

REALE ACCADEMIA D'ITALIA

STUDI E DOCUMENTI

I

GIUSEPPE TUCCI

INDO - TIBETICA

III.

I TEMPLI DEL TIBET OCCIDENTALE
E IL LORO SIMBOLISMO ARTISTICO

PARTE II.

TSAPARANG



ROMA

REALE ACCADEMIA D'ITALIA

1936-XV

INDICE DEL VOLUME

INTRODUZIONE. L'importanza dei templi di Tsaparang per lo studio dell'arte tibetana	Pag. 5
 CAPITOLO I. — <i>Il Tempio di bDe mC'og</i>	16
§ 1. Caratteri generali	16
§ 2. Il ciclo di bDe mC'og, Śaṃvara	17
§ 3. Tipo iconografico di Śaṃvara e suo simbolismo	22
§ 4. Il maṇḍala di Śaṃvara	27
§ 5. I ventiquattro vīra e l'uomo cosmico	42
§ 6. Significato del maṇḍala di Śaṃvara	44
§ 7. Il maṇḍala di Śaṃvara come è rappresentato a Tsaparang	48
§ 8. Gli affreschi. Gli otto cimiteri	50
§ 9. Le deità minori	57
§ 10. I cinque Tathāgata	64
§ 11. Il « circolo della protezione »	64
§ 12. Le dieci ḍākinī	65
§ 13. Un trittico di terracotta	74
 CAPITOLO II. — <i>Il tempietto di rDo rje ajigs byed</i>	75
§ 14. Aspetto generale del tempio.	75
§ 15. Il maṇḍala di Vajrabhairava	76
§ 16. Vajrabhairava	78
§ 17. Il maṇḍala raffigurato a Tsaparang	85
§ 18. Le deità minori	92
§ 19. Remati in India e nel Tibet	96
§ 20. Altre divinità del ciclo delle bsTan sruñ ma	104
§ 21. La serie dei « maestri »	110
 CAPITOLO III. — <i>Il Tempio bianco</i>	112
§ 22. Caratteri generali	112
§ 23. I tipi iconografici raffigurati nel tempio	113
§ 24. Cicli di Vairocana	117

§ 25. Amitābha o Śākyamuni	Pag. 122
§ 26. La cella	124
§ 27. I re di Guge	127
CAPITOLO IV. — Il Tempio rosso	130
§ 28. Descrizione generale	130
§ 29. La leggenda istoriata del Buddha	133
§ 30. Scene della fondazione del tempio	151
CAPITOLO V. — Il Tempio del Prefetto	155
§ 31. Descrizione generale	155
§ 32. Il ciclo di Tāra	156
§ 33. Il ciclo di Vajrapāṇi	164
CAPITOLO VI. — Il Lo T'an dGon Pa.	167
§ 34. Descrizione generale	167
APPENDICI	172
I. Gli otto cimiteri nella letteratura liturgica	173
II. Le trentadue deità del ciclo del Guhyasamāja	182
III. Il « ciclo » della Protezione	187
LISTA BIBLIOGRAFICA	189
INDICI	193
I. Fonti citate	195
a) Tibetane	195
b) Sanscrite	196
c) Bengaliche	196
d) Cinesi	197
e) Europee	197
II. Deità	197
a) In Sanscrito	197
b) In Tibetano	200
III. Maestri, lotsāva, dottori	203
IV. Sette religiose	204
V. Re	204
VI. Nomi di persona e varî	205
VII. Nomi geografici	205
VIII. Termini filosofici e religiosi	206
IX. Termini vari	207
X. Termini Tibetani	207



80200

REALE ACCADEMIA D'ITALIA

STUDI E DOCUMENTI

GIUSEPPE TUCCI

INDO - TIBETICA

III.

I TEMPLI DEL TIBET OCCIDENTALE
E IL LORO SIMBOLISMO ARTISTICO

PARTE II.

TSAPARANG



ROMA

REALE ACCADEMIA D'ITALIA

1936-XV

INDO-TIBETICA

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
COPYRIGHT 1936 BY REALE ACCADEMIA D'ITALIA

INTRODUZIONE

L'IMPORTANZA DEI TEMPLI DI TSAPARANG PER LO STUDIO DELL'ARTE TIBETANA.

Questo secondo volume sui templi del Tibet occidentale è esclusivamente dedicato a Tsaparang.

Su Tsaparang ho già parlato diffusamente nel diario del mio viaggio nel 1933 (1). Non occorre ripetere quello che ho già detto o descrivere nuovamente il paese. Gioverà soltanto ricordare che il luogo è oggi un'immane rovina (Tav. I); del suo glorioso passato restano soltanto i templi, ma anch'essi sconsacrati, pericolanti e, ove le autorità tibetane non provvedano in tempo, destinati a franare.

Scompariranno così monumenti d'arte indo-tibetana di inestimabile valore dal punto di vista storico, iconografico ed estetico. Infatti i templi che ancora si conservano contengono teorie policrome di deità tantriche in cui non solo s'esprime, con inesauribile fantasia, gran parte dell'olimpò mahāyānico, ma trionfa anche un'armonia di colori mai

(1) TUCCI-GHERSI, *Cronaca della missione scientifica Tucci nel Tibet occidentale* 1933. « Reale Accademia d'Italia »; p. 330. (Edizione inglese: *Secrets of Tibet*. London, 1935, p. 171).

più raggiunta in queste parti del Tibet. Le loro pitture rappresentano quanto di meglio abbiano creato le scuole del Tibet Occidentale ; in esse possiamo ammirare la maturità piena di un'arte che, come ho detto altrove, è la derivazione diretta di tradizioni indiane. I maestri invitati nella provincia di Guge al tempo di Rin c'en bzan po e dei suoi regali patroni, all'incirca verso il mille, introdussero la maniera artistica in voga nei loro paesi d'origine e nelle scuole di pittura ancora fiorenti all'ombra dei grandi monasteri indiani, sopravvissuti al lento e fatale dissolversi del Buddismo. I discepoli tibetani la perpetuarono con grande fedeltà e con quel timorato rispetto con cui i neofiti conservano il retaggio dei loro maestri.

Questo appunto è il grande valore delle cappelle affrescate di Tsaparang : chè in esse possiamo ancora ammirare l'opera non indegna di una scuola di pittura la quale può dirsi rappresenti una provincia dell'arte tibetana ben delineata per caratteri e particolarità di stile, e del tutto indipendente da quegli influssi cinesi che si fanno sentire fortissimi sulle pitture più recenti. Siccome queste sole sono generalmente conosciute in Europa, è naturale che gli storici dell'arte orientale abbiano genericamente considerato la pittura tibetana come una filiazione più o meno diretta di quella cinese. È innegabile che a mano a mano che crebbero i rapporti culturali e politici del Tibet con la Cina e diminuirono invece quelli con l'India, l'arte in genere del paese delle nevi fu influenzata da quella cinese. Ma qui nel Tibet occidentale siamo in circostanze affatto diverse. Difatti se anche, durante il massimo fiorire del regno di Guge, capitavano a Tsaparang carovane cinesi (come può dedursi dalla testimonianza dei missionari cat-

tolici e dalla documentazione indiretta degli affreschi storici che rievocano scene della fondazione dei templi ed in cui sono occasionalmente raffigurati mercanti cinesi), tuttavia i rapporti non sempre amichevoli col Tibet centrale e la lontananza geografica rappresentavano due elementi contrari alla penetrazione di motivi culturali della Cina in queste remote contrade. Invece i rapporti con l'India, iniziati fin dal tempo di Rin c'en bzañ po, non dovettero mai venire a mancare sia attraverso il Kashmir sia attraverso il Nepal.

D'altra parte sappiamo che anche nel Tibet occidentale l'opera di Rin c'en bzañ po, dei suoi scolari e dei suoi patroni non fu solo un intelligente apostolato, ma una progressiva opera di incivilimento compiuta attraverso la costante penetrazione di motivi indiani; penetrazione che era creazione insieme, perchè il Buddhismo ed i suoi missionari non trovarono qui che folle di pastori e in gran parte di nomadi. Ciò vuol dire che, come ci insegna la biografia di Rin c'en bzañ po, maestranze intere di artisti si trapiantarono nel Tibet occidentale e lentamente vi formarono una scuola, lasciando tuttavia essi medesimi tracce della loro opera personale. I frammenti di scultura in legno che io ho pubblicato nel volume precedente, i portali di Tabo, Toling, Tsaparang e Khojarnath sono senza dubbio i pochi documenti superstiti di queste maestranze che la pietà dei re di Guge e le tristi vicende politiche dell'India raccoglievano sui desolati pianori del mNa' ris.

Queste opere in legno si sono conservate numerose; ma il caso propizio ha voluto che ci restasse anche una antica cappella affrescata che deve considerarsi come dovuta proprio al pennello di maestri indiani; intendo

dire la cappella di Mangnang che, come ho già accennato (1), altrove e più ampiamente presto dimostrerò, ci ha rivelato d'un tratto un insigne monumento di pittura indiana in cui sopravvivono non indegnamente le tradizioni pittoriche fino ad oggi conosciute solo attraverso Ajantā, Ellora e Sigiriya. Qui a Tsaparang ci manca il primo termine: come sempre succede nelle città importanti e maggiormente soggette a vicende politiche, i più antichi documenti pittorici, se anche ci furono, vennero, in seguito ai successivi rifacimenti dei templi, sostituiti da nuove pareti affrescate: ma se il punto di partenza quale lo troviamo a Mangnang non c'è più, le teorie pittoriche conservate nei templi superstiti ci permettono tuttavia di farci un'idea dell'evoluzione delle scuole che chiameremo di Guge. Se non può dirsi in nessun caso, come può affermarsi a Mangnang, che siamo di fronte ad opere indiane, è certo tuttavia che passando in rassegna i vari templi di Tsaparang assistiamo ad un lento ambientarsi della pittura, ad un suo assumere carattere e forme particolari senza tuttavia, anche negli esempi più tardi, mai perdere le tracce evidenti della primitiva ispirazione indiana.

Le piccole pitture, vere e proprie miniature che fanno da sfondo alla serie statuaria nel Tempio bianco, per accuratezza d'esecuzione, finezza di disegno, leggiadria di movenze e per quei chiaroscuri tenui che scompariranno del tutto nelle pitture più tarde, possono considerarsi come le più vicine ai modelli dell'India; vi troviamo persino la stessa preferenza, dovunque lo schema iconografico lo permetteva, per le figure a mezzo profilo anzichè per quelle

(1) *Illustrated London News*, 28 gennaio 1936.

di fronte; ma già l'insieme viene ad essere frantumato in singole figure indipendenti, circonscritte tutte quante nell'alone : al gruppo si sostituisce la figura isolata.

Subito dopo dovrebbero porsi gli affreschi del tempietto di bDe mc'og sulla sommità del colle, nel mezzo del palazzo reale : le dee che costituiscono il vario seguito di Śamvara sono disegnate con tale morbidezza di linee e con così agile levità, pur in un certo schematismo di forme imposto dalle regole iconografiche, da non trovare l'eguale nella pittura tibetana consueta. Le figure dei cinque Buddha (Tav. XIII, XIV), sebbene abbiano già perduto ogni rilievo e si siano per così dire appiattite secondo i criteri pittorici che finirono col prevalere nell'arte tibetana, conservano ancora qualche notevole traccia degli antichi modelli : la faccia non si è ancora arrotondata e la tiara è a punte triangolari invece che a foglie d'olivo come in seguito diverrà d'uso nell'iconografia tibetana. Gli ultimi sviluppi di quest'arte li troviamo nel tempio rosso, nel quale l'arte di Guge, già lontano dalle sue ispirazioni primitive, sembra risentire del decadimento politico che incombe come una minaccia fatale sul regno ove aveva prosperato. Siamo alla vigilia della conquista di Guge da parte di Señ ge rnam rgyal re del Ladakh che precorse di poco tempo la sottomissione a Lhasa. La grazia delle prime opere è scomparsa : subentra la smania del grandioso : figure enormi e sproporzionate campeggiano con la loro fisionomia scialba e uniforme sulle pareti istoriate : tutto l'interesse dell'artista sembra portato non più sulle figure, ma sui particolari e la rifinitura delle vesti e le cesellature del trono e le volute che lo incorniciano e gli sviluppi puramente ornamentali, nei quali sopravvivono tuttavia con resistenza

tenace caratteristici motivi indiani : la voluta che contiene nel suo campo animali e leoni rampanti e cavalli alati. Insomma, sebbene gli artisti amino il grandioso, la loro abilità si manifesta invece ancora nelle piccole figure e nelle scene che fanno da quadro o cornice alle grandi immagini e soprattutto nelle leggende istoriate che corrono lungo lo zoccolo del tempio. Le quali, pur avendo assunto un aspetto decisamente tibetano, non hanno tuttavia dimenticato del tutto l'ispirazione indiana e si muovono in un paesaggio irreale come poteva essere immaginato da gente che lavorava di fantasia e non voleva inserire nella rappresentazione pittorica della vita del Buddha elementi tratti dal paese in cui viveva ; non c'è ancora nessuna traccia di quei padiglioni di tipo cinese o di quelle casette tibetane addossate l'una all'altra, dalle pareti bianche e dal tetto incorniciato di rosso, che costituiscono lo sfondo consueto delle più tarde raffigurazioni della vita del Buddha sulle t'añka o nei templi più recenti.

Ecco dunque l'importanza di questi affreschi di Tsaparang che ci documentano gli sviluppi e le fortune dell'arte pittorica in queste contrade occidentali e ne provano l'indipendenza dalle scuole che predominavano in altre parti del Tibet, e danno a quest'arte di Guge un carattere suo proprio che anche più palese si manifesta sulle t'añka uscite dalle sue scuole e che io mi propongo di studiare in un prossimo volume.

Inutile aggiungere che quest'arte di Guge trae specialmente i suoi motivi d'ispirazione dal Buddhismo Tantrico. Rin c'en bzañ po, come ho già detto più volte, introdusse nel suo paese proprio la letteratura tantrica, e la introdusse non già come una serie di testi esattamente intesi filologi-

camente, ma come mistiche dottrine cui egli era stato iniziato in India dai più celebri maestri del suo tempo i quali, conferendogli il sacro battesimo, lo rendevano degno di trasmettere ai suoi discepoli, purificati da lungo esercizio d'ascesi e di meditazione, la fiaccola dello stesso insegnamento iniziatico. Ho già anche detto come molti dei templi da lui costruiti fossero veri e propri maṇḍala consacrati ciascuno ad un dio particolare ed al suo ciclo. Anche in Tsaparang è rispettato lo stesso criterio; in ogni cappella vediamo seguirsi non già figure di deità indipendenti e senza connessione l'una con l'altra, ma armoniche teorie confluenti verso un'unica esperienza che, come punto centrale da cui esse emanano, conferisce loro un proprio significato ed un particolare valore simbolico, nella cui conoscenza e piena realizzazione è salvezza. Questo punto centrale o questo essere germinale è prevalentemente, ma non esclusivamente, Vairocana. Non bisogna credere, come spesso mi pare si faccia, per influsso forse del Vajrayāna cinese in cui la figura di Vairocana è preponderante, che il Mantrayāna, come si chiama, per consuetudine, dagli stessi Buddhisti dell'India e del Tibet la forma tantrica del Buddismo, si identifichi con Vairocana ed il suo simbolismo; è vero che alcuni dei cicli più importanti fanno capo a questo simbolo dell'essenza germinale del tutto, ma è anche vero che molti altri indirizzi misteriosofici non meno importanti seguivano altre vie espresse da altri cicli, e prima di tutti da quello di Akṣobhya nelle sue forme multiple come Heruka, come Hevajra, come Guhyasamāja o come Cakrasaṃvara. Questo contenuto fondamentalmente tantrico del Buddismo patrocinato dai re del Tibet occidentale e diffusosi in Guge non deve dunque esser di-

menticato se si vuole intendere a fondo il significato delle pitture che noi dovremo studiare : esso dovrà anche tenersi presente per giudicare del valore estetico di quest'arte, la quale sembra quasi ignorare la forma umana e non trarre nessuna ispirazione dalla realtà in cui l'uomo vive ed opera. Ove si faccia eccezione della leggenda istoriata della vita del Buddha, non c'è mai nessun paesaggio che faccia da sfondo : come per significare, con questa assoluta mancanza di un punto di riferimento, che ci troviamo in un mondo astratto e di simboli. Il quale campeggia sullo spazio maggiore delle pareti con la versicolore teoria delle sue apparizioni, mentre le bande che corrono più in basso sono particolarmente dedicate al piano umano, siano appunto le vicende terrene di Śākyamuni, cioè dell'incarnazione del Supremo vero sceso fra noi ad insegnare col miraggio della sua vita la via della redenzione, o siano avvenimenti storici veri e propri, come le scene nelle quali si ricordano gli episodi della fondazione dei templi. Queste scene, con il vivo movimento delle masse, il realismo dei tipi e l'armonia dei raggruppamenti stanno a dimostrare che, quando ce ne fosse l'opportunità, i pittori di Guge sapevano riprodurre con efficacia il complesso e vario ritmo della vita ; ma non era questo il mondo che li attirava e riempiva con la sua visione la loro anima religiosa. Il loro mondo spirituale era tutt'altro : appariva come un sogno pauroso o una tregenda fantastica in cui l'armonia stessa della figura umana sembra decomporsi in tipi mostruosi ; le teste, le mani e le gambe si moltiplicano, il corpo si deforma, elementi beluini si inseriscono con strano connubio nei caratteri umani.

L'impressione che a prima vista fanno queste pitture è quella di un incubo, quasi proiezione visibile di visioni

tumultuanti in menti malate. Ma la letteratura tantrica e le esegesi dei maestri tantrici ci danno la chiave per intenderle nella loro significazione reale: come linguaggio figurato nel quale i più alti sistemi della gnosi indiana esprimevano le loro esperienze. È dunque un'arte di simboli, una specie di geroglifici pittorici con cui le scuole iniziatiche, accettando spesso tipi religiosi vetustissimi e trasfigurando nei loro sistemi di mistica figurazioni tradizionali della demonologia popolare, adombravano le loro realizzazioni, esprimevano nella convenzione di un'iconografia predefinita in tutti i suoi particolari e dei colori e delle proporzioni e delle gradazioni, le conquiste spirituali che esse si proponevano di raggiungere o la numerosa serie dei piani cui immaginavano che il miste salisse nel processo dell'ascesi e della liturgia.

Arte dunque, si potrebbe dire, d'evocazione. Il pittore non seguiva il capriccio della sua fantasia, ma riproduceva secondo schemi tecnici prestabiliti, le visioni che apparivano alla sua mente devota, in quelle trance che lo yoga e le formule di meditazione (*dhyāna*) erano capaci di produrre. Nulla di copiato o riprodotto; ma tutto sperimentato, visto con gli occhi dell'anima, rivissuto in quelle estasi nelle quali i monaci pittori sapevano sprofondarsi prima di porre mano all'opera. Anzi io penso che l'innegabile efficacia di molte di queste pitture dipenda proprio dal fatto che esse sono balzate vive quasi dal processo meditativo; il terrore e le beatitudini che l'artista aveva sperimentato sembrano riflesse nell'opera sua. Più tardi l'iconometria e gli schemi divenuti tradizionali furono l'unica norma per il pittore e si sostituirono alle sue visioni; allora l'arte decadde, divenne piatta, uniforme,