]

Appare quindi evidente che, nelle occasioni quotidiane che richiedevano riti religiosi, la maggior parte della popolazione ricorreva ai riti di tipo induista, che ancora esercitavano un forte ascendente sul popolo.

Storicamente parlando, i primi segni tangibili del buddhismo nel Gandhara si hanno nell'area dello Swat, meglio conosciuta nei testi antichi come Uddiyana.

3.3 Le origini dell'arte del Gandhara

L'impatto culturale e la nascita dei primi tentativi di arte del Gandhara si riscontrano durante la conquista del territorio da parte dei greci di Battriana, nel II sec. a.C.

Dopo essersi resi indipendenti dai Seleucidi nel III sec. a.C., i greci arrivarono nello Swat sotto la guida di Demetrio, primo della stirpe dei sovrani indo-greci.

Le opere nate in questo periodo sono legate sia all'arte indiana che all'arte ellenistica, e ciò è il frutto anche dei contrastanti governi dei sovrani indo-greci⁷¹.

I re greci di Battriana coniarono monete di tipo seleucide, con peso attico-seleucide. Si adattarono alla monetazione punzonata di epoca Maurya e adottarono dracme di peso indiano, tipi indiani come lo zebù e l'elefante, legende in pracrito sul rovescio, sul dritto legende in greco e forme che andavano dal tondo circolare a quella quadrata tipica Maurya⁷².

Per i greci, appena giunti nell'area, era di fondamentale importanza avere delle basi sicure, dalle quali cominciare le loro conquiste: le città di Udegram e Barikot furono riconosciute da Stein⁷³ e Tucci⁷⁴ come Ora e Bazira, città conquistate da Alessandro Magno nel 327 a.C.

⁶⁹ La coppia tutelare per eccellenza è formata proprio da Hariti e Panchika, il suo sposo.

⁷⁰ Formalmente, le coppie tutelari avevano la funzione di proteggere il tempio, quindi avevano un aspetto intimidatorio.

⁷¹ Il caso più emblematico è fornito dai governi di Eucratide e Menandro. Eucratide rovesciò la dinastia iniziata da Demetrio, conquistando la Battriana. Menandro è considerato come il più vittorioso dei sovrani indo-greci. La monetazione tipica del suo periodo è sicuramente più ricca di quella degli altri sovrani indo-greci.

⁷² Pierfrancesco Callieri, Anna Filigenzi (a cura di), nel suo libro *Il Maestro di Saidu Sharif ...*, p. 207.

⁷³ Aurel Stein fu un archeologo britannico di nazionalità ungherese. Deve la sua fama alle spedizioni organizzate in Asia centrale. La sua collezione di libri e manoscritti provenienti da Dunhuang fu determinante per gli studi sul buddhismo.

⁷⁴ Tucci è stato un orientalista, archeologo, esploratore e storico delle religioni italiano. Fondò nel 1933 l'ISMEO.

A Taxila sono stati ritrovati moltissimi reperti, che testimoniano la presenza greca in quelle terre. Questi ritrovamenti includono le classiche ceramiche grigie e nere, rosse ingubbiate, ciotole con fondo concavo e pareti carenate, ampole piriformi, ciotoline con pareti rientranti, orlo everso triangolare.⁷⁵

Diffusissime sono le statuette in stile baroque ladies, appena abbozzate e con evidenze poste su pancia e seno, chiari attributi alla fertilità, e le figurine fiddle-shaped che invece ponevano enfasi sui fianchi arrotondati e avevano il corpo appiattito.

Un mistero è rappresentato dai piattelli del tipo toilet trays, la cui funzione è sconosciuta.⁷⁶

I sigilli presentano anch'essi peculiarità; per esempio, frequente è l'utilizzo di figure di dee greche che però portano le cavigliere e bracciali di vario tipo, chiari elementi tipici della tradizione indiana.

Si denota, quindi, una mescolanza di stili, dovuta soprattutto all'accettazione greca della cultura indiana, che si verificò tramite l'introduzione di elementi greci nei già radicati costumi indiani.⁷⁷ I greci avevano capito ben presto che, invece di eradicare gli usi e i costumi indiani, sarebbe stato più semplice e meglio accettata una graduale introduzione agli usi e costumi greci da traslare in questa nuova realtà.

Questa fase termina con l'avanzata nomade del I sec. a.C., che portò alla fine della dominazione greca nell'area.

È deducibile, quindi, la forte influenza che la cultura e l'arte greca hanno avuto sull'arte del Gandhara. Fu proprio la scoperta dell'influenza ellenistica a far crescere l'interesse degli studiosi europei verso quest'area dell'Asia.

Bisogna tenere a mente che i primi studiosi che effettuarono gli studi e gli scavi sull'area, non effettuavano le operazioni con le stesse regolamentazioni presenti oggi: miravano infatti a raccogliere materiali per ottenere riconoscimenti e onori in madrepatria. Sfruttando il disinteresse dei governi locali per ottenere permessi, riuscirono ad esportare i reperti che oggi arricchiscono molte collezioni in Europa⁷⁸. Tutto questo cessò con le regolamentazioni che vietarono le esportazioni dei reperti che sarebbero dovuti rimanere nel paese del ritrovamento, con l'inserimento di regolamentazioni relative alla raccolta dati e tipologia di scavo e relative anche alle maestranze locali⁷⁹.

3.4 Influenza greca e romana sull'arte gandharica

L'influenza greca e romana è facilmente identificabile in numerose opere provenienti dal Gandhara, specialmente quelle relative alla vita di Buddha⁸⁰. Anche in contesto buddhista, un certo repertorio immaginifico veniva scelto non tanto per il suo valore artistico, bensì per il significato e le sensazioni

⁷⁵ Pierfrancesco Callieri, Anna Filigenzi (a cura di), nel suo libro *Il Maestro di Saidu Sharif ...*, p. 52.

⁷⁶ ⁷⁶ Ivi, p. 53

⁷⁷ ⁷⁷ Ivi, p.54

⁷⁸ Si rimanda all'articolo sulla rivista *Archeologia Viva* marzo 2021, pp. 41-54.

⁷⁹ È noto infatti il coinvolgimento della comunità locale con il coinvolgimento di studenti provenienti dalle vicine università e l'istituzione di un istituto per il rilascio dei patentini di guida turistica. Il rilancio delle zone archeologiche ha portato anche un miglioramento del settore turistico dell'area fornendo lavoro a molti locali.

⁸⁰ Narrate nel *Buddhacarita* e nei *jataka*.

che questo suscitava. Ritroviamo immagini di nobili romani o di dei greci per simboleggiare la nobiltà, la forza, mentre immagini di satiri, menadi e fauni per le immagini bucoliche e scene di battaglia⁸¹.

Un esempio di questa trasmissione di modelli può essere rappresentato dal rilievo della “nascita del Buddha”. [Fig. 21]

Al centro del fregio troviamo la madre di Siddharta, Maya, che sta partorendo. La donna si sorregge con una mano ad un albero di canapa e il braccio sinistro è poggiato sulle spalle di una donna, che probabilmente l'assiste. Il piccolo Siddharta spunta dal fianco destro. La posizione del bambino è parte del repertorio classico delle rappresentazioni delle nascite in arte greca: il corpo proteso verso l'alto, le braccia che cercano di allontanare la madre e la testa del bambino è sempre rivolta verso il *deva* che lo sta accogliendo con una coperta tra le braccia. Il *deva*, rappresentato con le vesti tradizionali indiane, ha un piede davanti l'altro per simulare il movimento e il torso semi piegato lasciando sottintendere un inchino. La coperta copre gli avambracci e le mani del *deva* e ricade in panneggi ordinati ai lati delle mani. Altre figure contornano la scena della nascita e le espressioni di tutti i presenti sono di felicità ed adorazione.

Lo scenario dipinto assomiglia molto a quello della nascita di Dioniso [Fig.22]. Maya è sostituita da Zeus ed Hermes sostituisce il *deva*. Sono presenti altri elementi ellenistici nel fregio gandarico: la posa in cui vengono retti i ventagli sono tipici della *nike* greca, mentre la presenza dei ventagli stessi e le acconciature delle figure secondarie sono tipicamente indiane.

Prima dell'avvento dell'arte ellenistica, lo stile adottato è ottenuto dall'unione di arte locale e arte indiana. Il frutto di questa unione sono immagini appiattite, i panneggi sono resi con linee dritte e parallele e il solo indicatore di movimento è fornito dalle bordature crenulate degli abiti. A compensare questa mancanza di fluidità, pensano i volti: una grande attenzione alla fisionomia permette di mostrare una vasta gamma di espressioni, che diedero a questo stile il nome di “disegnativo”.

Oltre allo stile disegnativo, però, sono riconosciuti altri due stili principali: lo stile naturalistico, il più vicino allo stile classico con l'accentuazione dei volumi e delle forme, e lo stile stereometrico, più tardo degli altri due stili nominati e con figure più pesanti, larghi volumi e panneggi semplici.

3.5 Lo Swat

L'importanza geopolitica e artistica di questa regione è riconosciuta universalmente da molti studiosi, ma le descrizioni più autorevoli sono solitamente quelle dei pellegrini cinesi e tibetani che viaggiarono nella regione.

L'identificazione dell'Uddiyana nello Swat moderno è ormai un concetto solidamente supportato da prove inconfutabili, che forniscono dettagli relativi alla cultura della regione.⁸²

⁸¹ Ciò dimostra l'importanza del capitale simbolico.

⁸² Ivi.

Le fonti principali che hanno portato a queste conclusioni sono legate a due famiglie nobili avvicendatesi al potere nel periodo saka-parthico: Odi e Apraca⁸³.

Le connessioni esistenti tra le due famiglie, collegate ai matrimoni, all'instaurazione e restauro di monumenti buddhisti, enfatizzano un dato importantissimo: l'epoca Saka-parthica è strettamente connessa ad altissimi e dettagliatissimi livelli di edificazione e attività artistica.

Oltre alle evidenze tangibili, comunque, è necessario fare anche un notevole sforzo di immaginazione per comprendere come fossero i grandiosi monumenti di cui ci rimangono solo i resti o qualche iscrizione.

Tutte le evidenze studiate e raccolte contribuiscono a stabilire che lo Swat e le zone vicine costituirono un importante centro buddhista per l'epoca.

Lo Swat aveva una ricchezza basata sull'agricoltura e persino i pellegrini cinesi parlano di raccolti di canna da zucchero, grano, riso⁸⁴. I pellegrini Xuanzang (629-646), Sung Yun (518-522) e Faxian (399-412) arrivarono nello Swat e ne narrarono ampiamente nei loro resoconti. Pur considerando il fatto che lo Swat fosse già in declino in quel periodo, è plausibile considerare che all'epoca d'oro, questo territorio dovesse essere molto ricco⁸⁵.

Se considerassimo come attendibili i resoconti dei pellegrini, allora dovremmo anche considerare la possibile presenza di miniere di oro e ferro, che hanno certamente contribuito al benessere della zona. Dagli scritti in sanscrito, inoltre, scopriamo che venivano prodotte particolari qualità di coperte che poi circolavano in tutto il subcontinente indiano.

Lo Swat era un territorio in una posizione strategica e aveva anche la disponibilità territoriale adatta a favorire gli insediamenti delle comunità monastiche.

I monasteri iniziarono a sorgere in gran numero e sicuramente costituivano un grosso problema per le casse del regno ma, al contempo, favorivano il turismo con i numerosi pellegrinaggi che portavano monaci, turisti e artisti diversi a recarsi nella zona.

Non vi è dubbio sul fatto che quelle aree che ad oggi appaiono remote siano state, in passato, meta di molti pellegrini, alla ricerca di un posto in cui meditare e pregare.

Purtroppo, di quei grandiosi complessi ad oggi rimangono solo delle rovine, risultato dello scorrere del tempo, dei fenomeni meteorologici e delle catastrofi naturali che hanno segnato profondamente la valle del Gandhara⁸⁶.

Lo Swat aveva favorito il diffondersi del buddhismo hinayana promosso da Asoka⁸⁷.

⁸³A. Filigenzi, A Space of Mobility: the Interregional Dynamics of Buddhist Artistic Production as Reflected in Archaeological Evidence, *East and West* v.1 n.1, p. 207.

⁸⁴ I resoconti dei pellegrini sono una preziosa miniera di informazioni specialmente per quello che riguarda lo stile di vita della popolazione.

⁸⁵ Ciò spiegherebbe anche l'entità e quantità delle donazioni.

⁸⁶ Il Pakistan è una zona ad alto rischio sismico, soggetta ad alluvioni e esondazioni dei fiumi che hanno spesso causato notevoli danni e disagi. Oltre a ciò bisogna anche considerare il decennio di dominazione talebana, durante il quale i monumenti archeologici sono stati lasciati andare e sono stati protetti solo grazie alla volontà della comunità locale.

⁸⁷ A testimonianza della sua fede, Asoka fece edificare nella località di Shahbazgarhi i suoi famosi Editti.

Di conseguenza, con l'avanzare della diffusione del buddhismo nel Nord, nell'opera chiamata *Vinaya* in cui è presente una descrizione del pellegrinaggio effettuato dal Buddha, vennero incluse anche diverse località dello Swat.

È in questo crocevia, tra il mondo occidentale e orientale, che il Buddhismo si è “occidentalizzato”, diventando più accessibile alla popolazione in termini artistici e linguistici, poiché è riuscito ad unire i propri concetti base, traducendoli e combinandoli, alla cultura dell'area dello Swat, senza perdere gli elementi fondamentali degli insegnamenti del Maestro.

I monaci si occupavano di impartire gli insegnamenti e mantenere vivo l'interesse per la religione ma, quando l'area fu attraversata da una lunga e disastrosa serie di calamità, l'interesse per il buddhismo venne meno e non fu più possibile sanare la situazione.

Questo avvenne soprattutto perché nell'India dell'VIII secolo d.C. si stava sviluppando una grave crisi della religione buddhista e stavano iniziando a farsi strada i precetti dell'Induismo.

Per quanto concerne lo Swat, Tucci, nel suo libro “*On Swat Historical and Archaeological Notes*”, afferma che le principali cause della crisi della regione, anche se indubbiamente legate al mondo economico, non hanno potuto fare a meno di influenzare anche il mondo religioso.

Lo Swat era considerato come un'area di campagna legata strettamente al potere centrale e quindi non aveva sperimentato le stesse condizioni di territori che erano stati conquistati con la forza.

Probabilmente il fatto che fosse una zona di incontro e fusione di culture differenti aveva fatto sì che molti monumenti non venissero abbattuti. In alcune aree della regione sono presenti molte rovine di stupa e monasteri buddhisti, mentre in altre zone, nonostante l'impatto ottenuto dagli indo-greci, non abbiamo tracce di arte buddhista nell'area. È possibile che i resti siano stati utilizzati dai locali per la realizzazione di edifici e case per i villaggi, favorendo la cancellazione di numerosi monumenti.

Secondo Tucci, però, la mancanza di monumenti può essere indicativo del fatto che il buddhismo non fosse diffuso in tutto il paese e solo scavi futuri potranno validare o meno questa teoria.

3.6 Saidu Sharif

Il sito di Saidu Sharif si trova a nord del Pakistan, nella Provincia del Khyber-Pakhtunkhwa, ai piedi dell'Hindukush.

Si tratta di un complesso buddhista, a est dei resti di un'antica capitale, che si estende oggi al di sotto della città conosciuta come Mingora.

Questa stessa zona ospita altri grandi complessi, il più importante dei quali è quello di Butkara I⁸⁸.

Il sito di Saidu Sharif fu consacrato come santuario nel I secolo d.C. e fu abbandonato tra il IV e il V secolo d.C., anche se se ne conserva la memoria come luogo sacro.

Saidu Sharif aveva avuto un'importanza straordinaria anche perché era di fondazione reale e tradizionalmente attribuito ad Asoka.⁸⁹

⁸⁸ Luca M. Olivieri, *Stoneyards and Artists in Gandhara. The Buddhist Stupa of Saidu Sharif I*, Marco Polo. Studies in Global Europe-Asia Connections 1, DOI 10.30687/978-88-6969-578-0/000, p. 11.

⁸⁹ Ivi, p. 13.

Nei resoconti redatti dal pellegrino cinese Xuanzang, lo Swat era all'epoca ricco di santuari. Tra i santuari di cui egli parla, potrebbe anche trovarsi Saidu Sharif, ma le informazioni sono tanto dettagliate quanto contraddittorie e poco affidabili.⁹⁰

Non è conosciuto il nome antico del santuario e la più antica menzione del nome attuale è attribuita a Court⁹¹.

Il luogo in cui sorge il santuario è un posto sacro per la dinastia Miangul: lì si trovava il santuario dedicato al loro fondatore Saidu Baba.

Il toponimo Saidu Sharif sarebbe dunque originato dalla parola araba *sayyid* che, con il processo di islamizzazione dei toponimi ha portato alla parola *sadhu*, così come rientra nello stesso processo anche la seconda parola *sherif*, nobile.

Il toponimo ufficiale fu vidimato nel XX secolo, quando divenne capitale del regno Miangul.

Quando Domenico Faccenna⁹² si ritrovò a lavorare sul sito, il cumulo era già basso e danneggiato e secondo la testimonianza dell'allora segretario dello Stato dello Swat Yusufzai, il sito era stato oggetto di spoliazioni per le pietre da costruzione⁹³.

Xuanzang riporta che, a poca distanza da Mingora, si trovava il complesso di Butkara I. All'epoca, l'area stava attraversando un periodo di forte crisi; le città si erano ritirate sulle alture e di conseguenza Butkara risultava essere collocato al di fuori del centro abitato⁹⁴.

All'epoca d'oro, invece, Butkara era situato all'interno della città. Saidu Sharif era in una zona periferica, dotato di quelle infrastrutture che potevano essere utili ai monaci e ad oggi identificate nel Saidu Hospital e nello Swat Museum. In generale, lo Swat aveva circa 300.000 abitanti e una città come Mingora poteva ospitarne 50.000⁹⁵. All'epoca di Xuanzang, benché la città fosse già ridotta di molto, manteneva comunque dinamicità e apertura verso le altre culture. Il monaco Song Yun scrisse che la sua accoglienza era avvenuta secondo i dettami del protocollo per gli ambasciatori, con tanto di interprete locale che conosceva il cinese.

Grazie alle numerose analisi condotte su diversi reperti, si è risaliti alla cronologia di Saidu, che viene fatta corrispondere a quella dei sovrani saka-partici⁹⁶.

La datazione dell'era di Azes è fondamentale per la cronologia di Saidu e, nello specifico, lo è quella dell'iscrizione di Senavarma, datata tra il 60 o 70 d.C. e che porta la datazione al 58/57 a.C. e che è la più convincente⁹⁷.

⁹⁰ Le indicazioni relative alla posizione di alcuni siti e le distanze sono molto approssimative, al punto da far dubitare della loro veridicità e attendibilità. Potrebbero essere addirittura informazioni di seconda mano. Luca M. Olivieri, *Stoneyards and Artists in Gandhara...*

⁹¹ In Court 1840 si trova la più antica menzione di Barikot.

⁹² Domenico Faccenna è un archeologo italiano. Tra le sue molteplici attività, ricordiamo le campagne di scavo condotte nello Swat. Diresse il Museo d'arte orientale di Roma dal 1957, fino al 1976.

⁹³ Luca M. Olivieri, *Stoneyards and Artists in Gandhara...*p. 18.

⁹⁴ Olivieri, *Techniques, worksites and artists in Gandhara Saidu Sharif, Swat (c. 50 CE)*

⁹⁵ Ivi

⁹⁶ Quindi nel periodo tra il I secolo a.C. fino al I secolo d.C.

⁹⁷ Luca M. Olivieri, *Stoneyards and Artists in Gandhara...*,p.23

L'era saka-partica presenta un'ellenizzazione molto pronunciata, specialmente nell'area del Sistan. L'uso del greco era già attestato dai graffiti su vasellame di epoca indo-greca, sostituiti in fase Saka dalla scrittura del pracrito *gandhari* scritto in *kharoshti*⁹⁸. Erano attestati gli usi di strumenti tipici greci quali pesi da telaio, tripodi da cottura, decorazioni dipinte.

Il luogo nel quale la cultura artistica e sociale gandharica si sviluppò con maggiori libertà fu proprio lo Swat.

La particolarità dello Swat è che la pietra non veniva usata in campo artistico e questa tendenza cominciò solo in epoca indo-greca. La produzione dell'epoca era di piattelli o piccoli oggetti che però presentavano una grande raffinatezza e quindi il livello artistico e produttivo di quegli oggetti era già molto elevato. I materiali preferiti erano lo scisto e la steatite. Si diffuse anche la realizzazione dei vasi con ingubbiatura a base di talco che conferiva un effetto dorato. I vasi in pietra avevano forma globulare, partite internamente e le forme a pisside cilindrica, i toilet trays.

L'improvviso salto in avanti nella produzione artistica fa capire che erano frequenti le immigrazioni degli artisti occidentali che portavano con sé le loro innovazioni e soprattutto i loro cartoni, fondamentali per comprendere e riprodurre il modello di un oggetto o monumento.

Un esempio effettivo è dato dagli intagliatori di avorio, pittori e scultori che dall'India arrivarono in occidente.

Ho già accennato all'iscrizione di Senavarma⁹⁹, fondamentale per la datazione di Saidu.... Ma perché è così importante? [Fig. 23] Il perché è spiegato in quattro punti relativi all'iscrizione: Senavarma è il primo del suo lignaggio ad abbandonare il computo dell'era di Azes e ad adottare quello dell'era di Kanishka; nomina la comunità buddhista samgha tre volte e ne favorisce l'insediamento; esprime la volontà di far durare la dinastia per mille anni; si dilunga sulla genealogia del casato, mostrando di pensare in grande¹⁰⁰.

Senavarma dimostra, quindi, di voler essere ricordato dai posteri come un grande re, e per farlo nomina Kujula Kadphises, mostrando familiarità con il sovrano¹⁰¹.

Vista la cronologia, assodato che il 60 d.C. era il quattordicesimo anno di regno, non è sbagliato pensare che fosse proprio Senavarma il committente di Saidu, e che fosse stato lui a interagire con gli artisti¹⁰².

⁹⁸ All'epoca, l'area gandharica presentava uno dei più alti tassi di alfabetizzazione della zona.

⁹⁹ Si tratta di una iscrizione su foglia d'oro di quattordici righe di cento caratteri l'una. Si tratta dell'iscrizione in lingua *kharoshti* più lunga trovata fino ad ora. (Solomon, articolo di giornale, *Indo-Iranian Journal*, v.29, ottobre 1986).

¹⁰⁰ Luca M. Olivieri, *Stoneyards and Artists in Gandhara*, p. 29.

¹⁰¹ Citandone direttamente il nome, infatti, dimostra un certo grado di familiarità.

¹⁰² Il progetto doveva essere eseguito secondo i dettami del committente, ciò non toglie il margine di trattativa che gli artisti dovevano avere. È probabile che fosse loro concesso di proporre migliorie ai progetti, affidandosi anche alle esperienze e abilità con determinati repertori immaginifici.

Ad oggi, purtroppo, non è conosciuta l'identità degli artisti che si sono occupati della realizzazione del complesso di Saidu Sharif¹⁰³.

Molto probabilmente la maestranza era locale, mentre la supervisione del progetto era stata assegnata al Maestro di Saidu, personaggio d'identità sconosciuta ma con uno stile riconoscibilissimo¹⁰⁴.

È indubbio il fatto che il Maestro di Saidu fosse già conosciuto all'epoca della committenza del santuario, anche se il suo stile probabilmente non aveva raggiunto il pieno sviluppo e maturazione. La fama dell'artista, probabilmente, raggiunse il culmine al termine della realizzazione di questo lavoro.

Il complesso di Saidu potrebbe essere stato costruito intorno al 50 d.C. e i materiali di costruzione indicano che sono stati utilizzati due tipi di scisto: la serpentinite e il talcoscisto bianco.

Lo stupa poggia su un podio quadrato e la scala d'accesso si trova a nord, secondo la struttura sviluppatasi nel Gandhara. [Fig. 24]

Lo stupa indiano presenta infatti una struttura diversa, con lo stupa che poggia direttamente al suolo e quindi senza la presenza del podio e le scale garantiscono l'accesso al corridoio di deambulazione da tutti e quattro i lati dello stupa.

La struttura è composta da blocchi isodomi in talcoscisto intonacato e lo stupa in sé ha una pianta circolare, 3 corpi cilindrici e un'*anda*¹⁰⁵ sormontata dai grandi *chattra*¹⁰⁶.

L'altezza totale della struttura è di quattordici metri. [Fig. 25] Lo stupa è dotato di una seconda scala posta in asse con quella alla base per permettere ai fedeli l'accesso al corridoio di deambulazione rituale. Il corridoio di deambulazione mostra il fregio lungo l'intero corpo circolare e un falso recinto decorativo. Entrambi gli elementi decorativi sono realizzati in cloritoscisto verde¹⁰⁷.

3.7 Il fregio

Il fregio è composto dalle scene figurate separate da semi-colonne di tipo gandharico-corinzio. [Fig. 26] L'ordine delle scene è in senso orario e narra della vita di Buddha.

Il complesso è stato definito greco-buddhista, termine tanto generico quanto poco significativo. Lo stesso concetto di vaghezza può essere facilmente applicato anche al termine "re indo-greci" perché, anche se abbiamo presenti sovrani dai nomi greci che hanno regnato su territori indiani, di essi non conosciamo quasi nulla.

Il fregio di Saidu Sharif è un mirabile esempio di "stile disegnativo", una tecnica molto popolare all'epoca. Questo dà uno spunto molto interessante per discutere sui concetti di tecnica e scuola. Non esiste una trasmissione artistica che resiste alla distanza: è importante considerare che tutte le novità

¹⁰³ In generale non si conoscono le identità degli artisti. È possibile identificare le opere nelle quali determinati artisti si sono cimentati, grazie alle specializzazioni di ognuno.

¹⁰⁴ Stile riconoscibile dai metodi di incisione degli occhi, dei panneggi, dei copricapi, delle mani e dei piedi.

¹⁰⁵ L'*anda* è la cupola emisferica che costituisce lo stupa.

¹⁰⁶ I *chattra* sono gli ombrelli che decorano la parte superiore dello stupa.

¹⁰⁷ Come specificato da Olivieri in: Luca M. Olivieri, *Stoneyards and Artists in Gandhara...*, si tratta di una sfumatura verde salvia (serpentinite). P. 43.

artistiche hanno iniziato con l'essere una scuola ma, con il passare del tempo e la distanza, si sono tramutate in tecniche che poi si sono diffuse.

Lo stile disegnativo è caratterizzato da un utilizzo delle prospettive geometriche, convenzioni e illusioni formali, e sapiente utilizzo degli strumenti del mestiere. In particolare, del trapano.

Le principali scuole artistiche si radicarono nel Gandhara grazie alle scuole indiane (in particolare Mathura) e la tecnica scultorea si perfezionò con l'intervento e avvicendamento di ebanisti, carpentieri, intagliatori d'avorio. Di grande utilità sarà anche la tecnica dell'incasso e incastro senza l'utilizzo di grappe metalliche¹⁰⁸.

In generale, quando si parla di opere di grandi dimensioni, è difficile che vi sia dietro la mano di un unico artista. Nel caso di Saidu, però, Faccenna riconobbe la mano di un artigiano o scultore, conosciuto con il nome di Maestro di Saidu e attivo nel I secolo d.C.¹⁰⁹

Lo stupa di Saidu è probabilmente l'opera che lo portò alla fama, poiché è innovativa e differente da qualsiasi altro stupa costruito nell'area.

Innanzitutto si trova su un podio quadrato e sopraelevato. La grandezza dello stupa e la sua uniformità fa pensare che si tratti di un lavoro di una scuola unica e che probabilmente fu effettuata da una sola bottega, come testimoniato dal lavoro di trattamento delle lastre in scisto e della sbazzatura e scalpellatura.

Un mirabile lavoro è stato poi effettuato sull'incorniciatura dei pannelli del fregio nei quali gli incassi con i tenoni sia verticali che orizzontali non eccedono né retrocedono rispetto al piano decorativo, donando all'opera un aspetto equilibrato e uniforme.¹¹⁰

Gli incassi, a coda di rondine, si tenevano su con solidità grazie ai listelli in legno e solo la presenza dei fori occasionali nei pannelli tradiscono l'uso dei chiodi in ferro. I pannelli venivano appesi alla struttura lasciando lo spazio nel muro e fissati usando il sistema ad incastri.

Per poter fissare i pannelli secondo il corretto ordine, si è ricorso al sistema di numerazione e lettere *kharosthi*; lo stesso sistema è poi stato utilizzato anche per i pilastri che costituiscono il falso recinto.

111

La necessità di utilizzare i contrassegni evidenzia il bisogno di un sistema di comunicazione effettivo tra diversi gruppi di lavoro, all'interno dei quali almeno una persona doveva essere alfabetizzata, e che il Maestro doveva anche essere l'architetto dell'opera¹¹².

Ma come capire che il complesso di Saidu è in realtà opera di un solo Maestro e di un'unica maestranza sotto le sue direttive? Sappiamo da diversi resoconti che le comunità buddhiste annoveravano tra i loro adepti anche artisti, carpentieri, manovali. In caso di bisogno questi personaggi

¹⁰⁸ Si prediligeva il sistema di incastro dei tenoni, con l'ausilio di listelli in legno per rinforzare gli incassi.

¹⁰⁹ L'uniformità dell'opera è troppo accentuata per far pensare all'intervento di più maestri.

¹¹⁰ Luca M. Olivieri, *Stoneyards and Artists in Gandhara...*, p.43.

¹¹¹ Luca M. Olivieri, *Stoneyards and Artists in Gandhara...* p. 48.

¹¹² Se la maestranza era di provenienza locale non è errato ipotizzare fosse formata da monaci, mentre la figura dell'architetto era coperta da un laico.

partecipavano alle attività di intervento e costruzione di opere ma, nel caso di Saidu, l'uniformità e la precisione delle esecuzioni delle fasi è così precisa da non lasciare spazio a dubbi: l'opera è stata eseguita da un'unica maestranza, sotto le direttive del Maestro di Saidu.

Questo porta direttamente all'analisi di un ulteriore punto focale del concepimento e realizzazione del santuario: quale è stato il processo che ha portato alla sua realizzazione?

3.8 La realizzazione dei santuari

I santuari erano realizzati per la comunità buddhista, che molte volte era anche il committente, e gli artisti si dovevano direttamente accordare con la comunità o il donatore dell'opera. Se l'edificazione dell'opera era organizzata all'interno della comunità, allora il ruolo dell'architetto era assunto dall'abate.

La realizzazione di qualsiasi opera porta al delinearci delle tre classiche componenti:

la componente politica che è rappresentata dal donatore o comunque il finanziatore del progetto, la componente tecnica che è rappresentata dalla maestranza, la componente religiosa che è rappresentata dalla comunità monastica e responsabile della componente rituale dell'opera¹¹³.

L'unica figura che può essere considerata come sempre esterna dalla comunità è sicuramente quella dell'architetto. Essendo sempre rappresentato nei fregi con in mano gli strumenti del mestiere¹¹⁴, viene automaticamente associato ad una figura laica.

La figura del Maestro di Saidu è sconosciuta ma è possibile comprenderne alcuni dettagli attraverso il suo lavoro¹¹⁵.

Innanzitutto è un artista molto versatile, con una grande conoscenza dei modelli occidentali ma i suoi studi e le sue basi si sono affinate in orbita artistica indiana. Per la realizzazione del suo capolavoro, infatti, sfrutta la tecnica di incastri così tanto utilizzata in architettura indiana e utilizza molto i tenoni¹¹⁶.

Conosce molto bene il territorio e il materiale che utilizza, ma soprattutto sa da dove farlo pervenire in gran quantità e in buona qualità.

Il santuario di Saidu Sharif è un'opera molto complessa e, come tale, era necessario avere ingenti quantità di materiale e, nel caso dello scisto, era anche necessario trovare più cave adatte al rifornimento, capaci di far pervenire lastre sufficientemente grandi.

La pietra in questione è cloritoscisto talcoso color verde scuro, frutto del suo reperimento in specifiche cave.

Il talcoscisto bianco per i paramenti decorativi delle scalinate di accesso forse proveniva da quelle stesse cave¹¹⁷.

¹¹³ Luca M. Olivieri, *Stoneyards and Artists in Gandhara...* p.60.

¹¹⁴ Il manuale delle regole costruttive e l'asta per misurare.

¹¹⁵ Luca M. Olivieri, *Stoneyards and Artists in Gandhara...* p. 62.

¹¹⁶ Ivi, p. 63

¹¹⁷ Anche le tecniche estrattive erano molto particolari.

Lo scultore doveva conoscere molto bene questi materiali perché era in grado di trattarli al meglio in ogni sua fase: dalla scalpellatura all'incisione al dettaglio, alla distanza delle scanalature realizzate sul retro delle lastre, per farle aderire meglio alla parete.¹¹⁸

La mano del Maestro di Saidu è però visibile anche in altre opere, come nel caso di Butkara. Nel sito in questione si ritrovano indizi sull'operato del Maestro nel trattamento delle superfici prima del lavoro, nella precisione dell'incisione di specifiche parti dei fregi come gli occhi dei personaggi, i capelli e i turbanti. [Fig. 27]

Nello specifico, gli occhi presentano una grande maestria nell'esecuzione delle incisioni di iridi e pupille, eseguite con un piccolo scalpello e con movimenti di grande precisione.¹¹⁹

Le rifiniture erano state lasciate agli artisti più giovani che, però, si sono a volte prodigati più del necessario, lasciando intuire che non avevano compreso appieno il progetto del Maestro.¹²⁰

Il corridoio di deambulazione rituale di Saidu Sharif era decorato da sessanta pannelli con fregi in cloritoscisto, di quarantacinque centimetri di altezza e sessantacinque di lunghezza, con al di sotto un falso recinto leggermente discosto dall'opera.

Le lastre dovevano essere tagliate e le superfici sbazzate per poi essere trasportate dall'officina al sito di Saidu. Il lavoro di intaglio delle lastre avveniva probabilmente quando le lastre erano già fissate alla parete.

L'ingresso al santuario era solo uno e il visitatore veniva accolto da un primo grande fregio rappresentante il Buddha e tre figure stanti ai lati. Il fregio è in realtà stato realizzato su due pannelli e presentato una linea al centro ad indicare una falsa porta. Questo fregio segna l'inizio e la fine della storia che sta per essere narrata tramite i fregi. La cornice presenta due paraste gandharico-corinzie e il fregio è delimitato ai lati da due semi-colonne, questa stessa suddivisione si presenterà anche negli altri pannelli¹²¹. [Fig. 28]

Per quanto riguarda la posizione del fregio rispetto al recinto, le teorie sono due.

La prima teoria pone il fregio sul registro inferiore, sormontato dal recinto. In effetti, però, questa ricostruzione non permette ai fedeli la visione dei pannelli, rendendo invece visibile l'opera dalla scalinata inferiore e ponendo il focus sul recinto, posizionato ad altezza occhi.

La seconda teoria pone il fregio sul registro mediano della parete, con il recinto posto al di sotto.

Questa ipotesi di ricostruzione è la più accreditata, poiché regala una doppia esperienza: da una parte il fregio è visibile esternamente, così tutti possono ammirarlo, dall'altra i fedeli possono fruirne meglio, così da compiere il loro percorso di preghiera in modo intimo.

¹¹⁸ Persino le scanalature sul retro sono realizzate con intenzione, vista la distanza l'una dall'altra perfettamente calcolata e l'uniformità delle scanalature.

¹¹⁹ È necessario specificare che il cloritoscisto è una pietra molto talcosa e friabile. Lavorando su lastre abbastanza sottili era dunque necessario essere molto abili nella sua lavorazione, per evitare di apportare danni irreparabili all'opera.

¹²⁰ Il fregio mostra un pannello con un elefante. La pelle dell'animale è stata resa con una fedeltà massima per ogni minimo dettaglio, persino quelli dei quali si poteva fare a meno.

¹²¹ Luca M. Olivieri, *Stoneyards and Artists in Gandhara...*, p. 57.

È molto interessante notare i singoli dettagli delle figure, la foggia nella quale i vestiti sono realizzati, le pieghe morbide degli abiti, la teatralità e gestualità dei vari personaggi, le loro distinte peculiarità. La mano del Maestro è facilmente identificabile nel trattamento degli occhi, che qui sono presentati come allungati e che denotano la maestria dello scultore nel trattamento di pupilla e iride. Il lavoro è effettuato con l'utilizzo di uno scalpello a punta. I visi sono presentati leggermente voltati e quindi permettono di apprezzare maggiormente i dettagli fisionomici.

Tutto l'equilibrio del Fregio è basato su un gioco di prospettive, con giochi prospettici che proiettano il tutto verso l'interno e dando effetto di profondità.

Il fregio si sviluppa secondo cinque cicli biografici: la nascita, la vita a palazzo, l'illuminazione, la diffusione degli insegnamenti e infine la morte. In pratica, si tratta dei quattro miracoli della classica tradizione buddhista indiana, con in più l'aggiunta della vita di palazzo, una delle novità nell'opera di Saidu.

L'opera del santuario di Saidu Sharif ha certamente destato molto scalpore e, oltre alla magnificenza dell'opera in sé, è visibile la cura che è stata posta anche nei minimi dettagli, come ad esempio la differente dimensione dei personaggi nel primo e secondo piano e anche nel come i personaggi in secondo piano sembrano spuntare da dietro le colonne di partizione delle scene, creando continuità nell'opera. La partizione delle scene è simile a quella di un fumetto e sembra quasi che alcuni personaggi debbano apparire da un momento all'altro in un altro riquadro.

Ci sono però dei dettagli che sono presentati nelle scene in modo ambiguo: i piedi sono scolpiti con maestria, mentre le mani sono lavorate in modo approssimativo, così come la parte crenulata delle vesti che dovrebbe ammorbidire in generale l'immagine e che invece entra in netto contrasto con le linee perfettamente dritte che appiattiscono il tutto.

Il trapano è stato ampiamente utilizzato, soprattutto per i dettagli relativi ai capelli ricci dei lottatori¹²². D'altronde il campionario di strumenti usati dalle maestranze di Saidu è molto complesso e include scalpelli e trapani di diversa misura, il tornio e gli abrasivi.

La colonna è stata scelta perché il fregio deve essere guardato mentre si è in movimento e le colonne fungono da cesura senza turbare eccessivamente l'armonia dell'opera, oltre al fatto che la colonna in sé è parte del patrimonio simbolico indiano e buddhista.

Il monumento di Saidu Sharif è circondato in quattro punti da quattro colonne.

Esse sono poste in corrispondenza dei quattro punti cardinali, sono dipinte di rosso e presentano sulla parte superiore sculture a forma di leone. [Fig. 29]

Le colonne rappresentano una delle tante novità introdotte a Saidu Sharif; alla fine, però, questa novità è rimasta confinata a quell'esperienza anche perché esse sono state tra i primi elementi a crollare per via dei terremoti che frequentemente attraversano la zona.

¹²² Ivi, p. 111

Il Pakistan, infatti, è una zona ad alto rischio sismico che, insieme al forte rischio di alluvioni, causano forti disagi alla popolazione locale.

Sono proprio i terremoti che hanno causato molti danni e, in certi casi, addirittura la fine di certe dinastie.

Questo perché i fenomeni atmosferici e le catastrofi naturali erano collegati al volere degli dei e dei e esseri soprannaturali che manifestavano così il loro dissenso su ciò che accadeva sulla terra. Al fine di placare l'ira di queste entità, si ricorreva ai sacrifici e cerimonie religiose di vario genere.

Il tema del fregio di Saidu Sharif è un argomento poco approfondito, anche se molto interessante.

Gli unici due cicli narrativi completi arrivati ad oggi sono quelli di Loriyan-Tangai e di Sikri. Il fregio di Loriyan-Tangai narra della vita del Buddha, dalla nascita alla rinuncia, e si trova sul podio. Il fregio di Sikri è dedicato alle vite precedenti del Buddha e si trova sul tamburo¹²³.

La maggior parte delle scene di questi fregi riporta il Buddha visto frontalmente e i personaggi secondari appaiono slegati dal panorama circostante.¹²⁴

In generale i fregi appaiono statici, caratteristica tipica di Sikri, mentre la dinamicità è garantita dai personaggi secondari come i musicisti, i ballerini, le donne al balcone ecc. [Fig. 30]

Attraverso questa descrizione è facile comprendere il perché il fregio di Saidu Sharif risulta così interessante: si tratta di un grande fregio completo¹²⁵.

La chiave di interpretazione dell'importanza di questo monumento risiede proprio nella completezza del ciclo narrativo: questo schema sarà replicato anche successivamente solo in parte, mai nella sua interezza¹²⁶.

La realizzazione di questo complesso è avvenuta in un momento storico particolarmente favorevole, nel quale l'arte e la committenza erano al massimo livello espressivo. Circostanze, queste, che non si realizzeranno più nel tempo.

Successivamente, infatti, la comunità monastica cercò di ritagliarsi uno spazio sempre maggiore, abbandonando i siti come Barikot o Udegram.

Con i kushana, si assistette ad un avvicinamento del potere centrale alle comunità monastiche, e un distacco dai latifondisti che subirono un forte declino del loro potere¹²⁷.

Questo nuovo equilibrio viene testimoniato da un rapido ma inarrestabile declino delle iscrizioni dedicatorie laiche.

Il periodo d'oro dell'arte buddhista nel Gandhara è anche quello che presenta l'arte locale come ben riconoscibile.

¹²³ Ivi, p. 75

¹²⁴ Non si può non menzionare anche il fatto che i pannelli sono stati rimontati in ordine sbagliato.

¹²⁵ Nella progettazione di questo monumento è fondamentale ricordare che nulla è stato lasciato al caso e ogni elemento è stato progettato con grande attenzione e cura.

¹²⁶ Il lavoro necessario a realizzare opere di questo genere è enorme e richiede la collaborazione e coordinazione di diversi gruppi di lavoratori.

¹²⁷ Luca M. Olivieri, *Stoneyards and Artists in Gandhara...*, p. 76

A Saidu ciò si traduce con la realizzazione dei 60 pannelli. Nel 2011 sono anche stati trovati due o tre frammenti del grande pannello centrale, rappresentanti il punto di inizio e fine della lettura del fregio¹²⁸.

Nel caso degli stupa tipici indiani, essendo questi dotati di quattro ingressi possibili, gli ingressi erano indicati da un simbolo rappresentante uno dei quattro miracoli.

Nel caso di Saidu, invece, si è optato per un grande pannello raffigurante il Buddha assiso sul trono e tre figure stanti ai lati; è presente una linea di mezzeria perché il pannello era da porsi al centro di un'opera più dettagliata¹²⁹. Sono assenti le tipiche didascalie che accompagnavano solitamente i rilievi perché si era già verificato il processo di familiarizzazione dei fedeli con le leggende relative alla vita del Buddha, specialmente per quelle che venivano considerate come le leggende più importanti¹³⁰.

Molto spesso la conoscenza di queste leggende era strettamente legata alle recite buddhiste performate dai monaci¹³¹.

Probabilmente il Maestro di Saidu, avendo assistito ad alcune rappresentazioni, era riuscito a traslarle nella sua opera. Ciò sembrerebbe testimoniare il fatto che il Maestro abbia avuto una formazione anche al di fuori del Gandhara, oppure che abbia reinterpreto il capitale simbolico giunto fino a lui. Tutto ciò lascia intendere che gli artisti avevano senza alcun dubbio un ruolo importante nella scelta dell'iconografia più adatta per le diverse opere a loro commissionate.

L'eventuale riuscita di un'opera era strettamente legata all'abilità dell'artista di comprendere e tradurre in arte i gusti dei clienti¹³².

In certi casi ciò ha favorito la creazione di opere d'arte sorprendenti, come nel caso di Saidu Sharif, in altri casi l'opera trasmette un senso di disarmonia e disagio che testimonia le differenze interpretative e gli stili dei diversi popoli.

Ma perché lo stupa di Saidu è stato sconosciuto?

Probabilmente il fatto è avvenuto dopo le catastrofi naturali avvenute nell'area.

Il monumento, per quanto magnifico e di grande fama, aveva una struttura che avrebbe richiesto molte e frequenti opere di restauro e mantenimento. L'operazione di desacralizzazione avviene con l'apertura della camera delle reliquie, il prelevamento di queste ultime, la ricollocazione di offerte e infine l'offerta di bracciali¹³³.

¹²⁸ Ivi p. 77

¹²⁹ Questo pannello fa pensare a una grande porta che conduce alla reliquia del Buddha e che non risulta accessibile, grazie anche alla presenza della grande folla.

¹³⁰ Oltre all'inserimento delle didascalie, spesso erano presenti dei monaci che avevano il compito di illustrare le storie delle scene rappresentate per i fedeli.

¹³¹ Ciò permetteva a chi non poteva compiere i pellegrinaggi e chi non era alfabetizzato di comprendere comunque le storie narrate.

¹³² Qui entravano in scena i cartoni e i portfolio che gli artisti dovevano presumibilmente portare con sé.

¹³³ È molto frequente ritrovare bracciali d'osso spezzati e elementi decorativi come anelli da naso o anelli.

All'interno della camera di Saidu è stata ritrovata una piccola scatola in argento, contenente oggetti in oro. Il fatto che la scatola sia stata riportata alla luce dagli archeologi testimonia il fatto che fu lasciata lì dai monaci e che il sito è rimasto indisturbato per secoli¹³⁴.

L'atto finale dell'atto di desacralizzazione è dato dalla deposizione di bracciali spezzati sulla camera delle reliquie. I bracciali in osso ritrovati a Saidu sono databili al III o IV secolo, perfettamente in linea con la datazione generale della desacralizzazione¹³⁵.

¹³⁴ Quindi il sito ha mantenuto la sua aura di importanza.

¹³⁵ Luca M. Olivieri, *Stoneyards and Artists in Gandhara...* p.156

Fig. 1- Mappa dell'area del Gandhara, <https://wemountains.com/10/26/1434/>.



Fig.2- La via della seta, https://it.wikipedia.org/wiki/Via_della_seta.

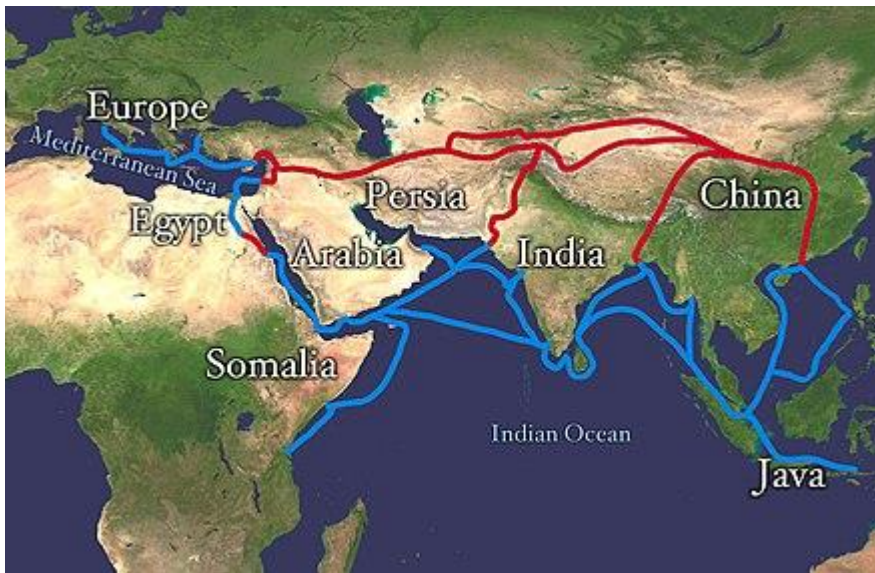


Fig. 18- Gli Editti di Asoka, pietra, 269 a.C. al 231 a.C, Shahbaz garhi, foto di M. Caprioli.



Fig. 19- coppia di donatori, I millennio a.C., argilla, Tepe Narenj,
https://www.ismeo.eu/portfolio_page/italian-archaeological-mission-in-afghanistan-2/



Fig. 20- Coppia tutelare Hariti e Panchika, 100-200 CE, Gandhara, the British Museum, <https://www.worldhistory.org/image/5932/hariti--panchika-sculpture/>



[Fig. 21] La nascita di Siddharta, scisto, Saidu Sharif, Museo di Saidu Sharif, foto di M. Caprioli.



Fig. 22- La nascita di Dioniso, IV a.C., ceramica, h. 76cm D 44 cm, Ceglie del Campo, Museo archeologico nazionale di Taranto, <https://museotaranto.beniculturali.it/it/magazine/cratere-del-pittore-della-nascita-di-dioniso/>.



Fig. 23- Iscrizione di Senavarma. Lamina d'oro, I secolo a.C., <https://www.jstor.org/stable/24655055>



Fig. 24- Modello dello Stupa di Saidu Sharif, Saidu Sharif Museum, foto di M. Caprioli.



Fig. 10- Chattra del modello dello Stupa di Saidu, Saidu Sharif Museum, foto di M. Caprioli.



Fig. 26- capitello gandharico-corinzio, Saidu Sharif Museum, foto di M. Caprioli.



Fig. 27- Dettaglio di copricapo e acconciatura, Saidu Sharif Museum, foto di M. Caprioli.



Fig. 28- Paraste e semi-paraste come divisori delle scene, fregio di Saidu, Saidu Sharif Museum, foto di M. Caprioli.



Fig. 29- Colonne con protomi leonine, modello dello Stupa di Saidu Sharif, Saidu Sharif Museum, foto di M. Caprioli.

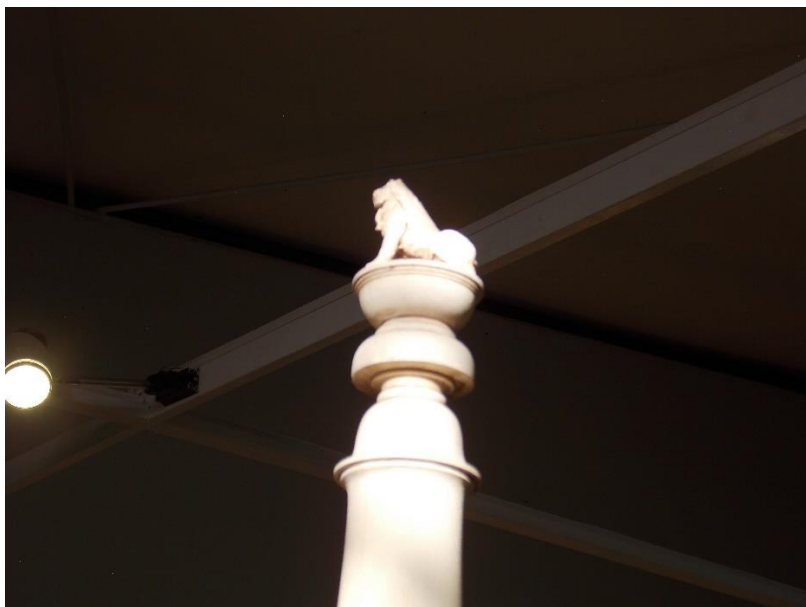


Fig. 30- Donne in balconata, Fregio di Saidu Sharif, scisto verde, Saidu Sharif Museum, foto di M. Caprioli.



Quarto capitolo

Modalità di trasmissione del capitale simbolico tra Oriente e Occidente, travalicando i secoli

Il capitale simbolico, afferma Bordieu, è legato all'onore; a differenza di tutte le altre forme di capitale, quello simbolico è legato all'atto di riconoscimento o disriconoscimento dello stesso, da parte di persone, sia appartenenti allo stesso gruppo, inteso come classe sociale o genere, che quelle fuori dal gruppo. Tramite questo riconoscimento si consolidano e si legittimano le dinamiche di potere e le disuguaglianze¹³⁶.

Ma quello che è più importante, è che le forme di capitale possono essere trasferite e convertite. È grazie a diverse interazioni, descritte già nei precedenti capitoli, diversi modelli hanno trovato la loro casa in molte parti del mondo, testimoniando la capacità enorme che ha l'uomo di adattare tutto alle proprie esigenze.

4.1 L'arte greca e l'arte romana

Uno degli esempi di trasmissione di capitale simbolico più completo ed espressivo che si possa analizzare, è quello tra arte greca e arte romana.

Una semplice descrizione dei caratteri basilari dell'arte greca servirà a spiegare le basi sulle quali si è sviluppata l'arte romana, e come essa sia stata inglobata e reinterpretata.

In generale la produzione artistica della civiltà greca è stata ricchissima, raggiungendo livelli di qualità eccezionali, e per questo, non a caso, è diventata modello di riferimento per molte civiltà, influenzando le maggiori correnti artistiche occidentali. Proprio questo è il motivo che ha causato un senso di familiarità tale da ostacolare la conoscenza effettiva delle tematiche¹³⁷.

L'arte greca è specchio di una cultura basata sulla continua ricerca di equilibrio, proporzione, armonia. Temi fondamentali sono l'uomo, che viene concepito come la più precisa tra le forme della natura, e la natura, che viene osservata in tutti i suoi aspetti, alla ricerca delle sue leggi essenziali.

L'estetica, come già detto prima, basata su equilibrio e armonia, assieme allo studio approfondito della natura, porta alla mimesi (secondo Aristotele, la rappresentazione dell'essenza delle cose operata dall'artista).

Il risultato di questa ricerca espressiva è la forma ideale, in cui la bellezza esteriore corrisponde ad una bellezza interiore¹³⁸.

L'arte greca nasce dopo la fine della civiltà micenea, intorno al II millennio a.C., e termina con il dominio romano sul mondo greco del 100 a.C.

Le fasi essenziali dello sviluppo artistico greco sono:

¹³⁶ Cattani L., L'attualità del Pensiero di Pierre Bordieu, *Pandora rivista*, <https://www.pandorarivista.it/articoli/attualita-del-pensiero-di-pierre-bourdieu/>

¹³⁷ Holscher T., *Il linguaggio dell'arte romana. Un sistema semantico.*, Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino. P. 4

¹³⁸ Arte greca- <https://www.geometriefluide.com/it/artegreca/>

-periodo di formazione (al XII sec. a.C.all'inizio del IX sec. a.C.) in cui, nonostante ci sia stata una pesante regressione economica e culturale, compaiono i primi manufatti. Comprende la fase geometrica, caratterizzata da manufatti geometrici provenienti soprattutto da Atene e molto raffinati, e la fase orientalizzante, caratterizzata dall'assimilazione di influssi orientali. [Fig.31]

- Periodo arcaico (dal 610 al 480 a.C.), in cui c'è grande sviluppo delle città greche, soprattutto dal punto di vista urbanistico, architettonico e della produzione artistica. Vengono stabilite e definite le forme del tempio greco, si realizzano sculture in funzione architettonica, quindi essenzialmente monumentali. [Fig.32]
- Periodo Severo: (dal 480 al 450 a.C.), presenta un generale orientamento naturalistico e si creano statue in bronzo con la tecnica a cera persa [Fig.33]
- Periodo classico (dal 450 al 323 a.C.) viene definito da Winckelmann¹³⁹ l'età perfetta. [Fig.34]
- Periodo ellenistico (323 al 31 a.C.) periodo in cui l'arte sviluppa uno stile molto realistico, ricco di decorazioni, con accenti spettacolari¹⁴⁰. [Fig.35]

Chiaramente, le caratteristiche che resero grande questa civiltà e la sua produzione artistica, sono legate alla ricerca estetica, resa con perfezione formale e armonia, e all'allora aderenza al realismo, che si tradusse, nella scultura, in un grande studio dell'anatomia umana, nella pittura nell'uso prospettico dello spazio e nella giusta resa dei volumi, e nell'architettura, nell'unione tra forme e funzione.

Tutto ciò ha creato le basi per il classicismo europeo, e ha influito sullo sviluppo della parte occidentale del mondo a un livello che supera certamente la storia dell'arte.

Come già scritto precedentemente, il momento che sancì il reale avvicinamento della cultura romana a quella greca fu il sacco di Siracusa del 212 a.C., che permise ai romani di esportare le opere più belle per abbellire Roma. Queste opere d'arte, bottino di guerra, permisero alla Grecia, conquistata militarmente dai romani, di prendersi la rivincita, sconfiggendo con altre "armi" i suoi conquistatori. Plutarco racconta che Marcello portò via da Siracusa la massima parte, e le più belle, fra le opere d'arte per lo spettacolo del suo trionfo e per l'ornamento della città. Roma infatti non conosceva né possedeva prima di allora nessuno di quegli oggetti di lusso e raffinatezza, né si compiaceva di grazia e eleganza.

Dopo la conquista della Grecia nel 146 a.C., l'afflusso a Roma di opere d'arte diventò inarrestabile: ovunque venivano sistemate statue, bottino di guerra e dedicate agli dei, ma anche belle da vedere. È a quel tempo che i romani vengono colpiti dalla "malattia dell'arte" e a nulla valsero le critiche di alcuni tradizionalisti come Catone il censore, che non esitò a definire i greci "lestofanti" e affermò che quelle ricchezze avevano conquistato noi anziché essere da noi conquistate.

¹³⁹ Winckelmann (1717-1768) è stato un bibliotecario, storico dell'arte e archeologo tedesco. È considerato come uno dei maggiori esponenti del neoclassicismo e il suo pensiero influenzò artisti come Canova e David.

¹⁴⁰ Ivi.

Più tardi, nel 70 a.C., anche Cicerone fu costretto a nascondere il suo amore per il collezionismo, facendo finta di non capire nulla di arte, durante il processo contro Verre¹⁴¹. Durante il processo, Cicerone elenca tutte le opere rubate e gli artisti greci che le hanno realizzate; ciò che dice è interessante perché ci fa capire come fosse considerata la passione per l'arte greca nella Roma dell'epoca. Gli scultori greci che nomina [Prassitele, Fidia] erano e sono tra i più importanti dell'antichità e lui si finge ignorante perché, più tardi lo spiega in una sua orazione, i greci hanno una straordinaria passione per queste cose, che noi romani disprezziamo. In quel periodo, infatti, chi amava l'arte era guardato con sospetto. L'ostilità dei tradizionalisti era però destinata a fallire ben presto: la città di Roma diventerà infatti una città monumentale ricca di capolavori e i romani diventarono dei collezionisti accaniti, trasformando l'aspetto stesso della città¹⁴².

Ad ogni nuova conquista, le opere più pregiate venivano portate a Roma. Gli estimatori erano costantemente alla ricerca di prodotti che potessero soddisfarli. Si impose la necessità di creare riproduzioni delle opere, perché quelle prelevate dai luoghi conquistati non bastavano più a soddisfare le richieste dei collezionisti. La realizzazione delle riproduzioni avveniva presso le officine ateniesi, intrinsecamente simbolo di cultura e arte.

A questo punto l'arte era entrata nella quotidianità di tutti i cittadini romani, anche se non venivano soddisfatte le condizioni per lo sviluppo di un'arte locale con caratteristiche tipiche. Le opere venivano giudicate più per la loro rarità che per il loro valore¹⁴³. Durante l'ultimo secolo della repubblica, si affinò anche il gusto della nobiltà romana, desiderosa di competere con quella ellenistica. I risultati di questo desiderio di rivale sono evidenti nelle case dei nobili, che mostrano l'attenzione alla cura dello spazio e della decorazione pittorica. Le dimore di Pompei, grazie all'eruzione del Vesuvio, sono state preservate fino ad oggi, e consentono lo studio di un sito rimasto pressoché indisturbato. Ciò che sorprende di più è sicuramente l'arte pittorica, che rende le residenze dell'aristocrazia (in cui c'è molto illusionismo prospettico, ricco e fantastico) una chiara imitazione di quelle ellenistiche. Mentre la pittura greca vascolare era una pittura realizzata su vasi di terracotta, modellata da ceramisti con grande abilità, con scene quotidiane, storico-mitologiche, e le tecniche usate erano due (figura nera su sfondo rosso e viceversa), la pittura romana era essenzialmente murale e serviva a decorare le pareti interne di case, monumenti, ville, con scene paesaggistiche e figurative. La tecnica usata era quella dell'affresco, i cui colori erano applicati su uno strato di intonaco fresco. Gli stili della pittura romana erano quattro: quello incrostato imitava il rivestimento di marmo, quello architettonico creava prospettive, quello ornamentale metteva in risalto gli elementi decorativi su sfondo monocromo e l'ultimo, quello fantastico, usava mescolare in modo eclettico elementi fantastici e architettonici. In seguito, la pittura si inaridì gradualmente, con elementi sempre più manierati e

¹⁴¹ Appassionato di arte e collezionista che aveva accumulato una fortuna in statue, quadri, argenti, sottraendole ai legittimi proprietari mentre era in servizio in Asia Minore.

¹⁴² Grassi G., *Cicerone contro Verre: l'arte tra corruzione e ossessione*, http://www.scudit.net/mdverre_cicerone.htm

¹⁴³ Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Roma. L'arte romana al centro del potere*, Bur Rizzoli, p. IX.

superficiali. Purtroppo, oggi, non è possibile vedere molti originali dell'epoca poiché, a causa dei cambiamenti e delle ristrutturazioni, sono andati perduti. Per meglio immaginare l'aspetto di tali pitture, ci si può basare sulla letteratura, e precisamente al *Roma Triumphans* di Flavio Biondo del 1474, le cui descrizioni vennero usate da Andrea Mantegna per i suoi *Trionfi di Cesare*.

Con Agrippa (27 a.C.) si ebbe una prima apertura verso l'arte monumentale. Egli espresse la necessità di condividere l'arte anche con il popolo. Ecco perché il tempio che egli edificò, doveva essere il luogo delle celebrazioni dei riti della *gens Julia*. Il sito aveva una valenza simbolica speciale: secondo la tradizione, era il luogo dove Romolo, fondatore di Roma, fu preso da un'aquila e portato in cielo tra gli dei. L'ecllettismo¹⁴⁴, che solitamente si manifesta come sintomo di un disordine interno tipico di fine dinastia o civiltà, nel caso di Roma, invece, segna l'inizio di un reale sviluppo artistico. Il primo monumento di cui siamo a conoscenza e che può essere classificato come romano è l'Ara di Domizio Enobarbo¹⁴⁵. [Fig.36] In questo monumento, c'è tutto l'ecllettismo dell'arte romana. I fregi, conservati a Monaco di Baviera e nel Louvre, sono profondamente diversi per stile e per ciò che raccontano. I fregi a Monaco hanno uno stile che chiaramente rimanda all'arte greca classica, con un corteo di divinità marine, come Poseidone, i tritoni e le nereidi. Il fregio del Louvre ci descrive un rito religioso romano, in cui gli animali sono rappresentati più grandi del normale, per evidenziare la loro importanza simbolica nel rito in atto. Qui non c'è nessun elemento mitologico, e ciò segna una differenziazione del mondo artistico greco: i greci, infatti, esaltavano le imprese attraverso raffigurazioni mitologiche, mentre nell'arte romana le figure più importanti sono gli attori reali dell'evento. I greci usavano le gigantomachie per simboleggiare le vittorie; i romani, invece, rappresentavano i fatti veri con militari, notabili, gente comune¹⁴⁶.

Sulle prime opere romane è interessante notare la raffigurazione delle scene di sacrificio, nelle quali l'enfasi è posta sugli animali sacrificati, rappresentati in modo più massiccio. Nelle epoche successive, vedremo un progressivo ridursi delle dimensioni degli animali, con l'enfasi posta, invece, sulle figure degli officianti che si occupavano dei riti. È evidente che l'obiettivo iniziale della raffigurazione era quello di celebrare il rito e, successivamente, quando l'immagine era già entrata a far parte della simbologia, non fu più necessario tener conto dei dettagli rappresentativi.

Il tipico filo narrativo delle rappresentazioni figurative romane era senza alcun dubbio quello relativo alla quotidianità: utensili, artigiani al lavoro, scene di mercato, realizzazione dei prodotti, spettacoli presso gli anfiteatri. La praticità della mentalità tipica romana era evidente anche dall'assoluta mancanza di differenza tra il repertorio iconografico di quelle che potevano essere officine e botteghe, e i monumenti funerari. Nacquero due filoni artistici: l'arte popolare, che rappresentava elementi semplici e poveri, e l'arte senatoria, che rappresentava elementi d'arte ufficiale. Anche se i plebei

¹⁴⁴ Ecllettismo: Nelle arti figurative, la tendenza a ispirarsi a fonti diverse, accogliendo da ciascuna gli elementi ritenuti migliori, Treccani.

¹⁴⁵ Ivi, p.56

¹⁴⁶ Cristian, L'ara di Domizio Enobarbo, (2019) <https://www.artesplorando.it/2019/01/lara-di-domizio-enobarbo.html>

arricchiti realizzavano per se stessi sepolcri sontuosi, che rappresentavano la loro vita, la produzione artistica che meglio descrive il popolo romano è il ritratto “veristico”, che nei condottieri evidenziava il segno del comando, e nei senatori l’avanzare dell’età, sfuggendo alla tentazione di abbellire la gente di potere¹⁴⁷. Ai ritratti si fece ricorso in privato, soprattutto per la realizzazione di stele funebri; mentre nel pubblico servivano per valorizzare il merito. Ciò, sicuramente, esprimeva una grande volontà nel perdurare, ben spiegata dall’espressione *non omnis moriar*, non sarò morto del tutto¹⁴⁸. In età Augustea, si verificherà un generale cambiamento e ammorbidimento nei confronti dell’arte ellenistica, di cui si apprezzerà di più la raffinatezza e l’eleganza. È questa l’epoca in cui si usavano materiali preziosi, e molto marmo. Il concetto di decoro, inteso come ricchezza, potere, apparenza e anche sapienza e cultura, caratterizza tutto questo tempo, superando l’austerità delle fasi iniziali della storia di Roma.

I romani furono anche grandi scultori, ma non riuscirono a creare quell’idealizzazione che aveva caratterizzato la bellissima statuaria greca. I romani, infatti, vivevano di concretezza e praticità. Per questo motivo, nella scultura, non abbellivano in nessun modo la persona; al contrario, ne venivano evidenziati il carattere e i difetti, anche forti. Molto diffuse erano le statue degli imperatori, strumenti per coltivare il buonsenso, consolidare il potere, fare propaganda e affermare l’egemonia di Roma. Le statue, in marmo o bronzo come quelle greche, decoravano piazze, strade, case. Le statue potevano essere nude (richiamano il mondo e le gesta degli eroi e delle dinastie), togate (equilibrio dell’amministrazione e del potere), loriccate (vestite di corazza con riferimento al coraggio e al valore militare), equestri (monumentalità e prestigio).

Nella statua di Augusto di Prima Porta, sulla corazza, c’è un preciso messaggio politico: è riportato un fatto reale, del 20 a.C., quando Ottaviano ottenne la restituzione delle insegne romane da parte dei Parti nel 53 a.C. Stilisticamente, richiama i caratteri della statuaria greca di età classica: bellezza nell’anatomia, solennità nella postura. Volto sereno e idealizzato. [Fig.37] Tra le opere più conosciute ricordiamo l’Ara Pacis a Roma, altare dedicato alla pace di Augusto. [Fig.38] realizzata a Roma durante il periodo augusteo è un altare la cui costruzione è iniziata nel 13 a.C. ed è terminata nel 9 a.C., l’anno stesso in cui fu consacrato. Il fine di questo monumento è quello di celebrare la pace e la prosperità ottenuta dalla pax augusta. È costituito da un recinto rettangolare, elevato su un basso podio, fornito di due porte nei lati più lunghi, alle quali si accede tramite una scala di nove gradini. All’interno c’è l’altare, le cui pareti (10 metri nel lato corto e 11 metri nel lato lungo) riprendono, ovviamente in scala quattro a uno le misure dell’altare di Zeus a Pergamo, opera importantissima del classicismo greco. L’Ara Pacis raccoglie in sé varie tipologie, quali l’arte greca classica nei fregi delle processioni (importante è la processione della famiglia imperiale, rievocazione di una scena del fregio del Partenone di Atene), l’arte ellenistica nei pannelli (rappresentano Romolo e Remo allattati dalla

¹⁴⁷ <https://www.romanoimpero.com/2012/08/arte-greca-roma.html?m=1>

¹⁴⁸ Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Roma...*, p.105.

lupa, Enea sacrificante ai Penati, la dea Roma e la Tellus) e nel fregio, che si sviluppa su ogni lato dell'altare con un'unica pianta di acanto composto, a sua volta, da differenti specie vegetali che creano una struttura unitaria ma spiraliforme al tempo stesso. L'arte romana sta nel fregio dell'altare, in cui sono rappresentati le Vestali, il Pontefice massimo e gli animali destinati ai sacrifici.

La scultura greca, invece, di solito presenta figure umane realistiche e nude, di cui viene esaltata la perfezione fisica e il movimento. Le opere, realizzate in bronzo e in marmo, presentano statue di divinità, giovani atleti, filosofi e potenti. Tra i gruppi scultorei greci più importanti, ricordiamo il Laocoonte, che rappresenta il sacerdote troiano e i suoi figli attaccati da due serpenti mandati dalla Dea Atena. Plinio il Vecchio definisce quest'opera "superiore a tutte le pitture e le sculture" e l'attribuisce a Polidoro, Agesandro, Atenodoro¹⁴⁹.

L'architettura, probabilmente una delle testimonianze più famosa della civiltà romana, fece tesoro della traduzione greca, ma la interpretò in senso funzionale e pragmatico. In altre parole, l'architettura romana "riqualificò" quella greca, togliendone tutti gli abbellimenti, focalizzandosi sulle linee piene e semplificate, utilizzando dei nuovi materiali come il mattone, il cemento, e dando importanza alle forme fondamentali delle strutture. L'arco, realizzato dagli etruschi, diventò il protagonista dell'architettura romana, perfezionato, e servì a dare idea di ordine e concretezza alle strutture. La visione romana dello spazio era diversa da quella greca, i romani, conquistatori, avevano bisogno di una serie di strutture pubbliche e di controllo per i loro territori, mentre i greci erano organizzati in piccole città-stato, più facilmente controllabili. Nondimeno, l'architettura romana seguì le linee guida dei greci per quanto riguarda gli ordini architettonici, anche se lo stile corinzio fu quello maggiormente seguito e diffuso in molti edifici. In verità, ad esso i romani apportarono una miglioria, aggiungendo un altro livello decorativo, tipico dell'ordine ionico. Per esempio, sovrapponendo all'ordine ionico anche le decorazioni con foglie di acanto tipiche dello stile corinzio, in questo modo ottenevano un risultato più appariscente. Anche la colonna Toscana, dorica ma con capitello più piccolo e base più semplice, veniva molto utilizzata nella costruzione di peristili e verande. Inoltre, i romani iniziarono presto a preferire nelle loro costruzioni, l'uso di colonne monolitiche, mentre i greci erano conosciuti distribuire il peso su un numero maggiore di colonne. Queste ultime continuarono ad essere utilizzate anche se non necessarie, come nella facciata del Pantheon. [Fig.39]

Il Pantheon fu realizzato per volere di Adriano nel II secolo d.C. L'edificio è composto da un portico con otto colonne, corpo retrostante a pianta rettangolare, grande aula cilindrica coperta da una cupola e oculo centrale. Questa cupola è anche la più antica del mondo e presenta la particolarità dell'utilizzo di tre diversi impasti per la sua realizzazione: calcestruzzo e tufo, calcestruzzo e laterizio, calcestruzzo e

¹⁴⁹ Plinio il Vecchio (77-79 d.C.) *Naturalis Historia* (libri XXIV-XXXVI) <https://trizioeditore.it/arte-romana-e-arte-greca-a-confronto/#:~:text=L'arte%20greca%20C3%A8%20pi%C3%B9%20concentrata%20sulla%20scultura%20e%20sull,documenti%20preziosi%20della%20vita%20antica.>

pomice. Questa soluzione servì ad alleggerire la struttura, assottigliando lo strato d'impasto man mano che si arriva in cima alla cupola.

Altre volte, le colonne erano parte del muro stesso (colonne impegnate), ed erano semplici decorazioni, come si può osservare nella parte alta del Colosseo. [Fig.40]

I romani, quindi, partendo dalle idee greche, le spinsero al massimo delle loro possibilità. Durante il periodo Augusteo, si iniziò a usare molto il marmo e Roma iniziò a rendersi autonoma dalla tradizione greca; gli edifici divennero simbolo e strumenti di propaganda della potenza imperiale. In questo periodo, l'architettura romana subì anche l'influenza orientale, visibile nell'uso delle foglie di papiro nei capitelli, nei piedistalli scolpiti, nelle fontane ornamentali. L'architetto romano più famoso è sicuramente Vitruvio, che scrisse "*De architectura*", un'opera che è giunta intatta fino a noi, e la cui massima più conosciuta, riassunto del pensiero romano, era:

Tutti gli edifici devono essere eseguiti in modo da tener conto della durabilità, dell'utilità e della bellezza.

Tra i principali edifici romani, ricordiamo gli acquedotti, i ponti, le basiliche, i bagni (Terme di Caracalla, completate nel 216 d.C.). [Fig.41]

Altro tipo di edificio che riprende quello greco è il teatro. Il teatro nacque ad Atene a fine VI secolo. Aveva un ruolo educativo, e i cittadini erano chiamati ad assistere alle rappresentazioni per poi dare inizio a dei dibattiti. Il tipico teatro greco era costituito da una cavea (gradinata a semicerchio per gli spettatori), da un'orchestra (spazio per attori e coro), da un palcoscenico (luogo in cui recitano gli attori e che era in posizione sopraelevata) e da una scena (il fondale dietro il palcoscenico).

Il teatro romano presentava una cavea sostenuta da un muro, cosa che rendeva possibile la sua costruzione in qualunque punto della città (non era più necessaria la presenza di un colle). La scena era una costruzione imponente, decorata da colonne e statue. L'anfiteatro fu inventato invece dai romani e presentava una cavea di forma ellittica che racchiudeva l'arena. Poteva ospitare giochi di caccia e lotta, e all'occorrenza poteva essere allagato per ospitare battaglie navali. L'anfiteatro più famoso è l'anfiteatro Flavio, il Colosseo. Fu realizzato nel I secolo d.C. e deve il suo nome alla statua bronzea di Nerone, poco distante. Alto più di 50 metri poteva accogliere circa 85000 spettatori di varie classi sociali. Doveva senza dubbio presentare un complesso apparato decorativo, trafugato nel corso del tempo. Per i romani, il teatro non aveva valenza educativa e, come testimoniato dall'anfiteatro, i giochi violenti erano frequenti. La valenza di questi spettacoli era legata al concetto di divertimento, per accontentare il popolo. Anche tra tempio greco e basilica vi sono forti connessioni. Sono luoghi sacri, stabili, ben delimitati e indipendenti da qualsiasi altra abitazione. Intorno al tempio si riunivano i cittadini per dibattere questioni riguardanti la polis e vicino c'era il mercato. Anche la basilica romana era un edificio usato per le riunioni pubbliche, composto però da un unico ambiente rettangolare e da varie sale. Era utilizzata come mercato coperto e come tribunale nella Roma repubblicana. In seguito venne aggiunta l'abside, un locale semicircolare in cui si riuniva il tribunale. Il tempio greco era

formato anch'esso da una cella rettangolare, divisa in due navate, da una fila di colonne o in tre navate da due file di colonne.

Il risultato finale fu che l'architettura doveva mostrare al mondo che Roma era superiore a tutti, culturalmente, perché solo il popolo romano aveva ricchezze, capacità e determinazione per produrre tali edifici.

La cultura greca, come risaputo, non si è limitata ad influenzare esclusivamente il territorio del Mediterraneo; al contrario, le sue colonie si spinsero sino in Asia Minore, giungendo persino in India. In effetti, una delle ragioni che hanno spinto gli archeologi europei allo studio dell'arte indiana, è stata la presenza di componenti classiche greche in essa¹⁵⁰. Sebbene questi elementi siano piuttosto evidenti (persino un profano è in grado di individuarli), risulta molto complicato attribuirli all'arte ellenistica¹⁵¹ o romana¹⁵². Recentemente, tutti gli studiosi sono stati d'accordo nell'affermare che tutte queste incertezze sono dovute alla mescolanza di componenti greche, romane, indiane, iraniane, presenti in Asia Centrale¹⁵³. Il fatto, comunque, che si facciano ancora molti workshop su questa problematica, indica che si è ancora molto lontani dal trovare una risposta soddisfacente a questa problematica¹⁵⁴. Alcune risposte, per quanto riguarda la diffusione della civiltà ellenistica in Asia, si sono avute grazie alla scoperta del sito di Ai Khanoum (Afghanistan), sulle sponde del fiume Amu Darya, nel 1960; fondata nel 300 a.C. da Seleuco I, fece parte dell'impero seleucide. Nel corso di cinquant'anni la provincia ricevette l'afflusso di coloni greci e assorbì tradizioni ellenistiche. Nel 145 a.C., i nomadi cacciarono i Greci dalla città, che fu abbandonata. [Fig.42]

4.2 L'arte buddhista nel Gandhara

Come affermato nei capitoli precedenti, non ci sono elementi che indichino la presenza di arte gandharica prima dell'arrivo di Alessandro in India. Non a caso, la cultura gandharica, eco dell'impero seleucide, è considerata come il prodotto delle conquiste di Alessandro Magno, ed è proprio da queste influenze che sono nati i regni greco-battriano (250 a.C.) e indo-greci (180 a.C.). Grazie alla numismatica, è possibile stabilire una linea di continuità. La coniazione delle monete permette di ricostruire fasi storiche, artistiche e economiche grazie al soggetto raffigurato nella moneta, e lo stile di raffigurazione e il materiale e il peso della moneta. La produzione vera e propria d'arte gandharica si ebbe durante i regni indo-parthi e Kushana. Iniziata nel II e III secolo, fu affiancata dalla fioritura, al contempo, dall'arte romana. Nonostante sia stato scritto molto sull'arte romana e sui suoi contributi e sulla sua influenza in arte gandharica, molto è stato pure ignorato, per due semplici motivazioni: la prima è legata al fatto che gli interventi erano scritti principalmente in lingua tedesca, e la traduzione in lingua inglese venne effettuata molto tempo dopo, la seconda perché non c'era interesse ad

¹⁵⁰ M. Stoye, *On the crossroads of discipline: Tonio Holscher's theory of understanding roman art images and its implications for the study of western influences in Gandharan art*, Archaeopress Publishing LTD, p.29.

¹⁵¹ Come Burgess e Foucher.

¹⁵² Tra questi studiosi annoveriamo Fergusson, Smith, Rowland, Wheeler, Ingholt

¹⁵³ Ivi, p. 29.

¹⁵⁴ Ivi, p. 30

approfondire l'influenza dell'arte romana sull'arte gandharica¹⁵⁵. Questa influenza, intesa come trasmissione simbolica, non era legata ad elementi estetici, bensì alle sensazioni che essa evocava. Basta pensare alle rappresentazioni degli eroi (le immagini romane degli eroi erano tratte direttamente dal patrimonio immaginifico dell'età greca classica), la cui realizzazione, in arte gandharica, si ebbe nel Buddha assiso, con aspetto giovane ed espressione benevola.

Un altro esempio di trasmissione simbolica tra arte romana e greca e gandharica, e che ha una forte valenza, è legata alla raffigurazione di scene di battaglia; in esse, il vincitore è sempre allontanato dalla scena di battaglia, rappresentato in posa stante o in statua equestre, per trasmettere la sensazione di potenza e vittoria. La stessa cosa avviene in arte gandharica, in cui il vincitore è descritto nel suo momento di massima gloria. Analizziamo, più nel dettaglio, una delle rappresentazioni più comuni in arte gandharica che si avvicina maggiormente alle tipiche rappresentazioni delle battaglie romane: il rilievo dell'attacco di Mara. [Fig. 43] Il fregio presenta la scena della battaglia tra l'esercito di Mara, l'*asura* che cerca di impedirne il risveglio, e il Buddha. Nel fregio possiamo notare il forte contrasto tra le figure dei nemici, caratterizzate dalla confusione e dalla rabbia, e il Buddha, assiso e con espressione pacifica sotto due foglie di acanto. Le mani del Buddha sono atteggiare in *abhaya mudra* e sembra essere circondato da un alone di serenità e pace interiore tale che il tumulto esterno non ha alcun effetto su di lui. Così come nel caso delle tavole celebrative delle battaglie romane, anche in questo caso il vincitore viene rappresentato nel suo momento di massima gloria: non importa quanto i nemici si affannino e cerchino di minare il suo potere, il Buddha non è scalfito minimamente da questo evento. Un altro tipico esempio di trasmissione di capitale simbolico dall'arte greca a quella indiana, è fornito dal fregio relativo alla nascita di Siddharta. [Fig. 44] Sono stati apportati diversi cambiamenti a questa iconografia, ma il dettaglio del deva che accoglie sorridente il piccolo Siddharta con una coperta in mano non cambia mai¹⁵⁶. Inizialmente, si pensava che questa iconografia facesse parte del contesto buddhista. Dopo ulteriori studi, invece, si è giunti alla conclusione che essa facesse parte del patrimonio immaginifico greco e, più nello specifico, della "nascita di Dioniso".

Un altro esempio molto esplicativo è senza dubbio quello relativo al fregio del primo bagno di Siddharta. [Fig. 45] Questo fregio mostra il piccolo Siddharta in piedi su un tripode, con due servitori che versano acqua sul piccolo tramite un recipiente. Nel frattempo, due donne inginocchiate e riccamente abbigliate reggono il bambino. I due uomini sono identificati come i naga Indra e Brahma; nel *Lalitavistara*¹⁵⁷, i due naga sono identificati come Nanda e Upananda¹⁵⁸. Un altro problema di identificazione è rappresentato dal fatto che le due donne e il supporto non sono neanche menzionati nelle descrizioni iconografiche. Il tripode in particolare, è segno che il repertorio immaginifico occidentale era utilizzato come fonte d'ispirazione, perché non si tratta di una forma tipica gandharica:

¹⁵⁵ Ivi, p.31

¹⁵⁶ Ivi, p. 38

¹⁵⁷ Il *Lalitavistara Sutra* (sanscrito: il Sutra dettagliato dell'attività giocosa) è un sutra della tradizione Mahayana che descrive la vita di Gautama Buddha. Wikipedia

¹⁵⁸ Ivi, p.39

oggettistica con gambe a forma di animali è tipica dell'arte greca e romana. Anche la posizione delle due donne non ha precedenti in arte gandharica, ma è un espediente iconografico tipico dell'arte greco-romana¹⁵⁹.

L'influenza dell'arte greca e romana è riscontrabile nell'arte gandharica soprattutto nei dettagli: che sia un'acconciatura, un'armatura, il drappo di un abito, una creatura mitica o un oggetto di uso comune.

Uno degli elementi che ha attirato maggiormente la mia attenzione è legato al tema delle decorazioni vegetali: il repertorio gandharico, infatti, riprende alcune specie vegetali che non sono tipiche dell'area e le incorporano nelle loro opere.

Le colonne, per esempio, sono elementi molto presenti in arte gandharica, specialmente come elementi separatori nei fregi. [Fig. 46] La struttura dei capitelli maggiormente utilizzata è quella gandharico-corinzia, che attinge ampiamente al repertorio greco. [Fig.47] Le foglie di acanto vengono utilizzate anche come decorazione di paraste. La particolarità di questo tipo di pianta sono le foglie molto scenografiche, che possono essere utilizzate in arte per strutturare una decorazione semplice ma di grande effetto. Le specie di acanto più carnose presentano foglie grandi e con poche nervature, adatte per la decorazione di luoghi molto grandi e che necessitano di opere distinguibili da lontano.

Successivamente, con l'affermarsi della realizzazione dei monumenti, divennero maggiormente utilizzate le specie di acanto con foglie grandi, scenografiche e con molte nervature, che con i loro dettagli erano in grado di arricchire l'apparato decorativo di un fregio o porzione di un monumento¹⁶⁰.

Oltre all'acanto, anche le foglie di palma hanno giocato un ruolo nella trasmissione simbolica. La palma è una pianta molto diffusa e significativa nell'arte cristiana, ma viene utilizzata anche in arte gandharica. Le foglie di palma sono molto di impatto e scenografiche e sono utilizzate per dare l'idea di alberi frondosi che fungono da riparo, oppure come elemento riempitivo molto dettagliato e arioso. Anche altre scene testimoniano la trasmissione del capitale simbolico dall'iconografia cristiana a quella gandharica. La figura di San Giuseppe viene spesso raffigurata nella medesima posizione, sia che stia viaggiando, sia che si stia riposando¹⁶¹. Non si tratta di una figura con tratti particolari, e per questo ha un'adattabilità elevata, che permette il suo utilizzo in svariati ambiti e con varie modifiche.

[Fig. 48]

Le scene di lotta, comunque, consentono di spiegare più accuratamente la trasmissione di capitale simbolico tra le varie culture. Queste scene, tratte dal repertorio greco fidiaco, vengono elaborate dal mondo romano, e poi ricreate nel mondo gandharico. Si ritiene che la scena originaria greca sia tratta dal mito di Filottete, nella versione di Euripide¹⁶². [Fig. 49]

¹⁵⁹ Ivi, p.39

¹⁶⁰ Treccani.

¹⁶¹ Taddei, (2003) Il mito di Filottete ed un episodio della vita del Buddha, *On Gandhara*, p.72.

¹⁶² Il mito racconta dell'abbandono di Filottete a Lemno dai suoi compagni. Egli era stato morso da un serpente a un piede e la ferita emanava un insopportabile odore. Egli sopravvisse, dieci anni dopo Odisseo giunge a Lemno

La composizione di tipo romano che si avvicina di più al sistema compositivo citato è quello che ritroviamo sui due *skyphos* d'argento rinvenuti a Hoby, Danimarca. Questi due *skyphos*, che hanno donato molte informazioni importanti per quello che riguarda l'autore, il peso e il nome del proprietario, sono probabilmente un dono per un capo barbaro.

Il primo *skyphos* rappresenta il sovrano di Troia Priamo, che si umilia inginocchiandosi davanti ad Achille per ottenere il corpo di Ettore.

La scenografia che a noi interessa maggiormente, però, è quella rappresentata nel secondo *skyphos*: su un lato abbiamo il Filottete ferito, sostenuto da un compagno, dall'altro ritroviamo Filottete a Lemno, assiso su una roccia e con l'arco alle sue spalle.

Secondo Vermeule¹⁶³, la datazione dei due *skyphos* può essere fatta risalire all'epoca augustea oppure all'epoca giulio-claudia; questa teoria è sostenuta dalla forte somiglianza dell'Achille con un ritratto di Tiberio, e dei personaggi delle scene con i componenti della famiglia giulio-claudia. L'inserimento di tutti questi personaggi eminenti nella produzione, indica chiaramente che gli *skyphos* sono stati realizzati con un chiaro intento celebrativo¹⁶⁴.

La composizione del secondo *skyphos* di Hoby presenta Filottete che viene sostenuto da un compagno, mentre altri due personaggi si concentrano sul piede, per curargli la ferita. Un *famulus* porge un bacile d'acqua per curarlo.

Questa composizione viene ulteriormente replicata nei rilievi 3982 e 7743 di Butkara, nello Swat.

[Tav. 3]

In arte gandharica, il motivo di Filottete ferito viene tradotto e inserito nelle scene di lotta, come motivo di un guerriero che ha perso i sensi, che viene sorretto dai compagni e trasportato fuori dalla ressa, mentre uno dei compagni trasporta un vaso d'acqua per farlo rinvenire. L'iconografia in esame viene spesso completata nelle scene di lotta cui Siddharta partecipa per sposare sua cugina.

Si nota quasi immediatamente che, nella trasmissione dei simboli dall'iconografia romana a quella gandharica si sono verificati dei casi di reinterpretazione e adattamento dell'iconografia.

In realtà, molte modifiche sono già avvenute nell'iconografia romana: il protagonista è ferito ma mostra una vitalità decisamente poco adatta alla scena. Inoltre, il personaggio che lo afferra da sotto le ascelle non ha motivo di essere rappresentato: il protagonista è perfettamente in grado di mantenersi seduto da solo, perché si regge la gamba con le mani mentre si fa curare il piede. La scena avrebbe potuto funzionare anche senza la presenza di questo personaggio, che è stato inserito per rispettare l'aderenza alla scena compositiva originale. Il riutilizzo di questa iconografia si applica anche nell'iconografia cristiana, nella quale il mito di Filottete viene riutilizzato per dipingere efficacemente

con la missione di convincere Filottete a cedergli l'arco e a sostenerli nella battaglia contro Troia. Alla fine Odisseo ottiene l'arco e Filottete si unisce ai greci a Troia.

¹⁶³ Vermeule, (1925-2008) curatore di arte classica del Museum of Fine Arts, Boston. Era anche un numismatico.

¹⁶⁴ L'opera era legata alle celebrazioni per il recupero nel 19 a.C., delle insegne romane tolte a Crasso dai Parti nella battaglia di Carrhae.

la “lavanda dei piedi”. L’immagine dell’uomo che regge il piede di Filottete mostra tante similitudini con quella del Cristo che regge il piede di Pietro.

L’arte del Gandhara mostra moltissimi altri esempi di trasmissione simbolica: la sequenza di azioni e avvenimenti delle scene di lotta si ritrovano nelle scene dionisiache, in cui una baccante sorregge una compagna caduta a terra, mentre sopraggiunge la terza baccante che suona uno strumento.

Come hanno fatto i modelli a giungere fino in India? Probabilmente le iconografie sono giunte attraverso le loro riproduzioni nelle ceramiche aretine, databili alle epoche tiberiane e augustee.

È possibile affermare che il buddhismo stimolò ulteriormente la trasmissione di forme artistiche, che vennero adattate e arricchite e che poi tornarono nuovamente a circolare¹⁶⁵. Queste trasmissioni non possono essere spiegate in modo semplice, bensì devono tenere conto di meccanismi che, ancora oggi, restano in gran parte sconosciuti. Le modifiche effettuate su certe raffigurazioni sono dovute anche a cambi di ideologie e questioni religiose che devono aver avuto un ruolo importante nell’intero processo¹⁶⁶.

Quando ci si riferisce alle diffusioni di una certa iconografia bisogna capire se le opere sono uguali, simili o imitazioni.

Le opere si possono definire uguali solo se vengono prodotte in serie, perché sono tutte originate dalla stessa matrice. Fin dai tempi più antichi, però, si rifinivano le opere con l’aggiunta di dettagli, decorazioni, quindi è molto difficile trovarne una uguale all’altra.

Copiare un’opera significava seguire le forme dell’originale, voleva dire affidarsi alla propria cultura e onorarla, non era considerato negativamente come oggi.

Per comprendere e cercare di studiare il più approfonditamente possibile l’arte gandharica bisogna fare affidamento sui workshop dell’area; la presenza di uno o più workshop dedicati a diverse lavorazioni, infatti, permettono di studiare la percezione dell’area che avevano i locali, come veniva interpretato lo spazio fisico di un luogo e quali erano gli elementi più importanti che dovevano essere considerati da loro.

Molto probabilmente i workshop erano visitati dagli artisti itineranti, che portavano nuove tecniche e visioni artistiche. Sicuramente questi artisti portavano con loro anche dei modelli, dei quali però non si sa molto. Non è stata esclusa neanche la possibilità dell’esistenza di libri e scritti tramandati da dinastie di artisti nei workshop.

Gli unici esempi che presumibilmente erano modelli, sono le statue lignee trovate in Afghanistan, nominate anche dai pellegrini Faxian, Xuanzang. Questi modelli non sono stati ritrovati nell’area dello Swat, soprattutto perché si trattava di oggetti che si deterioravano in fretta.

¹⁶⁵ Anna, Filigenzi, *A space of mobility*, p. 205.

¹⁶⁶ Ivi, p. 205.

Lo scavo di Mes Aynak in Afghanistan, nello specifico, ha permesso di ottenere una serie di statue che rendono impossibile comprenderne l'utilizzo ultimo, ma che dimostrano la circolazione di stili diversi, tutti accettati e studiati. [Fig. 50]

La circolazione dei modelli, comunque, non riguardava solamente la breve distanza.

Uno dei casi più emblematici ed effettivi per spiegare questo concetto è sicuramente quello delle pitture di Miran¹⁶⁷.

I dipinti di Miran mostrano l'applicazione di una tecnica già molto consolidata all'epoca: essi sono databili non prima del IV secolo a.C., e derivano direttamente dallo stile dei fregi di Saidu Sharif e possono a tutti gli effetti essere considerati anacronistici¹⁶⁸, perché presentano l'utilizzo dello stile naturalistico, rappresentante la rottura con lo stile precedente e preparatorio per la diffusione dello stile ellenistico.

Altrettanto importanti sono le maschere mitologiche di ispirazione greca.

Uno degli esempi più diffusi è la gorgone, di solito rappresentata con l'espressione arcigna, ma anche con le sembianze del sole, con un sorriso benevolo. Il significato è quello della vita che sconfigge la morte e che ne giustifica l'utilizzo successivo sui sarcofagi romani.

Le maschere *okeanos*, utilizzate in arte gandharica, sembrano provenire dallo stesso tipo di stampi, e venivano utilizzate come apparato decorativo sulle vesti e anche come accessori e decorazioni per oggetti di utilizzo personale¹⁶⁹.

I modelli e gli oggetti in scala, spesso realizzati con elementi molto leggeri, consentivano una circolazione degli elementi simbolici molto elevata. Ciò ha portato ad una diffusione capillare di idee e elementi, che hanno favorito il diffondersi di innovazioni e forme nuove: alcune di esse sono rimaste solo a livello sperimentale, mentre altre sono state sviluppate e prodotte in larga scala.

Ciò a cui si assiste con lo scorrere del tempo non è una semplice copiatura e ricalco dei modelli precedenti, bensì una rielaborazione; questa operazione non riguarda esclusivamente oggetti di piccole dimensioni, ma anche interi luoghi religiosi.

La terrazza superiore di Tapa Sardar (Afghanistan) è realizzata in modo da evocare l'immagine di una costruzione scavata nella roccia, la cui ispirazione è innegabilmente stata il sito di Kizil, Cina¹⁷⁰.

4.3 Lo studio dei siti e il tracciamento della storia artistica della regione del Gandhara

Nel capitolo 3 avevo accennato alla difficoltà nello studiare e reperire dati per una completa e corretta ricostruzione della storia artistica del Gandhara. Una delle analisi più complete e meglio effettuate sui

¹⁶⁷ Miran era una città situata nel deserto di Taklamakan, in Cina. in passato era un'area fondamentale lungo la via della seta, mentre oggi si presenta come una città scarsamente popolata e in rovina. La città fu studiata per la prima volta nel 1907, da Marc Aurel Stein.

¹⁶⁸ Anna, Filigenzi, A space of mobility...., p. 210

¹⁶⁹ Ivi, p. 216.

¹⁷⁰ Ivi, p. 216.

dati a disposizione è stata effettuata da Faccenna, nel suo contributo “*Il fregio figurato dello stupa principale di Saidu Sharif I*”¹⁷¹.

Il risultato è stato così convincente da far applicare la stessa metodologia alle analisi di altri scavi, e ciò ha permesso di ricostruire fasi intere e fornire maggiori dettagli stratigrafici basati su interpretazioni incrociate e corrette.

In base ai dati tecnici prodotti, il primo periodo scultoreo buddhista dell’arte gandharica può essere descritto efficacemente come una sapiente ma ancora non pienamente consapevole combinazione tra elementi indiani e singole località, che ha portato allo sviluppo di volumi ampi, piatti, drappeggi poco naturali per via delle linee parallele e ampie che cercano di ritrovare naturalezza tramite l’emulazione di sinuosità sul fondo degli abiti e in corrispondenza delle maniche, i volti tradiscono una forte attenzione all’elemento fisionomico, con tratti decisi e maestria nell’incisione delle pupille. Per via di questa attenzione ai dettagli e all’incisione di linee molto sottili, questo stile fu soprannominato “disegnativo”.

La durata di questa fase fu breve, presto soppiantata dallo stile “naturalistico”¹⁷², anch’esso terreno preparatorio per lo sviluppo dello stile “classico” gandharico¹⁷³.

Uno degli esempi più caratteristici dello stile disegnativo è sicuramente Saidu Sharif.

Nonostante le condizioni fortemente compromesse del sito, grazie alla firma e alla datazione del monumento è stato possibile datare il fregio di Saidu Sharif al secondo quarto del I secolo d.C.

Il fregio continuativo di Saidu è uno dei prodotti meglio conservati di questa nuova arte. Se si osserva la struttura dello stupa e del fregio stesso, è facile comprendere l’effetto che doveva aver avuto sulla gente: stupore e meraviglia. La fama di Saidu Sharif si è tradotta con una trasmissione delle sue caratteristiche più peculiari: la struttura innovativa dello stupa, lo spettacolare fregio visibile anche dall’esterno, l’imponente doppia scalinata, le quattro colonne poste intorno allo stupa.

Lo stupa di Saidu Sharif era innovativo e doveva aver avuto un forte impatto nella visione artistica dell’epoca, motivo per il quale doveva essersi verificato un fenomeno di trasmissioni di capitale simbolico a vari livelli. Uno dei risultati più sorprendenti è l’analogia che si è notata tra il fregio di Saidu e le pitture di Miran, in Cina. Probabilmente, l’autore si è basato proprio sulle iconografie derivanti da Saidu¹⁷⁴.

Dalle analisi condotte sull’iconografia tipica dell’area dello Swat e di Miran, sono emerse affinità anche con molte delle opere presenti in diversi musei, come quella che è stata riscontrata con le opere provenienti da Mardan e esposte presso il Museo di Peshawar¹⁷⁵.

¹⁷¹ Anna, Filigenzi, (2006) From Saidu Sharif to Miran, *Indologica Taurinensia. Official Organ of the International Association of Sanskrit Studies*, volume XXXII , p. 16.

¹⁷² Lo stile naturalistico si sviluppò tra la seconda metà del I e II secolo.

¹⁷³ Ivi, p. 68.

¹⁷⁴ Ivi, p.69.

¹⁷⁵ Ivi, p. 71.

I dipinti di Miran sono una fonte importantissima di informazioni, soprattutto perché ne conosciamo l'autore: si firma con il nome di Tita; dai pochi dettagli di nostra conoscenza, possiamo dedurre che, data la familiarità con lo stile locale e le tecniche utilizzate, Tita fosse un locale, oppure che avesse studiato presso un workshop locale¹⁷⁶.

Secondo Bussagli¹⁷⁷, se il fregio di Saidu Sharif è da collocarsi al I secolo d.C., la cronologia dei dipinti sarebbe da attribuirsi tra il III e IV secolo d.C., quando la produzione artistica dello Swat aveva già subito un cambiamento. Oggi, con metodologie di ricerca ed evidenze più dettagliate, si è compreso che i dipinti di Miran non sono altro che una trasposizione dei fregi di Saidu Sharif.

Prendiamo, ad esempio, il fregio che mostra il dono dell'elefante e che è chiaramente speculare sia nella scenografia di Saidu Sharif che in quella di Miran: in entrambe le scenografie si vede il *mahout*, che precede l'elefante, riccamente abbigliato, con vesti tipicamente gandhariche e con molti panneggi, indossa un copricapo molto elaborato e porta i baffi. L'elefante è rappresentato con i tipici paramenti cerimoniali: una gualdrappa densamente decorata con motivi geometrici evidenzia, con sottile eleganza, la maestosità dell'animale, il senso del movimento è fornito dal leggero dondolio fornito dalle nappe che decorano la gualdrappa. Anche le redini utilizzate per guidare l'elefante presentano una ricca decorazione: i punti di collegamento tra i diversi elementi sono decorati con un motivo a rosetta, la parte superiore che si posiziona in cima alla testa dell'animale si presenta come una grossa doppia fascia decorata con un motivo geometrico, probabilmente ingioiellato, terminante in corrispondenza delle orecchie in due nappe. Ciascuna nappa presenta tre pendenti, decorate con un motivo a goccia, che arrivano fino alla metà della lunghezza delle orecchie dell'animale. [fig 51]

[Tav.4]

La realizzazione stessa dell'elefante denota una grande attenzione ai dettagli: gli occhi, la proboscide e le orecchie sono ricche di particolari, gli occhi sono vispi e intelligenti, quasi come se si trattasse di una foto. Le proporzioni del dipinto rispettano quelle del fregio.

La particolarità che bisogna evidenziare nella trasposizione dei simboli tra Saidu Sharif e Miran, è che le immagini sono speculari. Questo è legato soprattutto allo scopo finale dell'opera: a Saidu Sharif l'opera era realizzata per motivazioni religiose e doveva essere realizzata in senso orario per essere letta nel corso del rituale di deambulazione, a Miran le opere erano create a scopo puramente decorativo, dunque non era necessario seguire gli stessi dettami.

Grazie a questi dipinti oggi noi possiamo immaginare anche solo una minima parte del fasto delle opere prodotte¹⁷⁸.

Dal punto di vista decorativo, sono pochi gli elementi decorativi affermatasi in architettura buddhista gandharica. Tra questi elementi, quelli che permettono una maggiore espressività sono i fregi, perché permettono la realizzazione di diversi tipi di scenari: dai motivi prettamente classici ai *jataka* e alle

¹⁷⁶ Ivi, p.72.

¹⁷⁷ Bussagli Mario, (1917-1988) orientalista italiano.

¹⁷⁸ Ivi, p.78.

scene dionisiache¹⁷⁹. [Fig.52] In architettura gandharica queste immagini, rappresentanti elementi relativi ai cerimoniali, momenti di festa e momenti della vita quotidiana di Siddharta, vengono raffigurati lungo le scale¹⁸⁰. Con la creazione di un nuovo tipo di stupa, infatti, le doppie scale assunsero un significato ancora più importante.

Anche se lo studio di un programma figurativo sulle scale completo risulta parecchio difficile, perché ci sono stati frequenti interventi di riparazione e sostituzione di parti, le scale gandhariche erano composte da tre elementi principali: i fregi, l'elemento a corda e la ringhiera. Le scale gandhariche, più corte rispetto a quelle occidentali, con un numero di scalini minore a quello classico e con l'inclinazione di 45°, (la media delle scale occidentali è di 37°), hanno permesso di creare una superficie decorativa più grande.

I motivi decorativi più utilizzati sono secondari rispetto a quelli rappresentati sui fregi principali, e riguardano soprattutto il mondo della danza, della musica, *jataka* relativi al luogo oppure alla vita di Siddharta. Venivano anche rappresentati scenari non buddhisti come i baccanali, feste cittadine, scene di bevute e scene legate alle immagini bucoliche greche, con danze sfrenate intorno ai fuochi con la partecipazione di fauni, menadi, naiadi, vestiti tipici, strumenti occidentali. Gli strumenti suonati, inoltre, sono prettamente occidentali e le danze presentano movenze tipiche dei balli iraniani¹⁸¹.

Sono diffusi anche scenari marini, con scene di mostri marini, naga.

Gli elementi laterali, invece, sono decorati con tematiche secondarie, come decorazioni a tema vegetale, decorazioni a forma di rolo.

4.4 L'arte buddhista in Cina

Esistono diversi aneddoti relativi all'introduzione del buddhismo in territorio cinese, ma la più accreditata è quella che attesta che questa religione sia stata introdotta dai monaci e dai fedeli che giungevano a Luoyang tramite la via della seta. La corrente buddhista che si era diffusa nei paesi al di fuori dell'India era quella mahayana, i cui sutra sono giunti in Cina grazie ai traduttori. Queste figure viaggiavano e traducevano i diversi testi sacri.

Non sono sopravvissute ad oggi le immagini dei cerimoniali di corte, e quelle esistenti sono state ritrovate nelle regioni settentrionali, introducendo la possibilità che la nuova religione possa essersi diffusa tramite le vie marittime.

Le prime raffigurazioni del Buddha in Cina risalgono al II secolo, periodo nel quale non esiste ancora l'immagine classica del Buddha, bensì viene sfruttato un repertorio immaginifico allusivo: l'albero delle monete. Si trattava di piccole immagini in bronzo su un albero. Di tutt'altra fattura erano invece le raffigurazioni di questi alberi sulle urne funerarie e sugli specchi in bronzo.

¹⁷⁹ Luca M. Olivieri, Elisa Iori, Monumental Entrance to Gandharan Buddhist Architecture. Stairs and Gates from Swat, *Annali di Ca' Foscari. Serie orientale* v. 57 – Giugno 2021, p. 2

¹⁸⁰ Ivi, p. 20.

¹⁸¹ Ivi, p.26.

Tutte queste immagini relative al II secolo possono, secondo Angela Falco Howard¹⁸², essere definite proto-buddhiste¹⁸³. Queste immagini sono un punto di collegamento tra le tipiche immagini della dottrina taoista e l'innovazione introdotta dalla nuova religione; è chiaro che queste immagini sono un primo tentativo di approccio al buddhismo perché ne imitano le movenze e le pose, senza comprenderle fino in fondo¹⁸⁴.

Un valido esempio è fornito, infatti, dalla statua del Buddha assiso, in bronzo. [Tav.5] L'*usnisa* sembra più una specie di chignon e presenta sul retro un forellino a livello della nuca, segno che doveva ospitare l'aureola. La veste cade in drappaggi troppo regolari, con la stola che copre ambo le spalle. Le mani sono sistemate un palmo sull'altra ma, anziché essere atteggiate in dhyana mudra, sono girate verso lo stomaco, come se questo particolare non fosse di notevole importanza. La seduta sottostante è decorata con motivi geometrici. Sul retro, invece, si trova una scritta in *kharoshthi*, contenente il nome del donatore e del beneficiario.

I monaci buddhisti dovevano vivere in monasteri rupestri, la cui costruzione era basata sulla relazione tra la comunità monastica e i fedeli, che inoltre dovevano fornire aiuto per la sua sussistenza. La regione del Xinjiang, dominata da un grande deserto, fu un luogo importante per la costruzione di molti monasteri; è in questo contesto che sono sorti alcuni dei più grandi templi. Quel periodo fu caratterizzato dalla dominazione di popolazioni straniere che cercavano appoggi per legittimarsi, e che per questo motivo fornivano il loro appoggio a religioni nuove che riscuotevano il consenso popolare. Il Buddhismo si espanse in Cina nel periodo delle dinastie del Nord e del Sud (420-589 d.C.). A partire dal III e IV secolo, la struttura dei templi si sviluppò sempre più con la forma di pagoda, al cui centro veniva eretta un'altra pagoda lignea alta fino alla sommità, intorno alla quale si sviluppava il corridoio di circumambulazione che, per via della forma delle pareti della struttura principale, diventava quadrato. Il legame con l'India, e con gli altri paesi asiatici, è posta in evidenza dei rituali, che venivano effettuati mentre si percorreva il corridoio¹⁸⁵. Però, mentre è stato scritto molto sull'architettura buddhista, basta ricordare le pubblicazioni di Su Bai, poco è stato fatto per evidenziare l'importanza dei corridoi nelle pagode di legno. Solo in Corea alcuni studiosi hanno posto l'accento sul ruolo di questi corridoi nelle pagode di legno. Queste ultime, interne, tipiche dell'architettura buddhista del III e IV secolo, sono racchiuse nei templi-pagoda, e sono al centro di una stanza quadrata, che contiene la statua del Buddha. La deambulazione, importante rituale per il buddhismo e per l'induismo, si effettuava per onorare il Buddha e anche le reliquie. In Cina, invece, pur essendo la pagoda lignea all'interno della pagoda principale, si trovava nella campata più esterna;

¹⁸² Professoressa di arte Asiatica alla Rutgers University e consulente di arte cinese buddhista al Metropolitan Museum of art, New York.

¹⁸³ Angela Falco Howard, Wu Hung, Li Song, Yang Hong, (2006) *Chinese sculpture*, Yale University Press.

¹⁸⁴ Sabrina Rastelli, *I. Dalle origini alla dinastia Tang*. 6000 a.C.- X secolo d.C., Einaudi, p. 168.

¹⁸⁵ Whan An, Dai, (2019) The circumambulation corridor as the ritual space: Buddhist pagodas of Goguryeo in Korea and Southern and Northern Dynasties in China during the 5th–6th century, *Journal of Asian architecture and building engineering*, VOL. 18, NO. 3, 220–232 <https://doi.org/10.1080/13467581.2019.1627214>, p. 220.

e la larghezza era di tre metri¹⁸⁶; questo perché bisognava creare lo spazio necessario alla realizzazione delle scale per accedere ai piani superiori. Più si sale, più la pagoda lignea diminuisce in larghezza, per mantenere la stessa ampiezza del corridoio e distribuire contemporaneamente parte del peso su di essa. Evidente che, anche in Cina, la circumambulazione rituale si era conquistata un ruolo importante nel rito religioso, al punto da richiedere modifiche nelle strutture delle pagode per realizzarle al meglio.

Il nord della Cina offre molte evidenze archeologiche, cosa che ha reso popolare l'opinione che il buddhismo si sia diffuso molto meno al sud. In realtà, con i pochi esempi oggi sopravvissuti, gli studiosi sono stati in grado di stabilire che il livello di diffusione al sud era elevato, e l'arte buddhista aveva raggiunto un alto livello di sviluppo.

Le testimonianze scritte e la letteratura, poi, hanno provveduto a colmare le ulteriori lacune che si sono venute a creare: le opere, che riportano quasi tutte il nome dell'artista che le ha realizzate, venivano edificate sotto patrocinio imperiale o di privati.

Si è rilevato che nell'arte del sud è già presente un certo livello di mediazione con l'India, per cui le opere risultano già più integrate nello stile preesistente.

Le opere presentano l'influenza delle opere gandhariche e di Mathura¹⁸⁷. Il risultato generale che si ricava mostra personaggi con figure più realistiche, sensuali.

Un esempio è dato dal Buddha stante in calcare, dallo Shandong. [Tav.6] L'*usnisa* è ricoperto da fitti ricci, le orecchie hanno i lobi allungati, le sopracciglia sono separate, gli occhi chiusi e l'espressione concentrata e serena. La posa del corpo è rilassata, le mani sono atteggiare in modo elegante. L'abito sembra essere formato da numerose stoffe differenti, ma la decorazione non segue le pieghe del corpo, mentre le pieghe e i panneggi appaiono molto eleganti e naturali.

L'impressione generale è che il vestito sia formato da due pezzi: una sottoveste di colore neutro, pesante e coprente, e una stola molto leggera, che segue le pieghe del corpo e mettendo lasciando intravedere la silhouette delle gambe. Il collo presenta i classici anelli di grasso e i piedi sono nudi. Evidenziare i corpi attraverso i vestiti è una cifra stilistica tipica anche del Gansu.

Il Bodhisattva Padmapani, in pietra dipinta nella grotta 4 di Maijishan ha un fiore di loto sulla sommità del capo, un'aureola lo circonda. Sotto il fiore di loto si intravede una sorta di tiara, dalla quale scendono quattro nastri, molto sinuosi e grandi. Il viso presenta tratti molto decisi, è paffuto e ha labbra atteggiare ad un sorriso. [Tav. 7]

Il bodhisattva indossa una collana; in corrispondenza delle spalle ha due dischi, dai quali partono quattro nastri, che scendono sinuosamente fin oltre la vita. Dai dischi sulle spalle partono pure altre due collane, che arrivano fino ad oltre le ginocchia del bodhisattva, e che si incrociano al centro in corrispondenza del nodo della *dhoti*. Il bodhisattva indossa questa sorta di gonnellino, sul quale si

¹⁸⁶ Ivi, p. 230.

¹⁸⁷ Mathura: città in India (1100 a.C.).

intravedono due lembi di tessuto che giungono fino alle caviglie. Si può notare lo sviluppo di un nuovo tipo d'arte che attribuisce più importanza al corpo, che viene evidenziato dai vestiti e dai gioielli.

L'arte Zhou settentrionale si caratterizza per questo, insieme all'abitudine di non decorare il retro delle statue, tecnica applicata spesso ai corredi funerari.

Anche i templi urbani vengono citati in diverse fonti letterarie, soprattutto per quanto riguarda l'apparato decorativo, che comprende opere scultoree e pittoriche. Ad oggi non è sopravvissuto nessun esempio ma, se dovessimo cercare qualcosa che si avvicini a quel tipo d'arte non possiamo non citare le grotte di Mogao.

Una delle grotte più famose è sicuramente la numero 285, datata 538-39 d.C. [Tav. 8] Questo luogo, vista la presenza di otto nicchie sul fondo, era destinato alle pratiche meditative. L'intera grotta era coperta da dipinti parietali che narrano storie di conversione. Persino il soffitto è rappresentato con il motivo del cielo e ci sono diverse divinità e musicisti in movimento. Uno dei racconti più famosi è quello dei "Cinquecento ladroni", che narra la storia di cinquecento banditi che terrorizzavano il regno di Magadha. L'esercito dell'impero, una volta catturati i criminali, taglia loro naso, le orecchie e li acceca, come previsto dalla legge, per poi abbandonarli in una foresta. Le urla disperate dei banditi giungono alle orecchie del Buddha che, impietosito, li guarisce. Dopo essersi pentiti dei loro misfatti, i protagonisti del racconto entrano a far parte del mondo monastico, salvandosi¹⁸⁸.

La fascia decorativa che ospita la storia, delimitata in alto e in basso da altre due fasce decorative che mostrano il cielo e le montagne, si legge da sinistra verso destra e occupa la parete sinistra dall'entrata fino alle celle da meditazione.

Non esiste uno sfondo reale, perché non è fondamentale nello scopo della narrazione. Le costruzioni del palazzo reale e della città servono a determinare la cesura tra i due stili di vita dei banditi; i personaggi sono vestiti alla maniera cinese del V secolo, e anche l'ambientazione con le montagne che separano la Cina dall'India contribuiscono a identificare il territorio.

I colori utilizzati sono opachi, senza l'utilizzo consapevole di ombreggiature varie, rendendo il tutto bidimensionale.

L'arte buddhista ha subito ulteriori cambiamenti in epoca Sui 隋朝 (581-618), epoca in cui il focus è stato posto su alcuni elementi che erano stati tralasciati in epoca precedente. Il fondatore della dinastia fu Wendi 文帝. Egli considerò come suo modello il sovrano Asoka, e fece distribuire delle reliquie destinate a pagode realizzate appositamente. Al giorno d'oggi non sono giunti degli esempi, ma la crescita e sviluppo ulteriore del buddhismo è testimoniato dalle scuole Tiantai, Chan o della meditazione, Jingtū o della terra pura, Huayan o girlanda dei fiori¹⁸⁹.

¹⁸⁸ Ivi, pp. 187-188.

¹⁸⁹ Ivi, p. 219.

Dal punto di vista strettamente artistico, in questo periodo continua la ricerca della semplicità nelle rappresentazioni, motivo per cui le statue vedono l'eliminazione dei gioielli, e vengono favorite rappresentazioni di personaggi che indossano abiti dall'aspetto leggero, fluente e che lasciano intravedere la silhouette dei corpi. È presente una carnalità differente, con i nastri o i lacci utilizzati per legare i componenti delle vesti che, in certi casi, affondano leggermente nella carne.

I sovrani si favorirono la religione taoista, senza mai lasciare che essa intralciasse il buddhismo. Nel complesso, si trattò di un'epoca di tolleranza religiosa, come testimoniano le numerose scuole esoteriche sorte.

L'epoca Tang fu contrassegnata da forti contrasti tra il governo imperiale e la comunità buddhista; molti membri della famiglia imperiale erano comunque ferventi buddhisti, ed elargivano molte donazioni¹⁹⁰ destinate a sovvenzionare la comunità monastica.

Ricordiamo Wu Zetian 武則天 (627-705), concubina di due imperatori, che nel 655, si fece incoronare imperatrice. Wu Zetian era una fervente buddhista e, nel 675 d.C., stanziò una grande somma di denaro per la costruzione della grotta di Fengxian, nel complesso rupestre di Longmen. [Tav. 9] Rispetto alla scultura Sui, quella Tang 唐朝 raggiunse un livello di rappresentazione ancora più realistica. Ad esempio, nella statua in calcare del bodhisattva Dashizhi, l'acconciatura è molto elaborata e al centro ospita la boccetta d'acqua pura considerata come un suo attributo. [Tav. 10] Il viso è paffuto, gli occhi socchiusi, le sopracciglia molto arcuate, il naso ben definito, le labbra piccole e ben proporzionate, quasi a bocciole. Gli anelli di grasso sul collo sono ben visibili. La pancia è leggermente sporgente, che testimonia il tratto realistico che caratterizza queste sculture. Porta gioielli e stole che s'incrociano sul petto senza però creare un effetto di sovrabbondanza. La dhoti evidenzia la silhouette delle gambe incrociate. Il bodhisattva è seduto su un trono e la dhoti scende fin sotto l'orlo della seduta, creando un effetto velato. La base della seduta è decorata con un motivo a fiore di loto¹⁹¹. La figura è principesca, per quanto inserita in un contesto informale. [fig. 103]

La reale bellezza di questo stile può essere colta appieno osservando la grotta 45 del complesso di Mogao. [Tav.11] I dipinti parietali e le statue hanno conservato il loro colore, creando un effetto ancora più vivido. Costruita intorno al 725 d.C., è a pianta quadrata. Le pareti sono decorate con una serie di figure che danno l'impressione di mescolarsi con le statue. Lo sguardo viene immediatamente catturato dal Buddha assiso in fondo alla sala. Egli è seduto con un'espressione calma e rilassata. Accanto al Buddha troviamo le figure dei suoi discepoli Ananda e Kasyapa, che sembrano interagire con la figura dell'Illuminato. In posa d'attesa sono invece i due bodhisattva, riccamente abbigliati e con il capo reclinato su un lato, il peso del corpo spostato su una gamba. A guardia della grotta si trovano i due *tianwang*, re celesti. Il loro aspetto è minaccioso, con l'armatura completa e l'espressione arcigna. La loro posizione sembra quasi sottintendere che stiano osservando tutti i fedeli.

¹⁹⁰ Ivi, p. 221.

¹⁹¹ Ivi, p. 224.

La contrapposizione delle pose e dei colori rende il gruppo molto variegato e attrae subito l'attenzione dell'osservatore.

Esistono anche altri elementi in comune tra gli stili d'arte greca, arte romana, arte gandharica e arte cinese. Uno dei simboli che mi ha colpito di più è l'immagine del putto. Il putto viene normalmente utilizzato in repertori decorativi secondari, collegati soprattutto alle decorazioni che contornano la scena principale. In arte greca, il putto viene raffigurato come un bambino, paffuto e con i capelli ricci; in arte romana questo schema figurativo viene rispettato. Le raffigurazioni dei putti si ritrovano per la maggior parte nell'arte sepolcrale, con numerosi sarcofagi decorati con dei putti che sorreggono festoni o cornucopie.

In arte gandharica l'immagine del putto subisce diversi cambiamenti: inizialmente, infatti, viene rappresentato come un uomo in miniatura e perde dunque la morbidezza e delicatezza che contrassegnava la sua immagine. Successivamente, però, assistiamo ad un ritorno dell'immagine del putto in versione bambino. In arte cinese, infine, il putto viene utilizzato specificatamente per la scenografia della "terra pura di Amithaba", una sorta di paradiso, nel quale i putti sono raffigurati dentro dei fiori di loto e interpretati come le anime che devono reincarnarsi. [Tav. 12]

Fig 31 Cratere funerario tardo geometrico attribuito alla bottega del pittore di Hirschfeld, 750-735 a.C., terracotta, h. 108,3 cm, New York, The Metropolitan Museum, <https://www.metmuseum.org/it/art/collection/search/248904>



Fig. 32, Kleobi e Bitone, Polimede di Argo, 580 a.C., marmo, h. 214 cm, Museo archeologico di Delfi <https://kouroikorai.wordpress.com/cleobi-e-bitone/>



Fig. 33 Auriga di Delfi, Sotade di Tespie, 474 a.C., bronzo, h. 180 cm, Museo archeologico di Delfi

<https://kouroikorai.wordpress.com/auriga-di-delfi/>



Fig.34

Iride, Fidia, 437 a.C., marmo, h.135 cm, British Museum, Londra

<https://ilaryzu.wordpress.com/2015/06/17/atene-e-il-partenone-i-frontoni/>



Fig. 35 Galata morente, Epigono, 230-220 a.C., marmo, h. 185 cm, Musei Capitolini, Roma

<https://www.arteworld.it/galata-morente/>



Fig. 36 Ara di Domizio Enobarbo, I secolo a.C.,

Monaco di Baviera e Louvre <https://www.artesplorando.it/2019/01/lara-di-domizio-enobarbo.html>



Fig. 37 Augusto di Prima Porta, I secolo d.C., marmo, h.204 cm, Villa di Livia, Musei Vaticani

<https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/braccio-nuovo/Augusto-di-Prima-Porta.html>



Fig. 38 Ara Pacis, Augusto, 9 a.C., marmo, Roma <https://www.arapacis.it/it/gruppo-infopage/history-0>, Copyright , 2009



Fig. 39 Pantheon, Lucio Cocceio Aucto, 27-25 a.C., porfido, giallo antico, granito, marmo pavonazzetto, Roma <https://www.romanoimpero.com/2009/09/il-pantheon.html>

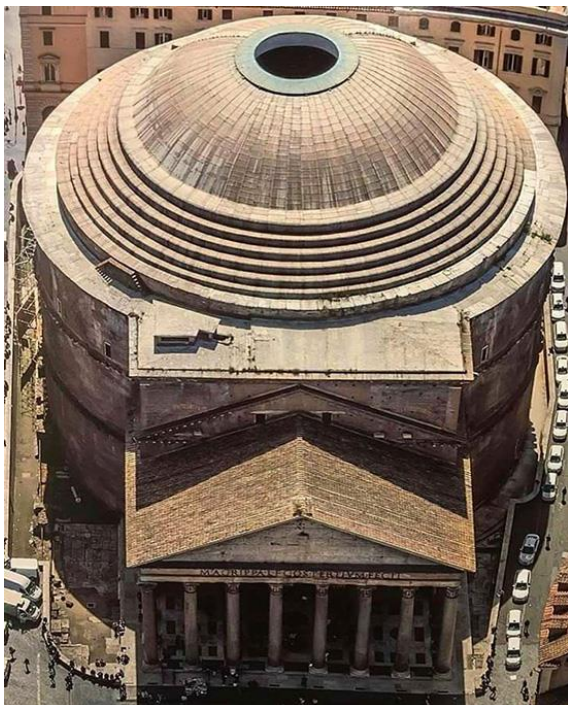


Fig. 40 Colosseo, 70-80 d.C., laterizio, travertino, marmo, h. 48,5 m, Roma
<https://www.colosseodiroma.it/>



Fig. 41 Terme di Caracalla, 216 d.C., granito, marmo, h. 37 m, Roma
https://www.soprintendenzaspecialeroma.it/schede/terme-di-caracalla_3009/



Fig. 42 Ai Khanum, IV secolo a.C.-145 a.C., Afghanistan, https://www.storicang.it/a/ai-khanoum-piccola-grecia-dellafghanistan_14819



Fig. 43 Fregio dell'attacco di Mara, II-III secolo d.C., scisto verde, Peshawar Museum, foto di Martina Caprioli



Fig. 44 Fregio della Nascita di Siddharta, I secolo d.C., scisto verde, Saidu Sharif, Saidu Sharif Museum, foto di Martina Caprioli



Fig. 45 Fregio del Primo bagno di Siddharta, I secolo d.C., scisto verde, Saidu Sharif, Saidu Sharif Museum, foto di Martina Caprioli



Fig 46 Frammento di fregio separato da colonne, scisto verde, I secolo d.C., Saidu Sharif, Saidu Sharif Museum, foto di Martina Caprioli



Fig.47 capitello gandharico-corinzio, scisto verde, I secolo d.C., Saidu Sharif, Saidu Sharif Museum, foto di Martina Caprioli



Fig. 48 Lavanda dei piedi, Giotto, 1304-1306, Cappella degli Scrovegni, https://it.wikipedia.org/wiki/Lavanda_dei_piedi_%28Giotto%29



Fig. 49 Skyphos, 1-50 d.C., argento, National Museum of Denmark,
<https://dererumgestarum.tumblr.com/post/184541945364/the-skyphos-is-a-greek-two-handled-drinking-cup>



Tav. 3 Scene di lotta, II secolo a.C., Butkara I

On Gandhara. Collected articles, Il mito di Filottete ed un episodio della vita del Buddha [Fig. 2]



Fig. 50 Mes Aynak, I-VIII secolo, Afghanistan

<https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/sotto-l-antica-mes-aynak-450-milioni-di-tonnellate-di-rame/137175.html>



Fig. 51 Fregio del Dono dell'elefante, I secolo d.C., scisto verde, Saidu Sharif Museum, foto di Martina Caprioli



Tav. 4 Il dono dell'elefante, IV secolo d.C., dipinto parietale, Miran (Filigenzi A., From Saidu Sharif to Miran, fig.9)



Fig. 52 Fregio di donne in balconata, scisto verde, Peshawar Museum, foto di Martina Caprioli



Tav.5 Buddha assiso, 300 d.C., bronzo, Xi'an (Rastelli S., L'arte cinese I, fig. 82)



Tav.6 Buddha stante, 550-77 d.C., calcare, Qingzhou



Tav.7- Bodhisattva Padmapani, 577-81 d.C., Tianshui

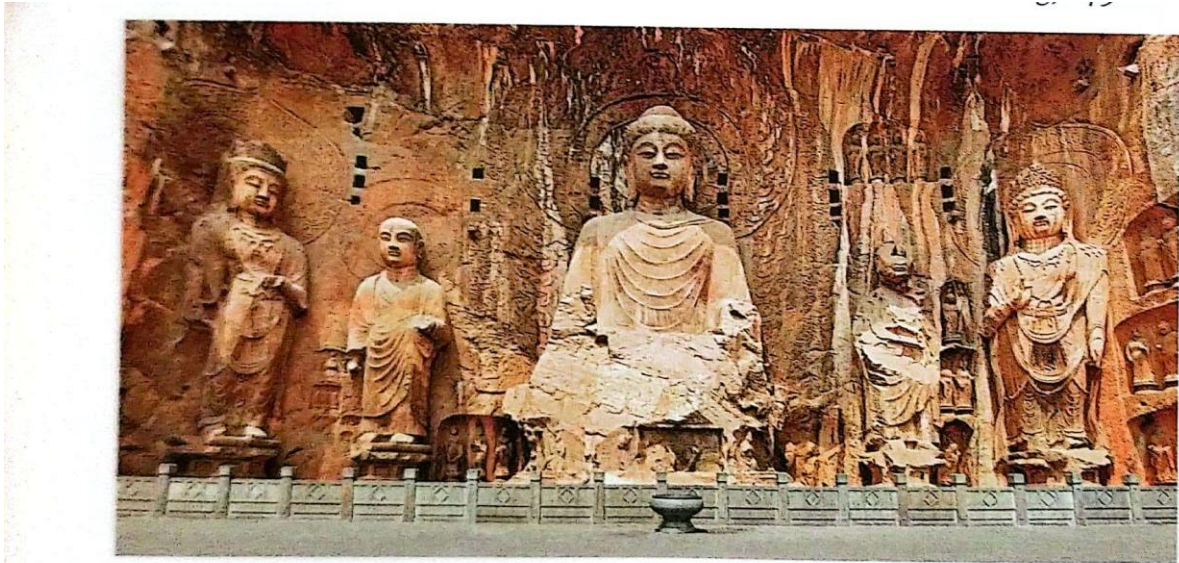


Tav.8- Grotta 285 di Mogao, 538-38, pietra affrescata, Dunhuang



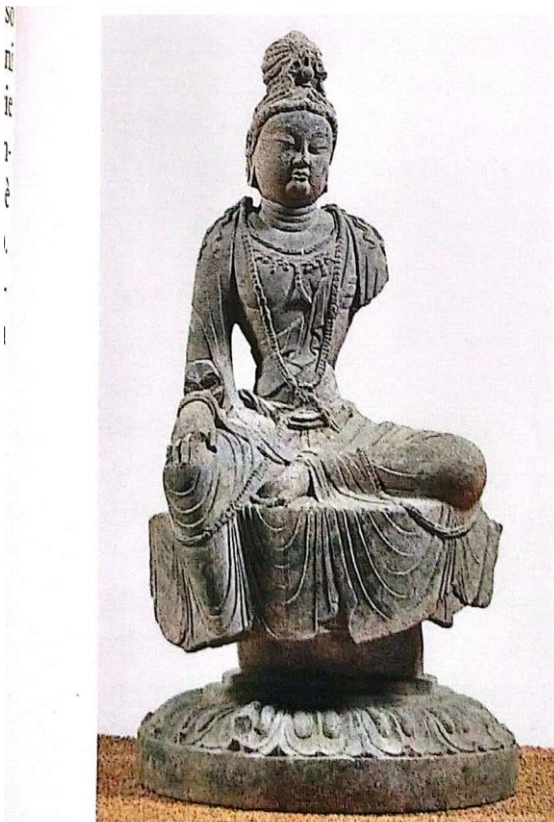
CS Scansionato con CamScanner

Tav.9- Grotta di Fengxian, 675 d.C., complesso di Longmen



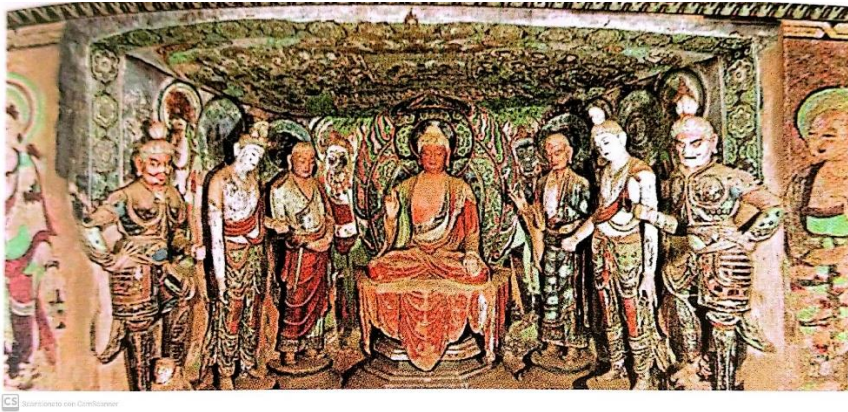
CS Scansionato con CamScanner

Tav.10-Bodhisattva Dashizhi, 710 d.C., h. 83 cm, calcare, Longmen



CS Scansionato con CamScanner

Tav. 11- Grotta 45 di Mogao, 725 d.C., argilla e legno,



Tav. 12- Grotta 217 di Mogao, Terra pura di Amithaba, VIII secolo d.C.,



Conclusione

In sintesi, da quanto scritto, appare evidente che artisti e arte in generale sono in grado di animare il mondo e di renderlo unito nel corso del tempo. Per Tessarolo¹⁹² il fare artistico è un processo comunicativo continuo, il cui prodotto, unitamente alle pratiche utilizzate per realizzarlo, è strutturato dalle diverse società¹⁹³.

In ogni singola pagina di questa tesi si è cercato di avallare la seguente affermazione: Simbolismo e Arte sono mondi che possono essere analizzati singolarmente, e già così riescono a farci sognare; nondimeno, la ricognizione del loro accostamento, del loro interferire e contaminarsi a vicenda, desta sicuramente stupore e voglia di continuare le ricerche.

Io ho cercato di creare un filo logico tra periodi artistici e ambienti completamente diversi, pur essendo consapevole delle criticità che tale percorso avrebbe presentato, tenendo in considerazione le scarse notizie sull'approfondimento di alcuni argomenti e soprattutto la necessità di restrizioni di campo per esaminare in modo intelligibile, logico e fluido l'argomento.

Di conseguenza, quanto esposto, non intende essere una precisa e completa disamina della trasmissione simbolica, ma semplicemente una mera argomentazione sulle dinamiche che la caratterizzano.

¹⁹² Tessarolo M., Professoressa di psicologia all'Università di Padova.

¹⁹³ Tessarolo M, (2014), *Il lavoro dell'artista come professione*, in *Cambio* v.4 n.7, pp. 75-87.

Bibliografia

- Aldovrandi C, Hirata E.(2005) Buddhism, Pax kushana and graeco-roman motifs: pattern and purpose in Gandharan iconography, *Antiquity*, 79 (304), pp. 306-315
- Bahrendt K. A., (2007) *The art of Gandhara in the Metropolitan Museum of Art*, New York, Yale University Press
- Bastian A.C., (2014) *Exhibiting Buddhism: the museification of Burmese Buddha images*, Dissertation, Northern Illinois University De Kalb
- Bianchi Bandinelli R., (2018) *Roma. L'arte romana al centro del potere*, BUR Arte Rizzoli
- Brancaccio P., Olivieri L.M., (2019) Regional workshops and small stupas 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 Gandharan Connections Project, University of Oxford, 22nd-23rd March 2018*, a cura di Wannaporn R, e Peter S., Oxford, Archaeopress Publishing LTD, pp. 121-141
- Bordieu P., (2013) Symbolic capital and social classes, introduction and translation by Loic Wacquant, in *Journal of classical sociology*, pp. 292-302.
- Bussagli M., (1992) L'influsso classico e 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, pp. 171-262.
- Buswell R.E., Lopez D.S., (2014) *The Princeton Dictionary of Buddhism*, New Jersey, Princeton University Press.
- Celli N., (2010) *Arte e archeologia*, in Sabattini Mario e Scarpari Maurizio (a cura di), *La Cina II. L'età imperiale dai Tre Regni ai Qing*, Torino, Giulio Einaudi Editore S.p.A.
- Chiodo M. d'O. (a cura di), (2007) *Jataka: vite anteriori del Buddha*, Torino, UTET
- Cheng A., (2000), *Storia del pensiero cinese, l'edizione italiana a cura di Crisma Amina, V. II Dall'introduzione del Buddhismo alla formazione del pensiero moderno*, Piccola biblioteca Einaudi filosofia
- Chhaya Bhattacharya, (1977) *Art of Central-Asia with special reference to wooden objects from the Northern Silk route*, Agam Prasad for Agam Prakashan
- Ciordia J.M., (2020) The ship in the cave: the Greek and nautical origin of Buddhist architecture, in *Journal of Asian architecture and building engineering*, pp. 48-69
- Dai W.A., (2019) The circumambulation corridor as the ritual space: Buddhist pagodas of Goguryeo in Korea and Southern and Northern dynasties in China during the 5th-6th century, in *Journal of Asian architecture and building engineering*, v. 18 n.3, pp. 220-232
- Di L., (2016) *A grain of sand: Yingzao Fashi and the miniaturization of Chinese architecture*, ph.D tesi, USC Graduate school of University of Southern California

- Faccenna D., Filigenzi A., (2007) *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
- Filigenzi A., Callieri P., (2002) Il Maestro di Saidu Sharif. Alle origini dell'arte del Gandhara, *Museo Nazionale d'arte orientale, IsIAO*, pp. 34-61
- Filigenzi A., (2006) From Saidu Sharif to Miran, *Indologica Taurinensia* v. XXXII, Torino, pp. 67-89.
- Filigenzi A., (2020) A space of mobility: the interregional dynamics of Buddhist. Artistic production as reflected in archaeological evidence, in *East and West* V1 n.1, pp. 205-224.
- Fu X., Guo D. (et al), (2002) *Chinese architecture*, Pechino, New World Press
- Fu X.,(2007) *Traditional Chinese architecture: twelve essays*, traduzione in inglese di Harrer Alexandra, New Jersey, Princeton University Press
- Galli M., (2011) Hellenistic court imagery in the early Buddhist art of Gandhara, in *Ancient civilizations from Scythia to Siberia*, pp. 279-331
- Gao M. (a cura di), (1995) *Zhongguo shaoshu minzu da cidian* 中国少数民族大史辞典 (*Grande dizionario delle minoranze etniche cinesi*), Chang Chun, Jilin Jiaoyu Chubanshe 吉林教育出版社
- Gordon K, Watson J, Allen E, (2013) *Datong: a historical guide*, Beijing, China atomic energy Press
- Howard A.F., (2004) *Buddhist art in China*, in Watt J.C.Y., An J., Howar A.F., Marshak B.I., Su Bai, Zhao F., con il contributo di Harper P.O., et al, *China: dawn of a golden age*, New York: the Metropolitan Museum of Art, New Haven and London, Yale University Press
- Holscher T., (2002) *Il linguaggio dell'arte romana. Un sistema semantico*, Einaudi
- Hui Z., Shi M., Wei Shen, Li Z., Zhang B., Liu R., Zhang R., (2013) *Damage or protection? The role of smoked crust on sandstone from Yungang grottoes*, articolo in *Journal of archaeological science*
- Liu S., (1995) *Art, ritual and society: Buddhist practice in rural China during the Northern dynasties*, *Asia major*, v.8 n.1, pp. 19-49
- Liu S., (2002) *Ethnicity and the suppression of Buddhism in fifth century North China: the background and significance of the Gaiwu rebellion*, *Asia major*, V. 15 n.1, pp. 1-21
- Liu X., (1988) *Ancient China and Ancient India: Trade and Religious Exchanges AD 1-600*, New Delhi, Oxford University Press
- Lu K., (1992) “Dai 代”, in *Zhongguo da baike quanshu* 中国大百科全, *Zhongguo lishi* 中国历史, Beijing/Shanghai: *Zhongguo da baike quanshu chubanshe*, v.1, p. 151
- Mochizuki S., (2001) Pure land Buddhism in China: a doctrinal history, traduzione in inglese di Pruden L.M., in *Pacific World Journal*, third series n.3, pp. 250-263
- Nie H., (2013) *Yungang grottoes and Northern Wei*, traduzione in inglese di Li Li, Wang Li, Beijing, China Intercontinental Press

- Olivieri, L.M. (2022) *Stoneyards and Artists in Gandhara. The Buddhist Stūpa of Saidu Sharif I. Marco Polo Studies in Global Europe-Asia Connections*, 1 Series edited by Sabrina Rastelli, Venezia Edizioni Ca' Foscari, Venice University Press.
- Olivieri L.M., Filigenzi A., (2017) On Gandharan sculptural production from Swat: recent archaeological and chronological data. In *Problems of chronology art. Proceedings of the first international workshop of the Gandhara connections project*, University of Oxford 23rd -24th march
- Olivieri L.M, Iori E., (2021) Monumental entrance to Gandharan Buddhist architecture. Stairs and gates from Swat, in *Annali Ca'Foscari, serie orientale*, v. 57,
- O'Neal H., (2015) Performing the jeweled pagoda mandalas: relics, reliquiaries, and a realm of text, in *The art bulletin*, V. 97 n.3, pp. 279-300
- Pieruccini C., (2013) *Storia dell'arte dell'India, dalle origini ai grandi templi medievali*, V1, Torino, Einaudi.
- Piretto, G.P., (2014) *Memorie di pietra: i monumenti delle dittature*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Pons J., (2019) 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, pp. 3-40
- Rastelli S., (2016) *L'arte cinese. I. Dalle origini alla dinastia Tang 6000 a.C.-X secolo d.C.*, Piccola Storia dell'Arte Einaudi
- Sabattini M, Santangelo P.,(2008) *Storia della Cina*, Editori Laterza
- Scarpari M., (2010) *Il confucianesimo. I fondamenti e i testi*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi
- Mappe
- Sheean V., (1951) The Buddhism that was India, *Foreign Affairs*, V. 29 n.2. pp. 287-299
- Squarcini F., (2019) Selling tolerance by the pound: On ideal types' fragility, Asoka's edicts and political theology of toleration in and beyond South Asia, in *Philosophy and social criticism*, v.45, pp. 477-492
- Stoye M., (2019) On the crossroads of discipline: Tonio Holscher's theory of understanding Roman art and images and its implications for the study of western influences in Gandharan art, (in) *The Global Connections of Gandharan Art. Proceedings of the Third International Workshop of the Gandharan Connections Project*, University of Oxford, 18th-19th March, Archaeopress publishing, pp. 29-49
- Sullivan M., (1984) *The arts of China, Third edition*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press
- Taddei M., (1963) *Il mito di Filottete ed un episodio della vita del Buddha*, in *On Gandhara collected articles* (2003) v1, Napoli, pp. 57-87
- Taddei M., (1963) Iconographic considerations on a Gandhara relief in the National museum of Oriental art in Rome, in *On Gandhara collected articles* (2003), V1, Napoli, 33-56
- Taddei M., (1994) *Arte del Gandhara, Enciclopedia dell'arte antica* V.III, p.776.

- Tessarolo M., (2014) Il lavoro dell'artista come professione, in *Cambio* v.4, n.7, pp. 75-87.
- Thorp R., Vinograd R.E., (2001) *Chinese art and culture*, New York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers
- Vignato G., Hiyama S., Kieffer-Pulz P., Taniguchi Y., Zin M., (2022) *Traces of the Sarvastivadins in the Buddhist monasteries of Kucha*, Dev Publishers & Distributors
- Wittkower R., (1966) Introduction to Bowie, T., *East-West in Art: Patterns of Cultural Relationships*, Bloomington: Indiana University Press, 1966.
- Wittkower R., (1987) *Allegorie e migrazione di simboli*, Torino, Einaudi.
- Wu J., Chia L., (2015) *Spreading Buddha's word in East Asia, the formation and transformation of the Chinese Buddhist Canon*, New York, Columbia University Press
- Zhu X., Bai J., (2017) *Analysis on the environment of cultural relic as tourist attraction—take Yungang grottoes as an example*, IOP Publishing.

SITOGRAFIA

- China biographical database project. Academia Sinica.
<http://db1.ihp.sinica.edu.tw/cbdbc/ttsweb?@0:0:1:cbdbkmeng@@0.6791245643116378>
- Department of Asian Art. "Kushan Empire (ca. Second Century B.C.–Third Century A.D.)". In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000.
http://www.metmuseum.org/toah/hd/kush/hd_kush.htm
- The British Museum collection online. The British Museum.
http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx
- Yungang Grottoes. Copyright © 2002 – 2011.
<http://tour.yungang.org/en/>
- "Yungang Grottoes". UNESCO. Retrieved 2007-09-06.
<https://whc.unesco.org/en/list/1039>