

FORME VISIVE DEL BUDDHISMO TARDO-ANTICO: UNA *KOINÉ*
ARTISTICA SENZA NOME LUNGO I PERCORSI DELLE *VIE DELLA SETA*

Anna Filigenzi (21 Marzo 2012)

Dopo più di cento anni, la nozione di *Via della Seta* non ha ancora trovato una rappresentazione adeguata su alcuna mappa archeologica o geo-culturale. Possiamo volgere al plurale il termine, ma il problema resta, poiché se *Via della Seta* è oggi consapevolmente accolta come una definizione puramente evocativa e storicizzata nella sua astratta convenzionalità, *Vie della Seta* risente in maniera stridente del contrasto fra pluralità dei percorsi e impropria persistenza del dominio vettoriale della seta. In ogni caso, la complessità ed estensione di questa rete di tracciati, contatti e scambi non è ancora per noi un dominio di conoscenza. Le fonti a nostra disposizione - siano esse letterarie, archeologiche o storico-artistiche - sono molto parziali e distribuite in maniera disomogenea nel tempo e nello spazio. Le vie, poi, sono per loro stessa natura espressione di mobilità e quindi di fenomeni dinamici e sfuggenti al tempo stesso, e tanto più lo sono quanto più ampia e varia è la prospettiva globale.

La nostra percezione delle *Vie della Seta* è, dunque, un disegno di cui abbozziamo forme ancora indistinte. Questo contributo, dal suo canto, è frammentario quanto il tema che affronta e quindi si potrebbe dire che, in un certo senso, a quello è in qualche modo specchio fedele. L'ambito di indagine è la circolazione di modelli iconografici all'interno dell'ecumene buddhista, un universo vasto e variegato che per molti secoli, in particolare fra l'inizio dell'era comune e l'avvento dell'Islam (un periodo che convenzionalmente potremmo racchiudere tra il I e l'VIII/IX sec. d.C.), si costituisce come uno dei tanti fenomeni di “globalizzazione” di cui il mondo antico fu assai più ricco di quanto generalmente si pensi. Lo scopo è quello di illustrare una serie di coincidenze fra alcuni punti, distanti nel tempo e nello spazio, di questa geometria irregolare dei fenomeni culturali che formano la controparte umana delle *Vie della Seta* (Fig. 1). Coincidenze sparse, dunque, ma significative, dal momento che la circolazione, adozione, adattamento e trasformazione di modelli che direttamente interagiscono con la sfera sociale e culturale non è un mero fatto di riproduzione meccanica, ma implica piuttosto una condivisione di idee e progetti e, soprattutto, una

partecipazione attiva, in cui l'idea originale si modifica, arricchendosi di aspetti nuovi e diversi che a loro volta diventano patrimonio di scambio.

Il punto di partenza sarà l'antico Uḍḍiyāna, una regione storica che corrisponde all'odierno Swat (Khyber Pukhtunkhwa, Pakistan) e, forse, altre aree ad esso adiacenti. Per molti secoli, anche dopo la conversione all'Islam, questa regione fu una delle più famose terre sacre del buddhismo e una delle tappe più importanti nel vasto circuito di vie di pellegrinaggio. All'origine di tanto prestigio è probabile ci fosse non solo la letteratura agiografica che ambientava in questa regione eventi importanti della vita del Buddha storico (in particolare collegati con la trasmissione di un insegnamento "esoterico"), ma anche la straordinaria profusione di insediamenti buddhisti, i cui resti costellano ancora il panorama e il cui splendore, tramandato dalle fonti, è ampiamente confermato dalla ricerca archeologica.

La storia dell'Uḍḍiyāna e della sua ricchezza archeologica si intreccia dunque strettamente con il processo di affermazione del buddhismo che, nato intorno al V sec. a.C. in una zona di confine tra India e Nepal¹, conobbe una straordinaria diffusione in Asia, lungo i percorsi della *Via della Seta*, per motivi che sarebbe ingenuo pensare di spiegare, a posteriori, in maniera esauriente. Tuttavia, tra i motivi di questa affermazione possiamo senz'altro annoverare la natura stessa del buddhismo. Questo è, prima che una religione, una filosofia che indaga, attraverso un processo di autoconsapevolezza, le cause del dolore e le possibilità di riscattarsene. Il *dharma* (Dottrina) predicato dal Buddha, inteso come prassi corretta nel modo di pensare, parlare e agire, è, nelle stesse parole di quest'ultimo, solo un mezzo, una zattera che serve a raggiungere l'altra sponda e che non ti porti dietro sulla terra ferma. L'Illuminato, o Risvegliato (questo il significato dell'appellativo "Buddha"), non segue e non vede più un *dharma* separato da sé, ma è tutt'uno con esso. Le strade per raggiungere questo stato di coscienza, che conduce alla beatitudine ineffabile del *nirvāṇa* (ovvero all'estinzione degli aggregati fisici e psichici che costituiscono un io illusorio in rapporto

¹ L'identificazione di Kapilavastu, luogo di nascita di Siddhārtha Gautama, divenuto in seguito il Buddha Śākyamuni, è contesa tra Tilaurakot (odierno Nepal) e Piprahwa (odierno Uttar Pradesh, India), due siti che distano solo 20 km. l'uno dall'altro. Le indagini archeologiche non hanno finora prodotto evidenze conclusive a favore dell'una o dell'altra ipotesi.

condizionato con un mondo altrettanto illusorio), sono diverse per durata e difficoltà. Su questo dato di fatto il Buddha fonda la ragione stessa dell'insegnamento. All'indomani dell'Illuminazione, il mondo apparirà al suo sguardo onnisciente come uno stagno di loti che, al pari delle coscienze degli esseri senzienti, si protendono diversamente verso il sole, alcuni su uno stelo già alto, altri ancora a pelo d'acqua, altri del tutto privi della forza necessaria per emergere dall'acqua paludosa che li ha generati. Il *dharma* deve parlare a tutti, con le parole della filosofia o, se necessario, con la consolazione della religione. Per questo motivo il buddhismo, sostanzialmente ateo, non rifiuta, anzi incoraggia, pratiche devozionali, che sono per molti il nastro di partenza di un percorso che presto o tardi porterà altrove. Allo stesso modo, il buddhismo è in un certo senso sistemicamente votato ad un proselitismo pacifico, che fa appello ad un consenso etico e razionale. Una vera rivoluzione, a pensarci bene, la prima di questo tipo nella storia dell'umanità.

Ma il buddhismo è anche una filosofia "eterodossa" nel contesto indiano, nel senso che non riconosce l'autorità dei Veda, ovvero gli insegnamenti su cui si fondano le tradizioni religiose e le convenzioni sociali dell'India brahmanica. Proprio il potenziale di rottura nei confronti di modelli tradizionali che, fondamentalmente legati al mondo rurale, si rivelavano coercitivi e inadeguati in fasi di urgente mutamento quale quella del "secondo urbanesimo" indiano (nel pieno delle quali si colloca non a caso il sorgere delle grandi dottrine eterodosse), valse al buddhismo importanti appoggi politici che ne sostennero la diffusione.

Anche nello Swat, come in altre zone del Subcontinente, le testimonianze archeologiche confermano che fu l'epoca Maurya (IV-II sec. a.C.) a segnare per il buddhismo il primo importante varco di confini. Al III sec. a.C. risale il Grande Stupa 1 di Butkara I, l'area sacra più prestigiosa e longeva dello Swat (III sec. a.C. - IX sec. d.C.), ma fu tra la fine del I sec. a.C. e l'inizio del I d.C. che il buddhismo divenne in questa regione un vero e proprio marchio territoriale. Sotto il patrocinio delle dinastie locali di Odi e Apraca (vassalli dei Saka-Parti che regnavano più a ovest, su una vasta porzione dell'India nord-occidentale) e con il supporto di fasce sociali ricche, influenti e, probabilmente, di sentimenti anti-brahmanici per ragioni economiche e politiche, le fondazioni buddhiste crebbero in numero e splendore, come testimoniano soprattutto alcuni siti scavati dalla Missione

Archeologica Italiana in Pakistan, attiva nella regione da oltre cinquant'anni².

Uno di essi, Saidu Sharif I, offre il primo esempio eclatante di migrazione di modelli lungo le distanze della *Via della Seta*. L'insediamento si compone di un'area di culto (corte degli *stūpa*) e un monastero, disposti su due terrazze artificiali contigue, il cui arco di vita si data tra il I e il IV sec. d.C. (Callieri 1989; Faccenna 1995) (Figg. 2-3). Alcuni caratteri specifici, che per la prima volta sono stati oggetto di una vera e propria indagine archeologica, ne fanno uno dei siti più importanti nella storia dell'arte e dell'architettura buddhista; in particolare, è lo Stupa Principale a segnare una tappa fondamentale.

Sotto il profilo architettonico, lo Stupa Principale di Saidu Sharif I rappresenta il prototipo del cosiddetto “*stūpa* a colonne”, ove le quattro colonne agli angoli del primo corpo quadrato formano un tutt'uno con il monumento e la sua simbologia. Primo *maṇḍala* (psico-cosmogramma) tridimensionale nella storia dell'architettura buddhista, lo *stūpa* a colonne rende fisicamente l'idea del *dharma* che si propaga nelle quattro direzioni dello spazio, segnando al contempo la via del ritorno al principio emanatore (Faccenna 1986). Non sappiamo se lo Stupa Principale di Saidu Sharif I sia stato in assoluto il primo di questo tipo (anche se vari indizi lo lasciano supporre), ma di certo fu uno dei primi e più grandiosi. A questa novità se ne aggiunge un'altra, che ancor più profondamente inciderà nella storia dell'arte del Gandhāra e nel ruolo veicolare che questa avrà nella propaganda buddhista: il fregio narrativo, ovvero quella successione continua di scene a rilievo che, posta sul corpo circolare dello *stūpa*, ne abbraccia l'intera circonferenza e narra, in pannelli racchiusi da una cornice architettonica, gli episodi salienti della vita del Buddha storico, talora a partire dalle sue incarnazioni precedenti (Fig. 4).

Del fregio di Saidu, composto originariamente da una cinquantina di pannelli che coprivano l'intera circonferenza dello *stūpa* (circa 42 m.), restano pochi frammenti, nessuno dei quali rinvenuto *in situ*, ma recuperati tra i materiali di crollo e identificati con certezza grazie alle inconfondibili

² Per una bibliografia completa dei lavori della Missione Archeologica Italiana in Pakistan si vedano *East and West* 56/1-3 (2006), volume dedicato al cinquantenario della Missione, e, più recentemente, il *Journal of Asian Civilisation* 34/1 (2011) [*Special issue Italian Archaeology and Anthropology in Northern Pakistan (1955-2011)*].

caratteristiche tecniche (tipo di pietra, dimensioni, connesure) e stilistiche. Queste ultime collocano il fregio in una fase matura del cosiddetto stile “disegnativo”, il più antico nella sequenza relativa della storia artistica dello Swat³.

Questo modo, piano e lineare, di narrare una biografia terrena e insieme spirituale che si pone a modello da imitare, è dunque un’invenzione che non solo caratterizza fortemente l’arte del Gandhāra, ma accompagna e sostiene lo slancio di spirito missionario con cui il buddhismo si proietta fuori dall’India. Questo tipo di progetti necessita di strumenti di divulgazione e assimilazione. L’arte narrativa gandharica fu senz’altro uno di questi. Il superamento di pulsioni negative, quali l’attaccamento e il desiderio, o di una morale falsata dall’errata percezione dell’io, la coltivazione di virtù da cui sboccia la compassione universale, tutti i grandi temi della *paideia* buddhista prendono la forma concreta dell’esempio, di un racconto visivo che si imprime nella memoria, al tempo stesso oggetto di devozione e strumento di catechesi.

Non vi è dubbio che lo Stupa Principale di Saidu Sharif I, in cui si concentrano grandiosità, innovazioni, posizione lungo prestigiose vie di pellegrinaggio, abbia fatto scuola, che sia stato visitato, venerato, studiato, perfino copiato. Una prova della sua fama, e dei riverberi che esso dovette produrre, ci arriva da Miran, avamposto orientale del ramo meridionale della *Via della Seta* (Stein 1921, 349, 485 ss.; *idem* 1928, 170 ss.). Lo *stūpa* di Miran, a pianta circolare, è circondato da un corridoio affrescato, racchiuso entro una massiccia struttura quadrata. I resti delle pitture murali del corridoio presentano sorprendenti analogie stilistiche e iconografiche con la produzione dello Swat, e in particolare con quella fase matura dello stile disegnativo osservabile nel fregio di Saidu Sharif I. Già nel 1963 Mario Bussagli aveva posto in rilievo queste coincidenze, ipotizzandone la discendenza da una stessa mano, o da una stessa tradizione facente capo ad artisti itineranti di origine occidentale, come indicherebbe la probabile firma del pittore, Tita, nome ritenuto da Bussagli una corruzione del latino Titus (Bussagli 1963, 22-24).

Gli scavi italiani nello Swat, e in particolare quello di Saidu Sharif I, suggeriscono tuttavia qualcosa di diverso. La distanza cronologica tra i due

³ Sul fregio, si veda Faccenna (2001); per la sequenza cronologica dei tre gruppi stilistici (disegnativo, naturalistico, stereometrico) si rinvia a Faccenna (2007, 190 ss.)

siti (primo quarto del I sec. d.C. per Saidu Sharif, III-IV per Miran) priva del necessario collegamento l'ipotesi di Bussagli, soprattutto in considerazione del fatto che quello stile "disegnativo" così peculiare della produzione più antica dello Swat è già soppiantato, nella seconda metà del I sec. d.C., dallo stile "naturalistico" di ascendenza ellenistica, cui del resto lo stesso fregio di Saidu Sharif è oramai ad un passo.

E tuttavia i volti, le membra, le vesti, le posture dei personaggi di Miran, persino certi elementi dello sfondo, sia esso naturale o architettonico, e delle scene rappresentate (i cavalli, gli elefanti, i gesti e gli oggetti rituali) sono, indubitabilmente, la controparte pittorica delle sculture dello Swat (Filigenzi 2006) (Figg. 5-8). Certamente, questa controparte pittorica esisteva anche nello Swat, ma della pittura gandharica in generale non ci restano che pochi lacerti, testimoni marginali e incerti di un patrimonio perduto su cui il riflesso di Miran apre un prezioso spiraglio di immaginazione.

Se, dunque, non c'è corrispondenza storica diretta tra Saidu Sharif e Miran, la spiegazione di questa fedele somiglianza deve essere cercata altrove, nella copia di un modello ritenuto autorevole. Del resto, nel mondo antico la copia non è sinonimo di contraffazione ma piuttosto, e in particolare in un contesto formale e specifico quale quello dell'arte sacra, un modo di far rivivere fisicamente il prototipo in un altro luogo e in un altro tempo e di rinnovarne significato e potere. Miran evidentemente guarda all'Uddiyāna, che all'epoca doveva essere già famoso presso il mondo buddhista, come un luogo di eccellenza, da cui attingere modelli contraddistinti da un sigillo di autorevolezza tale da giustificare e incoraggiare la copia. C'è, tuttavia, anche un legame fisico fra questi due luoghi, rappresentato per l'appunto da uno dei tanti tracciati della *Via della Seta*, che, attraverso l'alta Valle dell'Indo, collegava il Nord-Ovest del Subcontinente Indiano a Kashgar, punto di incontro occidentale delle due piste che aggiravano l'enorme e temutissimo deserto del Taklamakan: più o meno lo stesso tracciato (in passato difficile e in molti tratti pericoloso) che oggi assai più comodamente e velocemente si può percorrere con la Karakoram Highway.

Le pitture di Miran ci aprono tuttavia anche altri varchi attraverso mondi ancora poco conosciuti, quando abbandonano la fedeltà formale ai modelli della narrazione buddhista e attingono dall'attualità. È il caso di quei ritratti di devoti che si affacciano dalle anse dei festoni dipinti alla base

del ciclo narrativo, i quali, sia pure nella loro tipizzazione, ci trasmettono l'immagine di una società a quelle pitture contemporanea e delle sue convenzioni estetiche nell'arte e nella vita.

Uno di questi varchi conduce in Afghanistan, ad un sito di recente scoperta, a circa 30 km da Kabul: Mes Aynak, un sito dal destino segnato, nonostante l'estensione e l'importanza rimarchevoli, forse con pochi eguali nell'ambito dell'archeologia buddhista del Subcontinente Indiano. Al di sotto di Mes Aynak, infatti, giace un'enorme deposito di rame, il secondo al mondo per grandezza, i cui diritti di sfruttamento per i prossimi 30 anni sono stati acquistati nel 2007 dalla China Metallurgical Group Corporation. In lotta contro il tempo, l'Istituto Afgghano di Archeologia, con il supporto della *Délégation Archéologique Française en Afghanistan* (DAFA), ha intrapreso uno scavo di emergenza, nato perdente in partenza sotto il profilo archeologico, dal momento che un sito di tal fatta meriterebbe un'attenzione, un dispiego di forze e un impegno di tempo che le circostanze non sembrano poter concedere⁴. In un Paese dall'economia quasi inesistente come l'Afghanistan, a fronte dello sfruttamento minerario che promette una ricaduta milionaria, le ambizioni scientifiche non possono che avere, su una ideale bilancia, il peso di una piuma.

Il sito si compone di diversi insediamenti, molti dei quali ancora sepolti sotto i monticoli archeologici che si possono osservare ad occhio nudo su una estensione di circa 400.000 m². Alcune aree sacre buddhiste, probabilmente di periodo e durata variabile, sono già state portate alla luce, ma non vi è dubbio che il deposito di rame sia stato oggetto di sfruttamento sin da epoca protostorica e che il sito abbia ancora molto da dire sulle attività a questo collegate nel corso del tempo. Non è escluso che la stessa fioritura di insediamenti buddhisti (probabilmente a partire da epoca Kushana), sia anch'essa da associarsi alle risorse minerarie del sito, su cui la comunità monastica potrebbe aver avuto un qualche titolo di proprietà o diritto di sfruttamento.

⁴ Il sito è ancora sostanzialmente inedito, se si eccettuano pubblicazioni di carattere divulgativo, si veda ad es. (VV AA. 2011). Le osservazioni qui riportate si basano sull'osservazione diretta e sulla documentazione fotografica cui, con grande liberalità, Philippe Marquis, direttore della DAFA, e Nader Rassouli, ex-direttore dell'Afghan Institute of Archaeology, mi hanno dato accesso. Ad entrambi vanno i miei ringraziamenti.

Gli insediamenti buddhisti fin qui scavati hanno restituito testimonianze architettoniche, pittoriche e scultoree di straordinario interesse e ricchezza, e soprattutto in uno stato di conservazione inusuale, se si considera la fragilità della terra cruda, il materiale con cui tutto è realizzato e che, in associazione col legno, è ancor oggi il cardine dell'architettura tradizionale afghana.

Da uno dei siti di Mes Aynak, Ghol Hamid (dove sono stati portati alla luce un quartiere monastico e due cappelle), provengono testimonianze pittoriche che rivelano legami formali con le pitture di Miran certamente non casuali. In particolare, le pareti della cappella occidentale mostrano, al di sotto di un registro decorato da sculture in argilla ad alto rilievo, una fascia dipinta in cui compaiono devoti laici che recano omaggio al Buddha (Fig. 9). I confronti con le pitture di Miran sono stringenti: stessa tavolozza di colori morbidi e caldi, stessa preferenza per la visione di tre quarti, stessa enfasi sui tratti marcati e sull'espressività dei volti, che lanciano dai grandi occhi sguardi sorprendentemente vivi. Perfino le acconciature, caratterizzate dalle lunghe ciocche di capelli ricadenti ai lati del volto, sembrano richiamarsi ad una moda comune (Figg. 10-12). E se Miran ci conduce a Ghol Hamid, Ghol Hamid a sua volta ci conduce verso altri siti, in primo luogo Fayaz Tepe, in Uzbekistan, sito buddhista precedentemente datato da L. Al'baum al periodo Kushana, ma assegnato da studi recenti alla fine del IV secolo⁵. Come a Fayaz Tepe, ritroviamo la tunica con lo scollo bordato di rosso e il gesto di omaggio, probabilmente derivato dall'etichetta sasanide, compiuto con la mano destra chiusa a pugno, da cui si solleva l'indice piegato a uncino (Fig. 13; cfr. Fig. 11). Anche le sculture del registro superiore di Ghol Hamid richiamano confronti con Fayaz Tepe - e con altri siti di epoca Huna e turca - soprattutto per un dettaglio peculiare: la singolare posizione delle gambe dei personaggi stanti, dove un gioco di sovrapposizione introduce nel rigido schema paratattico delle figure il senso dell'assembramento, seguendo quello che, con ogni evidenza, a partire dall'epoca sasanide sembra stabilirsi nel mondo iranico/centroasiatico come uno schema fisso di rappresentazione, forse in contesti denotati da un'ufficialità solenne e ieratica (Fig. 14).

⁵ Per una rilettura cronologica, stilistica e culturale della pittura centro-asiatica si veda Lo Muzio (in stampa), con bibliografia precedente.

Anche se ancora pochi e frammentari, gli indizi a nostra disposizione spingono la ricerca verso direzioni meno convenzionali, incoraggiando una visione a volo d'uccello di fenomeni artistici e umani che sono, dopotutto, entità dialoganti e non unità statiche.

Il lessico iconografico comune e la comune sensibilità estetica che a sprazzi si individuano in siti tra loro lontani - ma cronologicamente raggruppabili entro il IV-V secolo - si fondano in parte sulla forza aggregante del buddhismo, in parte sulla mobilità e sulla trasmissione promosse dalle vie di collegamento, le stesse che nutrivano anche l'economia e condizionavano il farsi della storia e delle sue vicende. Quello che ci arriva attraverso le vestigia archeologiche, dunque, non è solo una questione di forme artistiche, ma un intreccio inestricabile di modelli artistici, ideologici, sociali, che fanno parte di un sistema culturale, e tanto più queste testimonianti ci sono preziose quanto più esse colmano, o parzialmente riducono, i tanti vuoti della nostra documentazione storica.

Ci sono alcuni elementi in particolare che contribuiscono al diffondersi di quella che potremmo chiamare "mentalità culturale", ovvero quella forma di adesione remota e quasi inconsapevole ad una tradizione su cui si fondano in larga misura il credo religioso, il patto sociale che rende coese le comunità umane, la rappresentazione mentale di dio o del potere legittimo. Uno di questi è proprio lo spostamento fisico di forme che veicolano un'idea del mondo. Oggi questo avviene attraverso l'etere e il processo è così veloce e massiccio che ci trasforma senza che ce ne rendiamo conto, ma nel mondo antico la produzione e diffusione di immagini non solo rispondevano a ritmi più lenti, ma, essendo regolate da un rapporto più stretto e diretto fra produttore e committenza, esse necessitavano di credenziali di conformità al contesto, in maniera non dissimile da quanto ampiamente documentato in Occidente per il periodo medievale (Kessler 1997). Benché le nostre informazioni su botteghe e artigiani siano deducibili soltanto dalla produzione artistica sopravvissuta e da sparsi cenni nella letteratura,⁶ non è difficile immaginare che gli artisti lavorassero su un repertorio accreditato e che esistessero botteghe rinomate, facenti capo a centri artistici maggiori, cui veniva affidata la realizzazione e decorazione dei monumenti più prestigiosi. La loro influenza, che doveva

⁶ Ad esempio, nella letteratura buddhista; v. a questo proposito Schopen (2004) e Scherrer-Schaub (2008).

essere notevole, poteva diffondersi sia attraverso l'imitazione, sia attraverso l'attività itinerante degli stessi artisti. La spiccata propensione al repertorio, che garantisce una forma di autenticità forse difficile da conciliare con il requisito di libertà e originalità assoluta che oggi erroneamente tendiamo a ritenere assoluto e costitutivo della produzione artistica, se si avverte nella produzione in pietra, ancor più trasparente diventa nella produzione in materiali docili quali stucco e argilla cruda (materiale quest'ultimo particolarmente diffuso nella plastica dell'Asia Interna), che consente l'uso di stampi per oggetti piccoli o per parti di oggetti di grandi dimensioni, soprattutto dettagli anatomici, acconciature, ornamenti, elementi del panneggio.

Su questo aspetto della produzione artistica, di nuovo la *Via della Seta* offre spunti di indagine e riflessione.

Un esempio recente di circolazione di matrici proviene dal sito di Mes Aynak, che ha restituito, tra la messe di manufatti, una placca circolare con mascherone di Okeanos racchiuso entro un bordo perlato (Fig. 15). Mascheroni assolutamente identici sono stati rinvenuti in gran numero in un altro sito buddhista afghano, nei pressi di Ghazni, nell'omonima provincia: Tapa Sardar (Fig. 16).

Questo sito, scavato dalla Missione Archeologica Italiana tra gli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso, con una effimera ripresa dei lavori nel 2002-2003 (lavori di nuovo sospesi per ragioni di sicurezza), è senz'altro un punto chiave nella mappa delle fondazioni buddhiste in territorio afghano⁷. L'insediamento sorge su un colle che domina un vasto tratto di pianura, lungo la via che, attraverso Ghazni, collegava Kabul a Kandahar, e Ghazni ai tracciati viari più importanti tra Asia Centrale, Iran e India. L'importanza del sito appare evidente dalla sua collocazione fisica, visibilità, monumentalità e longevità; esso si compone di diverse aree sacre poste su vari livelli, quella principale, dominata da uno degli *stūpa* più grandi mai rinvenuti in Afghanistan (21, 45 m. alla base), sulla sommità spianata del

⁷ La Missione Archeologica Italiana in Afghanistan dell'IsMEO (Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente, divenuto Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente [IsIAO] a partire dal 1995, dopo la fusione con l'Istituto Italo-Africano [Iia]), fu fondata nel 1957. Dopo lo scioglimento dell'IsIAO a seguito di un decreto di liquidazione coatta amministrativa varato nel novembre 2011, la Missione è ora passata sotto l'amministrazione dell'Università degli Studi di Napoli "l'Orientale".

colle, quelle minori a quote più basse lungo le pendici (Fig. 17). Mentre l'ultima fase di vita, ovvero il Periodo Recente (VII-VIII/IX sec. d.C.) è relativamente ben documentata, più scarse sono le testimonianze dei periodi precedenti, il "Periodo Antico 1" e il "Periodo Antico 2", in gran parte obliterate dalle costruzioni successive. Tuttavia, sulla base dei dati archeologici disponibili, si può identificare nel Periodo Antico 1 una forte componente ellenistica, che allinea questa produzione con la diffusa tradizione di tipo gandharico dei primi secoli dell'era volgare, nel Periodo Antico 2 la decisa transizione verso il gigantismo delle immagini di culto e il massiccio ricorso alle dorature, nel Periodo Recente modelli stilistici e iconografici caratterizzati dalla tendenza all'allungamento delle figure e al trattamento quasi manieristico di fisionomie, gesti e ornamenti (Fig. 18). Per quest'ultimo periodo, il confronto strettissimo con le sculture di Fondukistan (per le quali la più tarda delle monete incluse in un deposito votivo offre un *terminus ante quem non* del 689) (Fig. 19) fornisce un riferimento cronologico assoluto, che invece manca per i periodi precedenti. Un'iscrizione dipinta su un vaso di ceramica, che recita *Kanika maharāja vihāra* (il tempio del Gran Re Kaniška) (Verardi, Papparatti 2005, 410, fig. 30), collega tuttavia la fondazione del santuario alla dinastia Kushana (I-III sec. d.C.) e, se non al grande Kaniška I, ad uno dei suoi successori, forse Kaniška II. Allo stesso tempo, questo dato rafforza l'ipotesi che proprio in Tapa Sardar sia da identificare lo *Šāh Bahār* di cui nel *Kitāb al-buldān* si racconta la distruzione da parte di truppe islamiche nel 795 (Taddei 1968, 109-10; Verardi, Papparatti 2004, 100; 2005, 410, 442). Riflessi della prestigiosa ascendenza regale, di cui resta traccia anche nel toponimo moderno (Tapa Sardar significa "La collina del Capo"), si colgono in alcuni temi dei complessi apparati decorativi, dal forte accento ritualistico e celebrativo, che insistono sulla natura trascendente del Buddha, sulle sue incarnazioni storiche e sulla funzione intermedia di garanzia e protezione del *dharma* che, nell'interregno tra il Buddha del passato e quello del futuro, è assunta dal sovrano laico.

A questo grande affresco cosmico alludono, a Tapa Sardar, le gigantesche raffigurazioni di Buddha su fiori di loto emergenti dalle acque (simboleggiate dai *nāga* che regnano sul mondo sotterraneo), del Buddha Śākyamuni in *parinirvāna*, del suo futuro successore Maitreya e, infine, quella del Buddha ingioiellato che fronteggia, in una delle cappelle, l'immagine altrettanto colossale di Durgā - o di una versione buddhista di

questa dea guerriera di origine induista - ritratta nell'atto di uccidere il demone del Caos nascosto sotto le sembianze di un bufalo nero. In queste due ultime immagini è sintetizzato, probabilmente, un concetto di grande attualità nel mondo buddhista tardo-antico, ritualizzato attraverso una cerimonia in cui il sovrano offriva simbolicamente al Buddha il proprio regno e tutti i propri beni terreni, atto che gli valeva l'implicito riconoscimento del ruolo di *defensor fidei* e, insieme, di uno stato di diritto⁸. Il filo doppio che lega il *dharma* e il regno buddhista doveva essere dunque, in questi contesti, un potente strumento di legittimazione per le dinastie regnanti, che si attestano in una posizione temporale e spirituale assai prossima a Maitreya.

Temi e oggetti fisici di questa natura riaffiorano in altri siti lungo la Via della Seta, dandoci la certezza di un universo condiviso - seppure in gran parte a noi ancora sconosciuto - che ci troviamo a misurare con modelli interpretativi ancora inadeguati.

Il rapporto di stretta contiguità artistica e culturale che lega Tapa Sardar a Mes Aynak costituisce, in tal senso, un caso esemplare. Se da una parte l'impiego del medesimo stampo ci fa interrogare sulla filiera della produzione artistica (un centro che produce matrici da cui si servono botteghe di artisti di uno stesso orizzonte cronologico e culturale o artisti itineranti che impiegano le stesse matrici in siti diversi?), i contenuti dei programmi iconografici più esplicitamente riconducono ad una sfera ideologica comune.

Un secondo sito di Mes Aynak, Tepe Kafiriyat, ha restituito, all'interno di una corte spettacolare per l'originalità dell'allestimento, vasti brani di pitture murali che, pur nella loro incompletezza, conservano elementi di straordinario interesse. Vari indizi suggeriscono, per le pitture e le sculture di questa corte, una datazione compresa tra la fine del IV e l'inizio del VI sec. d.C. Di particolare interesse per i temi qui trattati sono due frammenti pittorici, il primo rinvenuto nel corridoio di accesso alla corte, il secondo all'interno di essa. Sulla parete sinistra del corridoio si conserva la parte inferiore di due figure stanti, a sinistra un Buddha su fiori di loto, a destra Maitreya, quest'ultimo riconoscibile grazie ad alcuni

⁸ Famosa quella documentata a Bāmiyān da Xuanzang (Beal 1884, 51 ss.). Per una discussione più dettagliata di questi aspetti iconografici, con particolare riferimento a Tapa Sardar, si veda Filigenzi (2008), con bibliografia precedente.

dettagli iconografici (Fig. 20). Oltre al particolare tipo di sandali, generica dotazione dei bodhisattva, la figura reca nella mano sinistra il *kamaṇḍalu*, ovvero la fiaschetta piriforme che costituisce l'inequivocabile attributo di Maitreya. Un ulteriore elemento di conferma è fornito dallo schema iconografico. Il Buddha raffigurato alla destra di Maitreya doveva essere parte di una serie paratattica di figure più o meno uguali, come suggerisce il piede, anch'esso poggiato su un identico fiore di loto, che si conserva all'estrema sinistra del brano pittorico. Questo elemento ci offre la certezza che il soggetto della scena era, in origine, quello della schiera (di numero convenzionale, variabile da due a sette) dei Buddha del passato, cui si accompagna l'immagine del Buddha futuro. Il tratto più interessante e innovativo nella figura del Maitreya di Mes Aynak è il paludamento che si aggiunge all'abbigliamento consueto: una sorta di cappa in tessuto prezioso, dal lungo lembo triangolare centrale che termina con una vistosa nappa.

Anche l'interno della corte era originariamente affrescato. Fra i brani conservati, è una teoria di membri dell'aristocrazia laica che recano omaggio al Buddha (Fig. 21). Il gruppo di devoti si compone di tre donne (in basso) e di un uomo, quest'ultimo in una posizione di maggior rilievo (in alto) e di proporzioni superiori, probabilmente un principe con le donne della sua famiglia. Il rango elevato della figura maschile è indicato da elementi che conosciamo come tipici dei ritratti delle élites di origine nomadica da epoca Kushana in poi: l'abbigliamento composto da tunica o caftano e calzari, e la posizione fortemente divaricata dei piedi; spicca tuttavia, in questo ritratto convenzionale, la cappa indossata dal principe, del tutto identica a quella di Maitreya nella pittura del corridoio. L'accostamento tra le due figure non è casuale, tanto più in un contesto così ufficiale e celebrativo. Esso piuttosto esprime in termini visivi quanto mai espliciti quel ruolo di vicario terreno del Buddha che il sovrano rivendica a sé e di cui troviamo testimonianze sparse un pò ovunque, dall'India al Sud-Est Asiatico, tanto nell'arte che nella letteratura (Filigenzi 2008).

Molto probabilmente, questo è il risvolto politico di dottrine collegate al culto di Maitreya e del suo paradiso, tra tutti il più vicino alla terra. Ciò implica per i devoti la possibilità di un contatto diretto, che può essere di natura mistica o diventare addirittura di vicinanza fisica, attraverso il voto di rinascere nel suo paradiso o, in un tempo più lontano, nel corso della sua futura incarnazione terrena. Testimonianze di questo culto si rintracciano, in maniera più copiosa e sistematica, a partire dal IV-V secolo

e si traducono talora in esiti artistici monumentali, in cui il tratto predominante è proprio quella stretta relazione tra il trapasso del Buddha storico del ciclo attuale e l'avvento del suo successore, quale abbiamo osservato a Tapa Sardar. Messo in scena con accenti e mezzi diversi, questo tema ritorna in siti del Xinjiang grossomodo coevi, in particolare nei programmi pittorici di varie grotte buddhiste di Kizil e Dunhuang, dove all'immagine colossale del *Parinirvāṇa* dipinta sulla parete di fondo faceva eco l'immagine di Maitreya dipinta sulla lunetta al di sopra dell'entrata e che il devoto incrociava con lo sguardo mentre procedeva verso l'uscita. Felice è la soluzione artistica, che organizza in una significativa successione temporale l'esperienza visiva: il *Parinirvāṇa* nel punto più buio e profondo della grotta e il cielo di Maitreya che congeda il visitatore con una promessa consolatoria.

Se Tapa Sardar e Mes Aynak ci fanno intravedere la ricaduta politica e sociale di idee largamente diffuse nell'ecumene buddhista, le grotte del Xinjiang offrono invece un modello interpretativo per il peculiare impianto architettonico di Tapa Sardar.

Si è osservato che Tapa Sardar, nelle ultime fasi di vita, doveva avere l'aspetto di una fortezza, per via di un massiccio muro che cingeva la Terrazza Superiore, racchiudendo la corte formata dalle ali di cappelle (Verardi, Paparatti 2005, 432). Si potrebbe pensare ad una scelta difensiva imposta dalle circostanze, in un periodo contrassegnato dalle incursioni degli eserciti islamici in piena avanzata. Tuttavia, quel muro che chiude il perimetro della Terrazza superiore, svolge anche una funzione essenziale nel complesso tracciato della *pradakṣiṇā*, ovvero il percorso rituale che i buddhisti compiono attorno agli oggetti del culto: lo *stūpa* soprattutto, ma anche le icone sacre. Nel caso di Tapa Sardar, questo doppio percorso era esplicitamente indicato dalla pianta stessa degli ambienti che ospitavano le immagini di culto principali e dalla striscia di mosaico pavimentale che correva all'esterno e all'interno di essi. Prima o dopo aver circumambulato lo *stūpa*, il devoto entrava nelle cappelle, ambienti relativamente stretti e allungati, affollati da una ricca decorazione plastica e pittorica, su cui dominavano figure gigantesche di Buddha e Bodhisattva poste sulla parete di fondo, al di sopra di un alto zoccolo; ai lati di quest'ultimo, si aprivano due passaggi voltati che consentivano di uscire nel corridoio delimitato all'esterno dal muro perimetrale della Terrazza e di rientrare nella cappella

dal passaggio sul lato opposto, in modo da compiere, intorno alle immagini di culto principali, una vera e propria *pradakṣinā*, accompagnata ed enfatizzata dalla fascia musiva (Fig. 22). In alzato, la struttura delle cappelle è sorprendentemente simile alle grotte del Xinjiang, con lo *stūpa*-pilastro sul fondo e i passaggi voltati ai lati che ne consentivano la circum-ambulazione (Fig. 23), così come troppo simili sono i temi iconografici perché si possa pensare ad una semplice coincidenza. Più verosimilmente, siamo di fronte a idee e modelli comuni, e forse Tapa Sardar non è solo una fortezza ma anche, e soprattutto, un'illusione architettonica che imita la montagna e i templi in grotta. La potente carica simbolica dell'architettura rupestre, che dalla metà del I millennio vediamo diffondersi rapidamente lungo i percorsi della Via della Seta e dare esito a capolavori universali dell'arte, giustifica pienamente questo ardito progetto architettonico, in cui un colle isolato si trasforma in montagna sacra, immagine riflessa del mitico Monte Meru attorno al quale ruota l'Universo.

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

BIBLIOGRAFIA

- VV AA. (2011) Mes Aynak: New Excavations in Afghanistan, *Afghan Scene*, 83-84 (June-July 2011), pp. 21-47.
- Beal, S., trans. (1884) *Si-yu-ki. Buddhist Records of the Western World*. London (repr. Delhi 1969).
- Bussagli, M. (1963) *Painting of Central Asia*. Geneva.
- Callieri, P. (1989) *Saidu Sharif I (Swat, Pakistan). 1: The Buddhist Sacred Area. The Monastery*. (IsMEO Reports and Memoirs XXIII, 1). Rome.
- Faccenna, D. (1986) Lo *stūpa* a colonne dell'area sacra buddhista di Saidu Sharif I (Swāt, Pakistan). In G. Brucher *et al.* (eds), *Orient und Okzident im Spiegel der Kunst. Festschrift Heinrich Gerard Franz zum 70. Geburtstag* (Graz), pp. 55-80.
- Faccenna, D. (1995) *Saidu Sharif I (Swat, Pakistan). 2: The Buddhist Sacred Area. The Stūpa Terrace*. With contributions by di M.R. Di Florio, C. Faccenna, G. Ioppolo, S. Lorenzoni, G. De Marco, F. Noci, E. Zanettin Lorenzoni, 2 vols. (IsMEO Reports and Memoirs XXIII, 2). Rome.
- Faccenna, D. (2001) *Il fregio figurato dello Stūpa Principale nell'area sacra buddhista di Saidu Sharif I (Swat, Pakistan)*, con contributi di Riccardo Garbini e Piero Spagnesi (IsIAO Reports and Memoirs XXVIII). Rome.
- Faccenna, D. (2007) The Artistic Center of Butkara I and Saidu Sharif I, D. Meth Srinivasan (ed.) *On the Cusp of an Era. Art in the Pre-Kuṣāṇa World*. Leiden - Boston, pp. 165-199.
- Falco Howard, A. (2011) Alcune note sull'arte e sulla religione buddhista del regno di Kucha, F. D'Arelli e P. Callieri (a cura di) *A oriente. Città, uomini e dei sulle vie della seta* (catalogo della mostra). Milano, pp. 78-81.
- Filigenzi, A. (2006) From Saidu Sharif to Miran, *Indologica Taurinensia* 32, pp. 67-89.
- Filigenzi, A. (2008) The *dāna* and the *pātra*: Evidence from the archaeological context of Tapa Sardar, C. Bautze-Picron (ed.) *Miscellanies about the Buddha Image. South Asian Archaeology 2007, Special Session 1* (BAR International Series 1888). Oxford, pp. 11-24.
- Kessler, H.L. (1997) Modello. *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Vol. VIII. Roma, s.v. (in formato digitale [http://www.treccani.it/enciclopedia/modello_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/modello_(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale)))

Lo Muzio, C. (in stampa) The Legacy of Gandhāra in Central Asian Painting, *In the Shadow of the Golden Age: Art and Identity from Gandhara to the Modern Age* (Proceedings of the International Conference held in Bonn, 13th-14th October 2011).

Paiman, Z. (2010) Les Bouddhas colorés des monasteries, *Archéologia* 473/Janvier 2010, pp. 52-65.

Provenzali, A., (a cura di) (2005) *L'arte della regione del Gandhara: Buddha tra oriente e occidente*. Museo Archeologico di Milano.

Scherrer-Schaub, C. (2008) Scribes and Painters on the Road: Inquiry into Image and Text in Indian Buddhism and its Transmission to Central Asia and Tibet, Anupa Pande (ed.) *The Art of Central Asia and the Indian Subcontinent in Cross-Cultural Perspective*. New Delhi, pp. 29-40.

Schopen, G. (2004) Art, Beauty, and the Business of Running a Buddhist Monastery, G. Schopen (ed.) *Buddhist Monks and Business Matters. Still More Papers on Monastic Buddhism in India*. Honolulu, pp. 19-44.

Silvi Antonini, C. (2003) *Da Alessandro Magno all'Islam. La pittura dell'Asia Centrale*. Roma

Stein, A. (1921) *Serindia*. Oxford.

Stein, A. (1928) *Innermost Asia*. Oxford.

Taddei, M. (1968) Tapa Sardār: First Preliminary Report. *East and West* 18, pp. 109-24.

Verardi, G., Paparatti, E. (2004) *Buddhist Caves of Jāghūrī and Qarabāgh-e Ghaznī, Afghanistan*. With an appendix by Minoru Inaba (IsIAO Reports and Memoirs, New Series, II). Rome.

Verardi, G., Paparatti, E. (2005) From Early to Late Tapa Sardār. A Tentative Chronology. *East and West*, 55/1-4, pp. 405-44.

Figure

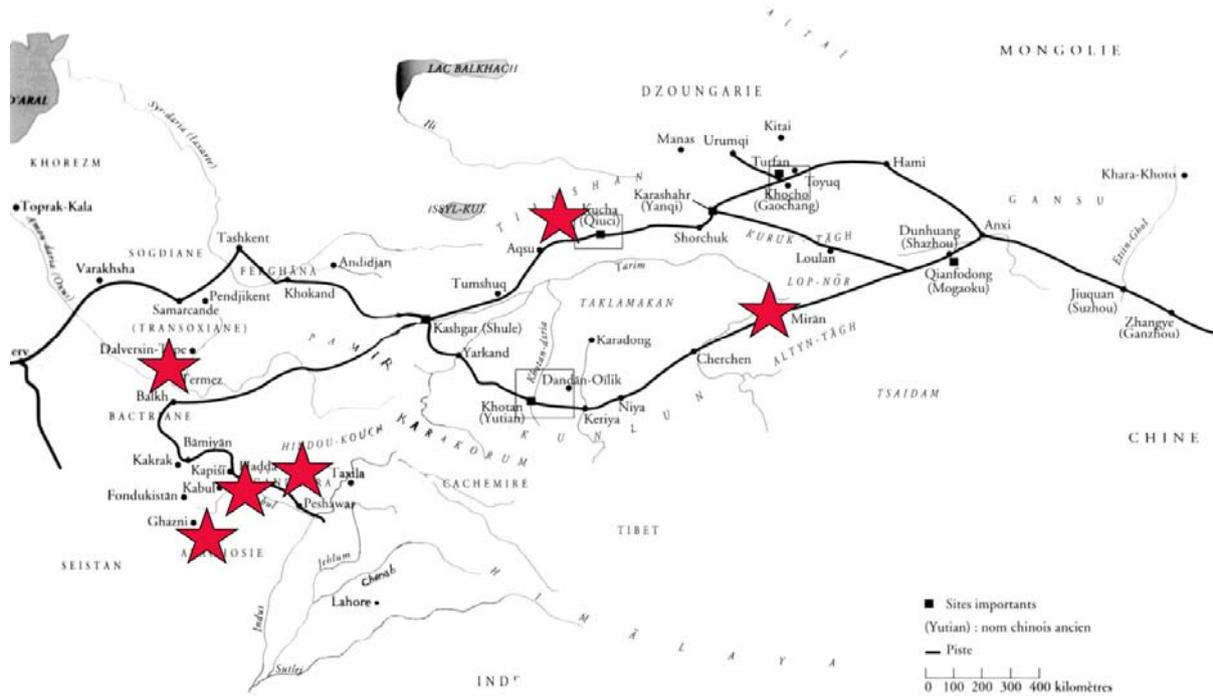


Fig. 1 - La Via della Seta: resa schematica dei percorsi principale con indicazione dei siti trattati



Fig. 2 - Saidu Sharif I: veduta generale (© IsIAO)

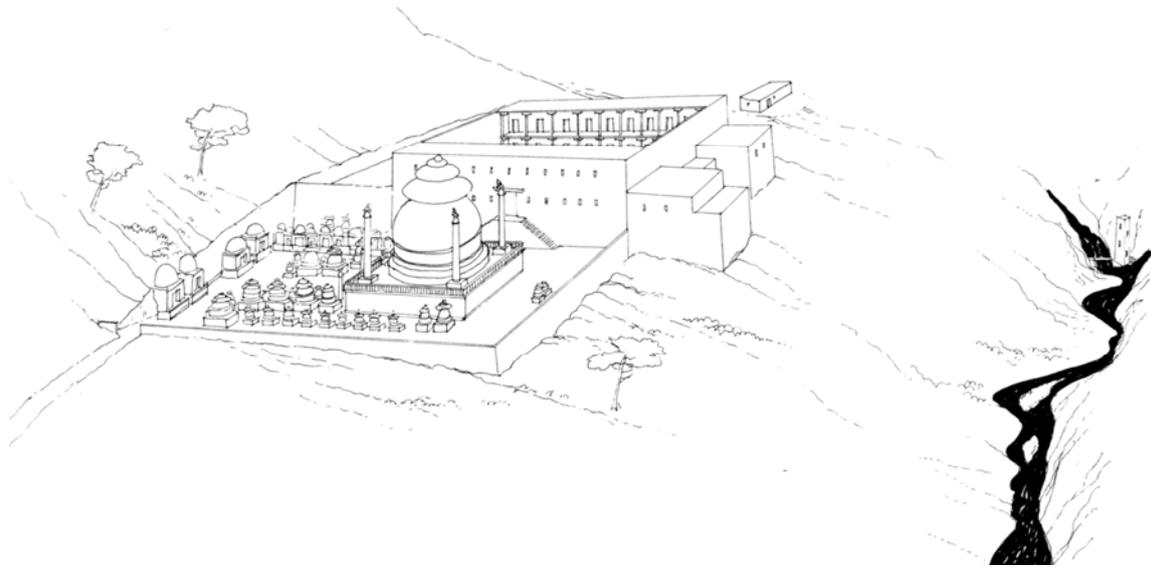


Fig. 3 - Saidu Sharif I: ricostruzione assonometrica (da Faccenna 1995, fig. 23b)

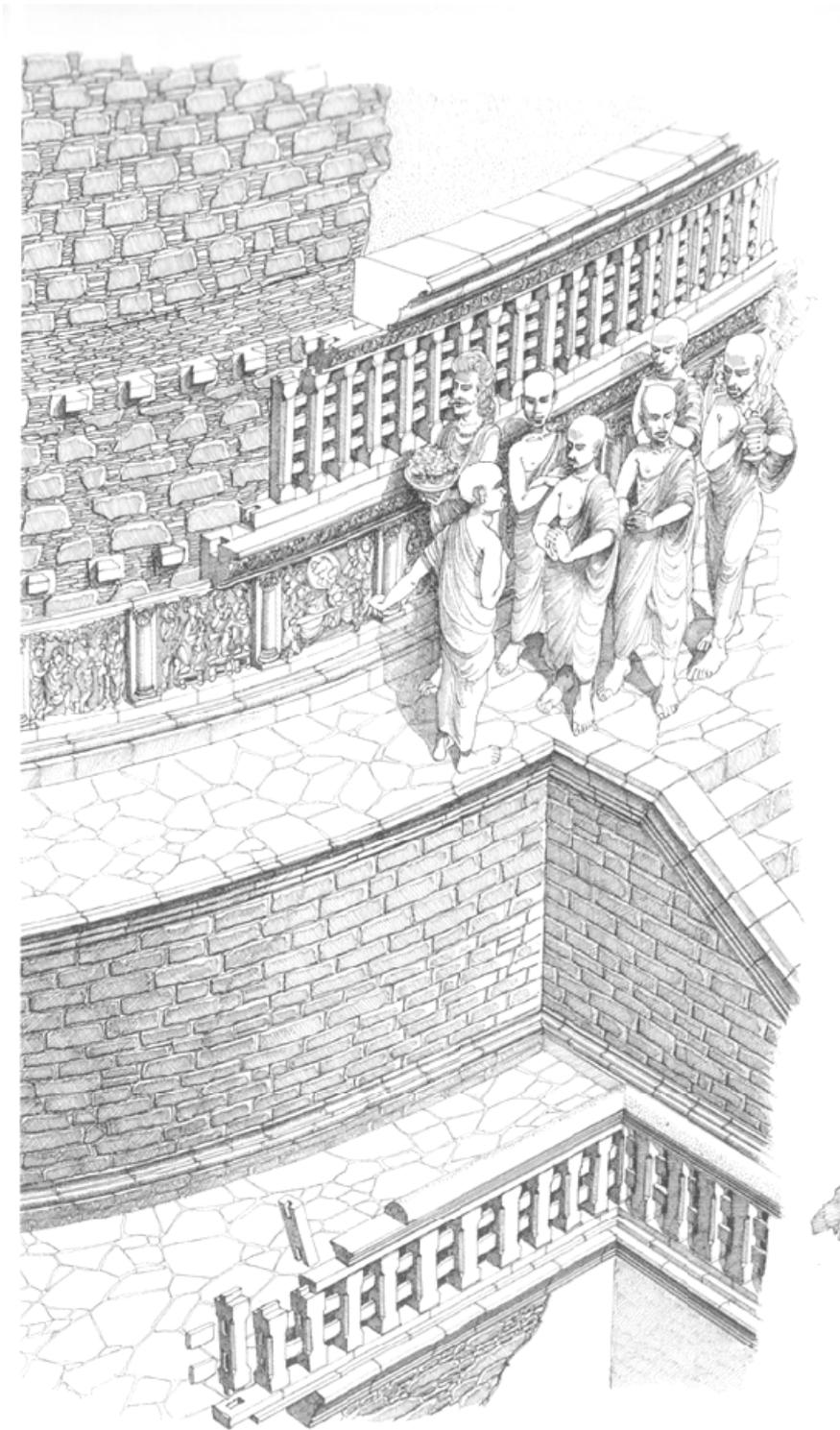


Fig. 4 - Saidu Sharif I: ricostruzione grafica del fregio (da Provenzali 2005, fig. 15)



Fig. 5 - Miran: scena con personaggi aristocratici (da Bussagli 1963, fig. p. 22)



Fig. 6 - Saidu Sharif: scena con personaggio aristocratico, dal fregio dello Stupa Principale (da Faccenna 2001, tav. 58c)



Fig. 7 - Miran: scena dal *Visvantara Jātaka* con dono dell'elefante (da Stein 1921, fig. 137)



Fig. 8 - Saidu Sharif: scena con dono dell'elefante, dal fregio dello Stupa Principale (da Faccenna 2001, tav. 13)



Fig. 9 - Ghol Hamid, Mes Aynak: ambiente di culto con fregio dipinto (registro inferiore) e a rilievo (registro superiore (da Paiman 2010, fig. p. 60)



Fig. 10 - Ghol Hamid, Mes Aynak: particolare del fregio dipinto



Fig. 11 - Ghol Hamid, Mes Aynak: particolare del fregio dipinto

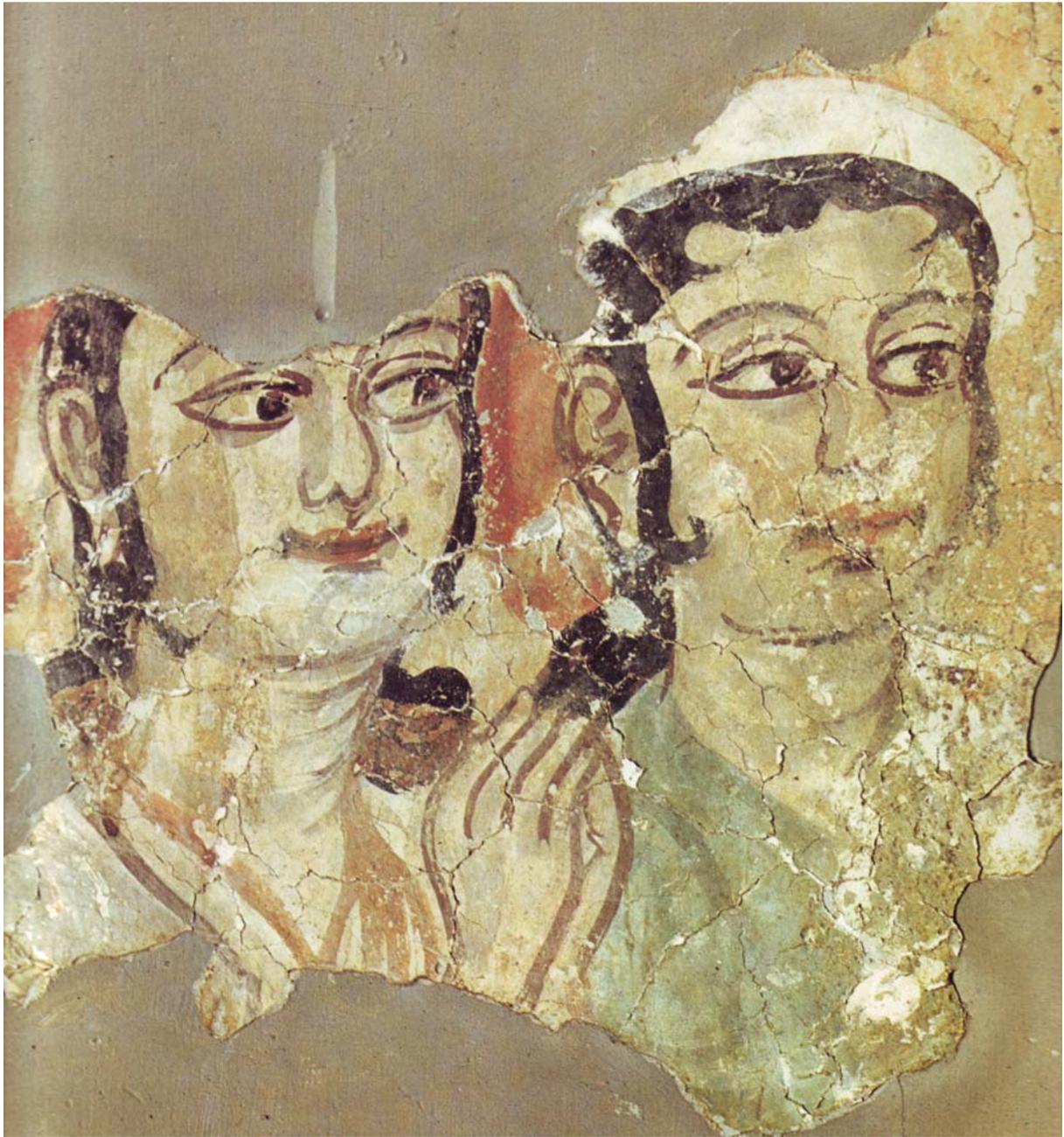


Fig. 12 - Miran: figure femminili in gesto di omaggio (da Bussagli 1963, fig. p. 18)



Fig. 13 - Fayaz Tepe: donatori (da Silvi Antonini 2003, tav. VIIb)

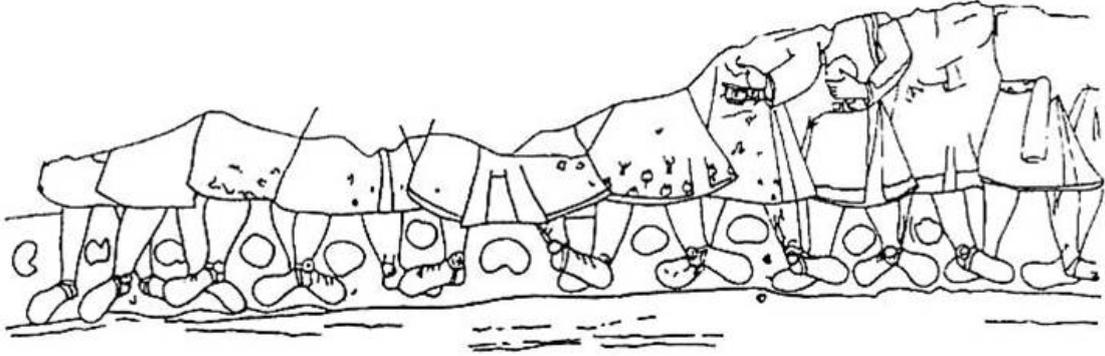


Fig. 14 - Fayaz Tepe: teoria di donatori aristocratici (da Silvi Antonini 2003, fig. 10)



Fig. 15 - Mascherone di Okeanos da Mes Aynak (per gentile concessione di Zemaryalai Tarzi)

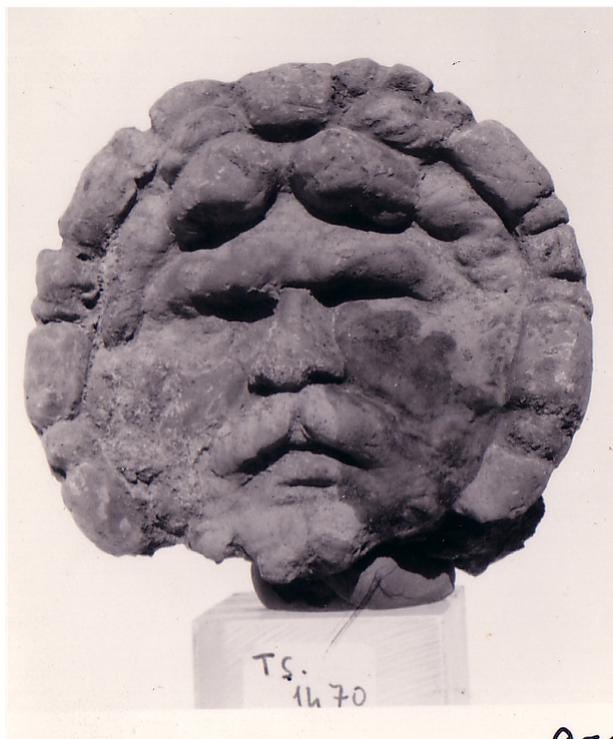


Fig. 16 - Mascherone di Okeanos da Tapa Sardar (© IsIAO)

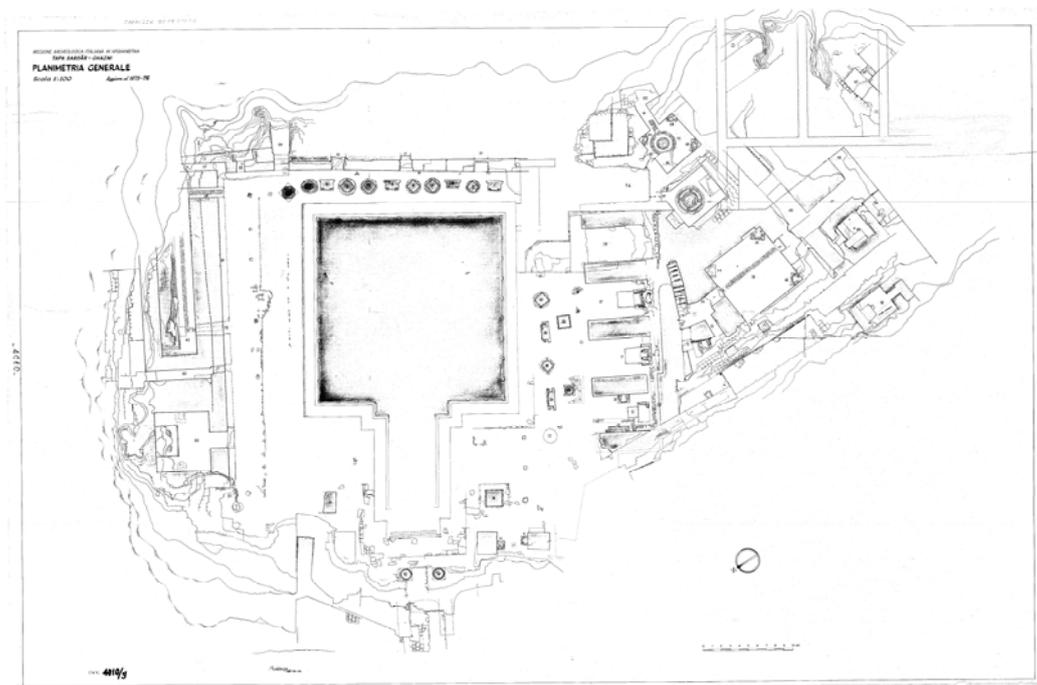


Fig. 17 - Tapa Sardar: pianta generale del sito (© IsIAO)

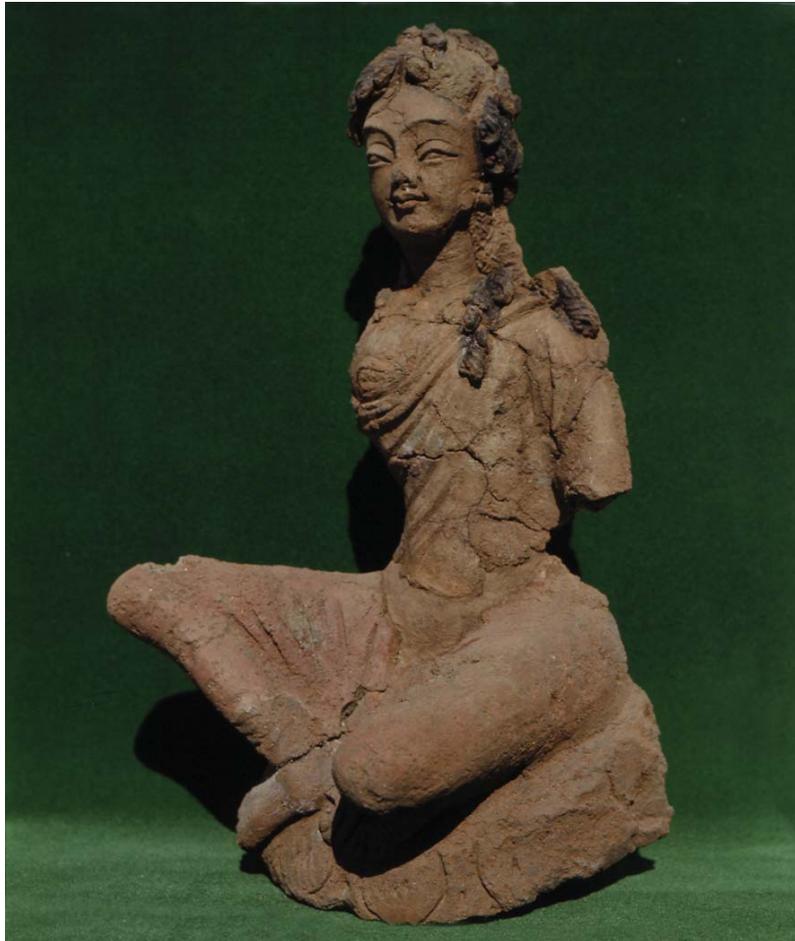


Fig. 18 - Tapa Sardar; immagine di divinità di Periodo Recente (© IsIAO)



Fig. 19 - Fondukistan: immagine di divinità
(<http://masterpieces.asemus.museum/masterpieces.aspx?o=e5c70479-1865-43ee-9f75-bd08e818d3b4>)



Fig. 20 - Tepe Kafiriyat, Mes Aynak: Buddha e Maitreya (per gentile concessione della DAFA)



Fig. 21 - Tepe Kafiriyat, Mes Aynak: donatori laici (per gentile concessione della DAFA)

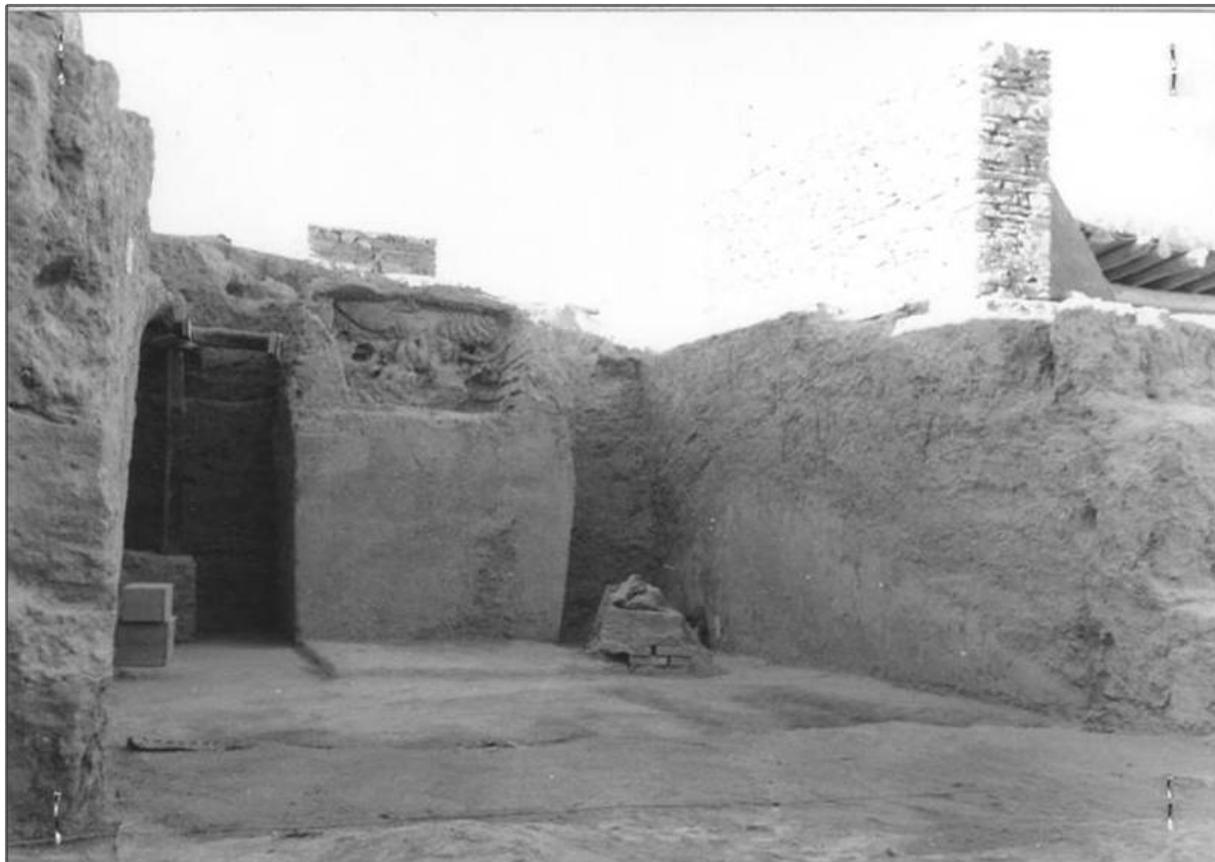


Fig. 22 - Tapa Sardar: impianto architettonico delle cappelle (qui, Cappella 37) (© IsIAO)

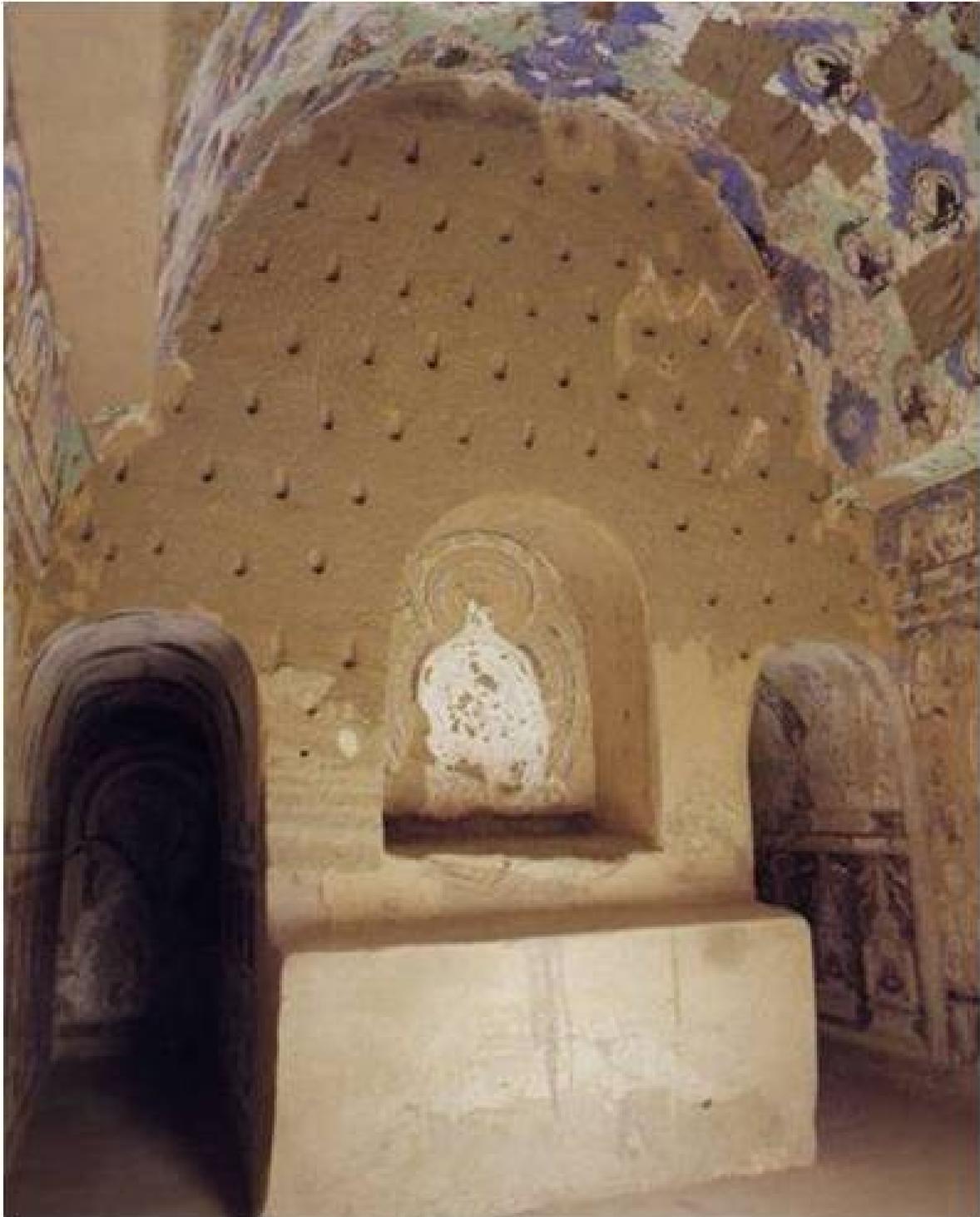


Fig. 23 - Kizil: Grotta 38, con *stūpa*-pilastro (da Falco Howard 2011, fig. 2)