

REALE ACCADEMIA D'ITALIA  
STUDI E DOCUMENTI

1

GIUSEPPE TUCCI

INDO-TIBETICA

III.

I TEMPLI DEL TIBET OCCIDENTALE  
E IL LORO SIMBOLISMO ARTISTICO

PARTE I.

SPITI E KUNAVAR



ROMA

REALE ACCADEMIA D'ITALIA

1935-XIII







REALE ACCADEMIA D'ITALIA  
STUDI E DOCUMENTI

---

1

---

GIUSEPPE TUCCI

# INDO - TIBETICA

III.

I TEMPLI DEL TIBET OCCIDENTALE  
E IL LORO SIMBOLISMO ARTISTICO

PARTE I.

SPITI E KUNAVAR



ROMA  
REALE ACCADEMIA D'ITALIA

1935-XIII



---

**TUTTI I DIRITTI RISERVATI**  
**COPYRIGHT 1935 BY REALE ACCADEMIA D'ITALIA**

---



---

---

## INTRODUZIONE

§ 1. *La geografia storica del Tibet occidentale.* – Nel secondo volume di *Indo-Tibetica*, specialmente dedicato a Rin c'en bzañ po (1), credo di aver messo in luce l'importanza dell'opera svolta intorno al Mille da questo grande missionario ed apostolo del Buddhismo nel Tibet Occidentale e di aver stabilito il posto che nella rinascita del Lamaismo, verificatasi in quel torno di tempo nel paese delle nevi, spetta alla provincia di Guge ed ai suoi re. Ho anche dimostrato che Rin c'en bzañ po non fu soltanto un grande traduttore il quale introdusse nel Tibet nuovi testi di dommatica e di mistica ed un maestro di esperienze spirituali ancora ignorate dagli abitatori della sua terra, ma che egli vuol essere ricordato come uno dei più instancabili costruttori di templi e di edifici sacri che il Tibet abbia conosciuto. Il suo nome resta indissolubilmente connesso con uno dei periodi più importanti della storia dell'arte tibetana.

La sua biografia ed altre opere storiche tibetane ci hanno conservato la lista dei monumenti eretti da questa nobilissima figura del Lamaismo nascente; ma, come dissi nel

---

(1) *Indo-Tibetica*, II, *Rin c'en bzañ po e la rinascita del Buddhismo nel Tibet intorno al Mille*. Reale Accademia d'Italia, 1933-XI.



volume sopra citato, era difficile, con la nostra scarsissima conoscenza geografica del Tibet occidentale, identificare esattamente tutti i luoghi che la tradizione riconnette, in qualche modo, con Rin c'en bzan po e nei quali si svolse un giorno tanta vita intellettuale, religiosa e artistica, in una regione divenuta oggi in gran parte desertica. Occorreva andare sul posto, percorrere i luoghi, raccogliere dalla gente informazioni dirette, verificare le mie precedenti identificazioni e soprattutto esplorare archeologicamente la regione, raccogliere il materiale artistico, manoscritto, iconografico ed epigrafico dell'epoca e visitare uno per uno i templi attribuiti a Rin c'en bzan po o eretti dai re di Guge e vedere quanta luce essi e i documenti ivi conservati potessero ancora gettare sulla grande attività di pensiero e d'arte che al tempo di Ye šes 'od e dei suoi successori si svolse nelle impervie convalli dell'Himālaya fra lo Spiti ed il Lago Manosarovar. Fu appunto con questo scopo che l'Accademia d'Italia mi affidò, sotto l'alto patronato del Duce, il comando di una nuova spedizione nel Tibet Occidentale, al cui successo contribuì anche l'illuminato interessamento delle autorità inglesi in India, che ben comprendendo l'importanza del mio viaggio, mi furono larghe di ogni aiuto e, per prima cosa, riuscirono ad ottenere per me il permesso di varcare la frontiera tibetana, privilegio, come è noto, a ben pochi concesso.

In tal maniera io potevo non solo verificare i dati puramente letterarî conservati nelle opere storiche e biografiche, ma raccogliere un vasto materiale che verrò pubblicando ed illustrando regolarmente in questa serie. Esso non solo interessa la storia politica, religiosa ed artistica di Guge, ma contribuisce ad una migliore e più particola-



reggiata conoscenza del Lamaismo e dei suoi molteplici aspetti che ci sono ancora in parte ignoti. Ma tutto ciò è stato detto nella cronaca del viaggio già pubblicata dalla Reale Accademia d'Italia; ad essa perciò rimando quelli che volessero sapere maggiori particolari sull'itinerario seguito, e sulle vicende della nostra spedizione (1).

Qui dovrò riprendere piuttosto lo studio della lista dei templi attribuiti a Rin c'en bzañ po già da me pubblicata nel II volume di *Indo-Tibetica*. La prima cosa che ho potuto constatare è che l'identificazione geografica di molti di essi deve essere corretta; parecchi luoghi, connessi dalla tradizione letteraria ed orale con il grande apostolo, sono completamente ignoti agli europei e non si trovano segnati sulle carte, neanche su quelle della Survey che sono senza dubbio le migliori. È appunto in base ai risultati del mio viaggio del 1933, che io riesamino la lista delle cappelle dalla biografia attribuite a Rin c'en bzañ po e correggo con la nuova e sicura documentazione alcune delle identificazioni da me già proposte.

La ricerca ha necessariamente carattere molto tecnico, ma tanto più interessante apparirà quando si pensi che il Tibet occidentale è sulla via di uno spopolamento progressivo e che la ricostruzione della geografia storica della regione, oggi difficile, sarà fra qualche tempo, quasi impossibile.

Anzitutto Go K'ar (cioè: mgo mk'ar?) non è nello Spiti (*Indo-tibetica*, II, pp. 56 e 71). Le fonti ci parlano di una serie di luoghi che dovevano essere tutti prossimi e

---

(1) G. TUCCI-E. GHERSI, *Cronaca della missione scientifica Tucci nel Tibet occidentale* (1933) Roma, Reale Accademia d'Italia, 1933-XII.

ciò si trovavano nelle vicinanze di Kv'a tse, cioè Kv'a rtse; dal fatto che, secondo la biografia, Rin c'en bzañ po aveva trascorso gran parte della sua vita a Lha luñ, io avevo concluso che Lha luñ fosse il villaggio omonimo nello Spiti ed avevo perciò supposto che il Kv'a rtse dei testi da me adoperati fosse Kaze o Kaje dello Spiti. Questa identificazione è errata. Kv'a rtse è un piccolo villaggio in quel di Guge con poche case, un tempio passato ora alla setta Sa skya pa e le rovine di un ampio castello. C'è ancora una famiglia che ha il titolo di re, rGyal po, di Kv'a rtse, sebbene il titolo sia assolutamente onorifico, una sopravvivenza più che il riconoscimento di uno stato di fatto: famiglia di pastori, povera come le altre. Ma che anticamente avesse molto maggiore autorità e ricchezza, è dimostrato dal fatto che, secondo una tradizione generalmente diffusa, essa dominava il castello di Kv'a rtse con tutto il suo territorio. La grafia corretta del nome del paese ci è conservata in una dedica nel principio di un manoscritto della « Prajñāpāramitā » appartenente ai superstiti della stessa famiglia reale da me incontrata a Puling.

La dedica dice: (v. appendice: testo n. 1).

« Sia onore alle tre gemme mai fallaci, cioè al Buddha, il Maestro che ha raggiunto la perfezione del duplice beneficio, alla legge suprema che protegge e discaccia la tenebra del doppio impedimento ed alla nobile chiesa, la stirpe che possiede la duplice liberazione (1).

---

(1) Il « duplice beneficio » è il beneficio proprio ed il beneficio altrui; i due motivi determinanti, secondo il Mahāyāna, dell'ascesa spirituale: *parātma-hita*. Il « doppio impedimento » sono gli offuscamenti di origine morale (*kleśāvaraṇa*) ed intellettuale (*jñeyāvaraṇa*) i quali nella pratica e nel conoscere ci tengono lontani dalla norma di vita ideale inculcata dal Buddhismo. La « duplice libe-



« Il cosmo fisico è costituito dai quattro elementi materiali: e le creature che formano il mondo spirituale sono state foggiate dai cinque elementi luminosi (1).

« Fra il cielo e la terra che si combaciano come le due parti di un gaù c'è il Tibet, il paese di sPu rgyal, la terra pura e dagli alti monti (2).

« È la contrada in cui s'è sparsa la suprema legge, il verde pianoro fra le montagne ghiacciate, il luogo ove abitano gli Arhat, il declivio nevoso del Kailāsa.

« In questa contrada, alla sinistra della corrente (3) del Gange, la prole di Ñi mai dbaṅ p'yug k'ri lde il figlio divino, possa regnare in cima a tutte quante le creature.

« Qui in Kv'a rtse paese divino dove si accumulano i dieci meriti (4) e sta nel centro di Žaṅ Žuṅ, il territorio

---

razione » consiste nella convinzione profonda e vissuta che la natura delle creature è essenzialmente pura e perciò libera (*bhāvaviśuddhivimukti*) e che la liberazione si ottiene non appena siano state eliminate quelle infezioni morali ed intellettuali che ne offuscano la lucentezza germinale (*āvaraṇaviśuddhivimukti*).

(1) Gli elementi materiali sono: acqua, terra, fuoco e vento. La cosmologia buddhistica divide il cosmo in due grandi categorie e cioè: il mondo fisico (*bhūjanaloka*) ed il mondo spirituale, cioè quello degli esseri (*sattvaloka*). I cinque elementi luminosi stanno a significare le cinque colorazioni che nel processo emanativo si formano nella lucentezza germinale che è scaturigine di tutte le cose; un principio questo sviluppato specialmente dai rNiṅ ma pa v. ad es. དམ་ཚེས་རྫོགས་པ་ཆེན་པོའི་སྐྱབས་ལུ་འགྲུབ་པའི་སྲོལ་ལུ་ di cui in appresso diffusamente si parlerà.

(2) Gaù sono i caratteristici pendagli in argento, una specie di bulle finemente lavorate, che le donne e raramente anche gli uomini portano appese al collo e nel cavo contengono un libriccino sacro, delle preghiere o più spesso dei talismani. V. TUCCI-GHERSI, op. cit., fig. 185, 186.

(3) Lett. *cascata*, perchè i quattro grandi fiumi cascano dalla bocca di quattro animali ai quattro lati del lago Anavatapta. V. *Indo-Tibetica*, I, p. 80.

(4) Cioè i dieci *kusalamūla*, le dieci specie di azioni virtuose.

sottomesso al re della legge, l'origine della stirpe deriva dalla progenie di K'ri btsan (1) ».

Chi sia questo re Ñi mai dbaṅ p'yug K'ri lde non posso dire e molto meno stabilire la probabile data in cui visse.

Non v'ha dubbio però che esso appartiene alla seconda dinastia lDe (o K'ri lde) succeduta al ramo dei sMal (Malla) (2).

Nomi d'altri principi di codesto ramo, che dovette regnare dalla seconda metà del xv secolo al primo quarto del xvii secolo, sono stati ritrovati sulla pagina dedicatoria di vari manoscritti. Così in un volume del Durgatipariśodhana rinvenuto a Shipki, ma proveniente da Bye gar (Bekhar), si fa ricordo di certo Pad dkar lde (appendice, n. 2); in altro manoscritto invece (ibid., n. 3) si legge il nome di K'ri Grags pa lde che un'altra dedica celebra come signore di 20.000 soldati a cavallo (ibid., n. 4). Alla lista converrà aggiungere il K'ri bkra šis grags pa lde dell'iscrizione di Tabo letta dal Francke (3), ma da me non potuta rintracciare.

Il castello che sorge sopra a Kv'a rtse si chiama Go K'ar, sicchè conviene porre nelle stesse vicinanze il tempio di Lha luṅ ove, secondo la tradizione, Rin c'en bzaṅ po avrebbe trascorso gran parte della sua vita. Pare che di tale luogo si sia perduto il ricordo e non fa meraviglia, perchè il territorio, che fu un tempo di Guge, è oggi una grande rovina e, specialmente nelle contrade

---

(1) Uno dei re leggendari del Tibet, il figlio di T'o t'o ri loṅ btsan; V. *dPag bsam ljon bzaṅ*, p. 150. FRANCKE, *Chronicles of Ladakh*, p. 80.

(2) V. *Indo-Tibetica*, II, p. 17-95.

(3) *Antiquities of Indian Tibet*, I, p. 36.

a sud della Sotlej, sono evidenti le tracce di un progressivo spopolamento e di un grande abbandono. Probabilmente Lha luñ era poco più che un mts'ams k'añ, cioè un posto di meditazione e di solitudine, un eremo ove, lontano dai rumori del mondo, il maestro attendeva alle sue traduzioni in compagnia dei suoi collaboratori e conduceva a compimento questo documento poderoso della sua attività che anche oggi suscita la nostra meraviglia. Di tali eremi ce n'è molti per tutta la regione, diruti ed anonimi resti del passato. Identificarli è impossibile.

Negli stessi paraggi dunque deve anche porsi Veñ gir ove egli morì. Ma anche di questo luogo si è perduta la memoria. Il paese ed il castello di Kv'a rtse stanno in una forra sabbiosa fra Puling e Ri, dei quali trovansi rispettivamente a nord ovest e a nord est. Un altro sentiero ben disagiata conduce in due marce a Kv'a rtse da Toshang, un villaggio con castello e tempio antico attribuito al Lotsāva e certo costruito nello stile delle cappelle della sua epoca. Toshang, che tuttavia non figura nella lista della biografia, è ad una marcia piuttosto lunga da Tsaparang; sulla valle a sud di Toshang, proprio quando il sentiero devia su per il costone verso il passo di Puling esistono altre rovine che la gente chiama Pur k'ar; (pur mk'ar) ivi sorgeva il tempio omonimo di cui fa parola la lista da me pubblicata, ma che, per mancanza d'informazioni e documenti precisi, non avevo potuto identificare.

sTañ med non è Stang o Thang delle carte, vicino al passo Pimikche, ma un villaggio che anche oggi conserva lo stesso nome a nord est di Tiak sulla strada che è ora usualmente seguita dai carovanieri durante la stagione estiva nei loro viaggi da e per Gartok. Tale sentiero corre più a



nord della Hindustān-Tibet trade route segnata sulla carta e percorsa dallo Young (1): è un po' più lungo di quella, ma evita il difficile passaggio del fiume Op dopo Luk, che è usualmente inguadabile da giugno a settembre per l'acqua dei disgeli. sÑe hu non è neppur esso sulle carte: ne restano le rovine in una gola a nord-ovest di Tiak. Il luogo è oggi completamente abbandonato, come è successo per quasi tutti i centri antichi di Guge.

Re rhi è il Ri di Richoba delle carte: nome evidentemente sbagliato; infatti il nome del grosso paese è soltanto Ri; ma esso è praticamente infeudato ad una famosa famiglia di rtis pa o astrologi conosciuta col nome di: jo ba di Ri, cioè: rii jo ba; questo fatto è rimasto evidentemente ignoto ai funzionari della Survey incaricati di tracciare la carta della regione a sud della Sutlej.

Tsa rañ non può essere Charang nella prossimità di Bekhar, un paesotto affidato dal governo di Lhasa ad una famiglia indipendente che vi governa con privilegi reali e con brevetto di Lhasa del quale io ho potuto vedere una copia. In Sarang infatti non c'è neppure un tempio di Rin c'en bzan po e manca anche ogni traccia di tradizione in proposito; in un paese ove al grande apostolo buddhista si suole attribuire molto più di quanto egli non abbia compiuto, sarebbe strano questo silenzio qualora il Lotsāva vi avesse davvero costruito una delle sue cappelle; Tsa rañ è invece Charang nell'alto Kunavar oltre Morang nella valle del To dung gar.

Dril c'un re è da identificarsi, secondo le notizie raccolte, con le rovine di un tempio e di molti mc'od rten

---

(1) *A journey to Toling and Tsaparang in Western Tibet* in « *Journal of the Panjab historical Society* », vol. III, n. 2, p. 177.

a sud ovest di Jangtang, a circa due miglia di distanza da questo villaggio: la località è oggi chiamata C'ags mgo. Sopravanzano le sole mura laterali di una cappella di discrete dimensioni, conosciuta nella contrada come il lha k'an gog po, cioè il « tempio diruto » (1). Sulle sue pareti sono ancora visibili le tracce degli antichi medaglioni in gesso nelle quali erano contenute, come in un'aureola, le immagini di stucco delle divinità, dello stesso tipo di quelle che s'ammirano a Tabo.

dKar dpag è a poche miglia da Chusu e da Sarang, dal quale paese si vede ancora benissimo il monastero in mezzo ad una forra selvaggia ed aspra; adesso la località è chiamata con metatesi comune nei dialetti parlati Kapra.

Gru dpag è a Sangla nella valle del Raspa, sempre nell'alto Kunavar, mentre Ro dpag (*Indo-Tibetica*, II, p. 12) è a nord di Shasu nel sentiero fra Shasu e Spiti; Shasu è a destra della Hindustan-Tibet trade route a sette miglia da Poo.

Sulle carte è altresì taciuto, per quel ch'io sappia, anche il tempio di Rad nis ove, com'è detto nelle fonti nostre, nacque Rin c'en bzañ po (II, p. 56); nè questo luogo è a nord-est di Shipki, come ho affermato, ma a sud di Tiak sulla sponda sinistra della Sutlej, accessibile solo quando la Sutlej è o gelata o così povera d'acqua da poter esser guadata senza soverchio pericolo, cioè dalla fine di ottobre a marzo. Un aspro sentiero che passa per Kiuk e per Serkung è impraticabile per le carovane.

K'yuñ veñ che secondo le nostre fonti, sarebbe stato nel territorio di Rad nis, è la località stessa in cui il

---

(1) V. TUCCI-GHERSI, op. cit., p. 228 e fig. 167.

Lotsāva ebbe i natali (1); anche oggi così è chiamato un *abrog* (pr. *ḍok*) o pianoro erboso a est di Rad nis ad una marcia da questo villaggio, sulla montagna che lo sovrasta. La gente di Rad nis vi si sposta d'estate con gli armenti e le mandre. I pascoli vi crescono copiosi, alimentati dal disgelo e i venti che vi dominano rendono il clima meno caldo che la gola di Rad nis. Tale costume è generalmente seguito in tutto il Tibet occidentale: nei mesi caldi la popolazione maschile esula verso i fertili e verdi *abrog*, mentre nei villaggi ed al lavoro dei campi restano solo le donne, i bambini e i vecchi.

Nella lista della biografia (riportata a p. 73 di *Indo-Tibetica*, II) figurano altre due località e cioè Šaṅ raṅ e Rig rtse. Evidentemente il testo è punteggiato male: io proposi Šaṅ raṅ e Rig rtse, perchè raṅ è finale molto comune nella toponomastica del Tibet occidentale. Ho sbagliato. Raṅ rig rtse è villaggio vicino a Charang nell'alto Kunavar, nella valle del To dung gar: c'è anche oggi un tempietto lamaistico che la tradizione attribuisce al Lotsāva. Resta Šaṅ il quale può essere benissimo Shang, oltre Shangtze, sulla strada che per il Lao va a Gartok.

Anche della mia identificazione di Ho bu laṅka con Khapalu, dopo le notizie raccolte nell'ultimo viaggio, debbo ricredermi: *ho bu* è nome che ancor oggi viene dato a tutta la regione del Kunavar da Pangi a Chini, che rappresenta, come ai tempi di Rin c'en bzaṅ po, il limite estremo dell'espansione lamaistica. A Chini abbiamo trovato l'ultimo

---

(1) Secondo però le cronache del quinto Dalai Lama pubblicate in appendice la località si sarebbe chiamata: *sīuṅ waṅ* parola del dialetto di Guge che significherebbe: gemma.



modesto lha k'añ e i buddhisti sono in questo paese quasi assorbiti dall'induismo preponderante.

Questi tempietti dell'alto Kunavar non hanno nè le superbe proporzioni di quelli di Tabo o Toling nè lo stesso pregio artistico. Del resto, come succede sempre nei paesi di confine, le guerre e le vicende storiche possono anche averli più volte violati e distrutti. È tuttavia notevole che, a giudicare dalla lista contenuta nella biografia, il maggior numero di templi fu costruito da Rin c'en bzañ po proprio in queste regioni. Ce n'è motivo. Anche oggi il Lamaismo non è riuscito, in queste contrade, a vincere e a sopraffare i culti locali e le deità aborigene: siamo qui nel paese del Bon, delle credenze animistiche, magiche, orgiastiche le quali adesso s'accentrano intorno ai *sa bdag*, gli spiriti tutelari del suolo che il Buddhismo non è riuscito a sradicare.

Era opera di propaganda religiosa quella di Rin c'en bzañ po, cui non mancava il favore dei re, perchè ad essa doveva accompagnarsi la progressiva penetrazione politica; conversione degli animi che doveva preparare e facilitare la soggezione di tribù eterogenee che i re di Guge, di recente venuti a stabilirsi in queste contrade occidentali, volevano annettersi. Non solo per ambizione di conquista, ma molto probabilmente per necessità vitale: il Tibet occidentale così roccioso e sterile, non aveva alberi e non dava legna nè per ardere nè per costruire; il terreno, anche con le più grandi fatiche, restò a dare. La valle della Sutlej in quel di Kunu invece abbondava di boschi e il clima più umido rendeva l'opera dei campi più facile e fruttuosa. È evidente che i nuovi conquistatori del Tibet dovessero far convergere le loro mire verso questo verde paese di confine e cercassero

di servirsi della propaganda religiosa per spezzare e vincere la resistenza delle tribù che l'abitavano.

Di solito, dai monaci del Tibet occidentale anche un'altra località viene connessa con Rin c'en bzañ po e cioè il villaggio di Serkung che giace in una valle a sud della Sotlej fra Kiuk e il ponte di Tiak. Di fatto però non c'è nulla che ricordi il Lotsāva, all'infuori di una cappella privata, in una casa a mezzacosta sulle pendici del monte, chiamata il p'o brañ o il lha brañ cioè «il palazzo», un nome che si dà in tutto il Tibet occidentale alla casa del maggiorente del villaggio. Ma trattasi di una semplice cappella privata che non presenta tracce di grande antichità. La fama che questo luogo gode nella contrada dipende evidentemente dal fatto che una delle incarnazioni di Rin c'en bzañ po il quale, come è noto, sarebbe solito rivivere nel Tibet occidentale, dovette nascere in questa famiglia e in questo palazzo.

Molti dei luoghi di cui ho fatto parola non sono segnati sulla carta e siccome noi non eravamo provvisti di strumenti necessari per farne un'altra, nè saremmo stati capaci di adoperarli, mi sono limitato a far fare dal capitano Ghersi, che è migliore cartografo di me, una pianta schematica della regione con quelle aggiunte ed anche con quelle correzioni che il nostro viaggio ci ha suggerito. Non si potrà prendere questa pianta come una carta vera e propria, ma soltanto come localizzazione approssimativa di villaggi e contrade o posti di valore archeologico, per l'innanzi non identificati o erroneamente identificati, che potrà servire di suggerimento e di guida a nuovi rilievi topografici.

La più gran parte dei templi dalla tradizione attribuiti a Rin c'en bzañ po sono stati da me visitati nella mia

spedizione del 1933 e di tutti ho riportato una documentazione fotografica quasi completa, da me affidata alle cure e alla rara competenza del capitano medico Eugenio Gheri messo a disposizione della spedizione dal Ministero della Regia Marina.

Mentre io riuscivo ad ottenere il permesso di fotografare questi mirabili tesori d'arte tibetana ed indo-tibetana, vincendo in varia guisa la naturale diffidenza dei monaci, e visitavo con piena libertà i recessi più sacri, il capitano Gheri validamente mi coadiuvava riproducendo con le sue macchine, spesso nelle condizioni più difficili, eppure sempre nella maniera più soddisfacente, le iscrizioni, le statue e gli affreschi. È inutile che io insista sulla importanza di questo materiale fotografico. L'incuria con cui sono tenuti molti dei sacrari congiura insieme col tempo ad un sollecito deperimento di monumenti d'arte d'inestimabile valore iconografico e storico. I tetti delle cappelle si sfasciano, l'acqua penetra, cancella le pitture o le deturpa in maniera irreparabile. Non ho il più piccolo dubbio che fra qualche anno di molti templi e cappelle del Tibet occidentale e degli affreschi che li adornano resterà soltanto la documentazione fotografica da noi riportata. E qualche volta anche noi siamo già arrivati in ritardo.

§ 2. *Diffusione delle sette.* — È naturale che io mi soffermerò specialmente sui templi di maggiore importanza o meglio conservati o che ancora contengono documenti preziosi d'arte e di iconografia; degli altri minori, o più recenti, o senza particolare interesse farò brevi cenni o addirittura tacerò. Risulterà chiaro dallo studio che ne verrò facendo che la più gran parte dei Gompà più antichi è passata alla

setta dei dGe lugs pa, gli eredi spirituali e i continuatori della setta dei bKa' gdams pa alla quale appartenne Rin c'en bzañ po; solo in alcuni casi sporadici i templi da lui eretti sono passati nelle mani dei Sa skya pa che in un tempo debbono aver avuto una discreta diffusione nella regione del Tibet occidentale, probabilmente dopo che il re aDsid smal prese i voti in quella setta (1).

La folla dei laici di solito, pur prestando incondizionato omaggio a tutti i lama e a tutti i templi, vive naturalmente sotto l'influsso spirituale della setta o del monastero che si trova nel suo territorio; perciò anche nello Spiti e a Guge e nell'alto Kunavar si può parlare di una vera e propria stratificazione di sette che si contendono il paese e la gente.

Questa diffusione geografica delle scuole è riprodotta sulla carta che qui si pubblica: ma questa ha manifestamente un valore approssimativo e relativo, tanto più che la fortuna di una scuola anzichè di un'altra, in una particolare contrada, molto spesso dipende da ragioni occasionali, come il prestigio di qualche lama che vi si stabilisce e che vi passa molto tempo in meditazione. Questo è il caso della setta dei rÑiñ ma pa (sottoscuola rdsogs c'en) la quale attraverso la predicazione di un famoso incarnato (sprul sku) venuto da K'ams e stabilitosi a Lippa fra la generale venerazione della gente (2) ha contribuito a diffondere la sua scuola nell'alto Kunavar più di quello che anticamente non fosse.

---

(1) Di ciò fa ricordo il quinto Dalai Lama nel suo བཀའ་ཚན་ཡུལ་གྱི་ས་ལ་སྦྱོད་པའི་མཐོ་རིས་ཀྱི་རྒྱལ་སྤོན་གཙོ་བོར་བརྗོད་པའི་དེབ་ཐེར་. Questo testo contiene un riassunto della storia del Tibet occidentale che, completando le fonti già edite nel II volume di *Indo-Tibetica*, ho creduto utile pubblicare nell'appendice.

(2) Il suo nome è Nam mk'a' ajigs med rdo rje. V. TUCCI-GHERSI, op. cit., p. 281.



Fra tutte, però, la setta dei Sa skya pa è la meno diffusa e forse anche quella che ora gode minore prestigio, sebbene i suoi monasteri siano fra i più notevoli della regione come quelli di Kaze, di Rabgyeling, di Sisa e di Dunkar.

Numerosi seguaci ha invece la setta dei aBrug pa, sotto-setta dei bKa' rgyud pa, la cui rocca forte è a Tashigang nell'alto Kunavar, dove risiede un sprul sku o incarnazione. Sebbene i suoi templi e i suoi monasteri siano abbastanza poveri e non certo comparabili con quelli delle altre scuole è notevole la popolarità che la setta gode fra la gente laica.

I rÑiñ ma pa sono rari; il loro centro maggiore è nella valle del Pin, sebbene propaggini che stanno diventando sempre più importanti si trovino pure, come vedemmo, nell'alto Kunavar.

Riserbando per i successivi volumi, che seguiranno a breve distanza, l'illustrazione di quelli di Guge, comincerò a studiare i templi dello Spiti, cioè di una regione aspra e montana fra il Tibet e l'India, attraversata nella sua lunghezza dal fiume omonimo che si getta nella Sutlej all'altezza quasi di Namgia nell'alto Kunavar, nello Stato di Bashahr. È un paese di molto difficile accesso, incastrato nella catena himalayana fra il Ladākh, Kulu, le provincie tibetane di Chumurti e di Guge e lo Stato di Bashahr; è scarsamente abitato e soggetto ad un Nono o principe locale sotto il controllo del commissario inglese del distretto di Kangra. Per prossimità geografica e per ragioni storiche, verranno inclusi in questo volume anche i pochi templi buddhistici dell'alto Kunavar degni di ricordo.

A differenza dei monasteri del Tibet occidentale vero e proprio, questi dello Spiti furono visitati nel 1909 dal

Francke; ma egli non ci ha dato nulla più che una descrizione, e anche questa molto spesso inesatta, dei monumenti nei quali ebbe accesso: l'identificazione o l'interpretazione del ricco materiale iconografico di questi templi non furono da lui tentate che in maniera inadeguata. Questo volume e quelli che seguiranno non vogliono essere invece una semplice descrizione dei monumenti visitati, ma specialmente uno studio minuto dei documenti artistici ed iconografici che essi contengono. Quando la serie destinata ai monasteri del Tibet occidentale sarà al suo termine, avremo quindi una specie di manuale ragionato dell'iconografia lamaistica che è quanto dire dell'iconografia indo-tibetana di ispirazione mahāyānica quale fu rappresentata in queste contrade. Questo studio ci avrà, per necessità di cose, portato anche ad esaminare e ad elencare una vasta letteratura mistica che, sotto il nome di Tantra, o come sussidio e glossa dei Tantra, descrive appunto quel mondo di visioni e realizzazioni spirituali che l'arte tibetana esprime nel suo simbolismo.

Tenendo presente questo carattere fondamentale dell'arte buddhistica, io ho cercato col sussidio delle fonti, e della mia diretta conoscenza dei migliori rappresentanti delle tradizioni spirituali del Tibet o della mia consuetudine con il popolo, di scendere proprio ai motivi basilari di tale arte lamaistica, alla sua significazione interiore, a quel fondo di pure esperienze che soggiace ai complicati geroglifici dei colori, delle linee, delle figure, e di arrivare quindi, oltre il velame delle forme strane, mostruose o paurose alla comprensione di questa arcana e profonda religiosità mahāyānica di cui l'arte non è, per così dire, che la proiezione figurata e simbolica.

---

---

## CAPITOLO I.

### TABO. — IL gTSUG LAG K'AN.

§ 1. *Aspetto generale del Gompà.* — Il monastero più importante di tutto lo Spiti è quello di Tabo (Tav. I). Esso non è ignoto.

È stato già studiato, anche dal punto di vista che ci interessa, dal Francke nella sua spedizione archeologica attraverso lo Spiti ed il Ladākh, compiuta nel 1909 (1). Ma se al Francke spetta indiscusso il merito di avere per primo segnalato la grande importanza del tempio di Tabo, si deve anche riconoscere che gli fu inaccessibile molto del materiale storico che le recenti ricerche hanno messo in luce e gli fece difetto la compressione esatta delle figurazioni simboliche che adornano le pareti dei Gompà ed il loro significato religioso e iconografico.

Il monastero di Tabo vanta, per bocca dei monaci e della gente di tutto lo Spiti, una stretta connessione con quello di Toling, delle cui cento cappelle i suoi otto santuarî sarebbero il necessario complemento per arrivare al sacro numero 108; però mi par certo che uno solo dei suoi templi e cioè il centrale, chiamato appunto il gTsug lag k'an,

---

(1) *Antiquities of Indian Tibet*, I, p. 37 sgg.

risalga ai tempi di Rin c'en bzañ po e dei suoi successori; parlo, s'intende della sua fondazione perchè, così come oggi si vede, è anch'esso un posteriore rifacimento.

L'aspetto generale di tutto il Gompà è quello di una rovina già in progresso. Se le autorità inglesi non faranno energiche pressioni sul Nono dello Spiti, ho gran paura che in pochi anni Tabo sarà un cumulo di macerie. Non più lama dotti e pensosi, non più asceti. Il monastero è nelle mani di due preti i quali salmodiano meccanicamente le loro litanie e non si curano neppure di conoscere il significato delle leggende affrescate sulle pareti e di sapere quali divinità rappresentino le immagini di stucco che adornano il grande tempio centrale.

La sede invernale dei monaci, con le sue cellette scavate nella roccia che strapiomba a nord sul pianoro di Tabo, è abbandonata (Tav. II, *a*); gli eremi sono deserti e cominciano a crollare.

Dal punto di vista esteriore, il monastero di Tabo si presenta come un gruppo di varî edifici chiusi da un recinto che sembra caratteristico di tutti i monasteri costruiti in pianura (Tav. II, *b*); basti pensare a quello di bSam yas fondato da Padmasambhava. Questo recinto, che i tibetani chiamano lcags ri, è costituito da un muro, alto circa due metri, fatto con grossi mattoni di terra cruda impastata con paglia, per darle consistenza, e seccata al sole. Esso è il limite, il *τέμενος*, che circonda il terreno sacro da quello profano, nè più nè meno come nel maṇḍala o mistico diagramma la vajrāvalī o « cintura di vajra » circonda la superficie consacrata: infatti, come in appresso vedremo, il tempio non è, nella sua reale significazione, null'altro che un grosso maṇḍala; anche per la

sua costruzione valgono press'a poco le stesse regole che occorre seguire per tracciare un maṇḍala.

Nello spazio interno del recinto si addossano i templi senza un piano prestabilito, insieme con numerosi mc'od rten (1); anche questi sono di varie proporzioni ed allineati senza un ordine o un criterio evidenti.

Confrontata la disposizione degli edifici con la pianta pubblicata dal Francke mi accorsi che questa non era esatta e perciò pregai il capitano Gherzi di rifarne un'altra. In quella qui riprodotta, come si vede, i templi non sono sette come dice il Francke, ma otto; il Francke non dovette vedere il tempio grande di ąBrom ston che è a sinistra del gTsug lag k'añ.

Tutto quanto il Gompà è conosciuto col nome di C'os ąk'or; è una designazione che ho trovato su molte dediche di manoscritti (*c'os ąk'or Tas po, Ta po*) e il cui significato studiai nel secondo volume di *Indo-Tibetica* (2).

Esaminando la pianta (fig. 1) si vede che il centro di tutto quanto l'agglomerato degli edifici è costituito dal gTsug lag k'añ il quale, liberato idealmente dalle costruzioni che adesso vi si addossano, consiste di una camera rettangolare con un atrio ed un'abside intorno alla quale passa un corridoio che serviva per la prada kṣiṇā, cioè per il rituale giro a destra della statua centrale; una pianta dunque che perpetua nel Tibet quella dei templi buddhistici in India i quali si dividono appunto in tre parti fondamentali: vestibolo, aula, cella per la divinità. Questa pianta si ripete generalmente nella più gran parte dei sacrari tibetani che

(1) Per i quali io rimando al I volume di *Indo-Tibetica*.

(2) Pag. 72-73.



# MONASTERO DI TABO

con i suoi otto templi.

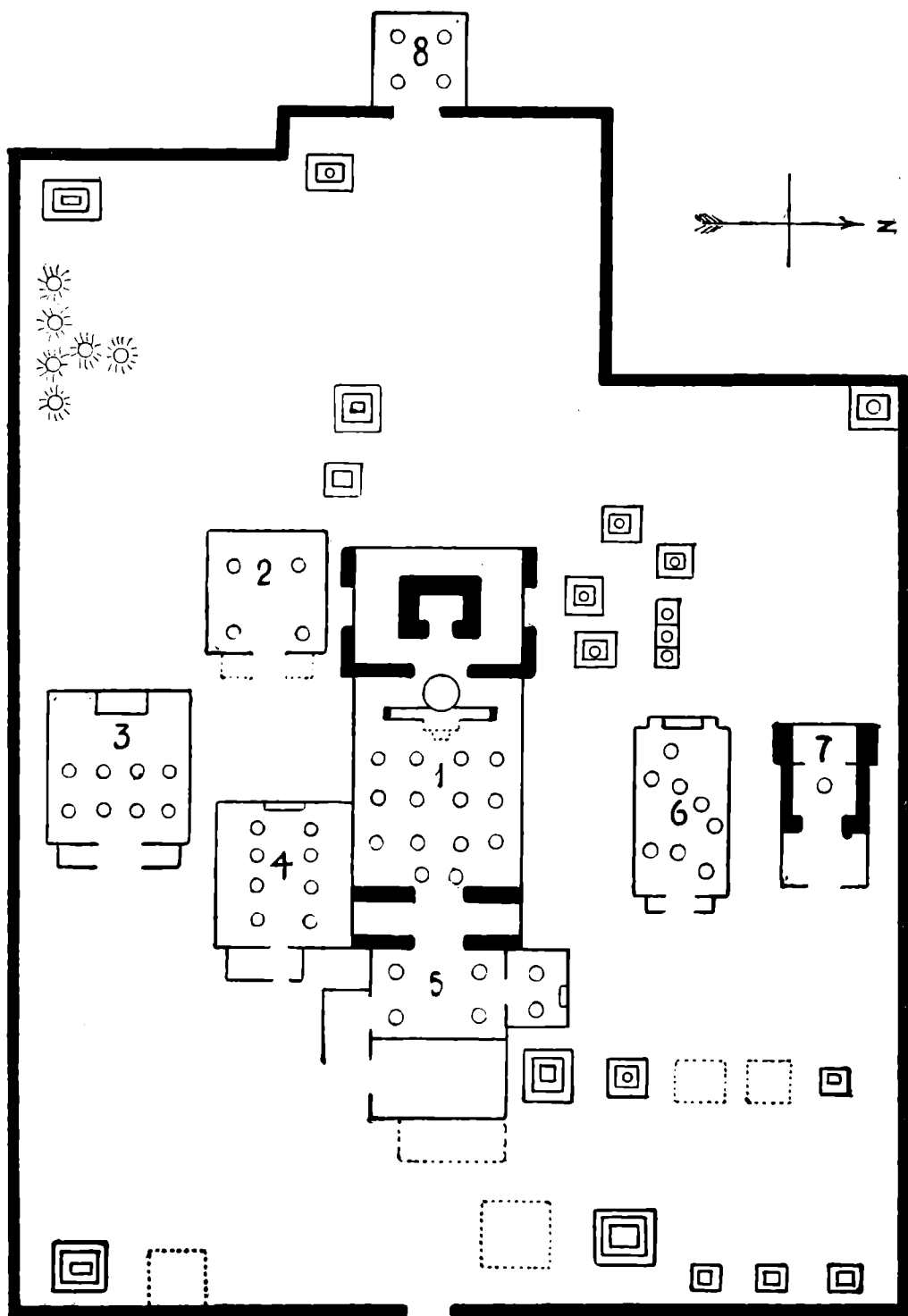


Fig. 1.

1 gTaug lag k'an — 2 dKyil k'an — 3 gSer k'an — 4 aBrom ston lha k'an  
5 Sgo k'an — 6 Byams pai lha k'an — 7 aBrom ston lha k'an (c'un)  
8 dkar abyun.

sicuramente risalgono a Rin c'en bzan po ed a' suoi tempi: quasi tutti sono infatti costruiti su questo schema con la sola eccezione di alcuni edifici speciali come il gSer k'añ, oppure il gran tempio a maṇḍala di Toling, che imitano, come vedremo nel volume dedicato a Toling, celebri modelli indiani.

§ 2. *L'interno del gTsug lag k'añ.* — Della costruzione addossata all'ingresso del gTsug lag k'añ, e chiamata dai monaci col nome generico di sgo k'añ, « tempio d'ingresso » (1), perchè è appunto un vestibolo del tempio vero e proprio non ho molto da dire. Tutto l'edificio è abbastanza recente ed anche le pitture non offrono nulla di speciale: vi si scorgono un'immagine di Tsoñ k'a pa, una del Guhyasamāja nell'atteggiamento yab-yum, cioè nel mistico amplesso della coppia divina, Tārā etc. Sono pitture relativamente moderne e dal punto di vista iconografico od artistico non presentano nulla di particolarmente notevole. Ben altro è il caso con il gTsug lag k'añ vero e proprio (fig. 1, n. 1). Cominciamo dall'atrio. Purtroppo qui la rovina è già cominciata e le pitture che una volta ne decoravano le pareti stanno per scomparire; v'era dipinta una serie di monaci e di laici in diversi costumi, e quasi tutte le immagini erano accompagnate da iscrizioni che ne ricordavano il nome. Evidentemente vi erano effigiati i yon bdag coloro, cioè, che contribuirono alla fondazione del tempio e i monaci più segnalati per i quali il monastero venne edificato.

Entriamo nel tempio vero e proprio. Tutto all'ingiro si allineano secondo la disposizione riprodotta nella figura n. 2

---

(1) Fig. 1, n. 5.

trentadue divinità di stucco di grandezza quasi naturale; esse riproducono sia divinità femminili, sia divinità maschili, alcune nell'aspetto placato (śānta o śīva; tib. ži) altre

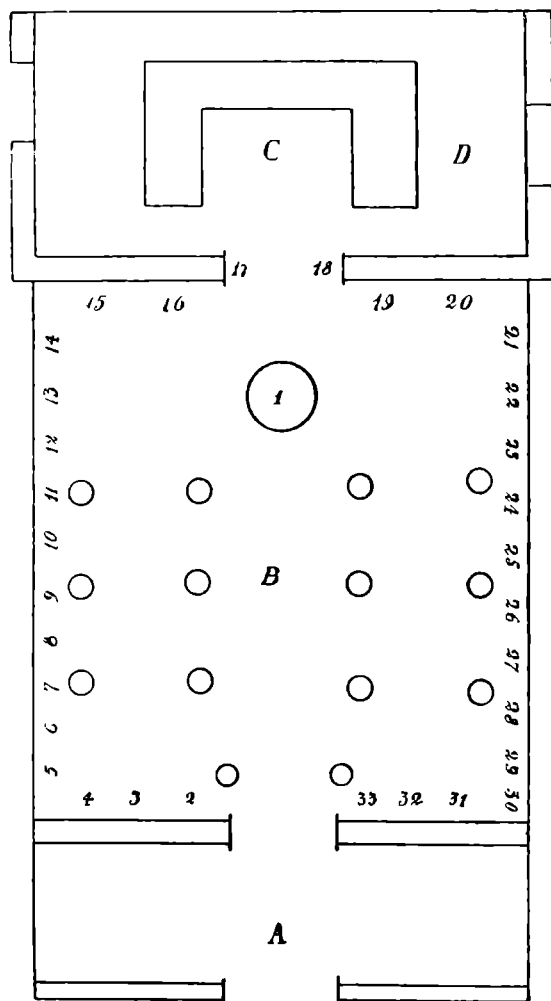


Fig. 2.

Pianta del gTs'ug lag k'añ di Tabo.

(A pronao; B aula; C cella; D circumambulazione).

in quello terrifico (krodha, tib. k'ro) colorate in rosso o in turchino o in giallo o in verde o semplicemente ricoperte di intonaco bianco. (Tavv. III-XIX). Queste statue sono poggiate su travi conficcate nel muro e sono circondate

da una specie di alone in gesso formato da una frangia in rilievo. Questo sistema di decorazione delle pareti del tempio e lo stesso tipo di statue di stucco si ritrovano anche in altri santuari connessi dalla tradizione con Rin c'en bzañ po, che, ad un esame obiettivo, se non assolutamente coevi con il grande traduttore, si rivelano come monumenti caratteristici del tempo dei primi re di Guge.

Questo alone, che è chiamato il prabhāmaṇḍala e sta a significare la luce che emana dagli esseri divini, è regolarmente formato da tre collarini cui segue una collana di perline circondata da una corona di fiamme.

È, in altre parole, l'alone circolare a tutto fondo caratteristico di molte statue in bronzo di tipo Pāla, come è stato recentemente notato dal Kempers (1); nell'arte tibetana esso compare solo nel periodo più antico, come qui a Tabo a Toling, a Chaggo ecc., ed è sostituito in un secondo tempo o dal semplice nimbo intorno alla testa o dal nimbo e dall'alone insieme sovrapposti.

Già in questo particolare decorativo il tempio di Tabo ci mostra la sua antichità e le sue dirette connessioni oltre che con l'arte Kashmira, di cui fa cenno la biografia di Rin c'en bzañ po, anche con le scuole artistiche dell'India orientale nella quale, quando esso fu costruito, primeggiava l'influsso delle grandi tradizioni Pāla.

Ciò non implica però che le statue, quali ora noi le vediamo, risalgano alla prima fondazione del tempio. Ci sono anzi, come vedremo, serî argomenti per credere proprio il contrario: ma è anche certo che, se pure furono rifatte,

---

(1) *The bronzes of Nālandā and Hindu-Javanese Art*, p. 58. Oltre gli esempi citati v. *Archaeological Survey of India, Annual Report.*, 1928-29. Tav. LVII.

vennero tuttavia ricalcate, in maniera più o meno approssimativa, sugli antichi esemplari.

§ 3. *Le statue nel gTsug lag k'an rappresentano un ciclo tantrico di Vairocana.* — Ma che cosa rappresentano queste statue? Il Francke (op. cit., p. 38) espresse l'ipotesi che esse effigiassero i trentatrè dèi del panteon indiano.

Questa teoria parve strana anche al Vogel: non si capisce anzitutto come in un tempio buddhistico si desse un posto d'onore a divinità indù che sono ammesse nella iconografia buddhistica soltanto come seguaci od adoratori del Buddha, cioè in un posto assolutamente subordinato.

E poi la lista dei trentatrè dèi è piuttosto un elenco letterario, sul quale manca anche l'accordo delle fonti, che una realtà religiosa viva nell'esperienza delle folle. Nè bisogna tacere che i simboli tradizionali delle divinità indù mancano completamente alle immagini di Tabo. E più strana ancora è l'opinione espressa in una nota allo studio dello Shuttleworth su Lhalung (1) nella quale il Francke insiste nella sua idea che le statue cioè rappresentino deità indù modificate da influssi Bonpo: questa connessione fra le credenze Bonpo e i templi fondati da Rin c'en bzañ po non può non apparire assurda quando si pensi che l'attività mirabile di questo apostolo del Buddhismo nel Tibet occidentale fu specialmente volta contro i Bonpo, ed intesa ad

---

(1) *Lhalung temple, Spyī-ti*, « *Memoirs of the Archaeological Survey of India* », n. 39, p. 4, n. 2. « Dr. A. H. Francke observes that the 32 stucco wall figures in the main Rnam par snañ mžad hall at Ta-bo are called kun hrig lha tshogs "the all-suited company of gods" and that they represent deities of the Hindu pantheon, modified by Bon-po ideas ».

eliminare dalla comunità buddhistica ogni traccia di quelli e delle loro credenze.

Per identificare queste immagini bisogna seguire un'altra via: occorre cioè tener presente che quando, nell'iconografia tibetana, troviamo una serie di figure evidentemente connesse fra di loro, come nel caso nostro, siamo di fronte ad un maṇḍala, cioè ad un ciclo mistico determinato; esso presuppone la presenza di una divinità centrale che i tibetani chiamano *gtso bo* e di un corteo di divinità secondarie che ne sono il seguito o gli accolti, e in tibetano si dicono *ak'or*, parola che traduce il sanscrito *parivāra*. Nel caso attuale la divinità centrale del tempio di Tabo è Vairocana, facilmente riconoscibile dalla sua *mudrā* o atteggiamento della mano; abbiamo perciò qui raffigurato un ciclo mistico connesso con Vairocana, la divinità più diffusa e più comunemente effigiata nei templi attribuiti a Rin c'en bzan po. Ma i modi di mistica realizzazione della suprema verità adombrata nel simbolo di Vairocana sono molteplici. Come sempre succede nei Tantra, un fondo unico di esperienze viene realizzato attraverso metodi differenti detti *āmnāya* o *sampradāya*, introdotti anche essi nel Tibet da questo o da quel *lotsāva*, che ne aveva portato dall'India il testo, il sistema di interpretazione e la liturgia che doveva tramutarlo in visione interiore. Qual'è la scuola particolare ispirata da Vairocana che gli artisti hanno voluto raffigurare su queste pareti? È chiaro che il ciclo di Tabo è affine a quello del Sarvavid-Vairocana che in tibetano si chiama *Kun rig rNam par snañ mdsad*; su questo ciclo esiste una vastissima letteratura teologica e mistica, comune tanto alla setta *Sa skya pa* quanto a quella *dGe lugs pa*, le due uniche scuole, a mia

conoscenza, che abbiano ancora conservato il sistema di meditazione e di realizzazione mistica di questa particolare serie di esperienze.

§ 4. *Alcune fonti tibetane sul ciclo del Sarvavid Vairocana.* — La letteratura su tale argomento è soprattutto liturgica, connessa cioè con le cerimonie preparatorie del processo più specialmente meditativo e mistico in cui culmina l'esperienza tantrica: ma siccome alcuni testi contengono il dhyāna o formula di meditazione sotto cui le singole divinità debbono essere raffigurate nel maṇḍala o riprodotte del paṭa (1), come si chiama il disegno su stoffa che serve di base alla meditazione, è evidente che essi ci sono di sussidio prezioso dal punto di vista iconografico.

Le prime fonti sul Kun rig da me rintracciate e tutte appartenenti alla scuola Sa skya pa sono:

1) དབལ་ཀུན་རིག་གི་ཚོ་ག་གཞན་པན་མཐའ་ཡས་དང་དེ་ལ་ཉེ་བར་མཁོ་བའི་ཚོ་གའི་ཡན་ལག་དུ་མ་བཅས་པ་ཕྱོགས་གཅིག་དུ་བགྱིས་པ་ཀུན་རིག་གི་ཚོ་ག་གཞན་པན་ལྷན་གྲུབ་ di Kun dga' bsod nams grags pa rgyal mts'an dpal bzañ po.

2) དབལ་ཀུན་རིག་གི་དཀྱིལ་འཁོར་ཡོངས་ཚོགས་ཀྱི་སྐབ་ཐབས་སྐྱབ་པ་རྣམ་སེལ་ di Kun dga' bzañ po.

3) ཀུན་རིག་གི་སྒྲོ་ནས་ཚོ་འདས་ཇེས་སུ་འཛིན་ཚུལ་ di dGe ḍun rnam rgyal.

---

(1) Sui paṭa v. la bella Memoria di MARCELLE LALOU, *Iconographie des étoffes peintes (paṭa) dans le Mañjuśrīmūlakalpa*. Paris, 1930.



4) །ཀུན་རིག་རྩ་བའི་དབང་གིས་འཚོམས་སྦྱར་སྣོ་གསལ་ཀུན་དགའ་ di  
dKon mc'og lhun grub.

Fra questi testi il numero 1) è il più importante, perchè contiene tutti i particolari del processo meditativo, descrive cioè come questo debba svolgersi nei vari momenti della costruzione del maṇḍala o del rito che su quello si compie. Secondo quel testo gli dèi del maṇḍala sarebbero trentasette, come appunto nei trattati conservati nel canone cinese di cui faremo parola. Nel gTsong lag k'añ di Tabo invece abbiamo, come si vedrà dalle tavole che ne riproducono le immagini, soltanto trentatré statue includendovi tanto il diciottesimo – che non ho potuto fotografare ed è copia moderna di un dharmapāla o guardiano – quanto la quadruplici figura in mezzo al tempio che sta ad indicare il centro di tutta quanta la teoria iconografica. Prima di vedere come si possa comporre l'apparente discrepanza fra la lista del testo di cui ci occupiamo e il numero delle statue di fatto effigiate a Tabo, sarà opportuno riprodurre l'elenco delle trentasette deità del maṇḍala con la descrizione del loro dhyāna o formula di meditazione e, ove sia possibile, anche del mantra. Il mantra infatti è l'espressione, attraverso il suono, del piano mistico di cui una determinata deità è il simbolo; e perciò conoscere il mantra nella sua intima significazione vuol dire possedere la chiave di quel mondo spirituale che la deità simboleggia. Ciò implica che ciascun piano di esperienza, cioè ciascun dio, ha il suo mantra. Ne deriva quindi la grande importanza di questo anche dal punto di vista iconografico; basta infatti la sua presenza in una pittura ed in una qualunque raffigurazione per identificare fuor d'ogni dubbio la divinità cui esso s'accompagna.

La identificazione delle effigie di Tabo sarà fatta in appresso sulla base di queste descrizioni (1).

§ 5. *La descrizione iconografica delle trentasette deità del Kun rig.* — 1. In mezzo sopra ad un sedile (loto e luna) (2) siede in vajraparyāṅka (3) il Beato Sarvavid–Vairocana di color bianco. Ha quattro facce e la faccia centrale è rivolta ad oriente cioè, secondo la terminologia della ritualistica tantrica, verso il sādḥaka, la persona che compie la cerimonia o, genericamente, verso chi guarda l'immagine. Le due mani sono in samādhimudrā cioè supine col dorso della destra sulla palma della sinistra ed all'altezza del ventre.

Mantra: om Sarvavid sarvāvaraṇa viśodhaya hana hūṃ p'aṭ.

2. Ad oriente: sByoṅ bai rgyal po, di color rosa (4) (letteralmente: un po' di rosso sul bianco); mani in samādhimudrā.

Mantra: om sarvavid hūṃ.

3. a sud: rGyal mc'og rin c'en di color turchino; la mano destra è nell'atteggiamento del dono (varadamudrā) (5) e la sinistra in samādhimudrā.

Mantra: om Sarvavid p'aṭ.

4. Ad occidente: Šā kya rigs dbaṅ di color giallo; nella mudrā della predicazione (dharmacakra) (6).

Mantra: om sarvavid aḥ.

---

(1) Per il testo v. Appendici, n. VI.

(2) V. *Indo-Tibetica*, I, p. 92.

(3) V. *Indo-Tibetica*, I, p. 79.

(4) Ma secondo Ts'oṅ k'a pa, (op. cit. a p. 37, I) bianco e sulle mani un vajra bianco a cinque punte.

(5) Cioè mano aperta con la palma in avanti e le dita distese in basso.

(6) Secondo Ts'oṅ k'a pa, mani in samādhimudrā che sostengono un loto contrassegnato dal vajra.

5. A nord: Me tog c'er rgyas, di color verde; la destra nell'atteggiamento della protezione (*abhayamudrā*) (1) e la sinistra in *samādhimudrā*.

Mantra: om Sarvavid tra tha.

6. A sud est: sPyan ma (Locanā) di color bianco; nella mano destra tiene una ruota contrassegnata da un occhio.

Mantra: om Buddhalocani hūṃ.

7. A sud ovest: Māmaki di color turchino: nella mano destra porta il vajra (all'altezza del petto secondo Tsoñ k'a pa).

Mantra: om vajramāmakī trāṃ.

8. A nord ovest: Gos dkar mo (Pāṇḍarā, Pāṇḍaravāsini) di color rosso: nella mano destra un loto.

Mantra: om vajrapāṇḍare dehi dehi siddhiṃ bodhiṃ lokitaraṃ pa svāhā. (Cioè: lokottarīm pā, così Tsoñ k'a pa).

9. A nord-est: sGrol ma (Tārā) verde; nella destra un fiore di loto azzurro (*utpala*).

Mantra: om vajratāre tutāre ture hūṃ hūṃ hūṃ sva sva sva svāhā.

10. rDo rje sems dpa' (Vajrasattva) bianco; nella mano destra il vajra e nella sinistra il campanello.

Mantra: om vajrasattva hūṃ.

11. rDo rje rgyal po (Vajrarāja) giallo, con un uncino (*lcags kyu*).

Mantra: om vajrarāja jaḥ.

12. rDo rje c'ags (Vajrarāga) rosso (2), con arco e freccia.

Mantra: om vajrarāga ho.

---

(1) Mano aperta con la palma in avanti e le dita distese in alto. Secondo Tsoñ k'a pa destra in *abhayamudrā* con *viśvavajra*.

(2) Secondo Ts'oñ k'a pa giallo.

13. rDo rje legs pa (Vajrasādhu) verde, con le dita atteggiare a far lo schiocco (ācchoṭana).

Mantra: oṃ vajrasādhu dhu.

14. rDo rje rin c'en (Vajraratna) di color giallo; con la mano destra si pone una gemma sulla fronte e nella sinistra tiene un campanello appoggiato sul fianco.

Mantra: oṃ vajraratna traṃ.

15. rDo rje gzi brjid (Vajratejaḥ) o Ņi-ma (Sūrya) (1), rosso e giallo; nella mano destra tiene il disco solare.

Mantra: oṃ vajrateja rya.

16. rDo rje rgyal mts'an (Vajraketu) color dell'etra (Tsoñ k'a pa, turchino); tiene lo stendardo che esaudisce i desideri.

Mantra: oṃ vajraketu bhriḥ.

17. rDo rje bžad pa (Vajrahāsa) bianco; porta una collana di avorio.

Mantra: oṃ vajrahāsa ha.

18. rDo rje c'os (Vajradharma) rosa; nella sinistra tiene un fiore di loto e con la destra lo apre.

Mantra: oṃ Vajradharma hriḥ.

19. rDo rje rnon po (Vajratikṣṇa) turchino; nella destra la spada e nella sinistra il libro.

Mantra: oṃ vajratikṣṇa dhriḥ.

20. rDo rje rgyu (Vajrahetu) giallo; fa girare sul dito medio della mano destra una ruota dagli otto raggi.

Mantra: oṃ vajrahetu krum.

21. rDo rje smra ba (Vajrabhāṣa) rosso; tiene una lingua di diamante.

Mantra: oṃ vajrabhāṣa bha.

---

(1) v. bsTan agyur འུ, foglio 122.

22. rDo rje las (Vajrakarma) multicolore; con la destra afferra il viśvavajra (1) e con la sinistra, appoggiata sul fianco, il campanello.

Mantra: oṃ vajrakarma kaṃ.

23. rDo rje bsruñ ba (Vajrarakṣa) giallo; porta un talismano di diamante.

Mantra: oṃ vajrarakṣa raṃ.

24. rDo rje gnod sbyin (Vajrayakṣa) nero; con le due mani tiene i denti sporgenti ai due lati della faccia.

Mantra: oṃ vajrayakṣa kṣaṃ.

25. rDo rje k'u ts'ur (2) (Vajrasandhi) giallo; tiene due vajra a cinque punte.

Mantra: oṃ vajrasandhi saṃ.

26. rDo rje sgeg mo (Vajralāsyā) bianca; tiene due vajra.

Mantra: oṃ Vajralāsyē hūṃ.

27. rDo rje ap'reñ ba (Vajramālā) gialla; con le due mani tiene una ghirlanda.

Mantra: oṃ Vajramālā trāṃ.

28. rDo rje glu ma (Vajragītā) rossa; tiene un liuto.

Mantra: oṃ Vajragīte hriḥ.

29. rDorje gar ma (Vajranṛtā) verde (3); tiene con le due mani un vajra a tre punte ed è in atteggiamento di danza.

Mantra: oṃ Vajranṛti aḥ.

30. bDug spos ma (o bdug pa ma) (Vajradhūpā) bianca; con vaso per incenso.

Mantra: oṃ vajradhūpe hūṃ.

---

(1) Che cosa sia il viśvavajra è stato detto in *Indo-Tibetica*, I, p. 97.

(2) Oppure VAJRAMUṢṬI, bsTan ṣgyur, ཨྲ, foglio 35.

(3) Per Tson k'a pa: multicolore e con due vajra.

31. rDo rje me tog ma (Vajrapuṣpā) gialla; tiene un cesto di fiori.

Mantra: oṃ vajrapuṣpe trāṃ.

32. rDo rje mar me ma (Vajrālokā) rosso-pallida; tiene una fiaccola.

Mantra: oṃ vajrāloke hrīḥ.

33. Dri c'ab ma (Vajragandhā) verde (1), tiene una conchiglia piena di profumo.

Mantra: oṃ vajragandhe aḥ.

34. rDo rje lcags kyu (Vajrāṅkuśa) bianco, tiene con due mani un uncino.

Mantra: oṃ Vajrāṅkuśa jaḥ.

35. rDo rje žags pa (Vajrapāśa) giallo; tiene con due mani il laccio.

Mantra: oṃ vajrapāśa hūṃ.

36. rDo rje lcags sgrog (Vajrasphoṭa) rosso (2); tiene una catena di ferro.

Mantra: oṃ Vajrasphotra (sic) baṃ.

37. rDo rje dril bu (Vajraghaṇṭa) verde (3); tiene il campanello.

Mantra: oṃ Vajraghaṇṭa ho.

§ 6. *Fonti indiane del ciclo del Kun rig e di cicli affini.* — Questa ritualistica tibetana è tutta ispirata a fonti indiane; i Tibetani, occorre ancora ripeterlo, non sono stati che fedeli continuatori e sottili interpreti delle esperienze buddhistiche elaborate nel paese di Śākyamuni. È logico quindi

---

(1) Secondo Tsoñ k'a pa: multicolore.

(2) Secondo Tsoñ k'a pa: rosa.

(3) Però a p. 23, e anche secondo Tsoñ k'a pa, invece di Vajraghaṇṭa: Vajrāveśa, rdo rje aḥebs pa. Per Tsoñ k'a pa: multicolore.





disposizione delle deità nel maṇḍala; si notano solo alcune poche diversità nei particolari iconografici sui quali già antichi commentatori indiani come Smṛti, Ānandagarbha e Kāmadhenu differivano: Tson k'a pa le rileva tutte nel suo prezioso commento ed io ho già accennato alle principali.

La tradizione indiana non si limita a questo testo; esso non è già isolato, ma strettamente connesso con una notevole sezione della letteratura tantrica che ugualmente tratta del simbolismo del vajradhātumaṇḍala ed ha il grande vantaggio di essere anche conservata nelle fonti cinesi.

Infatti il Sarvatathāgatattattvasaṅgraha, uno dei tantra più antichi, e più diffusi nelle scuole buddhistiche, contiene anche esso il ciclo di cui i testi tibetani ci hanno dato una prima notizia. Del Tattvasaṅgraha resta la traduzione sia nel bKa' agyur (1) che nel canone cinese (2); l'originale sanscrito sembrava però perduto. Ma nel Nepal ho ritrovato una raccolta che si intitola: Sarvatathāgatābhisa-mayamahākalparāja, la quale coincide con le traduzioni cinesi del Tattvasaṅgraha e deve perciò considerarsi come una sua redazione particolare.

Il Tattvasaṅgraha, che è anche una dei testi fondamentali della setta del Vajrayāna in Cina, fu appunto una delle opere tradotte da Rin c'en bzañ po; che questo tantra poi fosse particolarmente studiato ai suoi tempi e nella sua scuola è dimostrato dal fatto che, oltre alla traduzione del

---

(1) v. BECK, Cat. p. 91.

(2) Taishō ed. nn. 865 金剛頂一切如來真實攝大乘現證大教王經 e 866 金剛頂瑜伽中畧出念誦經. cfr.: 一切如來真實攝大乘現證三昧大教王經, Taishō ed. n. 882, vol. XVIII.

testo, egli volse in tibetano anche uno dei suoi commenti principali, cioè la *Tattvalokakarī* di Ānandagarbha e molti dei trattati connessi con la ritualistica elaborata da questa setta, nella quale larga parte è data alla rappresentazione grafica delle trentasette deità del ciclo.

Nel tempio di Tabo vediamo perciò il riflesso plastico per così dire delle esperienze mistiche dominanti nel Tibet occidentale al tempo di Rin c'en bzan po; il gTsong lag k'an era quasi il correlato architettonico della traduzione dei sacri testi che il Lotsāva aveva condotto a termine per trapiantare nel suo paese e fra la sua gente alcuni dei metodi di realizzazione delle più profonde esperienze spirituali dell'India; in altre parole il motivo ideale e religioso che ispirò la fondazione del tempio deve ricercarsi nelle dottrine iniziatiche espresse e simboleggiate nel *Tattvasaṅgraha* e nella letteratura tantrica ad esso affine.

§ 7. *Il maṅḍala di Vairocana secondo il Tattvasaṅgraha.* —

La lista contenuta nel commento di Ānandagarbha coincide perfettamente con quella che abbiamo trovato nei testi tibetani sul Kun rig; differisce solo il nome della pentade e delle śakti; cambia cioè la designazione soltanto, perchè le deità sono evidentemente le stesse. Siccome la descrizione del maṅḍala contenuta nel commento al *Tattvasaṅgraha*, completa in certo modo la precedente ed è perciò, anche dal punto di vista iconografico, di molto interesse, la riassumo nei suoi elementi essenziali (ᩉ, 131) (1).

---

(1) Sulla loro figurazione secondo la tradizione cino-giapponese veggasi il MIKKYŌ DAJITEN 密教大辭典 vol. 中 sotto la voce delle singole deità del ciclo ed anche nel supplemento illustrato al Tripitaka di Tokyo (Taishō ed.).

Dopo aver descritto sommariamente la pentade secondo lo schema tradizionale (citato nella nota I a p. 79) l'elenco continua così:

6. Vajrasattvi; simbolo: vajra dalle cinque punte, rosso.

7. Vajraratnā; vajra dalle cinque punte, sulla cui cima c'è la gemma cintāmaṇi.

8. Vajradharmā; loto con sedici petali; otto petali bianchi e otto rossi, otto ripiegati all'ingiù, otto verso l'alto. Vi conficca in mezzo il vajra dalle cinque punte.

9. Vajrakarmā; viśvavajra dalle dodici punte e di cinque colori.

10. Vajrasattva, di color bianco; la mano sinistra tiene la campanella appoggiata sul fianco; la destra con il dito medio in khatvāṅgamudrā tiene il vajra dalle cinque punte appoggiato sul cuore.

11. Vajrarāja, giallo, con l'uncino.

12. Vajrarāga, rosso, con arco e freccia.

13. Vajrasādhu, verde in vajrasandhi e in segno di approvazione.

14. Vajraratna, giallo; nella sinistra la campanella e nella destra un vajra sulla cui punta c'è la gemma cintāmaṇi.

15. Vajrasūrya, del color del sole; nella mano destra porta il disco solare, la sinistra è appoggiata sul sedile.

16. Vajraketu del color dell'etere; porta lo stendardo contrassegnato dalla gemma cintāmaṇi, la sinistra è appoggiata sul sedile.

17. Vajrahāsa, bianco; nella mano destra tiene un vajra cui si annodano due ghirlande e la sinistra è appoggiata sul sedile.

18. Vajradharma, di color rosa; nella sinistra aderente al fianco tiene un loto di diamante e con la destra ne apre i petali all'altezza del petto.

19. Vajratikṣṇa, turchino; porta all'altezza del petto il libro della prajñāpāramitā e nella destra una spada.

20. Vajrahetu, aurato; sul medio della mano destra fa girare una ruota dagli otto raggi e la sinistra è appoggiata sul sedile.

21. Vajrabhāṣa, del colore del rame; nella destra tiene il vajra dalle cinque punte, la sinistra è appoggiata sul sedile.

22. Vajrakarma, di color variegato; la faccia è bianca, fino alla vita azzurro; azzurre pure le mani; nella sinistra tiene un viśvavajra provvisto di campanella e nella destra un viśvavajra all'altezza del cuore.

23. Vajrarakṣa, giallo; porta con entrambe le mani un talismano di diamanti.

24. Vajrayakṣa, nero; afferra con le mani i denti che gli spuntano fuori della bocca.

25. Vajrasandhi, giallo; tiene il vajra nella mano atteggiata nella mudrā detta samayamuṣṭi.

26. Lāsyā, gialla e bianca; tiene due vajra.

27. Mālā, gialla; ghirlanda.

28. Gītā, rosso-pallida; tiene il liuto.

29. Nṛtyā, come Vajrakarma. Tiene un vajra a tre punte.

30. Dhūpā; porta un vaso di profumi.

31. Puṣpā; nella sinistra porta un cesto di fiori e con la destra fa atto di spargerli sopra i Buddha.

32. Dīpā, rosso-pallida; tiene una fiaccola.

33. Gandhā, verde; nella sinistra tiene una conchiglia piena di incenso e con la destra fa l'atto d'incensare i Buddha.

34. Vajrāṅkuśa, bianco; tiene l'uncino.

35. Vajrapāśa, giallo; tiene un laccio.

36. Vajrasphoṭa, rosso; tiene la catena.

37. Vajrāveśa, variegato; con la destra tiene la campanella e con la sinistra si appoggia sul sedile.

§ 8. *Le cinque « famiglie » mistiche e i cinque cicli.* — Ma non si creda che i cicli del Kun rig e del Vajradhātumaṇḍala esauriscano le possibili rappresentazioni simboliche delle mistiche esperienze connesse con Vairocana e con la liturgia che le scuole derivate dal Tattsasaṅgraha o dalla letteratura tantrica affine elaborarono con lo scopo di immedesimare quasi gli adepti con le verità in quei testi rivelate.

Coteste sette, partendo da una divisione quinquaria, di cui avremo in seguito occasione di parlare più diffusamente, classificarono le diverse emanazioni del cosmo dalla indiscriminata coscienza primigenia in cinque categorie principali dette le cinque « famiglie »: rispettivamente: della ruota, del vajra, del loto, della gemma, della spada (o dell'azione). Ognuna di queste « famiglie » fa capo ad uno dei Buddha della pentade suprema e tutte insieme includono i possibili tipi di creature o i diversi gradi di preparazione mistica.

Sicchè l'iniziazione (abhiṣeka) deve essere impartita dal guru a seconda della « famiglia » cui il discepolo appartiene per natura od ascende attraverso il lungo tirocinio cui viene sottoposto o con la quale si immedesima per aver realizzato una delle cinque conoscenze ad essa corrispondente. Si possono cioè avere cinque battesimi: generico, adamantino, nella « gemma », nel « loto », nell' « azione » (buddhābhiṣeka, vajrābhiṣeka, ratnābhiṣeka, padmābhiṣeka e karmābhiṣeka). Ciascuno di questi è

anche inteso come eliminazione, come loro antitesi, delle cinque infezioni capitali (v. ad esempio འི་འོ་དཔོངས་པར་རང་གྲོལ་གྱི་ཚིག་སྒྲིབ་སྒྲིབ་རྣམ་པར་སྦྱང་བ(1).

§ 9. « *La famiglia* » della « *gemma* ». — Perciò come si conoscono una ritualistica ed una iconografia corrispondenti alla natura adamantina, ci sono liturgie e maṇḍala che si riferiscono alle altre famiglie e si adoperano nel battesimo che a queste si conviene. Così, ad esempio, nella stessa Ālokakarī di Ānandagarbha (bsTan agyur རེ, fol. 36 e sgg., e 127 e sgg.), sono descritti i maṇḍala di Vairocana rispettivamente secondo la « famiglia del loto » e la famiglia della « gemma ».

Sono di fatto, in gran parte, le stesse divinità che abbiamo già trovato nel Vajradhātu-maṇḍala, ma esse vengono distinte in questo caso con i prefissi padma o ratna cioè: « loto » o « gemma »; il loto o la gemma hanno la parte preponderante nel simbolismo degli attributi caratteristici delle varie deità:

1. Vairocana, circondato da quattro mudrā.
2. Al posto di rDo rje sems ma, un vajra con le cinque punte fatte di gemme.
3. Al posto di rDo rje rin c'en ma, un rosario fatto di gemme.
4. Al posto di rDo rje c'os ma, una gemma cintāmani sopra un loto di sedici petali.
5. Al posto di Las kyī rdo rje ma, un vajra contrassegnato da gemme, in mezzo ad una croce di gemme.

---

(1) Così anche nelle fonti cinesi; per referenze, v. MIKKYŌ DALJITEN, p. 631. Tōkiō, 五部灌頂 p. 631.

6. bCom ldan ḡdas don t'ams cad sgrub pa; nella sinistra un campanello e la destra nell'atteggiamento del dono (varadamudrā).

7. Nor bui mts'on c'a ma; nella sinistra il campanello e nella destra un vajra, contrassegnato dalla gemma, all'altezza del cuore.

8. Rin c'en rgyal mts'an; tiene l'uncino contrassegnato da una gemma.

9. Nor bui c'ags; arco e freccia contrassegnati da gemme.

10. Rin c'en legs pa; in atteggiamento di approvazione con ambo le mani.

11. Rin c'en lta ba; nell'atto di legarsi sulla testa una ghirlanda di gemme fornita d'occhi.

12. Rin c'en p'reñ ba; come il precedente, ma le gemme sono senza occhi.

13. Nor bui ñi ma; tiene nella destra il disco del sole contrassegnato da una gemma. Con la sinistra si appoggia sul sedile.

14. Nor bui dpal; nella destra tiene uno stendardo colla gemma cintāmañi; la sinistra è appoggiata sul sedile.

15. Rin c'en bḡad pa; tiene con le due mani un rosario d'avorio alle cui estremità sono due vajra contrassegnati da gemme.

16. Rin c'en pad mai tiñ ñe ḡdsin; tiene un loto di sedici petali contrassegnato dalla gemma.

17. Tiñ ñe ḡdsin ye šes sñiñ po; tiene un loto di sedici petali contrassegnato dalla gemma e lo apre con la destra all'altezza del cuore.

18. Rin c'en rnon po; nella sinistra il libro della prajñā-pāramitā, contrassegnato da una gemma, all'altezza del

cuore e nella destra una spada pure contrassegnata dalla gemma.

19. Nor bui ak'or lo; nella destra un disco di otto raggi contrassegnato dalla gemma, con la sinistra si appoggia sul sedile.

20. Nor bui gsañ ba; nella destra una lingua fatta di gemme: con la sinistra si appoggia sul sedile.

21. Rin c'en c'ar abebs; nella sinistra tiene un campanello sormontato dal doppio vajra contrassegnato dalla gemma e con la destra è in atto di far piovere gemme.

22. Rin c'en mc'od pa; sinistra come il precedente; nella destra un doppio vajra contrassegnato dalla gemma.

23. Nor bui bsruñ ba; tiene un talismano contrassegnato da una gemma.

24. Nor bui gnod sbyin; nero di colore, con due denti sporgenti segnati da una gemma: li afferra con ambo le mani.

25. Nor bui k'u ts'ur; tiene con i due pugni un vajra a cinque punte contrassegnato dalla gemma.

26. Rin c'en sgeg mo; tiene due vajra contrassegnati dalla gemma; testa inclinata a sinistra.

27. Rin c'en p'reñ ba ma; in atto di porre una ghirlanda di gemme.

28. Rin c'en glu ma; in atto di suonare il liuto ingemmato.

29. Rin c'en gar ma; batte il tempo della danza con le due mani contrassegnate da gemme.

30. Rin c'en bbug pa ma; tiene un vaso di incenso ingemmato.

31. Rin po c'ei me tog; con la sinistra tiene un vaso di fiori ingemmato e con la destra fa atto di spargerli sui Buddha.



32. Rin po c'ei mar me ma; tiene una fiaccola ingemmata.

33. Rin po c'ei byug pa ma; con la sinistra tiene una conchiglia e con la destra ne sparge i profumi.

34. Rin po c'ei lcags kyu; tiene un uncino ornato di gemme.

35. Rin po c'ei žags; con un laccio ingemmato.

36. Rin c'en lcags sgrog; con la catena.

37. Rin c'en aḅebs pa; tiene una campanella contrassegnata da una gemma.

§ 10. *La « famiglia del loto »*. — 1. Vairocana; bianco, quattro facce, bodhyaṅgīmudrā; simbolo: vajra a cinque punte.

Quattro mudrā:

2. Invece di Vajrasattvī, un vajra dalle cinque punte contrassegnato dal loto.

3. Invece di Vajraratnā, gemma cintāmaṇi con loto.

4. Invece di Vajradharmā, un vajrapadma con otto petali.

5. Invece di Vajrakarmā, un loto con quattro petali, bianco nel centro; i quattro petali sono rispettivamente di colore turchino, giallo, rosso e verde.

6. aGro aḅul ba, rosa, (lett. rosso-bianco); due mani: nella sinistra uno stelo di loto, con la destra ne apre il fiore all'altezza del cuore.

7. Saṅs rgyas pad ma, come Śākyamuni, giallo; nella sinistra la padmaghaṅṭā (1), nella destra un khatvāṅga (2) contrassegnato da un loto.

---

(1) Cioè campanella contrassegnata da un loto.

(2) V. *Indo-Tibetica*, I, p. 102.

8. Padmi rgyal po, giallo; quattro braccia; nella prima di destra il vajra, nella seconda la spada; nella prima di sinistra l'uncino, nella seconda il padma.

9. Padmai c'ags, rosso; incocca una freccia sull'arco.

10. Padmai legs; atteggiato in padmācchoṭāna (1).

11. 'Od dpag med, rosso; nella sinistra un loto, la destra in samādhimudrā.

12. Padmai k'ro gñer, giallo; tiene nella destra la gemma cintāmaṇi contrassegnata da un loto e nella sinistra la padmaghaṇṭā.

13. Padmai ñi ma, rosso; nella sinistra un loto e nella destra il disco del sole su un loto.

14. Padmai dpal, bianco; nella sinistra un cintāmaṇi-dhvaja contrassegnato dal loto (2); la destra atteggiata in varadamudrā.

15. Padma bžad pa, bianco-giallo; undici facce e dodici braccia: le due prime mani nell'atteggiamento della predicazione, le altre due unite insieme come nella preghiera tenendo un fiore (puṣpāñjali); quindi le altre, a destra, un rosario d'avorio, una conchiglia, la spada e il rosario; a sinistra un loto, un libro, la gemma cintāmaṇi e il ka-maṇḍalu.

16. Padmai tiñ ne ṅdsin, come Indra; corpo rosso con mille occhi; la sinistra in samādhimudrā sorregge un vajrapadma.

17. Padmai sgrol ma, come Vajradharmā.

18. gŽon nu, rosso, come Kārttikeya; quattro mani: nella sinistra il libro della prajñāpāramitā, nella destra

---

(1) V. sopra p. 34.

(2) Cioè stendardo magico su cui è dipinto un fiore di loto.

padmakhaḍga (1); nell'altra destra una lancia, nell'altra sinistra un loto.

19. Padmai rgyu, come Viṣṇu, collo turchino e tre occhi; nelle due mani di destra il disco e la clava, nelle due di sinistra il loto e la conchiglia.

20. Padmai gsuñ, come Brahmā, rosa; quattro braccia: nelle due di destra il rosario e il bastone (dbyug) nelle due di sinistra il loto e il kamaṇḍalu.

21. Padmai don yod pai dbaṅ p'yug, come Mahādeva; quattro braccia, tre occhi, collo turchino, cintura di pelle di tigre; nelle due mani di destra varadamudrā (? silografia poco chiara) e loto; nella sinistra tridente e spada; quattro facce di colore turchino, giallo, rosso e verde.

22. Padmai gar gyi dbaṅ p'yug, come Narṭeśvara; nelle due mani di destra padma con uncino e laccio; nelle due di sinistra tridente catena e campanella; color bianco, tre occhi.

23. Padmai sruñ ba, aurato; prima mano di destra nell'atteggiamento della protezione (abhayamudrā), nella prima di sinistra loto; nelle altre due il talismano padmakavaca.

24. Padmai gnod sbyin, nero; tiene con le due mani i due denti sporgenti dalla bocca.

25. Padmai k'u ts'ur, di color giallo; tiene un vajra contrassegnato dal loto.

26. Padmai sgeg mo; tiene nelle due mani due vajra dalle cinque punte.

27. Padmai p'reñ ba ma, gialla; porta un rosario di loti.

28. Padmai glu ma, rosa; con il liuto contrassegnato dal loto.

---

(1) Cioè spada contrassegnata da un loto.

29. Padmai gar ma, multicolore; tiene, in atteggiamento di danza, un vajra a tre punte contrassegnato dal loto.

30. Padmai bdug ma, rosa; tiene un vaso di incenso contrassegnato da un loto.

31. Padmai me tog, gialla; nella sinistra una ghirlanda di fiori di loto, la destra in atto di adorare i Buddha con la ghirlanda di fiori di loto.

32. Padmai mar me, rossa; con una fiaccola.

33. Padmai dri ma, multicolore; nella sinistra un vaso di profumo e la destra in atto di spargere profumo sui Buddha.

34. rTa mgrin, rosso-pallido; tiene l'uncino: sulla faccia centrale denti sporgenti; sopra, testa di cavallo.

35. Don yod pai žags; tre occhi e quattro mani: a destra laccio e varadamudrā, a sinistra bastone e loto.

36. Padmai lcags sgrog, rosso; catena fatta di loti (padmai lcags sgro).

37. Padmai ābebs, sei facce; a destra: campanella, lancia, spada; a sinistra: loto, catena, una gallina (k'yim bya).

§ 11. *Il significato simbolico ed esoterico del maṇḍala.*— Prima di passare alla identificazione delle singole statue di Tabo, conviene notare ancora che le divinità del ciclo di Vairocana, come è espresso nella scuola del Sarvavid-Vairocana, non sono altro che simboli di momenti speciali del processo meditativo: in esso il sādḥaka rivive, nelle sue esperienze interiori, un particolare sistema di evoluzione cosmica, come è esposto dalla teoria tantrica, per poi percorrerne a ritroso, a scopo di liberazione, i singoli stadî; ciò si chiama riassorbimento (laya). Durante questo rias-

sorbimento, sperimentando e acquistando quasi il possesso definitivo del vero, trasformando cioè in realtà psicologiche ciò che era in un primo tempo pura cognizione intellettuale, poco alla volta si eliminano in maniera definitiva gli offuscamenti che derivano dalle passioni e dalla nescienza (*kleśāvaraṇa* e *jñeyāvaraṇa*) che hanno operato *ab aeterno* sugli esseri. In tal guisa annullate le une e l'altra, sarà possibile riconseguire quello stato di assoluta purezza iniziale che, come riacquisto dopo il travaglio della vita contingente e come frutto dell'ascesi è chiamata Bodhi, cioè illuminazione; essa è il punto di arrivo di questa purificazione e sublimazione dall'errore e dalla contingenza ed è solo possibile in quanto il fondo dell'essere, oltre il perenne fluire delle cose, è appunto quella coscienza primigenia che trascende ogni contenuto particolare, eppure ne è la scaturigine e soggiace ignorata in fondo a noi e alle cose (1).

Solo in virtù di questa intima essenza delle creature è possibile la nostra rigenerazione e la nostra sublimazione; essa è la luminosità germinale simboleggiata appunto da Vairocana, « lo splendente », il centro del maṇḍala, dal quale tutto emana sempre più distaccandosi, allontanandosi, materializzandosi ed offuscandosi.

Il maṇḍala esprime tutte queste verità in un linguaggio simbolico accessibile agli iniziati, a coloro cioè che hanno avuto l'abhiṣeka o battesimo misteriosofico che s'impar-

---

(1) Come appunto dice Īndrabhūti nella *Jñānasiddhi* p. 75, 5. « Il pensiero della illuminazione (*bodhicitta*) è senza principio e senza fine, beatitudine, soppressione (di ogni concetto di) esistenza o non esistenza (invece di: *bhāvābhāvākṣayaṃ* bisogna leggere: *bhāvābhāva-kṣayaṃ*; il tib. ha, con leggera variante *t'og ma t'a ma med ži ba-dños dan dños med rnam par spañs*), sinonimo di insostanzialità e compassione »

tisce dal maestro al discepolo dopo lunghi anni di tirocinio, durante i quali questi sia divenuto spiritualmente ed intellettualmente maturo per ricevere la mistica dottrina; essa, sperimentata ormai da lui nella sua interezza, durante il processo meditativo, ne farà un rigenerato, sollevandolo a piani spirituali superiori e immedesimandolo con la divinità ai cui misteri è stato iniziato.

Questo esoterismo è assai evidente nel maṇḍala del Sarvavid-Vairocana, nel quale le varie deità conservano nel loro stesso nome il carattere di simbolo; come pure ugualmente simbolici erano quegli oggetti o quelle armi che li contrassegnavano e che mentre li facevano subito riconoscere all'iniziato, rivelavano altresì connessioni particolari o rinforzavano e intensificavano atteggiamenti spirituali determinati.

« Il vajra — dice Īndrabhūti, Jñānasiddhi p. 80 vv. 31 e sgg. — è il pensiero della illuminazione e la campanella è la sapienza; questa stessa verità si chiama 'disco' perchè simboleggia la recisione della ignoranza, 'gemma' per la difficoltà di conseguirla, 'loto' perchè è incontaminata dai difetti dell'esistenza, 'spada' perchè recide quei nemici che sono le passioni, 'loto galleggiante' (utpala) perchè emerge ».

Così pure secondo il commento al Guhyasamāja di Tson k'a pa il vajra a cinque punte simboleggia le cinque specie di conoscenze mistiche e la ruota a dodici raggi di Vairocana rappresenta la vittoria sui quattro Māra (འགྲུབ་ཐོབ་པའི་ལྷ་མོ་ལྔ་ལྟེན་པའི་རྒྱ་ཆེར་བཤད་པ་སྐོན་མ་གསལ་བའི་ཚོག་དོན་ཇི་བཞིན་འབྲེད་པའི་མཚན་གྱི་འགྲེལ་ foll. 71, 72).

Tutti gli attributi di cui l'iconografia mahāyānica fa così ricco impiego sono capaci di questa interpretazione

che era appunto seguita nelle scuole tantriche e che tramutava le immagini in figurazioni simboliche delle complesse ed astruse dottrine contenute nella letteratura dalla quale esse traevano ispirazione.

Nasce da ciò il carattere dell'arte mahāyānica, la quale non ha affatto un valore decorativo, ma puramente mistico e simbolico; l'essenza stessa della religione mahāyānica non consiste tanto nella preghiera, quanto nella meditazione e soprattutto nella concentrazione che richiede, onde essere ravvivata e visualizzata e quindi psicologicamente rivissuta un'espressione simbolica, l'ādharma, il sostegno, come dicono i trattatisti indiani; l'idea, anche la più astratta, voleva da queste scuole essere tradotta in simbolo, in immagine viva convenzionale, che con l'esegesi dei dottori si tramutava in linguaggio iniziatico ed in veicolo diretto di realizzazioni immediate. Onde appunto queste scuole immaginano figurazioni plastiche o pittoriche anche per le verità filosofiche o i postulati metafisici più astratti. Anche nel caso nostro le statue simboleggiano stati mistici, com'è reso anche più evidente da quel comune prefisso di vajra o di ratna o di padma, il cui significato esoterico abbiamo più sopra illustrato. La stessa parola vajra significa letteralmente 'diamante', ma sta a indicare di fatto tanto la essenza puramente ideale e incontaminata di uno stato o di un aspetto dell'essere, e perciò indefettibile, — perchè uno dei caratteri dello stato mistico è la inalterabilità del suo contenuto, — quanto l'idea germinale delle singole categorie delle cose. Ora appunto queste divinità rappresentano diversi momenti del processo meditativo e di quella śuddhi o purificazione ideale attraverso la quale ogni fenomeno o gruppo di fenomeni è riconosciuto nella

sua significazione interiore e perciò, attraverso questa consapevolezza, viene eliminato in quell'ascesa spirituale che nella meditazione si compie: essa consiste nel riassorbire le varie categorie dell'apparenza fenomenica nell'indiscriminato tutto, che tutte trascendendole, tutte le condiziona.

Così ad esempio, secondo un trattato di cui dovremo in appresso dare più estesa notizia, il *Nā ra ka doṅ sprugs*, *Locanā* sta a simboleggiare la purificazione dell'elemento terra, *Māmakī* dell'elemento acqua, *Paṅḍarā* dell'elemento fuoco, *Tārā* dell'elemento vento, *Vajrakarma* della nozione della permanenza delle cose, *Vajrapāśa* della teoria dell'annientamento delle cose, *Vajrasphoṭa* della teoria che vuole gli esseri siano dotati di un io, *Vajralāsyā* della categoria della materia visibile, *Vajramālā* delle sensazioni olfattive, *Vajragītā* delle sensazioni uditive, *Vajranṛtā* delle sensazioni del gusto, *Vajradhūpā*, *Vajrapuṣpā*, *Vajrāloka*, *Vajragandhā* della nozione del tempo nei suoi momenti, passato, presente, futuro, indeterminato.

Ed anche *Īndrabhūti* nella sua *Jñānasiddhi* intende le cinque śakti della pentade suprema come semplici simboli dei varî aspetti sotto cui può essere considerata o si manifesta la verità o conoscenza mistica, quintupla rifrangenza di quella realtà splendente che è il fondo di tutte le cose.

Questa è la conclusione di un lungo processo che lentamente si determina nelle scuole tantriche dell'India medioevale, e dà nuovo valore e nuovo significato alla ritualistica, come s'era venuta elaborando e codificando attraverso secoli di esperienza religiosa delle folle. Ma l'atto rituale perde ora il suo carattere esteriore di pura cerimonia religiosa; da rito esteriore (*bāhyā pūjā*), come sempre resta per i profani o per la gran folla, esso assurge a rito inte-



riore di purificazione spirituale, ad *adhyātmikā pūjā*. Ogni singolo momento del culto viene trasfigurato ed assume un'intima significazione, diventa una specie di dramma simbolico nel quale le profonde verità delle scuole mahāyāniche sono quasi visualizzate in quel processo indefinito di sublimazione (*śuddhi*) che dovrà infine sollevare il *sādhaka* a piani superiori di esperienza.

Ed ecco che momenti od ingredienti della *pūjā*, come si chiama il rito sacro, vengono prima simboleggiati come dee, chè dee sono *Vajralāsyā*, *Vajramālā*, *Vajragītā*, *Vajranṛtā*, *Vajradhūpā*, *Vajrapuṣpā*, *Vajrālokā*, *Vajragandhā*, raffigurate spesso nei templi a lato delle divinità principali e formanti un gruppo ben specifico e indipendente usualmente conosciuto come quello delle *mc'od pai lha mo* «le dee adoranti». Come tali, esse possono anche avere una raffigurazione iconografica diversa, in parte almeno, da quella identificata nel nostro testo.

In un secondo tempo esse si trasformano nel simbolo della *pūjā* mistica, dell'adorazione interiore che non si serve della ritualistica tradizionale, cui può aver ricorso la gente non illuminata, ma è purificazione lenta, ascesa a quella luminosità indiscriminata di cui *Vairocana* è nel *maṇḍala* il simbolo effigiato.

Neppure il numero delle deità del ciclo è privo di significato: escludendo la divinità centrale che rappresenta l'essenza ideale del ciclo ed ha quattro facce o, come a *Tabo*, è sdoppiato in quattro figure per indicare la sua presenza nelle quattro direzioni dello spazio (*rNam par snañ mdsad p'yogs bžir gzigs*, *Vajradhātu-maṇḍala-sarva-deva-vyavasthāna*, *bsTan ḡgyur*, *ži*, fol. 235), restano le trentasei deità del seguito: trentasei è un numero sacro

nella mistica mahāyānica, perchè trentasei sono i dhātu o categorie elementari e trentasei sono le lettere del mantra che esprimono nella potenza del suono il simbolo della creazione e, divise in sei vara o raggruppamenti, rappresentano il Vara-Kulīśadhara, altro simbolo dell'origine delle cose, come sintesi ideale degli archetipi (1).

§ 12. *Il significato del maṇḍala del Kun rig secondo Tson k'a pa.* — Niente altro che come diagramma simbolico delle dottrine essenziali del Mahāyāna intende Tson k'a pa il nostro maṇḍala del Sarvavid Vairocana (2). Vairocana al centro sta a significare il dharmatājñāna, il puro conoscere, non solo come atto conoscitivo ma, ontologicamente, come il sostrato dell'essere la cui conoscenza non è che una consustanziazione con esso medesimo (privo di quelle forme con cui appare ogni altro oggetto di conoscenza, ṅ dsiñ pa la sogs pai rnam pa dañ ṅbral, ibid. fol. 13, l. 6).

Questa stessa conoscenza considerata come luce immacolata che causa e rifrange al tempo stesso le altre conoscenze (ādarśajñāna) è il secondo dio del maṇḍala, mentre il terzo, il quarto e il quinto stanno a simboleggiare le altre conoscenze, quella che con la certezza della identità germinale delle cose elimina il concetto di un io e di un altro (samatājñāna), quella che ci dà l'esatta idea dell'oggetto e della sua natura (prateyavekṣājñāna) e quella attraverso cui si opera il bene delle creature (kriyāsāadhanajñāna). Le quattro deità femminili o śakti indicano i quattro vimokṣamukha cioè i quattro supe-

---

(1) *Vimalaprabhī, paṭala IV.*

(2) Commento citato al *Durgatipariśodhanatantra*, foll. 13 sgg.

ramenti quello del vuoto che ci libera dalla concezione erronea che le cose non sono vuote, quello dell'indeterminato che si oppone alla convinzione che le cose abbiano caratteri propri essenziali, quello della rinuncia per opporsi al desiderio di compiere un'azione meritoria con il fine di una ricompensa, quello della inattività per opporsi ad una falsa attività.

Vajrasattva e gli altri tre Bodhisattva che si trovano ad est cioè sul lato inferiore del maṇḍala simboleggiano invece le prime quattro delle sedici specie di insostanzialità (śūnyatā) elencate e descritte dal Mahāyāna: la loro meditazione ci libera via via dal preconetto della realtà obiettiva delle cose esterne o dei fatti psicologici e da ogni attaccamento intellettuale a teorie e a principî, anche a quelli formulati dalla dommatica buddhistica; essi pure debbono essere superati come punti di vista puramente relativi il cui significato od il cui valore consiste solo nell'essere momenti di quella progressiva purificazione che rappresenta il carattere fondamentale di tutta quanta la mistica mahāyānica (1).

Queste prime quattro śūnyatā od insostanzialità sono: 1° quella subiettiva che elimina la credenza nella esistenza obiettiva delle proprie percezioni; 2° quella obiettiva che eli-

---

(1) Non per tutte le scuole però il vuoto è classificato secondo lo schema di sedici gruppi accettato da Tsoṅ k'a pa il quale probabilmente segue Sthiramati nel suo commento al *Madhyāntavibhāṅga*. Vedi *Madhyāntavibhāṅgasūtrabhāṣyaṭīkā* of Sthiramati ed. V. BHATTACHARYYA and G. TUCCI, Calcutta, 1932, p. 41 sgg. Secondo altre scuole la śūnyatā è di diciotto od anche di venti specie, come nell'*Abhisamayālaṅkāraloka* (p. 39 della mia edizione). OBERMILLER, *A study of the twenty aspects of śūnyatā*, « Indian Historical Quarterly », IX, 1, p. 170.

Non c'è neppure assoluto accordo sulla definizione delle varie śūnyatā: io nel mio sommario mi sono attenuto alla interpretazione di Tsoṅ k'a pa, la quale non può per altro prendersi come definitiva.

mina la credenza nella esistenza obiettiva degli oggetti di quelle; 3° quella subiettiva ed obiettiva che elimina la credenza nella realtà obiettiva delle relazioni sensorie in rapporto con un oggetto; 4° quella della grande insostanzialità che elimina la credenza nella realtà obiettiva del mondo fisico.

Vajrarāga e gli altri tre Bodhisattva stanno invece a simboleggiare, nel lato sud del maṇḍala, altre quattro śūnyatā cioè: 5° l'insostanzialità dell'insostanzialità che serve ad eliminare la credenza che ci fa attribuire all'insostanzialità così raggiunta un'esistenza trascendentale; 6° insostanzialità dell'assoluto che elimina la credenza che esista un qualcosa di assoluto come il nirvāṇa ecc.; 7° insostanzialità di tutto ciò che è il risultato di un'attività, per eliminare l'attaccamento a opere meritorie che non sono causa del conseguimento della suprema illuminazione; 8° insostanzialità di tutto ciò che non è effetto di una attività, per eliminare l'attaccamento a quelle opere meritorie che sono la causa della suprema illuminazione, la quale essendo eterna non può essere creata o derivata.

I quattro Bodhisattva sul lato ovest del maṇḍala stanno a simboleggiare le altre quattro śūnyatā e cioè: 9° della illimitatezza, per eliminare la credenza nella esistenza obiettiva di un limite; 10° della atemporalità per eliminare la credenza nell'esistenza obiettiva di ogni determinazione temporale come principio o fine; 11° della non dispersione per eliminare la credenza nella non dispersione delle opere meritorie nello stato di nirvāṇa; 12° della natura per eliminare la credenza in una natura essenziale.

I Bodhisattva sul lato settentrionale stanno a simboleggiare altre quattro insostanzialità e cioè: 13° della defini-

zione, per eliminare la credenza che le cose siano dotate di un carattere specifico; 14° della sostanza, che elimina la credenza nell'esistenza di qualsiasi sostanza; 15° della essenza per cui si elimina la credenza che l'insostanzialità della persona e delle cose sia qualche cosa di esistente; 16° della non essenza per cui si elimina la credenza che l'essenza tanto della persona quanto delle cose sia inesistente.

Vajralāsyā e le altre tre dee stanno a significare le quattro perfezioni e cioè: del dono, della moralità, della pazienza, e dell'energia che costituiscono l'antidoto dei difetti contrari.

Vajragandhā e le altre tre dee invece stanno a simboleggiare le quattro perfezioni rimanenti cioè della meditazione, della conoscenza mistica, della convinzione, della conoscenza del mezzo appropriato.

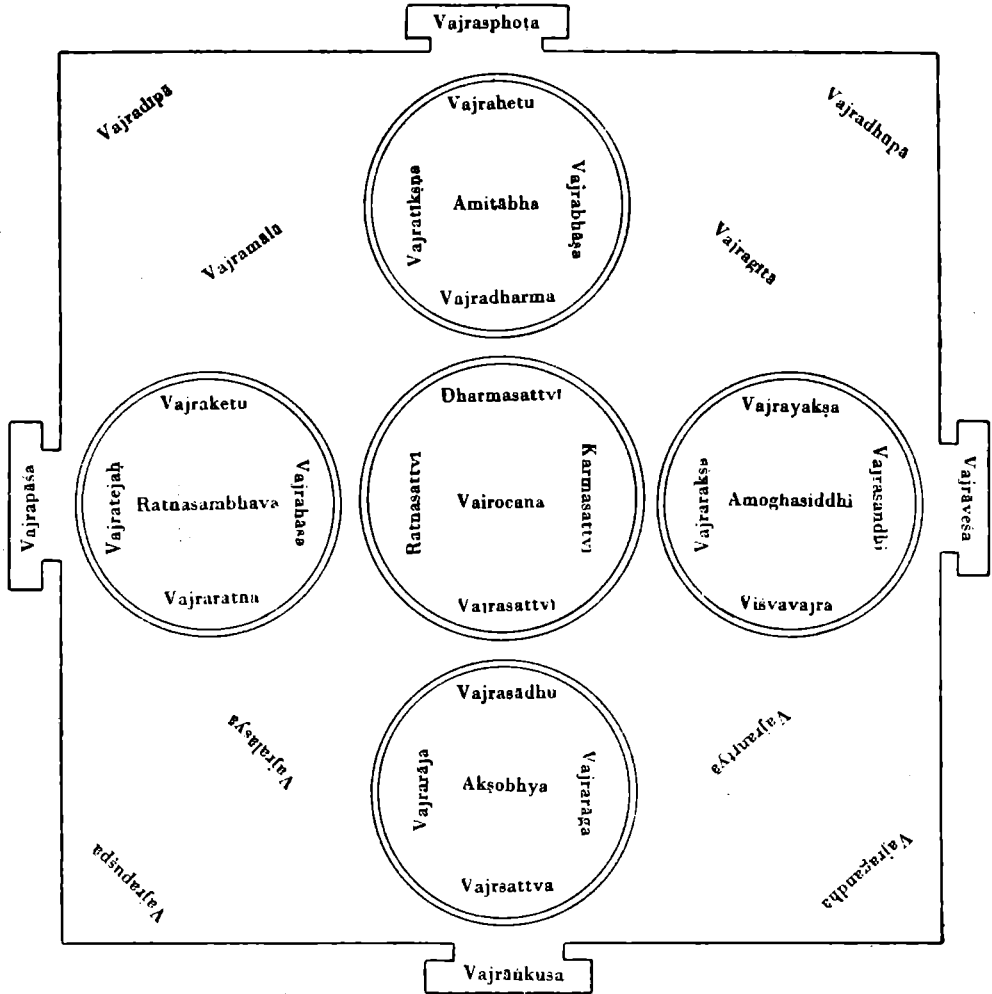
Vajrānkusa e gli altri tre: fede, energia, consapevolezza. concentrazione.

Sicchè il diagramma del maṇḍala viene ad essere quasi scisso in due piani perfettamente corrispondenti, ma l'uno all'altro sovrapposti: sotto al maṇḍala figurato e visibile agli occhi dei profani giace l'altro non più di segni ma di verità o di esperienze in cui si riassumono i capisaldi della dottrina e della mistica del mahāyāna.

Tutte queste cose era necessario dire perchè non dobbiamo dimenticare che noi ci occupiamo di iconografia del Buddismo Mahāyānico, cioè di un'arte soprattutto simbolica, che non si può intendere nella sua significazione ideale se non ci avviciniamo, per quanto sia possibile nelle nostre condizioni di vita, a quell'atmosfera e a quella psicologia religiosa che la ispirarono e che ad essa dànno ancor oggi ragione di essere. Non abbiamo insomma da fare, come dicevo sopra, con semplici opere d'arte, che possono anche



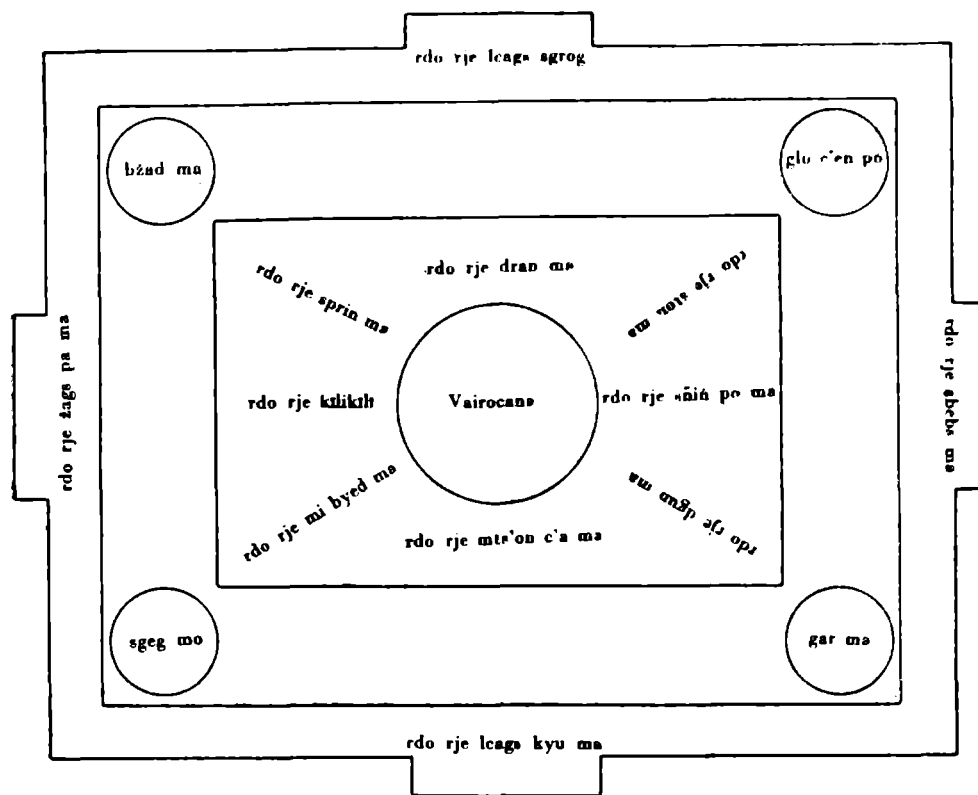
i più diffusi raggruppamenti dei cicli connessi con Vairocana. La molteplice varietà dei maṇḍala non è dovuta a capriccio, ma è l'espressione, altamente simbolica, di diversi



Maṇḍala del Vajradhātu secondo bsTan ḡgyur ཨ, 120.  
(Tattvūlokakūri) e ཨ, 32. (Vajradhātumahāmaṇḍalopāyikā).

modi e svariati metodi di realizzare quella verità e quelle visioni che i singoli Tantra, di cui essi sono il mistico diagramma, adombrano nel velame non sempre chiaro delle parole.

Basta infatti il disegno di un maṇḍala per farci accorti del sistema tantrico seguito da coloro che lo vollero



Maṇḍala di Vairocana secondo *Paramādivṛtti*

(*Ṛ*, fol. 78).

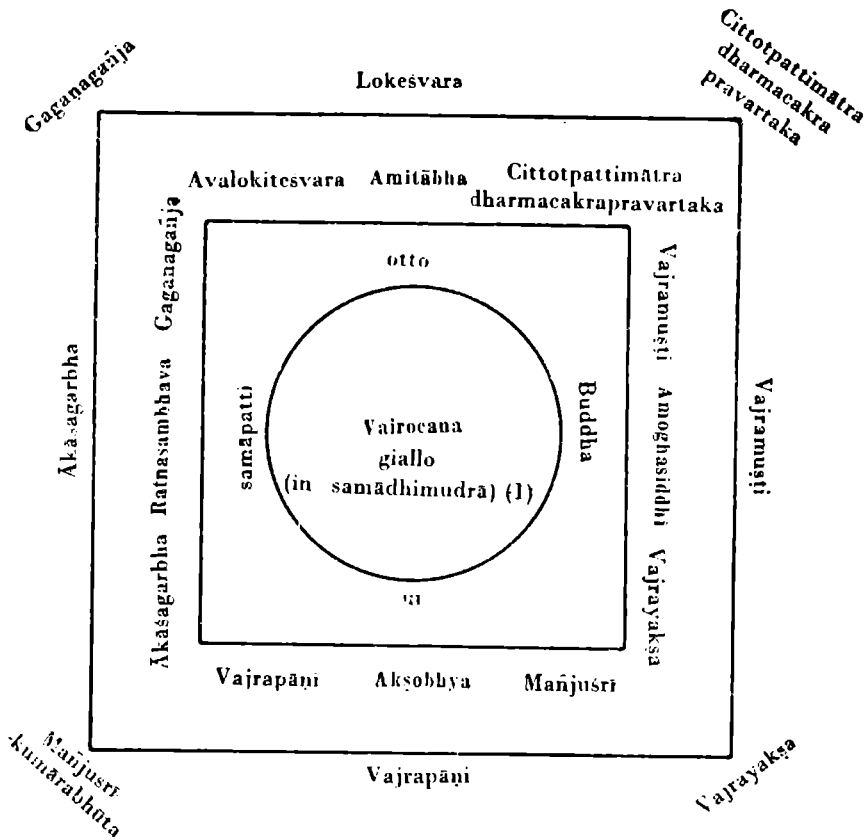
Iconografia: *rdo rje mts'on c'a ma* sinistra: freccia fatta con un fiore, destra: arco-vajra.

- |                           |   |
|---------------------------|---|
| <i>rdo rje kilikili</i>   | vajra nelle due mani, all'altezza del petto.                |
| <i>rdo rje dran ma</i>    | destra: stendardo con <i>makara</i> , sinistra: sul sedile. |
| <i>rdo rje snin po ma</i> | con le due mani vajra.                                      |
| <i>rdo rje mi byed ma</i> | fiore.  |
| <i>rdo rje sprin ma</i>   | incenso.  |
| <i>rdo rje ston ma</i>    | lampada.  |
| <i>rdo rje dgun ma</i>    | vaso di profumi.  |

riprodotto o che era studiato e praticato nel tempio in cui si trova dipinto.



§ 14. *Quale dei diversi cicli di Vairocana è raffigurato a Tabo.* — Ma ritorniamo alla figurazione iconografica del ciclo



Maṇḍala di Vairocana secondo il sistema del *Paramāditantra* (bsTan agyur ཡི, fol. 157, b).

di Vairocana, come è descritta nelle fonti da noi studiate. Si tratta evidentemente di un tipo artistico fissato in tempi

(1) Secondo alcuni testi è chiamato rNam par snañ mṣad māñ byañ c'ub. V. ལྷ་ས་མཚོན་པའི་བྱིད་ཡིག་གསང་བའི་གནད་རྣམ་པར་ཕྱེ་བ་སྣམ་གྱིད་སྣ་ངག་གི་གདེར་མཛོད་ p. 51. Invece di Cittotpattimātradharmacakrapravartaka, come io ho restituito, in un primo tempo il Tibetano, bisogna leggere: Sahacittopādītheadharmacakrapravarttin. Il Bodhisattva Sahacittopādītheadharmacakrapravarttin è incluso nella lista dei Bodhisattva citata dal *Tattvasaṅgraha* nella sua descrizione del ciclo del *Vajradhātu*, p. 380 (per il testo cinese vedi Taishō, vol. XVIII, p. 346, ultima colonna) cfr. *Lalitavistara* p. 415.

relativamente antichi, perchè già anche nelle fonti conservate in cinese ricompare, salvo varianti occasionali, lo stesso schema (1).

La prima domanda che dobbiamo farci è se le divinità descritte nel testo corrispondono a quelle del tempio di Tabo. Una prima discrepanza si avverte nel numero delle statue. Evidentemente siamo di fronte ad una traduzione plastica del ciclo di Vairocana un po' diversa da quella descritta nelle fonti letterarie, di cui mi sono servito. Ciò non deve sorprendere quelli che conoscono la storia delle scuole tantriche tibetane e sanno che le realizzazioni mistiche connesse con uno stesso ciclo possono presentare una varietà infinita a seconda dei diversi metodi, introdotti in epoche differenti nel Tibet dai *lotsāva* e dai *panditi* che allacciarono anella di congiunzione ideale fra l'India e il Paese delle nevi. Uno stesso gruppo di esperienze che fa capo ad un determinato nucleo letterario, rappresentato da un testo tantrico, veniva realizzato dai seguaci in maniere diverse a seconda dei vari sistemi di meditazione correnti nelle scuole. Ogni *lotsāva* è l'interprete e il maestro d'un c'os *lugs* o metodo particolare appreso in India. Variando il metodo d'interpretazione, doveva variare anche la sua rappresentazione simbolica raffigurata dal *maṇḍala*.

Come si può spiegare però la diversità nel numero delle deità fra il ciclo rappresentato nel nostro tempio e quello che è descritto nei testi letterari di Ānandagarbha, di Tsoñ

---

(1) È però evidente che questo ciclo non esaurisce i tipi iconografici delle divinità di cui risulta; esse possono avere in altri cicli o secondo nuovi raggruppamenti o per differente simbolismo una raffigurazione del tutto diversa. Secondo il *Nā ra ka doñ sprug s* ad esempio la dea *Vajralāsyā* è nella *mudrā rdo rje k'u ts'ur* (*vajrasandhi*), *Vajrapuṣpā* tiene un uncino e così via. Altre differenze iconografiche sono segnalate da Tsoñ k'a pa nel citato commento al *Durgatipariśodhana*.

k'a pa o dei Sa skya pa? Infatti a Tabo restano soltanto trentatrè statue, cioè una centrale e trentadue rappresentanti il suo seguito. Ne mancherebbero cioè quattro. Non mi pare che questa differenza debba attribuirsi ad una diversità di scuola. Difatti, esaminandole bene, l'impressione che le statue fanno è di una certa modernità; non sembrano così vetuste come le pitture che risalgano alla riedificazione più antica del tempio. In secondo luogo, le divinità del Kun rig sono contrassegnate da simboli ben precisi i quali avrebbero dovuto essere di stucco anch'essi o di legno e adesso a Tabo mancano del tutto. Non è il caso di pensare ad una distruzione operata dagli uomini o dal tempo, perchè le statue mostrerebbero segni di rovina e di deterioramento che invece non si notano, neppure nelle parti più delicate come appunto sono le mani che quei simboli dovrebbero portare.

Un esame attento delle fotografie comprova pienamente la mia supposizione: basta vedere le tavole VI (n. 7), VII (n. 9), VIII (n. 12), XIII (n. 22), XVI (n. 28), per accorgersi che sul fondo dell'alone restano tracce di antichi fregi di stucco i quali sono frammenti non obliterati delle figure originarie. Ciò dimostra appunto che queste statue sono un rifacimento, non sappiamo quanto remoto, di esemplari più antichi: e non sembra che quando furono rimodellate si tenesse scrupolosamente conto dei criteri iconografici tradizionali. Questo fatto costituisce una delle più gravi difficoltà, insieme con le mancanze di ogni simbolo, per la identificazione precisa delle singole divinità rappresentate. Nè mancano altri argomenti per convincerci sempre più che il ciclo plastico di Tabo è stato soggetto a grandi alterazioni.

Infatti, dal Ciclo del Kun rig, « famiglia del vajra » e « famiglia della gemma » per esplicita testimonianza dei testi, sono escluse le divinità terrifiche; tutte debbono essere nello stato placato e sereno. Questa descrizione non corrisponde con la raffigurazione plastica del tempio di Tabo, nella quale alcune statue sono proprio terrifiche; quelle che stanno ai due lati della porta o le altre due gigantesche sulle pareti del passaggio che conduce alla cappella di 'Od dpag med, nell'abside del tempio.

Anzi queste due sono di proporzioni molto maggiori delle altre e certo di fattura così rozza e primitiva da lasciar pensare che siano state modellate in età più recente. Sembra perciò si debba concludere che il tempio di Tabo è andato soggetto anche in questa parte a rimaneggiamenti frequenti forse dovuti ad incendi o a parziali distruzioni o a crolli. In qual tempo ciò accadde non sappiamo con precisione; ma certo quando del ciclo del Kun rig si era perduta la tradizione diretta; così una volta rabberciate le statue, non solo non vennero messi a posto i simboli caratteristici, ma non fu neppure tenuto conto del numero tradizionale delle trentasette deità costituenti il ciclo del Sarvavid-Vairocana. Le quattro statue mancanti avrebbero potuto essere tutte quante nello spazio occupato dai due c'os skyoñ giganteschi, oppure due in questo luogo e due altre ai lati della porta d'ingresso, vicino ai due più modesti c'os skyoñ circondati da un alone che non ha nulla a che vedere con le cornici usuali adoperate per le altre statue.

Le divinità che mancano per completare il Ciclo del Kun rig sono quattro deità femminili, perchè invece di dodici a Tabo se ne vedono solo otto. E se togliamo ancora

i due *dvārapāla* o *c'os skyoñ* ai lati della porta di ingresso e gli altri due giganteschi sulle parti del passaggio che conduce alla celletta di *'Od dpag med* e che per essere rappresentati nel loro atteggiamento terrifico non sembra, come ho detto, che abbiano una connessione col ciclo originario del *Kun rig*, si dovrà ammettere che delle trentasette deità del *maṇḍala* ce ne restano soltanto ventotto. Ma che siamo davvero di fronte ad una particolare rappresentazione plastica di un determinato sistema connesso con *Vairocana*, non c'è dubbio alcuno, perchè, sebbene molti simboli siano perduti e quindi la identificazione delle varie statue sia quanto mai difficile, alcune di esse possono essere individuate con quasi assoluta certezza.

Siamo però di fronte ad una raffigurazione simbolica del ciclo tantrico che deriva dal *Durgatipariśodhana*, o piuttosto dell'altro che si riconnette con il *Tattvasaṅgraha*? Perchè se si potesse senz'altro stabilire che i costruttori di *Tabo* furono ispirati dal *Durgatipariśodhana* o dal *Vajradhātumaṇḍala* ogni dubbio sarebbe eliminato: non si potrebbe pensare ad altro che alle serie del *Kun rig* cioè a dire alla raffigurazione plastica della serie del « *Vajra* ».

Se invece la cappella di *Tabo* deriva da ambienti spirituali dominati dalle esperienze mistiche esposte nel *Tattvasaṅgraha* sarebbe, nell'assoluta mancanza di simboli, assai difficile determinare quale dei cicli che quel Tantra ha ispirato si volle rappresentare: quella della « famiglia del loto » è fuori questione perchè molte delle sue deità come già vedemmo, erano rappresentate con più braccia e più teste, mentre qui a *Tabo*, sono tutte di tipo normale; ma non c'è modo di distinguere fra il ciclo « della famiglia del diamante » e quello « della famiglia della gemma » perchè

l'unica possibilità di determinare o l'uno o l'altro dipende proprio dal simbolo, o il diamante o la gemma, che nel caso attuale non è più visibile.

Un solo argomento lascerebbe propendere piuttosto per il ciclo « della famiglia della gemma »: infatti il nome di Rin c'en bzañ po è un nome religioso, cioè un nome iniziatico, perchè è proprio di queste scuole assumere un nome dopo l'abhiṣeka o battesimo, quando attraverso cerimonie speciali si era ben stabilita la famiglia mistica cui il neofita apparteneva (1). Il nome di Rin c'en bzañ po, sembrerebbe perciò indicare la sua proclamata connessione con « la famiglia della gemma ». Se il tempio fu costruito da lui o per suo volere niente di più probabile che egli volesse rappresentata nelle sue cappelle la famiglia mistica sotto i cui auspici aveva ricevuto l'iniziazione: è caratteristico il fatto che anche a Toling si mostra la cappella di Ratnasambhava come quella in cui Rin c'en bzañ po risiedeva abitualmente e una tradizione vuole persino che quella statua sia proprio la sua immagine (2).

Un altro argomento in favore di questa supposizione è rappresentato dal fatto che, come vedemmo, mancano al ciclo rappresentato proprio quattro deità femminili; e difatti secondo lo schema del maṇḍala « della gemma » le quattro śakti supreme sono rappresentate nel mistico diagramma non da figure ma da simboli.

Contro l'identificazione però con questo ciclo e a favore piuttosto di quello del Durgatipariśodhana sta invece la figura n. 23, che sembra indubbiamente quella di sByoñ bai

---

(1) V. G. TUCCI, *Animadversiones indicae*. « Journal of Royal Asiatic Society of Bengal », N. S., vol. XXVI, 1930, p. 1.

(2) TUCCI-CHERSI, op. cit., p. 312.

rgyal po, rappresentato nell'atteggiamento tradizionale di Amitābha, che manca nel ciclo della « famiglia della gemma ».

Ad ogni modo siccome il ciclo della « gemma » e quello del « vajra » hanno in molta parte la stessa rappresentazione iconografica e manca in Tabo ogni simbolo che possa distinguere le statue ci limiteremo ad identificarle secondo lo schema del Kun rig, aggiungendo fra parentesi il nome corrispondente nella serie della « famiglia della gemma ».

§ 15. *Identificazione delle singole statue.* — Faccio seguire un elenco (v. p. 69–70) nel quale il numero progressivo arabo a sinistra si riporta al numero d'ordine della statua nella serie plastica che, seguendo il corso della pradakṣiṇā rituale, parte da sinistra della porta d'ingresso e percorrendo via via la parete sinistra, la parete centrale e la parete destra ritorna al fianco destro della porta (v. fig. 2). Il numero romano sta ad indicare l'ordine delle tavole in cui quelle statue sono state riprodotte seguendo quello dell'originale. Il numero arabo in corsivo si riferisce invece al posto che quella deità occupa nella descrizione del maṇḍala del Kun rig secondo lo schema della « famiglia » del vajra o della « famiglia della gemma » descritto nelle fonti da noi studiate.

§ 16. *Tipi iconografici di Vairocana.* — Inoltre anche la divinità centrale (vibhu, gtso bo) del tempio si differenzia dal tipo iconografico descritto nelle fonti letterarie. (TAV. XXI, XXII).

Infatti Vairocana non è rappresentato con un corpo unico e quattro teste, ma da quattro singole figure messe a spalla; il simbolo poi della mudrā è diverso, perchè

Numero progressivo delle immagini nel tempio	Tavole	Nome delle divinità	Numero corrispondente nel ciclo delle 37 deità
3	III	Vajradhūpā	30
4	IV	Vajralāsyā (Maṇi-)	26
6	V	Vajrasattva	10
8	VI	Vajrarāga (Maṇi-) (1)	12
10	VII	Vajraratna (Rin c'en lta ba)	14
12	VIII	Gyal mc'og rin c'en (don t'ams cad sgrub pa 6)	4
14	IX	Vajrahāsa (Maṇi-)	17
15	X	Vajramālā (Maṇi-)	27
16	X	Vajragītā (Maṇi-)?	28
17	XI	Caṇḍavajrapāṇi (2)	

(1) Vajrarāga è rappresentato nella figurina in bronzo che faceva parte di un gruppo intero del Kun rig nel tempio di Rabgyeling (Tav. XX, a).

(2) Caṇḍavajrapāṇi o anche Vajracāṇḍa è un'incarnazione terrificata di Akṣobhya. Nel འདོད་ལྷ་ཚོགས་ཀྱི་སྐབ་ཐབས་ (vol. 3 delle opere complete) di bLo bzan dpal ldan ye šes: p. 41 è così descritto:

རང་ཉིད་དབལ་ལྷན་གདམ་པོ་ཆེ།  
 ཞལ་གཅིག་ཕྱག་གཉིས་འཛིགས་པའི་གཟུགས།  
 ཕྱག་གཡས་གསེར་གྱི་རྩི་འཕུར།  
 གཡོན་པ་རྒྱལ་བུ་དཀར་ཅུ་བརྟེན།  
 དར་དང་རིན་ཚེན་རྒྱན་གྱིས་སྦྱས།  
 འོད་ཟེར་མང་པོའི་སྤང་བ་འབྲུག།  
 ཞབས་གཡས་བསྐྱམ་ཞིང་གཡོན་པ་བརྒྱུངས།

« Al sādḥaka appare: Śrīmatmahācaṇḍa stesso con una faccia e due mani e dalla forma spaventosa; nella mano destra impugna il vajra d'oro e nella sinistra appog-



(Continuazione v. p. 69)

Numero progressivo delle immagini nel tempio	Tavole	Nome delle divinità	Numero corrispondente nel ciclo delle 37 deità
19	XII	Vajrālokā (Maṇi-)	27
20	XII	Vajrapuṣpā (Maṇi-)	31
22	XIII	Vajratikṣṇa (Ratna-)	19
23	XIV	Sbyoñ bai rgyal po	2
25	XV	Vajrasūrya	15
26	XV	Vajrarāja (o <i>Vajrahetu</i> )?	11
27	XVI	Vajrasphoṭa (Ratna-) (1)	36
28	XVI	Me tog c'er rgyas	5
29	XVII	Vajradharma (Tiñ ñe ḍsin ye śes sñiñ po)	18
30	XVIII	Vajrasandhi	25
31	XVIII	Vajrapṛtā	33

mentre le statue di Tabo sono nell'atteggiamento della predicazione (dharmacakramudrā), Sarvavid-Vairocana deve essere, secondo le descrizioni sopracitate, nell'atteggiamento della meditazione (dhyāna o samādhimudrā); questo tipo troviamo appunto in figurazioni del maṇḍala di Vairocana a Tabo, a Toling e altrove, o vediamo riprodotto su ts'a ts'a abbastanza frequenti nei pressi degli

giata sul fianco il campanello. È ornato di benda e di gioielli ingemmati con una ghirlanda di molti raggi agitantesi (all'intorno). La gamba destra è contratta e la sinistra distesa ».

Il dio è rappresentato nella statua di bronzo riprodotta nella Tav. XX, c il cui tipo iconografico corrisponde perfettamente al *sādhana* sopra citato. Sulla testa si vede una figurina di Akṣobhya, uno dei Buddha della suprema pentade, di cui Caṇḍavajrapāṇi è considerato l'emanazione.

(1) Vajrasphoṭa è raffigurato nella statuina, anche essa proveniente dal gruppo del Kun rig di Rabgyeling, riprodotta nella Tav. XX, b.

antichi templi bKa' gdams pa sia del Ladakh sia del Tibet occidentale (Tav. XXIII).

Questa maniera però di rappresentare il Sarvavid Vairocana non è soltanto caratteristica di Tabo, ma si ritrova anche altrove, ad esempio nel tempio di Lhalung e si spiega probabilmente col fatto che il quadruplice aspetto del dio, simboleggiato dalle sue quattro teste, è scisso in altrettante figure staccate; queste poi sono nella mudrā abituale di Vairocana isolato, cioè in quella {del dharmacakra e riproducono perciò il tipo di Vairocana che compare nella serie dei pañcakula i cinque Tathāgata o Buddha, erroneamente chiamati i cinque dhyānibuddha, i quali, come vedremo in seguito, stanno a significare, nel processo meditativo, le cinque linee di evoluzione delle cose o delle esperienze dall'essere primigenio indiscriminato.

Questa particolarità di raffigurazione non ci deve sorprendere: le rappresentazioni di Vairocana sono anch'esse molteplici e variano secondo il ciclo tantrico cui si riferiscono: così ad esempio, secondo un'opera già citata (1), oltre al tipo più comune nella serie della pentade suprema cioè: color bianco, una faccia, mani atteggiate nel gesto della predicazione, si venerano di lui altre manifestazioni: quella appunto del Kun rig rnam par snañ mdsad – Sarvavid Vairocana, – come è descritto nei testi Sa sky a pa o nel ciclo del Durgatipariśodhana sopra studiato, con la ruota ad otto raggi sul palmo della mano (ak'or lo rtsibs brgyad); poi rNam par snañ mdsad mñon par byañ c'ub con una faccia e due mani in samādhimudrā e di color giallo; quindi, secondo

---

(1) *bLa ma mc'od pai k'rid yig gsañ bai gnad rnam par p'ye ba sñan rgyud man ñag gi gter mdsod*, fol. 51 b.

la Vajradhātumahāmaṇḍalopāyikā (bsTan ḡgyur རྩོམ་གྲྀ་, 32) rDo rje sNañ mdsad come il Kun rig, con un vajra sulle mani al posto della ruota.

Secondo il commento al Paramāditantra un'altra sua forma è bianca con il rdo rje dril bu campanello contrassegnato dal vajra nella destra e il vajra all'altezza del petto nella sinistra (bsTan ḡgyur, 78): ed un'altra ancora (ibid., p. 283), è gialla, con una faccia: le mani sono in bodhyaṅgī mudrā e in esse porta il vajra. Secondo poi le glosse di Tsoñ k'a pa al commento di Candrakīrti sul Guhyasamāja (folio 217, b) esso è anche rappresentato con una faccia e due braccia; ruota e campanello come simboli.

§ 17. *Età delle pitture di Tabo.* — Prima di passare alle altre cappelle di Tabo, converrà ritornare un po' sulla questione dell'età cui con ogni probabilità risale il gTsug lag k'añ, che è senza dubbio il tempio più importante e più antico di tutto quanto il Gompà. Tabo e Toling non si dissociano, come vedemmo, nella tradizione. Tutti e due sono stati fondati da Rin c'en bzañ po sotto il patrocinio di Ye šes 'od; ma, che il tempio quale oggi si ammira sia proprio quello costruito ai tempi del grande Lotsāva è un'altra questione. E non foss'altro si opporrebbe a questa ipotesi l'iscrizione che si legge all'ingresso della cappella absidale pubblicato e tradotto negli appendici a p. 195.

Essa dunque conferma la costruzione del gompà per opera di Ye šes 'od, ma, parla anche di una riedificazione sotto il regno di Byañ c'ub 'od avvenuta quarantasei anni più tardi. Ma nulla indica che essa sia coeva di questo principe. Anzi, come dichiara lo stesso autore, che sembra anche il pittore degli affreschi, l'iscrizione non è altro che un

lo rgyus, cioè un racconto, una tradizione messa per iscritto e ben diversa perciò dalla dedica vera e propria. Essa è insieme una glorificazione (praśasti) delle due più grandi figure della rinascita buddhistica nel Tibet occidentale. Dunque non c'è nessun motivo per attribuire senz'altro le pitture, che pure hanno un'apparenza molto antica e tradiscono influssi indiani indiscutibili, al tempo di Rin c'en bzañ po. Però sopra l'iscrizione di cui mi sono venuto occupando, si vede una pittura (Tav. XXIV), evidentemente della stessa mano delle altre, la quale riproduce la figura di un asceta, la cui mano destra è in bhūmisparśamudrā; un santo buddhista alquanto idealizzato e non meglio determinabile. Intorno all'asceta si accalca una folla di devoti, alcuni dei quali laici ed evidentemente personaggi di molta importanza.

È appunto qui, che in un riquadro, si trova quell'iscrizione cella che il Francke non riuscì a leggere e a decifrare completamente. Perchè invece del solo: GUGE SDE, come a lui parve, vi è scritto chiaramente:

1) གཟེང་མལ་ལ་དབང་ཕྱུག་མགོན། མཁར་རུས་ག་གེ་མྱེ་

2) གནས་བདུན་ཆེན་པོ་འདལ་བ་མཇེད་དུ་པོ་ཡི་དགོ་འདུན་མྱེ་ཆེན་པོ་

Cioè: 1) « GZI' MAL LA il principe, il signore; mK'ar RUM, distretto di Guge ».

2) « Il grande arhat converte; la grande adunata dei monaci di Tabo ».

Gzi' mal la è evidentemente il ḡdsi smal delle genealogie del rGyal rabs e se rTse lde ci riporta all'ultimo venticinquennio dell'XI secolo (1), tenendo conto che fra

(1) V. *Indo-Tibetica*, II.

rTse lde e gZi' mal la corrono altri quindici re, si arriverà all'incirca alla fine del XIII e agli inizi del XIV secolo come data probabile del principe ricordato dall'iscrizione ed effigiato nelle pitture di Tabo. Di conseguenza a questa stessa epoca occorre far risalire tutte le pitture del tempio ancora esistenti.

Le altre iscrizioni sono quasi tutte cancellate. Però a destra dell'abside, vicino a figure di personaggi che contribuirono alla fondazione del tempio (yon bdag, sbyin bdag) (Tav. XXV) ho potuto decifrare le seguenti:

ཁྲོམ་རུ་རྒྱུང་མ་ : la moglie K'rom 'u (1).

མག་པའི་ཙ་བ་བཏེན་ཉི་དགེའུ་(=དགེའུ་)ཡོན་བདག་ : il donatore brTen ti[n] dge' di Tsa, il figliastro.

རུམ་ཟ་དྲན་པོ་གསུག་ : rTan po gsug di Rum.

ཧུག་ཨར་ཟ་ཡེ་ཤེས་ : Ye šes di Hug ar.

གློན་ངོས་(2)འདིའི་ཡོན་བདག་རུམ་ཟ་གཉེན་ཉིང་ : gNen tiñ di Rum [uno dei] donatori di questo [monastero] vera e propria lampada (della fede).

I nomi che precedono quelli di persona sono probabilmente nomi di luogo come lo è certamente RUM che ricorre anche nell'iscrizione sopracitata di gZi' mal la (3), o di clan.

(1) Su K'rom v. F. W. THOMAS nel « Journal of Royal Asiatic Society », 1931, p. 830.

(2) Cioè il monastero di Tabo che anche nell'iscrizione è chiamato « lampada della legge »; *ños* per *dños*.

(3) A giudicare da queste iscrizioni Rum era il nome del distretto dello Spiti intorno a Tabo. Sul suffisso « za », v. F. W. THOMAS, ne « Journal of Royal Asiatic Society », 1927, p. 832.

§ 18. *Gli affreschi.* — Nel tempio centrale, sotto le statue, corre ininterrotta una lunga serie di affreschi, la quale pur rappresentando, come vedremo, leggende ben note del Buddismo, è assai importante anche per la storia dell'antico costume del Tibet occidentale. È evidente infatti che queste pitture sono più o meno ispirate a visioni locali e contemporanee, proiettate, per così dire, sullo sfondo leggendario e mitologico che si voleva rappresentare. La tecnica e lo stile di esse sono per noi del più grande interesse.

Queste pitture sono uscite da una scuola assolutamente indipendente da quella sviluppatasi nel Tibet centrale, e generalmente più nota; esse rivelano un'arte indigena che deve essersi venuta formando appunto in Guge sotto il patrocinio dei re del Tibet occidentale. Ispiratasi a modelli diretti dell'India, lontana da quella penetrazione cinese che si determinò in altre parti del Tibet, questa pittura murale è forse il documento più notevole che ci resti di una scuola che potrebbe chiamarsi indo-tibetana; alle sue caratteristiche fondamentali io mi propongo di dedicare prossimamente uno studio esauriente in base all'ampio materiale riportato dai miei viaggi.

Gli affreschi che decorano il tempio di Tabo si dividono in due serie: l'una è a sinistra di chi entra nel tempio e comincia immediatamente al lato della porta, l'altra corre parallelamente a destra con uguale sviluppo.

L'una e l'altra serie sono narrative, cioè riproduzioni pittoriche di leggende ben note del Buddismo.

Quella di sinistra contiene infatti la leggenda di Nor bzañ. La storia di Nor bzañ, re fedele ai precetti della legge buddhistica (c'os rgyal) è anche oggi una delle più comuni

e diffuse in tutto il Tibet. La sua redazione più conosciuta è quella che si intitola: རྩོམ་གྱི་རྒྱལ་པོ་ཞོར་བུ་བཟང་པོའི་རྣམ་ཐར་ཕྱོགས་བསྒྲིགས་བྱས་པ་ཐོས་ཚུད་ཡིད་ཀྱི་དབང་བསྟོན་ (Tav. XXVI, XXXII).

Questo libro parla della rivalità fra due regni dell'India uno al nord e l'altro al sud, eretico questo, devotissimo alla legge buddhistica l'altro. La mancanza di pietà produce gravi sciagure nel regno del mezzogiorno sicchè i nāga largitori di ricchezza prendono rifugio in un lago del regno settentrionale facendo piovere su questo i tesori della loro grazia. Vani restano i tentativi del principe del regno meridionale e dei suoi sacerdoti per far ritornare i nāga nella loro sede; un potentissimo stregone promette di avvincere con le sue formule i serpenti, ma perde la vita per mano di un pescatore, che stretta amicizia con i Nāga, viene da essi largamente beneficato per aver saputo salvarli dalle insidie del mago e ne riceve in dono una gemma preziosa. Quindi questo pescatore con l'intervento di un'asceta ottiene una semidea di grande bellezza (Kinnarī) che egli conduce come sposa al re Nor bzañ, dal quale è largamente ricompensato per i beneficî arrecati al paese.

La leggenda descrive gli amori della coppia regale e l'invidia che ne nasce fra le concubine e le donne del gineceo le quali, con varî strattagemmi, ottengono che Nor bzañ venga mandato dal padre nelle regioni del Nord a convertire i barbari abitatori di quelle contrade. Mentre il principe conduce facilmente a termine la sua pericolosa impresa, le rivali della principessa ordiscono contro di lei una congiura, sicchè essa aiutata dalla madre di Nor bzañ, può a stento salvarsi rifugiandosi nuovamente fra i Gan-

dharva. Immenso è il dolore di Nor bzañ, quando, al ritorno, non vede più la sposa: senza darsi pensiero del suo regno e dei rimbrotti paterni egli parte col fermo proposito di ritrovarla; il libro descrive le sue avventure, per paesi strani ed infine la gioia dell'incontro. È dunque chiaro che questo lungo romanzo tibetano ricco di digressioni e di descrizioni altro non è se non un rifacimento ed un ampliamento del ben noto racconto di Sudhana, contenuto nel Divyāvādāna (p. 441 sgg.).

Gli affreschi di Tabo però non hanno scene che sembrano ispirate a questa leggenda. Evidentemente è un'altra storia che essi riproducono. Per diversi motivi non abbiamo avuto nè modo nè tempo di fotografare o di copiare le iscrizioni che commentano le varie scene, ma è chiaro dai miei appunti e dalle poche parole che si leggono nelle tavole, che le pitture illustrano la storia non già di c'os rgyal Nor bzañ ma di Ts'on dpon gyi bu Nor bzañs (1) cioè di « Nor bzañ figlio del capo mercante (śreṣṭhi-putra) ». Quale sia questo racconto non so dire: ma è bene non dimenticare che Nor bzañ traduce non solo il sanscrito Sudhana, ma può anche corrispondere ad un originale Manibhadra.

La pittura di destra, invece, riproduce la vita del Buddha descritta in una serie di quadri che corrispondono ai dodici momenti fondamentali della vita del Buddha (mḍsad pa cu gñis), divenuti tradizionali nell'iconografia del Tibet. Gli affreschi di Tabo non contengono nulla di particolare o di nuovo; siccome d'altra parte questa leggenda del Buddha ricorre con molta frequenza su quasi tutti i templi

---

(1) Così la grafia antica.



del Tibet occidentale, non credo sia il caso di farne una descrizione particolareggiata, tanto più che le pitture di Tabo sono già in gran parte cancellate e deturpate dall'acqua penetrata per il soffitto sconnesso, e quindi in uno stato di conservazione poco adatto ad un acconcio esame stilistico.

§ 19. *La cella e i tipi iconografici dei cinque Buddha.* — Dietro al tempio, del quale ci siamo fino ad ora occupati, è la cella (dri gtsaṅ k'aṅ) con una statua centrale e due accolti da ambo i lati. La celletta è circondata da uno stretto corridoio, il quale serviva per la sacra circumambulazione dei fedeli. La figura centrale rappresenta un Buddha seduto su di un trono (siṃhāsana,) sul cui basamento si vedono in alto rilievo due leoni dal dorso contrapposto (Tav. XXXIV).

Di solito, la statua è ricoperta da un paludamento rituale di color rosso.

Il dio è seduto in vajraparyāṅka e le mani sono atteggiare in dhyānamudrā, cioè supine, l'una sull'altra. È dunque possibile addivenire ad una identificazione della statua più precisa che il semplice e generico « seated figure of buddha » come dice il Francke. Non v'ha dubbio che la figura rappresenta 'Od dpag med, cioè Amitābha. Infatti nell'iconografia usuale tibetana, i cinque Buddha supremi o pañcatathāgata possono essere rappresentati con simboli o senza simboli, in vestito monacale o in paludamenti regali, secondo uno schema che possiamo riassumere nella formula seguente, e che non permette dubbi sulla identificazione specifica della divinità rappresentata.

DIVINITÀ	COLORE	VEICOLO	MUDRĀ	SIMBOLO
Vairocana	bianco	leone (1)	dharmacakra (2)	ruota
Akṣobhya	turchino	elefanti	bhūmisparśa	vajra
Ratnasambhava	giallo	cavalli (3)	varadā	gemma
Amitābha	rosso	pavoni	dhyāna	vaso (4)
Amoghasiddhi	verde	garuḍa (5)	abhaya	spada (6)

Come illustrazione della sacra pentade e delle sue rappresentazioni iconografiche posso riprodurre una serie di rigs lña «le cinque famiglie» come si chiamano certi dia-

(1) E non draghi come è in B. BHATTACHARYYA, *Buddhist Iconography*, p. 4. Secondo la *Tattvālokakarī* simbolo di Vairocana è il vajra a 5 punte; bsTan ḡgyur རྩི, 131 sgg. Sui cinque Buddha e la loro iconografia si cfr. bsTan ḡgyur རྩི, 121; dopo aver detto che Vairocana è bianco, ha quattro facce, suo simbolo è il vajra a cinque punte, (*rdorje rtse lña*), suo veicolo (*vehana*) il leone seguita:

མི་བསྐྱེད་པ་ལ་སོགས་  
 ཡང་གོ་ཅི་མ་ཇི་ལྟ་བུ་བཞེན་དུ། ལྷ་མདོག་སྒྲིན་པོ། དང་སེར་པོ་དང་དམར་པོ་དང།  
 ལྗང་ག་དང། ལྷན་པོ་ཆེ་དང། ཏྲ་དང་སྐ་བྱ་དང། ཉམ་མཁའི་སྤིང་གི་སྤི་ལ་པད་མ་  
 དང་ལྷ་བའི་ཕྱིང་དུ་རྩི་རྩི་སྤྱི་ལ་མོ་ཀྱང་གིས་བཞུགས་པ། ས་གཞོན་དང། མཚོག་  
 སྤྱིན་དང། ཏིང་ངེ་འཛིན་མཚོག་དང། མི་འཇིགས་པའི་ཕྱུག་གྱུ་དང། རྩི་རྩི་དང་རྩི་རྩི་  
 ཅིན་པོ་ཆེ། དང་རྩི་རྩི་བརྒྱ་དང། ལྷ་ཚོགས་རྩི་རྩི་བརྒྱམས་པ།

(2) Ma secondo il Pañcākāra di Advayavajra (in ADVAVAJRASAMGRAHA, p. 40) la mudrā è *bodhyaṅgī*, *byaṅ c'ub mc'og*.

(3) Non leoni come si legge in *Buddhist Iconography* di B. BHATTACHARYYA p. 5.

(4) Secondo lo stesso trattato di Advayavajra il simbolo è il loto; *padmacihna*.

(5) Oppure: *šan šan* uccello favoloso di proporzioni gigantesche e con faccia umana, v. ཟབ་ཚོས་ཞི་བྲོ་དགོངས་པར་གྲོལ་གྱི་ལས་བྱང་རྒྱལ་འཚོར་བ་རང་གྲོལ་གྱི་སྤྱིང་པོ་ f. 2.

(6) Secondo lo stesso trattato il simbolo sarebbe il *viśvanajra*, come nella *Tattvālokakarī*, ma la traduzione tibetana della stessa opera ha: *ral gri* cioè *khadga* spada, quella appunto che si vede sulla figura riprodotta a Tav. XXXIII.

demi che vengono adoperati nel Tibet nelle cerimonie di esorcismo o nei riti funebri, o anche nel battesimo iniziatico.

Essi sono composti di cinque piccole iconi tenute insieme da una cordicella o da una benda; ciascuna delle iconi rappresenta uno dei Buddha supremi: da ciò appunto il nome « di cinque famiglie » col quale vengono usualmente designati. L'imposizione di questo mistico diadema sta a significare che l'uffiziante si è immedesimato con quella forza cosmica germinale in cui si differenziano cinque linee di evoluzione, raffigurate simbolicamente dalla pentade suprema: egli quindi ormai unificato col tutto tiene sotto il suo dominio le forze dell'universo e può operare il miracolo.

Questi rigs lña sono adesso usualmente fatti di cartone o di cartapesta; e portano dipinte, con una perizia maggiore o minore, le immagini dei cinque Buddha incorniciate in quei motivi tradizionali che l'arte tibetana ha ereditato dall'India.

Un bell'esempio, eseguito con finezza non molto comune, è quello che viene riprodotto nella tavola e che corrisponde perfettamente agli schemi iconografici sopra indicati (Tav. XXXIII).

Ma i più antichi rigs lña erano fatti di legno, secondo forse il costume indiano: sostituiti però da quelli di cartapesta, essi sono oggi divenuti oltremodo rari. Se qualcuno ne resta, viene conservato con grande venerazione, come una sacra reliquia, sugli altari. Sono riuscito tuttavia a trovarne qualche notevole esemplare nello Spiti, nell'alto Kunavar e in Guge: alcuni sono molto antichi, anzi quasi sicuramente, di fattura indiana, o direttamente ispirati a

modelli indiani. Tali si possono considerare quelli riprodotti nella Tav. XXXV, nn. 1, 2, 3.

Il n. 1 rappresenta Amoghasiddhi; il n. 2 Vairocana; il n. 3 Amitābha. I Buddha sono contrassegnati dal loro veicolo tradizionale inciso sul basamento del trono: e sono seduti in vajraparyāṅka sopra un loto poggiato su un tappeto ornato con motivi quadrangolari. Dietro la figura, il trono, di uno stile che sembra caratteristico delle statue di tipo Pāla; esso è fiancheggiato da una figurina d'elefante su cui poggia il leone cornuto (vyāḷaka): in questo caso sul vyāḷaka un cavaliere. Sopra al trono un mostro marino (makara) da cui si sviluppano in volute motivi floreali e in alto, un garuḍa, del solito tipo indiano sormontato, dal simbolo caratteristico della deità rappresentata: la spada per Amoghasiddhi, la ruota per Vairocana, il loto per Amitābha.

I nn. 4-8 (Tavv. XXXVI-XXXVII) riproducono la pentade intera; divinità centrale di queste serie è Sarvavid Vairocana (n. 6) con quattro teste e mani in dharmacakramudrā, un tipo cioè che sintetizza in una figura sola il quadruplice Vairocana di Tabo. Sotto a ciascuna deità, oltre il solito veicolo, la figura di un nano nell'atteggiamento di Atlante, un motivo che ritroveremo riprodotto in stucco nel tempio di Lhalung: invece del garuḍa in alto, una testa di leone (kīrtimukha). Sul vertice i simboli tradizionali: il fiore di loto per Amitābha, il viśvavajra per Akṣobhya, (come nel trattato di Advayavajra) per Vairocana (n. 6) un fiore invece della ruota, per Amoghasiddhi (n. 7) il vajra (è riprodotta soltanto la parte superiore), per Ratnasambhava (n. 8) la gemma. Ai due lati del trono invece del motivo dell'elefante e del vyāḷaka due divinità quasi sicu-

ramente femminili, probabilmente le solite deità femminili in atto di adorazione (mc'od pai lha mo).

Ai lati di Vairocana gli attendenti sono quattro invece di due: in alto, sotto il kīrtimukha, due figurine; una di Śākyamuni e l'altra di Amitābha.

I nn. 9 e 10 (Tav. XXXVIII) sono dello stesso tipo sebbene lavorati forse anche con maggiore finezza: rappresentano Amitābha e Ratnasambhava.

I simboli, come ho detto, sono accessori; possono essere presenti, ma possono anche mancare; anzi questo è il caso più frequente nell'iconografia del Tibet occidentale; del resto abbiamo già veduto, studiando il tipo iconografico di Vairocana, che essi possono anche variare a seconda delle scuole. Sicchè l'identificazione delle divinità può farsi soprattutto in base a due elementi fondamentali: il colore e l'atteggiamento delle mani.

§ 20. *Amitābha e Amitāyus*. — Nel caso nostro il colore rosso e l'atteggiamento delle mani in samādhi o dhyānamudrā lasciano fuor di dubbio che la statua rappresenti Amitābha. Ciò che manca è il vaso e propriamente il vaso per l'elemosina, quello che in tibetano è chiamato il lhuñ bzed e in sanscrito piṇḍapātra. A questo fatto occorre far molta attenzione, perchè la figura di Amitābha dello stesso colore e dello stesso atteggiamento è a volte rappresentata con il lhuñ bzed e a volte con il kalaśa o kumbha, (in tibetano bum pa). La differenza nella forma dei due vasi è notevole e così pure nel significato.

Mentre il piṇḍapātra è, come è noto, il vaso in cui il monaco raccoglie le elemosine offertegli, il kalaśa è il vaso tradizionale che contiene l'acqua benedetta, l'acqua cioè

trasformata con la benedizione della divinità in ambrosia. Di solito il ventre di questo vaso è più stretto alla base e più largo verso l'alto, ha un collo sottile e labbra molto grosse e spesse. È un tipo che risale a tempi antichissimi e sembra aver avuto sempre un uso rituale: il vaso da cui sgorga l'acqua della vita (1).

È appunto quest'acqua spruzzata sull'iniziando che consacra la sua definitiva ammissione ai supremi misteri e la sua compartecipazione al supremo vero, cioè la sua rinascita a piani superiori di esistenza, perchè l'abhiṣeka o battesimo implica l'identificazione del sādḥaka con quel piano di esperienze che una determinata divinità sta a simboleggiare. In altre parole, per adoperare la terminologia delle scuole misteriosofiche, che si muovono in un'atmosfera simile a quella delle sette buddhistiche di cui ci stiamo occupando, il kalaśa è destinato a contenere l'acqua della vita, o come dicono i testi, l'ambrosia dell'immortalità, (འཆི་མེད་ཚོའི་བདད་ཚུལ་གང་པའི་བུམ་པ་(2)); l'acqua consacrata che si adopera nel battesimo si trasforma con la benedizione del guru e per la grazia divina (adhiṣṭhāna) in ambrosia e opera la palingenesi indefettibile dell'iniziato, immedesimandolo con la divinità. Ora i tibetani distinguono rigorosamente fra i due tipi iconografici, quello cioè che porta sul palmo della mano in dhyānamudrā il piṇḍapātra e quello che porta invece il kalaśa. Il primo è detto rappre-

(1) HEUZY, *Origines orientales de l'art*, p. 163. A. COOMARASWAMY, *Yaksas*, parte II, p. 61.

(2) འཆི་མེད་ཚོའི་བདད་ཚུལ་གང་པའི་བུམ་པ་ di bLo bzañ dpal ldan ye šes, (vol. ༧, delle opere complete fol. 78).

sentare 'Od dpag med, Amitābha, e l'altro Ts'e dpag med Amitāyus; cioè il tipo unico Amitābha–Amitāyus – che (1), tanto in India quanto in Cina ed in Giappone, sembrano confondersi – viene rigorosamente diviso in due aspetti diversi. Come ciò sia avvenuto non siamo in grado di precisare; nè possiamo ancora stabilire se i tibetani abbiano continuato una tradizione già elaborata in alcune scuole indiane o siano stati essi i primi a formulare, magari sotto influssi stranieri, una teoria che implicava una contraddizione con lo schema tradizionale della sacra pentade e infrangeva quel numero quinario, sul quale quella è imperniata. Ci sembra, tuttavia, di avvertire in questa scissione di una divinità in due sottospecie un'atmosfera religiosa analoga a quella delle scuole misteriosofiche dell'Oriente mediterraneo che, attraverso l'iniziazione e l'ascesi, volevano assurgere ad uno stato di consustanziazione con la divinità considerata ora come pura luce e luce infinita φῶς Amitābha, ora come eterna vita ζωή Amitāyus, ideali mistici alla cui realizzazione aspiravano tanti iniziati nei secoli immediatamente prima dell'era nostra.

§ 21. *Accoliti di Amitābha.* – Sopra l'immagine di Amitābha sono quattro figurine in stucco con orecchini e diademi. Le due in alto portano il caratteristico costume indiano (dhoti) e le due in basso sembrano uscire da una nube; sono probabilmente deva ed Apsaras o vidyādhara in atto di omaggio. Sulle pareti ai lati del Buddha, tracce

---

(1) Già identificati completamente nel Sukhāvativyūha: v. BUDDHIST MAHAYANA TEXTS, par. II: *Sacred books of the East*, vol. XLIX, p. 14, par. 13 e 14 e p. 32, par. 14.

di pitture raffiguranti due divinità femminili: bianca quella di sinistra, scura quella di destra che dovevano tenere simboli non più bene discernibili; quella di sinistra pare porti un ombrello. Evidentemente le consuete dee in atto di venerazione (mc'od pai lha mo) accessorio usuale della iconografia buddhistica.

Sulle pareti laterali si trovano le statue erette di due bodhisattva; quella a destra di 'Od dpag med è bianca, quella a sinistra è turchina. Sono probabilmente figurazioni di diversi aspetti di Avalokiteśvara. La statua di destra rappresenta quasi sicuramente Padmāpaṇi e quella di sinistra Mahāsthāmaprāpta (Tavv. XXXIX, XL).

Questa connessione non è puramente casuale, ma la consacrazione iconografica di una tradizione non ignota alla letteratura mahāyānica. Sappiamo infatti dal Karuṇā-puṇḍarīka (1) che Araṇemi, il quale regnò in evi cosmici passati, divenne il Buddha Amitābha, mentre i suoi due figli maggiori, salendo nella loro ascesa spirituale, divennero i bodhisattva Avalokiteśvara e Mahāsthāmaprāpta: essi, nel Kuan wu liān šou fu kiā 觀無量壽佛經 fiancheggiano in piedi un'apparizione di Amitābha (Taishō, ed. 365) e anche nel Sukhāvativyūha sono nominati come i principali Bodhisattva nel paradiso di Amitābha (2).

Le altre due statue ugualmente in piedi che precedono l'abside, fanno parte anch'esse del parivāra o seguito di

---

(1) Karuṇāpuṇḍarīka. Ediz. della Buddhist text Society, p. 37, 38, 39.

(2) Sukhāvati, trad. cit., p. 52. par. 34.

Secondo la maggior parte della letteratura di carattere o valore iconografico Avalokiteśvara deve essere appunto alla destra di Amitābha e Mahāsthāmaprāpta alla sinistra. V. ad esempio 陀羅尼集經 Taishō, ed. n. 901, vol. XV, p. 800, ove però invece di Avalokiteśvara Padmapāṇi si parla di Avalokiteśvara «dalle undici teste».



Amitābha. Esse sono Ākāśagarbha a sinistra e Kṣitigarbha a destra della statua centrale (Tavv. XLI-XLII). Così anche a Tabo sarebbe documentata una tradizione che si ritrova pure in Giappone ed esisteva in Cina: la pentade di Amitābha, nella quale le scuole giapponesi sembrano sostituire ad Ākāśagarbha il patriarca Nāgārjuna (1).

Sulle pareti del passaggio di circumambulazione intorno all'abside sono affrescate mille figurine di Buddha seduti tutti in dhyānamudrā (Tav. XLIII). I monaci ci veggono altrettanti 'Od dpag med, ma non si tratta che del solito motivo tanto frequente sulle pitture dei templi di quest'epoca nel Tibet occidentale, cioè del ciclo dei Buddha del Bhadrakalpa, il cui elenco poliglotta è stato pubblicato dal Weller: se ne fa chiara allusione anche nell'iscrizione di cui abbiamo parlato (linea 7).

§ 22. *La biblioteca di Tabo.* — Purtroppo della biblioteca che un giorno era custodita in questo tempio, non restano più che miseri resti. In un rozzo scaffale lungo la parete sinistra, sono ammassati senza ordine fogli sparsi di una Prajñāpāramitā in cento mila versi, sulla cui importanza già richiamò l'attenzione il Francke. Non è improbabile che il tempio fosse depredato dalle soldatesche di Zoravar, durante la tragica spedizione tibetana di questo celebre generale dogra. Mi sembra infatti quasi certo che egli passasse per Tabo, se già era sceso a Kyi e a Kaze. Il Francke sembra negare questa possibilità, perchè il tempio di Tabo è l'unico che sia restato in piedi in mezzo a tanta generale rovina. Ma bisogna ricordarsi che esso sorgeva in pianura

---

(1) V. *Hôbôgirin* s. v. « Amida ».

e non occorre smantellarlo come bisognava fare per gli altri monasteri costruiti, come veri fortilizî, in cima alle montagne, di difficile accesso, provvisti di bastioni e feritoie e che in caso di guerra servivano di ottimo rifugio e di magnifica difesa per i lama guerrieri. Una volta passata la devastazione sul tempio di Tabo, i pietosi fedeli raccolsero gli sparsi resti dell'antica biblioteca e li deposero senz'ordine nelle scaffalature provvisorie.

I manoscritti sono tutti in grafia antica (Tavv. XLIV-XLV): come appunto le copie di Toling e degli altri monasteri del Tibet occidentale. Anzi conservano più forme arcaiche che le stesse iscrizioni nell'interno del tempio di Tabo. È difficile dire se siamo sempre di fronte ad originali antichi, coevi alla fondazione del tempio o a successive copie, perchè, come è noto, il clima arido ed asciutto del Tibet può conservare i manoscritti in maniera perfetta, per molti secoli, come nei pianori dell'Asia centrale. Ma d'altra parte, l'importanza che Tabo dovette avere, favoriva la continua copiatura dei sacri testi che non solo si studiavano dai monaci, ma si dovevano anche recitare nel servizio religioso. E i privati stessi, secondo un costume che si perpetua anche oggi nel Tibet, per procacciarsi meriti religiosi, facevano copiare, pagando essi stessi gli amanuensi, i volumi della « Gran Madre », (yum c'en mo), cioè della Prajñāpāramitā nelle sue varie redazioni.

Ma siano esse antiche o più vicine a noi, queste varie copie dei libri più sacri del Buddismo depositati nel tempio di Tabo (e quello che dico per Tabo deve essere altresì ripetuto per tutti gli altri templi del Tibet occidentale che io ho visitato) hanno una grande importanza per la edizione critica della versione tibetana della Prajñāpāramitā,

o degli altri libri canonici, perchè esse ne hanno fedelmente e con cura minuziosa tramandato il testo come era uscito dalle mani dei primi traduttori. Anzi, come ho dimostrato nel secondo volume di *Indo-Tibetica*, alcune di queste traduzioni, di cui restano antichi frammenti manoscritti, erano state fatte proprio nel Tibet occidentale, e da Lotsāva del Tibet occidentale, siano essi stati Rin c'en bzañ po medesimo o i suoi collaboratori. È chiaro quindi il grande valore di questi manoscritti che ci danno la forma originaria di una letteratura importantissima per lo studio del Buddhismo, della sua dommatica e delle sue esperienze mistiche.

È notevole che fra i frammenti ritrovati a Tabo, perduti in mezzo alle grosse pagine della *Prajñāpāramitā*, figurino, con una assoluta prevalenza, fogli di opere tradotte tutte nel Tibet occidentale e uscite quindi dalla scuola di Rin c'en bzañ po. Sicchè sembra che questi monasteri dello Spiti e di Guge, anche quando cominciarono a crescere i seguaci delle nuove sette che erano venute lentamente assumendo caratteri propri nel resto del Tibet, conservassero una certa ortodossia di tradizione, vivendo più o meno in quella atmosfera letteraria e religiosa che era stata tracciata dalla scuola di Rin c'en bzañ po e che si fondava sui testi canonici piuttosto che sulla esegesi dei dottori tibetani.

Questi manoscritti sono calcati sulla forma di quelli indiani ed hanno spesso persino i due cerchi caratteristici in mezzo ai quali è praticato un foro per cui passava la cordicella che teneva uniti i fogli. Molti sono anche ricoperti di sottilissime glosse interlineari che stanno a documentare la cura minuziosa con cui questi testi erano un

giorno studiati nel monastero di Tabo, ove ora ogni vita intellettuale sembra sia spenta per sempre.

Non sarà inopportuno dare un elenco dei frammenti più notevoli che sopravanzano della biblioteca, un tempo così importante, di Tabo:

Abhisamayālaṅkāraḷokā	Bodhicaryāvatāra
Vinayasamgraha	Saddharmapundarika
Pañcasāhasrikāprajñāpāramitā	Satyadvayāvatāra
Śatasāhasrikāprajñāpāramitā	Saṅkṣiptamaṇḍalasūtravṛtti.
Aṣṭasāhasrikāprajñāpāramitā	

§ 23. *Due sculture Kashmire.* — Ogni altro cimelio antico è completamente scomparso: restano però due tavole in legno che meritano di essere particolarmente ricordate. Furono riprodotte dal Francke: ma non sarà male ripubblicarle, perchè l'archeologo tedesco non s'accorse forse della loro importanza. Rappresentano il Buddha nell'atteggiamento che è considerato usualmente come caratteristico di Dīpaṅkara; la mano destra è in atteggiamento di protezione (abhayamudrā) e la sinistra sorregge il vestito.

Ma R. D. Banerji (1) ha dimostrato che questo atteggiamento viene spesso attribuito al Buddha Śākyamuni nelle sculture narrative delle scuole artistiche dell'India orientale: il Buddha in piedi sta colà a rappresentare la discesa dal cielo dei trentatrè dei.

Non è dunque improbabile che anche i due pannelli di Tabo facessero parte di una illustrazione del Buddha-caritra: il pannello più grande con quattro figure di deità

---

(1) *Eastern Indian School of Mediæval Sculpture*, p. 79.

in atto d'omaggio o di offerta probabilmente rappresentava l'offerta dei quattro vasi per l'elemosina fatta al Buddha dalle deità dei quattro punti cardinali, dopo ch'egli ebbe conseguito l'illuminazione (Tav. XLVI). L'altro pannello forse vuole riprodurre la discesa dal cielo devāvatāra (Tav. XLVII). Le due sculture sono molto importanti dal punto di vista artistico: eseguite con grande finezza esse ci riportano ai tipi tradizionali dell'arte gupta o post-gupta: ma la cornice in cui le figurine sono inquadrata indica chiaramente la scuola da cui le sculture derivano. L'arco trilobato sormontato da un timpano ad angolo acuto e il tipo stesso della colonna ricordano evidentemente i motivi architettonici e ornamentali del Kashmir: non c'è dubbio alcuno che le due tavole scolpite sono originali della scuola Kashmira del x o dell'xi secolo.

Esse quindi confermano in maniera inconfutabile la tradizione conservata nella biografia, la quale ci parla di artisti kashmiri fatti venire da Rin c'en bzañ po nella provincia di Guge perchè l'assistessero nella costruzione dei templi che egli aveva ideato.

---

---

## CAPITOLO II.

### TABO. — IL GSER K'AN.

§ 24. *Il gSer k'an e le sue pitture.* — Il gSer k'an è una cappella notevolmente interessante per le pitture che ne rivestono quasi completamente le pareti. Non sono così antiche come quelle del gTsug lag k'an, perchè risalgono quasi sicuramente al XVI secolo, ma hanno tuttavia gran valore. Esse infatti possono considerarsi come un documento non dispregevole del secondo periodo dell'arte di Guge che raggiunse i suoi massimi fastigi al tempo del re Sen ge rnam rgyal. Poi cominciò a declinare. Dopo le conquiste di questo re, che dette alla fortuna e alla potenza di Guge un colpo fatale, col tramontare della potenza politica, sembra che anche ogni tradizione artistica lentamente si spegnesse.

Le figure di questa cappella sono grandi più del naturale e disposte in ordine simmetrico: tre per parete. L'identificazione iconografica non presenta difficoltà, siccome trattasi di divinità relativamente comuni.

Sulla parete, a sinistra di chi entra, l'ordine è il seguente:

a) Il dio della medicina sMan bla, Bhaiṣajyaguru; indossa l'abito religioso (c'os sgos): nella sinistra tiene il vaso per l'elemosina, piṇḍapātra mentre la destra è

nell'atteggiamento del dono (*varadamudrā*). È dunque facile riconoscere quale degli otto Buddha della medicina si è voluto rappresentare; la *mudrā* lo indica come *Sgra dbyaṅs rgyal po*.

b) La figura centrale è riprodotta con maggiore ricchezza di decorazione; sotto al trono, entro volute di fiori stilizzati, due leoni contrapposti, un motivo comune in tutta quanta la pittura murale di Guge (Tav. XLVIII). Sul *padmāsana* siede *Amitābha*, di colore rosso e col *piṇḍapātra* sulle mani nell'atteggiamento della meditazione; indossa il paludamento religioso, mentre ai suoi lati sono rappresentate due deità in piedi con diademi e vesti regali; quella di destra di colore bianco è *Avalokiteśvara Padmapāṇi*, e quella di sinistra è *Mahāsthāmaprāpta Lokēśvara*, due compagni tradizionali di *Amitābha*, come sopra vedemmo.

L'incorniciatura è delle più ricche: tutta una serie di deità minori, ora a gruppi, ora isolate, e rinchiusi nei soliti motivi circolari; sopra l'alone del Buddha spuntano le foglie di un albero. Intorno alla deità centrale si raccolgono folle di monaci oranti e genuflessi, mentre, fra le volute ed il fogliame, case e padiglioni indicano che gli artisti hanno voluto raffigurare una storia determinata.

Quale essa sia è facile riconoscere. L'ignoto scrittore ha voluto riprodurre la *Sukhāvātī*, il paradiso d'Occidente in cui regna *Amitābha*; in esso la più gran parte di fedeli tibetani che, per mezzo delle pratiche ascetiche e delle rinuncie imposte dello yoga, non abbia raggiunto quella rara perfezione la quale per sempre sottrae al *samsāra*, desidera rinascere e vivere in una indefinita beatitudine, nella grazia e nella luce di *Amitābha*.

L'albero che distende i suoi rami sopra la figura di Amitābha è l'albero della bodhi che, secondo la classica descrizione del Sukhāvativyūha (trad. cit., p. 50) «è sempre in foglie, sempre in fiore, sempre in frutto, di parecchie centinaia di migliaia di colori, di diverse foglie, di diversi fiori, di diversi frutti, ornato di parecchi splendidi ornamenti». . . (par. 32).

La folla degli adoranti intorno alla figura del dio sta forse a rappresentare la innumerabile teoria di Bodhisattva e di monaci che, secondo lo stesso testo famoso, si raduna da ogni regione celeste intorno ad Amitābha per rendergli omaggio (parr. 27 e 29-30), mentre gli alberi che compaiono qua e là nella pittura, stanno a ricordare quegli «alberi ingemmati» che vengono nelle fonti letterarie descritti come un abbellimento caratteristico della Sukhāvati (par. 16) insieme con i padiglioni in cui si rallegra la folla dei beati (par. 19).

L'affresco di Tabo è dunque ispirato alla descrizione tradizionale della Sukhāvati, come è stata tramandata nelle opere canoniche del Mahāyāna e come è poi passata nella letteratura popolare del Tibet, divenendo quasi il centro di quelle credenze soteriologiche di cui i Tibetani sono così profondamente imbevuti.

I motivi floreali a larghe volute circolari che ornano la base ci riconducono a modelli elaborati nelle scuole indiane (si veggia ad esempio R. D. Banerji, *Eastern Indian School of Mediaeval Sculpture*, Tavv. XVII, c; XVIII, d; XXXIII, a; XLIV a, ecc.).

c) Il terzo affresco, sempre a sinistra, rappresenta una divinità vestita dei soliti paludamenti regali, con diadema, collana ed orecchini (Tav. XLIX). La figura è di color



turchino e porta le due mani incrociate sul petto; ha il campanello nella sinistra ed il vajra nella destra. È dunque palese che il pittore ha voluto raffigurare rDo rje ʼacʼan, cioè Vajradhara, supremo rivelatore (ādiguru) della scuola dei bKaʼrgyud pa. Sebbene sia la divinità precipua di questa setta, che nel Tibet trae la sua origine da Marpa, che fu discepolo di Nāropā e maestro del sommo poeta Milaraspa, esso ha anche un largo posto nelle esperienze mistiche dei dGe lugs pa, cioè della setta gialla, sotto la cui probabile ispirazione queste pitture vennero eseguite.

Del resto ciò è naturale, perchè pure molti tantra dai dGelugs pa accettati come autorevolissimi, si credono una rivelazione di Vajradhara, il quale è appunto la raffigurazione simbolica di un piano di esperienze anche superiore a quello espresso dalla sacra pentade dei Pañca-Tathāgata, di cui già abbiamo fatto cenno ed in appresso più ampiamente si discuterà. Difatti il Vajradhara è il simbolo dello stato indiscriminato dell'essere, anteriore alla quintupla scissione ideale, espressa dalla pentade, e cioè del Vajradhātu o sfera « indefettibile di diamante », che è il fondo immarcescente ed indefettibile del tutto. Come tale esso viene chiamato anche Mahāvajradhara, rDo rje ʼacʼan cʼen po, il Dio supremo del mistico maṇḍala descritto dal Guhyasamāja. Esso poi, nei simboli stessi che impugna, esprime la quintessenza della dottrina mahāyānica; infatti non è a capriccio ch'egli sia rappresentato con la campanella ed il vajra.

La campanella nel Vajrayāna simboleggia la mistica sapienza (prajñā), ed il vajra il mezzo (upāya), cioè, la compassione (karuṇā), i due elementi, quello intuitivo e

quello pratico che rappresentano due coefficienti fondamentali dell'illuminazione, i due momenti essenziali anzi del pensiero dell'illuminazione, dai quali sprizzerà la favilla del supremo vero.

Il dio siede sopra un trono finemente lavorato, sotto al quale sono visibili oltre che le figure di due leoni, anche quelle di due elefanti, il veicolo tradizionale di Akṣobhya; di questo dio Vajradhara è uno sdoppiamento ideale, quando dalla pentade si volle assurgere ad un piano superiore, anteriore ad ogni differenziazione, il cui simbolo è anche chiamato, specie negli indirizzi mistici connessi col Kālacakra, l'Ādi Buddha o il Buddha primigenio.

Tutto all'intorno si svolge una serie di figurine di asceti in diverso atteggiamento. Chi essi siano è facile immaginare. L'artista ha voluto raffigurare gli ottantaquattro siddha (1), (grub t'ob), i quali appunto continuano nelle loro esperienze la rivelazione mistica di rDo rje ṅc'añ, o, per meglio dire, la rinnovano in una continuità di insegnamenti e di esperienze che ha avuto, secondo la tradizione indo-tibetana, questi ottantaquattro interpreti. Essi sono da annoverarsi fra le figure più rappresentative di quel movimento mistico e sincretistico che nell'India medioevale elaborò i più complessi metodi di realizzazioni spirituali.

Sulla parete centrale le figure si seguono nell'ordine seguente:

a) Su un trono finemente lavorato la figura di un Bodhisattva seduto all'europea (Tav. L); il piede destro

---

(1) Sui quali v. GRÜNWEDEL, *Die Geschichten der Vierundachzig Zauberer*, Bässler Archiv., 1916, e TARANATHA'S *Edelsteinmine*, Bibliotheca Buddhica, XVIII.

poggiato sopra un fiore di loto e la gamba sinistra ripiegata sotto il ginocchio destro, atteggiamento detto in termine tecnico: *lalitākṣepa*. Le mani sono atteggiate nella *mudrā* detta della predicazione (*dharmacakra*).

Dal modo come siede e dall'atteggiamento delle mani, la deità si riconosce perciò come *Byams pa*, cioè *Maitreya*, il Buddha dell'èvo cosmico immediatamente successivo a questo in cui viviamo. A sinistra, su un fiore di loto che sboccia all'altezza della spalla, il vasetto dell'acqua sacrificale (detto *c'ab ril* o anche *c'ab blugs* o *spyi blugs*). A sinistra ed in basso una teoria policroma di deità, fra le quali predomina il tipo usualmente caratteristico di *Amoghasiddhi* in abito monacale e *abhayamudrā*.

b) La figura centrale rappresenta invece *Śākyamuni*, (Tav. LI), il Buddha dell'èvo cosmico in cui viviamo, raffigurato nel momento stesso in cui, raggiunta l'illuminazione suprema e fugate le insidie e le tentazioni di *Māra*, invoca a testimonio del conseguito trionfo la terra: la mano cioè è nella *bhūmisparśamudrā*, tocca la terra, mentre la sinistra è ancora nell'atteggiamento della meditazione. Questa è una figura tradizionale dell'iconografia buddhistica che nelle scuole del grande Veicolo ha un suo nome speciale, quello di *vajrāsana*, «sedile di diamante». Intorno i suoi due discepoli preferiti: *Śāriputra* e *Maudgalyāyana*.

Tutto all'intorno sono disposte le figurine, eseguite con grande finezza, dei Sedici *Arhat*, i depositari della legge, che stabiliscono una connessione ideale tra *Śākyamuni* ed il Buddha futuro *Maitreya*. In alto, il trono è sormontato da una figura di *garuḍa* fra due immagini di *nāga* oranti.

c) Alla destra, nello stesso atteggiamento con cui è seduto Maitreya e rivolto verso il Buddha, è la figura di Mañjuśrī anch'esso in *lalitākṣepa* (Tav. LII). Tanto a destra quanto a sinistra due fiori di loto salgono fino all'altezza delle spalle; quello di destra porta una spada e quello di sinistra un libro, i due simboli appunto di Mañjuśrī, i quali stanno a indicare la forza e il significato della mistica sapienza. Il libro non è che il contenuto stesso della *prajñā*, cioè la suprema intuizione dell'insostanzialità (*śūnya*) di tutte quante le cose e la spada invece sta a significare il valore attivo di questa conoscenza in quanto che, appena posseduta e sperimentata, essa distrugge ed elimina tutti gli offuscamenti che derivano dall'ignoranza e sono, com'è noto, di un duplice carattere: intellettuale e morale.

§ 25. *Metodi e significato dell'evocazione tantrica.* — Ma una volta che abbiamo identificato l'immagine come quella di Mañjuśrī abbiamo senza dubbio bisogno di una maggiore precisione. Nel buddhismo mahāyānico le varie divinità sono, come abbiamo già notato, simboli di più profonde esperienze spirituali che, figurate in questa o quella maniera tradizionale, rappresentano mezzi di *śuddhi* cioè di purificazione progressiva e punto di partenza o di sostegno (*ālambana*, come dicono i testi) della meditazione: questa poi all'iniziato o al fedele, in proporzione della sua maggiore o minore penetrazione nel senso intimo della dottrina, dovrà aprire la visione di piani spirituali superiori e farlo in quelli perdere e svanire quasi nel culmine del processo meditativo che è rappresentato dal *samādhi*. Siamo di fronte ad un mondo per natura sua vario e molteplice, fluttuante come lo è quello della vita interiore mossa

e guidata da esaltamenti mistici ed esagitata da visioni beatifiche. Una volta ammesso il principio che una dottrina non si invera se non in quanto è rivissuta in una esperienza diretta, è naturale che essa dovesse rifrangersi in una molteplicità infinita, quante erano le personalità religiose che ne facevano il veicolo della loro salvazione ed il centro di tutta quanta la loro vita spirituale.

In una scuola che non imponeva un dogma, che non ammetteva una chiesa irrigidita in schemi inalterabili, che al contenuto dottrinale preferiva la realizzazione pratica e intima dei precetti e tutto animava col fuoco di un'ascesi mistica prepotentemente sentita, è evidente che dovesse determinarsi una pluralità d'indirizzi, cioè una pluralità di metodi i quali si esprimevano in un simbolo diverso rappresentato da questo o da quel maṇḍala, da questa o da quella figura. È chiaro che molte di queste divinità che, spesso senza legge, almeno apparente, popolano il pantheon del Mahāyāna e soprattutto del Vajrayāna e non di rado malamente si individuano, perchè solo in piccoli particolari differiscono fra loro, eppure sono designate con diverso nome, sono la germinazione spontanea di un libero processo di evocazione mistica che è alla base della esperienza tantrica. La loro origine è da ricercarsi nel sottosuolo spirituale di ignoti maestri a cui nell'estasi la deità si appalesava in quei momenti di esteriorizzazione visiva che è sempre il primo stadio del processo meditativo e che, uscite fuori e ritornati alla coscienza normale, essi cercavano di riprodurre e fissare come folgoreggiamenti di piani divini, ai quali nel raccoglimento del samādhi o nel rapimento dell'estasi erano stati ammessi. Chè questa è la via della realizzazione prescritta; ritrarsi cioè e riconcen-

trarsi in se stessi, e, incatenata quasi la mente che va vagando irrequieta, suscitare in se medesimi uno stato indefinibile in cui il pensiero sembra perdere ogni coscienza; da questo vuoto psichico, che i trattatisti di mistica buddhistica intendono come un affacciarsi sul fondo abissale dell'indiscriminato vuoto universale (stoñ pa ñid, cioè in termine sanscrito: śūnya) sorge una lucentezza che si conglomera in alcune sillabe mistiche intese come il bija, o germe da cui sempre più precisa si delinea la figura della divinità che il sādhaika ha preso come punto di partenza della sua meditazione e veicolo della sua ascesa; perchè, come è noto, in un secondo e più alto momento, anche la deità così evocata appare al sādhaika come una proiezione momentanea e transeunte dell'essere e non già certo come il supremo, definitivo punto di arrivo. La cosa è così comune ch'io mi limiterò soltanto a citare una delle centinaia di formule che nei trattati di mistica descrivono il metodo di realizzazione (sgrub t'abs), delle molte deità mahāyāniehe e si ripetono con monotonia costante.

Ecco ad esempio come nell'opera già citata ąDod lha sna ts'ogs kyi sgrub t'abs l'evocazione di Cañḍavajrapāni, di cui più sopra abbiamo ricordato e tradotto il dhyāna, viene descritta:

« (fol. 41) dopo aver compiuto (il rito) introduttivo che consiste: a) nell'atto della dedizione (skyabs ągro) alle tre gemme; b) nel voto di voler conseguire la illuminazione suprema; c) nei quattro momenti della meditazione che sono detti i « quattro incommensurabili » e dopo la « purificazione dell'insostanzialità » ottenuta attraverso la meditazione sulla formula: svabhāvaśūnyāḥ sarve dharmaḥ cioè: « tutte le cose sono prive di essenza propria »,

in questa insostanzialità così realizzata, si vede spuntare un loto e il sole e la luna; sopra ad essi è la sillaba hūm (che rappresenta la quintessenza ed il simbolo) del proprio principio intelligente (1) la quale si tramuta (a poco a poco) in un vajra a nove punte turchino e nero e contrassegnato dalla [stessa] sillaba hūm risplendente come fuoco; da questa sillaba si diparte in due sensi (2) un'emanazione luminosa dalla quale conglomeratasi appare il dio in persona » (3).

Quindi tutta questa ritualistica mistica è, in fondo, un processo psicologico di evocazione e perciò anche di rivelazione della divinità che a suo gradimento risponde all'invito del sādhaḥka; per quanto le formule e gli schemi e la tradizione agissero come limite e vincolo, è evidente che era anche aperta la strada al gioco libero e spesso arbitrario delle visioni individuali, nelle quali soltanto potevano inverrarsi la dottrina e la teoria e si concretava la realtà dell'esperienza religiosa. Quindi assistiamo ad un continuo multi-

(1) Il proprio principio intelligente è identico nella sua intima essenza coll'intelligenza primigenia e germinale da cui tutto scaturisce, perchè ove questa identità mancasse, la salvazione sarebbe impossibile.

(2) Cioè *spharaṇa* e *saṃharaṇa*: in un primo tempo dilatazione, per cui tutto lo spazio sembra percorso da quella luminosità, e in un secondo tempo concentrazione in un punto. Tutta la Sādhana-mālā è piena di queste formule.

(3) ལྷུབས་འགྲོ་སེམས་བསྐྱེད་ཚད་མེད་བཞི་བསྐྱོམ་པ་སྒྲིན་དུ་བཏང་། སུ་ལྷུ་ལྷ།  
ཡིས་སྒྲིང་བར་སྐྱེངས། སྒྲིང་བའི་ངང་ལས་བརྒྱ་དང་རྒྱུ་ཉིའི་སྒྲིང་དུ་རང་སེམས་ཉི་  
ཡོངས་གྲུར་རྩི་རྩི་རྩི་དག་པ་མཐིང་ནག་མི་འབར་ཉི་གིས་མཚན། དེ་ལས་འོད་  
འཕྲོས་དོན་གཉིས་གྲུས། རྒྱུར་འདས་ཡོངས་སུ་གྲུར་བ་ལས། རང་ཉིད་དབལ་ལྷན་  
གཏམ་མི་ཆེ།

plicarsi di questo pantheon mahāyānico il quale non solo accoglie e trasforma, come simbolo di più riposte verità, una folla anonima di deità viventi da tempi immemorabili nel sottostrato etnico dell'India e dei paesi finitimi, ma dà anche vita e valore a siffatte proiezioni della psiche religiosa di questo o di quel maestro, il quale, essendo, secondo il postulato fondamentale dei Tantra identico con la coscienza divina, aveva l'autorità di dar valore alle sue particolari esperienze. Ed ecco come, pur restando invariato il testo originario dei Tantra, che sono il più delle volte semplici formule capaci delle più diverse interpretazioni, cresce a dismisura la letteratura che ne descrive il metodo di realizzazione individuale (*sādhana*, *sgrub t'abs*). Questa si esprime simbolicamente in figurazioni pittoriche o in diagrammi di *maṇḍala* disparati e dà quindi origine a tipi artistici sempre nuovi il cui punto di partenza è la formula (*dhyāna*) in cui una visione particolare è fissata in termini definitivi.

Per ritornare al nostro *Mañjuśrī* anche questa deità si manifesta in maniere molteplici di cui la *Sāghanamālā* contiene le formule di meditazione (*dhyāna*). Non è difficile identificare col sussidio di questa raccolta il nostro *Mañjuśrī* come una forma di *Vādiraṭ*, (*Sāghanamālā*, p. 101 sgg.).

Ma per quanto notevolissima, la raccolta dei *sādhana* contenuta nella *Sāghanamālā* e quindi le elencazioni riprodotte nel libro di Benoytosh Bhattacharyya, che su quella si basa, non esauriscono le molte forme iconografiche di *Mañjuśrī*, il quale sembra aver goduto nelle scuole Buddhistiche del tardo mahāyāna, di una grande fortuna ispirando un ciclo tantrico complesso che, come è noto, si riconnette col *Mañjuśrīmūlakalpa*.



C'è ad esempio nel Tibet un altro libro, probabilmente uscito dalla scuola rÑiñ ma pa (1), il quale impernia intorno a Mañjuśrī tutto quanto un sistema di emanazione e di riassorbimento cosmico e perciò di salvazione e scinde la sua figura in molteplici aspetti, ciascuno dei quali simboleggia momenti del processo creativo o dell'ascesa mistica. Le forme principali che esso elenca sono le seguenti:

1° Mañjukumāra, bianco; sei braccia; simboli: ruota, fiore di utpala, prajñāpāramitā arco e freccia; abbracciato a Dharmadhātviśvarī bianca che porta un fiore di utpala.

2° Prajñāsattva (ye šes sems dpa'), turchino; simboli: vajra, utpala, prajñāpāramitā, arco, freccia; abbracciato con Vajradhātviśvarī turchina e con fiore di utpala.

3° Guṇasattva (yon tan sems dpa'), giallo; simboli: gemma, utpala, prajñāpāramitā, arco e freccia abbracciato con Ratnadhātviśvarī rossa con utpala;

4° Vādisiṃha (smra bai señ ge), rosso; simboli: loto utpala, prajñāpāramitā, abbracciato con Padmadhātviśvarī bianca con fiore di loto;

5° ṅP'rin las lhun grub, verde; simboli: spada, utpala, prajñāpāramitā, arco, freccia, abbracciato con Karmadhātviśvarī verde-gialla con fiore di utpala.

Abbiamo cioè una pentade che corrisponde alla pentade dei cinque Buddha supremi e attribuisce a ciascun aspetto dei cinque Mañjuśrī gli stessi significati simbolici e mistici che vengono usualmente assegnati ai cinque Buddha.

6° Ma rig mun sel, bianco; simbolo: ruota; śakti: Lāsyā bianca con specchio.

---

(1) འཇམ་དབལ་ཤིན་ཅེ་འཇམ་དཀོན་ (sic).

7° aJam dpal rnon po, giallo; simbolo: spada; śakti: Mālā, gialla con ghirlanda di gemme.

8° Yid bžin gyi re ba skoṅs, rosso; simbolo: loto; śakti: Kīrti, rossa.

9° Sna ba dad šel, verde-turchino; simboli: vajra con cinque punte; sakti: Nṛtyā verde, danzante.

10° aGro ba aḍul ba, bianco-giallo; simbolo: gemma; śakti: Dhūpā, bianca e gialla.

11° Ts'ig bži gžon nu, rosso-giallo; simbolo: libro; śakti: Puṣpā rosso-gialla con fiore.

12° rNam par sprul pa, rosso e verde; simbolo: spighe; śakti: Dīpā rosso-gialla.

13° sTan pai aḅ'or lo, rosso-verde; simbolo: utpala; śakti: Gandhā, bianco-verde.

14° Lhai aJam dpal, bianco con il liuto.

15° Lha ma yin aJam dpal turchino, con armi e corazza.

16° dMyal bai aJam dpal, con la conchiglia.

Seguono quindi le manifestazioni terrifiche di Mañjuśrī come rDo rje gtum mo ecc., e soprattutto Vajrabhairava.

Ma ritorniamo agli affreschi.

La prima figura della parete (Tav. LIII) di destra ci riporta al ciclo di cui già ci siamo diffusamente occupati nella descrizione del gTsug lag k'aṅ; infatti essa rappresenta Vairocana di color bianco, con quattro teste, le mani in dhyānamudrā cioè come rivelatore del ciclo mistico del Kun rig o Sarvavid. Nei medaglioni che circondano la figura del dio sono raffigurate le trentasette divinità del Kun rig, che ne formano il seguito. È facile riconoscere molte delle deità che sono riprodotte nelle statue del gTsug lag k'aṅ. La pittura è stata eseguita con una magnifica precisione ed una sorprendente ricchezza di particolari.



§ 26. *I c'os skyon e il terrifico nelle scuole tantriche.* — Sulla parete di fondo ove si apre la porta si accavallano le solite divinità terrifiche o i consueti guardiani, dharma-pāla, c'os skyon, dvārapāla. Il loro posto usuale è generalmente presso le porte dei templi, temuti custodi che tengono lontane tutte le forze cattive ed a bada i male intenzionati (vighnavināśārtham').

C'è Hayagrīva, di colore turchino (rTa mgrin), c'è Vaiśravaṇa, mGon po p'yag drug, Vajrapāṇi. Ed insieme, in mezzo a queste divinità terrifiche, anche Tārā e Avalokiteśvara; e si capisce. Queste divinità terrifiche sono di solito l'aspetto irato (krodha) di divinità placate e beatifiche (1).

Tanto più misericordioso è il dio e tanto più terribili saranno i suoi aspetti irati i quali sono appunto intesi a debellare e a dispellere le forze cattive che insidiano in ogni circostanza i buoni e il tranquillo operare della legge.

E perciò è un errore chiamarli demoni come hanno fatto e fanno molti viaggiatori; nella psicologia religiosa indo-tibetana non si può parlare di veri e propri demoni ma soltanto di démoni, cioè di forze coscienti le quali operano indipendenti nel sottosuolo della nostra coscienza o nel mondo fisico scatenando passioni o avvenimenti che

---

(1) རྒྱུད་ཐབས་ཅན་གྱི་རྒྱལ་པོ་དཔལ་གསང་བ་འདས་བའི་རྒྱ་ཆེར་བཤད་པ་  
 ལྷོན་མ་གསལ་བའི་མེ་ཚོག་དོན་ཇི་བཞིན་འབྱེད་པའི་མཚན་གྱི་ཡང་འགྲེལ་  
 fol. 69: རང་གི་ཐབས་ཇི་ཆེན་པོའི་ཐབས་ཀྱིས་ཕྱིའི་སྐའི་རྣམ་པ་བྱོ་བོར་སྐྱལ་བ་ཞི་  
 སྤང་ཞེས་བ་ཡིན་ « Per artificio del grande compassionevole interiore, la forma corporea esteriore è l'ira, cioè la manifestazione in forma irata ».

possono nuocere alle creature; un pullulare di attività in-composte e spesso anonime come i sa bdag, i klu, i yi dags della mitologia e del folklore tibetano, le quali non ubbidiscono ad altro che al loro cieco impulso.

Anche il Tibet, seguendo in questo l'India, non conosce la figura del dio del male concepito come una forza cosmica assolutamente antitetica al bene, la negazione di Dio, come la tenebra è la negazione della luce. L'elaborazione di questo dualismo che permeò il cristianesimo e i sistemi gnostici è proprio dell'Iran. Anhro Mainyu e le sue derivazioni, gli arconti, Satana ecc., sono di fatto i creatori del male, male fisico e male morale. È una contro-creazione che si oppone a quella di dio e incatena di necessità cose e persone; sono due regni che si combattono. Il trionfo assoluto del bene sarà la fine della lotta per alcune scuole, per altre il male sopravviverà come regno della dannazione. In India c'è, è vero, la figura di Māra, ma esso di tutti i caratteri negativi che contraddistinguono Anhro Mainyu, Satana, gli arconti ecc., conserva solo quello di tentatore.

Esso non è il re del male, ma il re dell'amore e della vita; la sfera in cui egli domina sovrano è quella della māyā, ma anche questa māyā non è cosa sua, non è creata da lui come nel caso di Anhro e degli arconti o del demiurgo, ma l'involucro di cui il supremo essere, qualunque esso sia, per sua stessa volontà si circonda e si cela nel suo desiderio di espandersi nella vita e di obbiettivarsi. Come tale Māra, nel Mahāyāna, si sdoppia spesso in una serie quadrupla simboleggiante usualmente le quattro passioni; esso, come dice la Vimalaprabhā, è la coscienza che ci tiene attaccati alla vita e ci trascina nella vita, la passione come opposta alla

rinuncia; il suo regno è dentro di noi (1). Come dio della vita è anche dio della morte, perchè l'una cosa richiama necessariamente l'altra e come re della māyā esso non può non apparirci come tentatore; la māyā è il saṃsāra e tutti coloro che si mettono per la via della liberazione debbono necessariamente superarla e negarla.

Māra simboleggia perciò il principio della vita che sempre si riafferma quanto più siamo vicini a negarlo, il mondo che ci vuole riaffermare con le sue lusinghe e le sue blandizie, il terrore della rinuncia, la voce della carne, dell'affetto, dei legami terreni, che hanno inceppato, insidiato, ostacolato, la vita di tutti i santi. Oltre che essere un dio, lontano retaggio della mitologia indoiranica, Māra è soprattutto una realtà psicologica; niente in lui che ne faccia il demiurgo delle concezioni iraniche e dei suoi derivati. Perciò esso non è neppure il dio dei trapassati o dei dannati. E non può esserlo perchè nel Buddhismo come nell'Induismo non c'è dannazione, ma solo espiazione più o meno lunga del male commesso e perciò purificazione.

Abbiamo già visto, e sempre meglio ci apparirà chiaro, che i templi sono la proiezione architettonica e plastica di un processo mistico o di una liturgia; la presenza dei dharmapāla o dei dvārapāla i custodi della legge e delle porte ci riconduce ad un momento essenziale di ogni atto di culto sia nell'Induismo sia nel Buddhismo. Nessuna cerimonia rituale può sortire il risultato che si desidera, se prima non si siano allontanate le forze cattive, i vighna, che sono di impedimento al formarsi di quell'aura sacra nella quale

---

(1) Tasmān māro nāma sattvānāṃ saṃsāraccittam . . . māra samalaṃ cittam, fine del 5° paṭala. Trad. tibetana folio 22 b.

soltanto può avvenire il compimento del rito; il vighnavināśa è perciò indispensabile introduzione alla pūjā.

E così pure nelle cerimonie iniziatiche, il primo momento della lunga e complessa liturgia è rappresentato dal *krodhāveśa*, cioè dall'invocazione nell'iniziando delle deità terrifiche sicchè queste, penetrando ed invasando il neofita, discaccino in lui ed intorno a lui le forze contrarie (1). E quindi nel tempio, che è terreno consacrato e luogo in cui quella atmosfera di purità e di santità deve essere sempre mantenuta, vicino alle porte si dispongono o si dipingono quasi immancabilmente le immagini di questi *c'os skyoñ* in cui la suprema misericordia diventa attiva e pugnace per respingere tutto ciò che sia altro da sè.

---

(1) Una descrizione di questo interessantissimo rito è contenuta nella *SEKOD-DEŚATIĀ*, p. 47 di *Nāropā* che io ho riportato dal Nepal e sarà presto pubblicata e tradotta per cura del mio discepolo dott. M. Carelli. Sul *krodhāveśa* come rito introduttivo del *sādhana* v. *Sādhanamālā*, I, 3.

---

---

### CAPITOLO III.

#### TABO - IL DKYIL K'AN.

§ 27. *Il sacello iniziatico.* - Il dkyil k'an è uno dei sacelli più piccoli, appartati e peggio conservati. Le pitture che lo ricoprono non sono molto antiche; forse appartengono al XVII secolo quando, probabilmente per opera dei re del Ladakh, tutto quanto il monastero di Tabo fu riedificato o rimodernato. Ad ogni modo il dkyil k'an rappresenta o doveva rappresentare fra tutti gli edifici religiosi del monastero una specie di « sanctum sanctorum ». Difatti il dkyil k'an non è aperto al pubblico dei fedeli, com'è d'uso per gli altri templi, ma è il luogo sacro ove si trovano i maṅḍala, cioè i simboli mistici che traducono in un linguaggio iniziatico di colori, linee e figure un determinato piano di esperienze mistiche. Il dkyil k'an è la sala delle iniziazioni, il sacrario ove il maestro rivela al proprio discepolo il modo di realizzare la verità che nei lunghi anni di tirocinio gli è venuto spiegando; quando allo studio dialettico e alla comprensione puramente intellettuale subentra il momento culminante e il discepolo può essere ammesso alla comunione definitiva con quelle esperienze di cui ha avuto fino allora barlumi e visioni frammentarie, ma non il pieno possesso, nel dkyil k'an, il maestro conferisce al neofita il battesimo



iniziatico (*abhiṣeka*); da esso egli uscirà rinnovato, o rinato, perchè l'*abhiṣeka* è la consacrazione di un possesso definitivo di verità spirituali. Quindi nel *dkyil k'añ* nessuna immagine e nessun altare. Non c'è più motivo per l'offerta alla divinità; gli dei stessi vaniscono come miraggi. Iddio è nel maestro; uno dei complessi riti della liturgia iniziatica consiste nel meditare sul proprio guru come la divinità stessa ed in un secondo momento sopra se medesimo come trasformato in dio o consustanziato con dio. Quindi i *dkyil k'añ* non possono avere altre decorazioni che i *maṇḍala*, cioè l'espressione simbolica di quel mondo in cui l'iniziato deve adesso rivivere. I *maṇḍala* raffigurati sulle pareti di questo tempietto sono molto importanti anche perchè ci danno un'idea dei cicli mistici che avevano la prevalenza nell'antico monastero di Tabo.

La figura centrale rappresenta Vairocana secondo il tipo, che già abbiamo studiato, del *Sarvavid-Vairocana*; bianco di colore, con quattro faccie, seduto in *vajraparyaṅka* e con le mani atteggiata in *dhyānamudrā*, cioè nella posa della meditazione (Tav. LV). Tutto all'intorno, in diversi medaglioni, sono riprodotte divinità varie. Evidentemente il ciclo non è quello stesso di cui abbiamo parlato illustrando le statue del *gTsug lag k'añ*. Non combina neppure il numero delle deità; inoltre le sei figurine, cominciando dall'alto, non sembrano avere nessuna connessione con il *maṇḍala* vero e proprio, siccome stanno a rappresentare diversi Buddha in abito ascetico. La pittura è troppo corrosa per permettere una identificazione precisa. È da notare, ad ogni modo, che non si può dire con assoluta certezza che essa voglia riprodurre un *maṇḍala* vero e pro-

prio; manca infatti la caratteristica disposizione a croce che ne sarebbe il segno particolare.

Sulla parete di sinistra, per converso, abbiamo un maṇḍala vero e proprio con le sue « mura », le sue « porte », i suoi archi (torāṇa) ed i suoi « custodi » messi a difesa delle quattro porte. La disposizione delle divinità simboleggiate è a croce, cioè la divinità, dalla quale il maṇḍala s'intitola, sta nel centro e le altre sono disposte in direzione dei quattro punti cardinali e dei quattro punti intermedi. L'identificazione del maṇḍala offre gravi difficoltà, dato lo stato di pessima conservazione dell'affresco. Ma la pittura centrale rappresenta una divinità con la mano destra in bhūmisparśamudrā; ciò lascerebbe supporre che la deità raffigurata è Akṣobhya (Tav. LVI).

Il maṇḍala di destra è, nelle condizioni attuali, indecifrabile perchè la figura centrale è quasi completamente abrasa (Tav. LVII).

Molte altre pitture corrono lungo le pareti del dkyil k'añ, ma soltanto alcune meritano la nostra attenzione, non tanto dal punto di vista estetico, perchè il valore di tutti gli affreschi è piuttosto scarso, ma dal punto di vista storico.

§ 28. *Le pitture di carattere storico.* — Alla sinistra della porta in basso, in un pannello affrescato, sono riprodotte tre figure di monaci seduti in vajraparyāṅka su padmāsana. La figura centrale è più alta delle altre due ed ha la spalla destra scoperta a differenza dei due accoliti i quali hanno tutte e due le spalle ricoperte dal saio monacale. Tutte e tre hanno l'alone (prabhāmaṇḍala). Le due figure laterali sono in dharmacakramudrā (Tav. LVIII).

L'identificazione di questi tre monaci è resa possibile dalle iscrizioni che ne accompagnano la figura e cioè: ཕོ་རང་གཙུག་པ་བྱུང་ཚུ་འོད། ལྷ་མ་ཞི་བ་འོད། ལྷ་མ་ཡི་ཤེས་འོད།

La grafia è evidentemente errata: bisogna correggere: p'o brañ gtsug pa Byañ c'ub 'od; bLa ma Ži ba 'od; Lha bla ma Ye ses 'od. Di questi tre personaggi già estesamente mi sono occupato nel II volume di *Indo-Tibetica* (1).

Che a Ži ba 'od venga data una posizione speciale nell'affresco di Tabo si spiega col fatto che la sua qualità di Lotsāva gli conferiva una dignità superiore a quella degli altri due, in un periodo in cui l'opera di interprete delle scritture buddhistiche costituiva uno dei maggiori pregi della vita religiosa. E appunto per questo Ži ba 'od ha dato alla famiglia del re di Guge un prestigio particolare.

Non meno importante è una pittura sulla destra della parete centrale, la quale rappresenta una serie di edifici; che cosa essi siano ce lo dice l'iscrizione che accompagna questi affreschi: una specie di veduta panoramica dei due monasteri indissolubilmente connessi dalla tradizione, cioè quello di Toling e quello di Tabo (Tav. LIX). Molti dei personaggi che animano la scena sono anch'essi accompagnati da iscrizioni che ce ne conservano il nome: monaci forse un tempo famosi, se hanno avuto l'onore d'essere ricordati su questa pittura, ma oggi completamente ignorati. Un'ulteriore specificazione è impossibile. Le iscrizioni leggibili sono le seguenti:

ཕོ་སྐྱོང་གསེར་ཁང་གི་དཀོན་པ་ (bkod pa) «piano del gSer k'an di Toling».

---

(1) P'o brañ è il titolo che anche nelle fonti letterarie note si dà a Byañ c'ub 'od.

དེ་བོ་རྒྱན་གཙུག་ལག་ཁང་གི་དཀོན་པ་ « piano del tempio, ornamento di Tabo ».

བྱང་སེམས་ནམ་ཁ་ (nam mk'a') རོད་ « Il Bodhisattva Nam mk'a' 'od ».

གནས་སྟན་ (gnas brtan) ཚེན་པོ་ཚེས་འཕགས་ « Il grande arhat C'os ap'ags ».

རྒྱལ་པོ་བསོད་སྟེ་ « Il re bSod sde » (1).

ཇོ་བོ་ལྷ་མ་འཇོས་ forse per: jo bo (o jo boi) lham rjes « le impronte delle scarpe di Atiśa ». Le impronte (žabs rjes) dei santi sono considerate come luogo di culto e di pellegrinaggio in tutto il Tibet.

རྫོན་པོ་རིན་ལྱན་ « Il ministro Rin rgyan ».

རྫོན་པོ་གང་དཀར་སྟོས་སྣ་ཁང་ « Il ministro sPos sna k'an di Gran dkar ».

Come si vede la grafia lascia molto a desiderare.

---

(1) Questo re bSod sde deve essere bSod nams lde re di Purang cui fu trasferito il regno di Guge quando la dinastia dei Malla si estinse e che pare assunse il nome di Punya sMal. Vedi FRANCKE, *Chronicles of Ladakh*, p. 169 e 276.

---

## CAPITOLO IV.

### TABO. — LE CAPPELLE MINORI.

§ 29. *Tempietti minori.* — Il Byams pa lha k'an non contiene nulla di speciale. È stato evidentemente rifatto in epoca recente, e recenti sono pure le pitture che coprono le pareti. Sulla parete centrale resta una grande immagine di stucco di Byams pa cioè di Maitreya seduto all'europea e con le mani in dharmacakramudrā (Tav. LX). Una delle pitture murali rappresenta un lama: Vajra šes rab raffigurato nello stesso atteggiamento come nello ts'a ts'a che io ho già pubblicato in *Indo-Tibetica*, I, pp. 104–105.

Chè però il tempio sia anch'esso antico è dimostrato da una base di colonna in pietra che affiora sul pavimento. Sulle quattro facce sono raffigurati dei leoni. Per il suo stile rozzo e primitivo si può bene attribuire al primo periodo dell'arte di Guge (Tav. LXI). Essa mostra singolari analogie con le sculture del mc'od rten di Lhalung. Probabilmente l'antico tempio è stato distrutto dal fuoco.

Nel piccolo tempio di ąBrom ston, della cappella originaria non resta nulla all'infuori della porta di deodar, già segnalata dal Francke; essa è uno dei pochi monumenti, in legno scolpito, del XII secolo, che ancora si conservino (Tav. LXII). La finezza del lavoro lascia credere che anch'esso fu l'opera di artisti indiani e costituisce però una

riconferma di quanto la biografia di Rin c'en bzañ po ci ha chiaramente indicato. Come dissi a proposito dei due bassorilievi in legno scolpito del gTsug lag k'añ, non sappiamo se questi artisti furono proprio quelli che il Lotsāva riportò con sè da' suoi pellegrinaggi indiani dal Kashmir o se invece vennero in tempo successivo con gli altri drappelli di artigiani invitati dai re di Guge o fuggiti dall'India sotto l'imperversare della tormenta mussulmana o il malgoverno dei re del Kashmir. Ad ogni modo la porta di questo tempio mostra una singolare analogia con quelle di Alchi ai confini quasi del Kashmir e lascia pensare proprio a questo paese come al luogo d'origine di quell'arte raffinata, anche se spesso sovraccarica, di cui altri resti non dispregevoli si ammirano ancora a Toling.

Altre cose notevoli il tempio non contiene, perchè anche le pitture sono state rifatte e non offrono neppure dal punto di vista puramente iconografico nulla di nuovo o di interessante. Ho notato solo delle immagini di Amitābha, di Vairocana e di Śyāmā Tārā.

Il ąBrom ston lha k'añ c'en po è il più grande di tutti dopo il gTsug lag k'añ, ma è completamente vuoto e sconsecrato; le pitture murali risalgono molto probabilmente al XVII secolo e raffigurano gli otto dèi della medicina (sman bla). Non ne faccio ora una descrizione completa perchè avremo occasione di ritornare, in seguito, su questo ciclo di divinità rappresentato con grande frequenza nei monasteri del Tibet occidentale e in pitture molto più antiche di queste e molto più interessanti dal punto di vista artistico. Inoltre, molte immagini di Tsoñ k'a pa e di Amitābha.

Il piccolo Lha k'añ dkar byuñ è insignificante.

---

---

## CAPITOLO V.

### LHALUNG.

§ 30. *Nuovo ciclo di Vairocana rappresentato a Lhalung.* — Il tempio di Lhalung venne studiato dallo Shuttleworth. In tutto lo Spiti, esso viene attribuito per tradizione concorde ai tempi di Rin c'en bzañ po. Sebbene la biografia non ne faccia menzione, non c'è nessun motivo per respingere la tradizione locale; anzi il piccolo Gompà è non solo uno dei più antichi, ma anche uno dei meglio conservati.

Non mi soffermerò sulla descrizione generale del tempio, perchè dovrei in gran parte ripetere quello che lo Shuttleworth ha detto; riprenderò invece daccapo lo studio delle immagini perchè l'identificazione proposta dal mio predecessore è in gran parte insostenibile. Non v'ha dubbio che la maggiore responsabilità delle inesattezze che si riscontrano nella sua nota risalgono proprio ai suoi informatori; purtroppo i monaci del Tibet occidentale sono oggi molto diversi per dottrina ed impeto mistico dai loro antichi maestri; molto spesso le notizie che essi danno non hanno gran valore; richiesti sul significato di una pittura o di un mandala non si peritano, per nascondere la loro ignoranza, di fornire informazioni affatto erronee che rendono quanto mai difficile il compito di un indagatore coscienzioso e pos-

sono, spesso, quando non siano accuratamente vagliate, mettere addirittura fuori strada.

Incominciamo con la parete a sinistra di chi entra (o nord secondo lo Shuttleworth). È occupato da un gruppo composto da una divinità centrale di proporzioni al naturale con tre teste e otto braccia; intorno, altre sedici figurine (Tavv. LXIII–LXV). Tutte le immagini sono, come a Tabo, di stucco.

Lo Shuttleworth basandosi sulle informazioni avute dice che la deità centrale rappresenta rNam rgyal ma, cioè Vijayā e le altre sedici figure altrettante forme di Tārā. Tale identificazione è da escludersi per ragioni visibilissime; l'immagine non rappresenta una divinità femminile, ma una maschile, come chiaramente dimostra la tavola XIV; e così pure non tutto quanto il seguito è composto di figure femminili. Bisogna perciò non lasciarsi sviare dalla tradizione moderna, ma cercare di identificare la divinità col sussidio di criteri iconografici più precisi.

Osservando il gruppo delle diciassette statue si vedrà facilmente che delle sedici minori, disposte otto per parte intorno al *gtso bo*, come chiamano i tibetani il dio centrale di un *maṇḍala*, le dodici esterne rappresentano divinità femminili e le quattro interne, due per parte, deità maschili. La *mudrā* ci permette una identificazione sicura di queste ultime: a destra del dio centrale, in alto, in *varadamudrā*, *Ratnasambhava*; in basso, in *bhūmisparśamudrā*, *Akṣobhya*; a sinistra, in alto, in *dhyānamudrā*, *Amitābha*; in basso, in *abhayamudrā*, *Amoghasiddhi*, quattro *Tathāgata* cioè della pentade suprema. Manca *Vairocana*; onde appare evidente che la divinità centrale non può essere altro che una forma di *Vairocana* o una delle sue emanazioni perchè,



secondo la scuola del Tattvasaṅgraha, che presenta in ciò analogie col Guhyasamāja, Vairocana si presenta sotto un duplice aspetto; Mahāvairocana che è ipostasi del Vajradhātu e Vairocana semplicemente; forme parallele sono anche considerate quelle di Vajrasattva o anche di Buddha Avalokiteśvara (1). Ciò è comprovato anche dalla figura del Sarvavid che sta in alto sopra alla statua così identificata.

Le dodici deità femminili che restano non presenteranno ora nessuna speciale difficoltà; trattasi evidentemente delle quattro śakti; Locanā, Māmakī, Pāṇḍaravāsini, e Tārā e le otto mc'od pai lha mo deità adoranti di cui ci siamo già diffusamente occupati parlando delle statue di Tabo.

§ 31. *La parete centrale.* — Sulla parete centrale oltre la figura di Śākyamuni, descritta dallo Shuttleworth, si notano a sinistra e a destra, altri gruppi di cinque deità.

Cominciamo da quello di sinistra: l'immagine più in alto è di dimensioni maggiori; dobbiamo perciò considerarla come il centro di tutto quanto il maṇḍala plastico. Rappresenta la figura di un bodhisattva con la mano destra appoggiata sul ginocchio sinistro e la gamba destra protesa in avanti, in un atteggiamento abbastanza rigido che contrasta con la finezza e la delicatezza con cui le altre parti dell'immagine sono state eseguite, e fa l'impressione che la statua sia stata ritoccata. Questo modo di sedere non è nè il lalitāsana, nè il lalitākṣepa, nè l'ardhaparyāṅka.

---

(1) Così anche nel commento a Paramāditantra di Ānandagarbha, (Ū, 188) Avalokiteśvara (Buddha) è al centro del maṇḍala, cfr. 𑖦, 343, e 350; in 𑖦, 36 divinità centrale è invece Vajrasattva.

La mano sinistra è appoggiata sul trono e tiene un fiore di loto bianco che sboccia all'altezza della spalla. Quasi sicuramente la figura rappresenta Mañjuśrī Vagīśvara, il quale secondo la *Sādhanamālā* deve essere rappresentato: « del color dello zafferano, un fiore di loto nella sinistra e la destra in atteggiamento scherzoso » (Tav. LXVI). La figura ricorda molto davvicino quella riprodotta da Benoytosh Bhattacharyya a tav. XIV, *d*.

Delle quattro statue che compongono il suo parivāra, o seguito, la seconda a destra rappresenta probabilmente Mañjuśrī Arapacana: nella mano destra dovrebbe impugnare la spada e nella sinistra portare il libro delle prajñā; non identificabili le altre.

Anche qui, come a Tabo, i simboli sono tutti scomparsi e non è improbabile che le statue siano state ritoccate, come sono state ridipinte in epoca non lontana: tracce di questi ritocchi si hanno non solo nell'immagine di Mañjuśrī, come ho già detto, ma anche nella figura a sinistra, in basso, nella tavola LXIII in cui la mano è molto più rigida ed imperfetta che nelle altre statue.

L'identificazione delle figure a destra di Śākyamuni come una manifestazione di Mañjuśrī lascerebbe supporre che a sinistra fosse rappresentato Maitreya; perchè gli accoliti usuali di Śākyamuni, quando non siano i due suoi discepoli Śāriputra o Maudgalyāyana sono appunto Maitreya e Mañjuśrī (Tav. LXVII). Però nonostante che i simboli si siano perduti, non v'ha dubbio che la figura superiore rappresenti Vajrasattva che nella mano sinistra appoggiata sulla coscia tiene la campanella e nella destra il vajra.

La divinità femminile del parivāra è Tārā; nella mano sinistra portava probabilmente uno stelo di loto.

§ 32. *La Prajñāpāramitā*. — La parete destra è anche essa di molto interesse. Secondo lo Shuttleworth, la figura centrale con quattro braccia rappresenterebbe Avalokiteśvara (Tav. LXVIII) e le otto figure intorno sarebbero quelle di otto Buddha che ipoteticamente egli propone di identificare con gli otto Buddha della medicina. Ci sono delle ragioni di fatto per respingere queste identificazioni. Come si vede bene dalle tavole ed anche dalle illustrazioni riprodotte nella Memoria dello Shuttleworth, la figura centrale rappresenta una deità femminile e le altre statue che la circondano sono alternativamente una di un Buddha in veste monacale e l'altra di una deità femminile.

La deità centrale ha due mani nell'atteggiamento della predicazione (*dhyānamudrā*), le altre due dovevano portare dei simboli che sono scomparsi. Fuor d'ogni dubbio la statua rappresenta una varietà della *Prajñāpāramitā* considerata come emanazione di *Amitābha* che è raffigurato nella nicchia superiore del padiglione celeste (*vimāna*) che racchiude la dea.

La *Sādhanamālā* contiene varie descrizioni della *Prajñāpāramitā*, la quale può essere raffigurata in diverse maniere: o con due braccia (I, pp. 310, 312, 313, 314, 315, 316, 319, 321 e 324) o con quattro (p. 327); se ne conoscono anche varietà con sei braccia. Generalmente l'atteggiamento caratteristico delle due mani principali è in *dharmacakra* o *vyākhyāna-mudrā*; è chiaro che la figura di *Lhalung* rappresenta quella varietà della *Prajñāpāramitā* conosciuta nella raccolta sopracitata come *kanakavarṇaprajñāpāramitā*. « Quindi mediti sulla *Prajñāpāramitā* che porta il ciuffo ascetico e il diadema, ha quattro braccia, una faccia; nelle due mani (principali) è in *dharmā* [*cakra*]

mudrā, adorna di varî ornamenti ingemmati, splendente di aurato colore; nell'altra mano di sinistra tiene un loto azzurro insieme con il libro della Prajñāpāramitā, e con l'altra di destra è atteggiata nel gesto della protezione; siede sopra un loto rosso, su sedile lunare, in vajraparyāṅka ».

Come si vede la corrispondenza dell'effigie di Lhalung con il sādhana citato è perfetta: ad eccezione forse, di un particolare: la mano destra è in abhayamudrā, ma il dito leggermente ripiegato lascerebbe supporre che anche in questa mano teneva un simbolo oggi scomparso.

Le divinità maschili sono: a destra, cominciando dall'alto Ratnasambhava e Akṣobhya, a sinistra Amitābha e Śākyamuni (Tavv. LXIX–LXX). Ma questa ultima statua sembra sia stata accomodata in epoca recente; non è improbabile che la sua mudrā originale fosse diversa e che rappresentasse invece Amoghasiddhi nell'atteggiamento della protezione.

Le deità femminili sono le solite śakti.

In una cappella chiusa vicino al Lha k'aṅ si veggono quattro grandi statue di stucco, addossate l'una all'altra e sedute in dhyānamudrā su un trono sorretto, negli angoli, da quattro leoni: il lavoro è molto primitivo e di gran lunga inferiore a quello delle immagini di Tabo. È chiaro che la divinità rappresentata è sempre Vairocana dello stesso tipo che abbiamo veduto a Tabo, sebbene la tradizione locale chiami questa statua « il mc'od rten che contiene le reliquie di 'Od sruṅs c'en po (Mahākāśyapa) » (Tav. LXXI).

---

---

## CAPITOLO VI.

### I TEMPLI DI CHANG (ALTO KUNAVAR).

§ 33. *Il ciclo dei Nāraka, o delle deità infernali.* – In Chang ci sono più cose di interesse archeologico che il Francke non abbia visto. I templi sono due e non uno soltanto: il primo è appunto quello di cui egli fa cenno, ma non potè vedere. Sorge sulla cima di uno sperone montano a nord-ovest del villaggio ed è l'unica cosa che resti dell'antico castello: questo oggi è un confuso ammasso di rovine, ma un giorno doveva avere grandi dimensioni e sbarrare completamente la valle. Il lha k'añ è preceduto da un piccolo portico e contiene un'immagine moderna di Padmasambhava, pochi oggetti di culto e una copia della yum o Śatasāhasrikā-Prajñāpāramitā. Nessuna traccia di pittura. Sebbene sia costruito sul piano di un tempio più antico, il modesto sacrario che oggi rimane non presenta davvero nulla d'interessante.

Ben diverso è il caso del tempietto in mezzo al villaggio; anche al di fuori ha tutto l'aspetto di un monumento venerando. È addossato ad un grosso macigno e tutto dipinto di rosso. Il tempio ha perduto il suo nome ed è conosciuto soltanto come il « lha k'añ » semplicemente, ma i vecchi del villaggio lo chiamano Lha moi lha k'añ,

«il tempio della dea», cioè, di Pal ldan Lha mo, Śrīmatī-devī. Le pareti sono letteralmente ricoperte da affreschi in gran parte però così anneriti dal tempo che è difficile riconoscere che cosa essi rappresentino.

Sulla parete centrale si vede una figura grande di Śākyamuni nel solito atteggiamento della bhūmisparsāmudrā ed una effigie di Amitābha: intorno molte deità con teste di animali. Che cosa queste figure demoniache vogliano rappresentare non è difficile scoprire; siamo di fronte ad un ciclo religioso ben determinato, quello cioè dei Na rag. I Na rag, cioè nāraka o deità infernali, debbono essere propiziate se si vuol trovare pace in questa e nell'altra vita, e la propiziazione avviene secondo una liturgia che è esposta in una vasta letteratura propria, in special modo, dei rÑiñ ma pa e dei ṅBrug pa, una sottoscuola dei bKa' rgyud pa, che, come vedemmo, è abbastanza diffusa nell'alto Kunavar.

Anche nelle sue raffigurazioni strane e mezzo animalesche questo ciclo religioso, di cui, a mio sapere, assai poco ancora si conosce, si rivela allo studioso come di grande importanza siccome ha conservato in veste buddhistica curiose sopravvivenze di credenze e di miti che si perdono nel sottosuolo etnico indo-tibetano. Ed è appunto per ciò che converrà un poco soffermarsi su questo mondo demoniaco com'esso viene descritto nella letteratura oggi accessibile.

Le fonti principali su questi Nāraka (o come si dice nella forma popolare più comune Narag) ed il modo di propiziarli e scongiurarli sono:

1° ཀ་རག་དོང་སྐྱུགས་འབྲུང་ཚངས་ཀྱི་གྲུལ་པོ།. Io ne ho tre copie manoscritte: una che chiamo A e mi ha servito di base

per il testo pubblicato nell'appendice, è stata trovata a Li; l'altra D più antica e generalmente più corretta nell'ortografia, è incompleta e fu comperata a Nako; la terza B consiste di soli pochi fogli ed è stata rinvenuta in un mc'od rten, nelle rovine di Shang nella provincia di Guge. È scritta su fogli colorati d'indigo, in linee alternate in oro ed in argento. È evidentemente copia di un testo più antico, come si desume dal fatto che alcune parole conservano la grafia arcaica: ad es., myed per med, ʘbyord per ʘbyor ecc.

2º ན་རག་དོང་སྐྱབས་ è una sezione dell'opera precedente: manoscritto trovato a Mani in Spiti sulla riva destra del fiume omonimo a sud di Drangkhar. È indicato con la lettera C.

3º བཤགས་འབྲུས་ (D) una liturgia prevalentemente esorcistica e soteriologica che può considerarsi come una redazione ampliata dell'opera precedente la quale vi è contenuta nella sua interezza. Ne posseggo una copia trovata a Sarang, notevolmente antica, basata però su un originale anche più antico: è piena di errori ortografici.

Ma la letteratura su questo ciclo non si limita a queste opere: diversi altri trattati sul Nāraka don sprugs sono conservati nella grande raccolta delle opere rÑiñ ma parielaborata dai Karmapa ed edita nel monastero di Tsur pu che si intitola: Rin c'en gter mdsod. Essi contengono spesso redazioni parallele a questi testi manoscritti sopra citati e siccome sono generalmente editi con molta cura servono a correggere le lezioni spesso errate dei manoscritti.

Cito il: ཞི་བོ་ན་ར་ཀ་དོང་སྐྱབས་གི་སྐོང་བཤགས་བྲགས་ཇེ་འི་ལྷ་འོད་  
(Rin c'en gter mdsod, vol. 5) = E.

རྩོམ་སྐབས་དབང་པོ་གྱི་སྐབས་ལ་ལས་གསུངས་པའི་ཞི་ཁྲི་ན་ར་ཀ་དོང་  
སྐབས་གྱི་སྐབས་པོ་ (ibid.) = F.

ཞི་ཁྲི་ན་ར་ཀ་དོང་སྐབས་གྱི་དབང་ཚོ་ག་བདད་རྩེ་འི་གང་ག་ (ibid.) = G.

བཀའ་འདུས་སྟོང་པོ་ཡིད་བཞིན་ཚོར་བུ་ལས་ཕྱི་སྐོར་རྩོགས་པ་ཆེན་པོ་ཞི་  
ཁྲི་ལས་བྱང་གི་ཁ་སྐོར་རྩ་རྩུང་བཞིའི་བཤགས་པ་རྣམ་འབྲུར་གྱི་སྐྱེ་ཁྲུངས་ན་ར་  
ཀ་དོང་སྐབས་ (ibid., vol. ཀ) = H.

ཞི་ཁྲི་བསྐྱེད་རྩོགས་གྱི་ཕྱིན་ལས་ཁྲིགས་སུ་བསྐྱེབས་པ་འོད་གསལ་སྟོང་པོ་  
(ibid., vol. ཀ) = K.

Secondo tali fonti le quarantotto deità del ciclo dei Nāraka, o volgarmente Narag, sono:

1. – *Le otto dee terrifiche (K'ro mo c'en mo).*

- 1. Omaggio a Gaurī-ma, la dea (1) terrifica, di colore turchino, che impugna come bastone un cadavere.
- 2. Omaggio a Caurī-ma, la dea terrifica, di colore giallo, che tiene l'arco e la freccia (2).
- 3. Omaggio a Pramohā (3), la dea terrifica, rossa, che tiene [uno stendardo contrassegnato da] un mostro marino (makara).

---

(1) In tibetano il nome è *mdsod ldan*; l'equivalenza di *bam* = cadavere è attestata dai testi paralleli *žin gi dbyug to*.

(2) Ma secondo F come bastone un cadavere e un teschio: *žin dbyug bhaṅṅa qdsin*; il nome della dea è in tibetano: *c'om rkun*.

(3) Tibetano: *rab rmoñs*.



4. Omaggio a Vaitālī (1), la dea terrifica, turchino-scura, che tiene il vajra.

5. Omaggio a Pukkasī, la dea terrifica, rosso-gialla, che strappa le budella di un cadavere (2).

6. Omaggio a Ghasmarī (3) la dea terrifica, verde, che beve sangue in un teschio.

7. Omaggio a Śmaśānī (4) la dea terrifica, nera, che mangia il cuore di un cadavere (žin c'uñ).

8. Omaggio a Caṇḍālī (5) la dea terrifica, giallo-pallida, che stacca la testa dal corpo di un cadavere.

## 2. — *Le otto P'ra men ma* (6).

9. Omaggio a Siṃha [mukhī] la leonessa, la dea che ha la testa di leone, gialla, che tiene in bocca un cadavere e le mani conserte (7).

10. Omaggio a Vyāghra [mukhī] la tigre, la dea dalla testa di tigre, rossa, con l'aspetto di chi prende lo slancio, e le mani conserte (8).

---

(1) In tibetano: *ro lañs*: secondo F porta un vajra e un cadavere (žin c'uñ).

(2) Il contesto ed il passo parallelo del *Bar do t'os grol* lasciano fuor di dubbio che la parola *byis* è adoperata qui nel senso di cadavere. In F il nome è *shos mo*.

(3) F, tibetano: *dred mo*.

(4) F, tibetano: *dur k'rod ma*.

(5) F, tibetano: *gtum mo*.

(6) Le otto *P'ra men ma* fanno parte del maṇḍala di bCom ldan aḍas Drag po c'en po (Mahācaṇḍa) secondo il sistema del Paramāditantra. V. Comm. di Ānandagarbha, bsTan aḡyur, १, 156.

(7) F: *ro za lag gñis bsnol*; K: *p'yag gñis bsnol žin mi ro za*.

(8) K: *p'yag gñis bsnol žin aḡbur ts'ugs blta*; F: *stag gdoñ dmar mo lag gñis mt'ur du bsnol* «dalla testa di tigre rossa, con le due mani congiunte in basso».

11. Omaggio a Śṛgala [mukhī] lo sciacallo, la dea dalla testa di sciacallo, nera, che lecca un cadavere.

12. Omaggio a Śva [mukhī], la dea dalla testa di lupa, di color turchino, in atto di squartare.

13. Omaggio a Gṛdhra [mukhī], l'avvoltoio, la dea dalla testa d'avvoltoio, rossa, in atto di tirare le budella (di un cadavere).

14. Omaggio a Kaṅka [mukhī], la dea dalla testa di airone, rossa, che porta sulla spalla un cadavere (žin, K: žin c'en) ed ha la testa lunga.

15. Omaggio a Kāka [mukhī], la dea dalla testa di corvo, nera; nella bocca porta la testa (ban per: bhaṇḍa?) di un cadavere e (nella mano) una spada.

16. Omaggio a Uluka [mukhī], la civetta, la dea dalla testa di civetta, che porta un uncino di ferro ed è turchina (1).

### 3. — *Le custodi delle quattro porte.*

17. Omaggio alla dea dall'uncino, (la dea) dalla testa di cavallo, la guardiana della porta, di colore turchino (2).

18. Omaggio alla dea dal laccio, (la dea) dalla testa di cinghiale, la guardiana della porta, di colore nero.

19. Omaggio alla dea dalla catena di ferro, (la dea) dalla testa di leone, la guardiana della porta, di colore rosso.

20. Omaggio alla dea dal campanello, (la dea) dalla testa di lupa, la guardiana della porta, di colore verde.

---

(1) Ma F: *m'iñ nag rje dbyug pa p'yar*, « turchino-scura che agita un vajra ed un bastone ».

(2) L'indicazione del colore differisce spesso a seconda delle fonti.

4. - *Le ventotto Yoginī* (1).

21. Omaggio alla Yoginī dal tridente, la Yoginī dalla testa di yak, di colore rosso-giallo.

22. Omaggio alla Yoginī dal vajra dalle cinque punte, la Yoginī dalla testa di serpente, di colore rosso-pallido.

23. Omaggio alla Yoginī che tiene minacciando il bastone, la Yoginī dalla testa di leopardo, di colore giallo-nero.

24. Omaggio alla Yoginī dal cranio rosso (di sangue), la Yoginī dalla testa di donnola, di colore bianco-rosso.

25. Omaggio alla Yoginī dalla ruota, la Yoginī dalla testa di pipistrello, di colore giallo.

26. Omaggio alla Yoginī che impugna un cadavere come un bastone, la Yoginī dalla testa d'orso rossiccio, di colore rosso-pallido.

27. Omaggio alla Yoginī dal laccio fatto con intestini, la Yoginī dalla testa d'orso fulvo, di colore rosso.

28. Omaggio alla Yoginī dal vaso, la Yoginī dalla testa di makara, di colore turchino.

29. Omaggio alla Yoginī che porta il cranio (2), la Yoginī dalla testa di scorpione, di colore turchino pallido.

30. Omaggio alla Yoginī che tiene una testa umana di fresco recisa, la Yoginī dalla testa di falco, di colore nero.

31. Omaggio alla Yoginī che tiene un laccio fatto di budella, la Yoginī dalla testa di sciacallo, di colore rosso-nero.

---

(1) L'iconografia delle prime otto Yoginī in F è uguale a quella del Bar do citato appresso.

(2) Ma E: *bam ril* = cadavere.

32. Omaggio alla Yoginī che tiene un cadavere (1), la Yoginī dalla testa di tigre, di colore nero.

33. Omaggio alla Yoginī che tiene un tronco di cadavere, la Yoginī dalla testa di avvoltoio, di colore rosso.

34. Omaggio alla Yoginī che tiene una clava contrassegnata dal vajra, la Yoginī dalla testa di cavallo, di colore rosso-nero.

35. Omaggio alla Yoginī che tiene un cranio, la Yoginī dalla testa di garuḍa, di colore bianco-rosso (2).

36. Omaggio alla Yoginī che tiene un cadavere (3), la Yoginī dalla testa di cane, di colore rosso-giallo.

37. Omaggio alla Yoginī dal loto, la Yoginī dalla testa di upupa, di colore bianco-rosso.

38. Omaggio alla Yoginī dallo stendardo (4), la Yoginī dalla testa di cervo, di colore rosso-pallido.

39. Omaggio alla Yoginī dal tamburello (5), la Yoginī dalla testa di lupa, di colore verde-nero.

40. Omaggio alla Yoginī dalla lampada, la Yoginī dalla testa d'ibice, di colore rosso-giallo.

41. Omaggio alla Yoginī dalle zanne, la Yoginī dalla testa di cinghiale, di colore verde-giallo.

42. Omaggio alla Yoginī che tiene un teschio pieno di sangue, la Yoginī dalla testa di pica, di colore verde-turchino.

43. Omaggio alla Yoginī che tiene un cadavere, la Yoginī dalla testa di bue, di colore verde-rosso.

---

(1) *Bam c'en*. Ma F: *bam sñiñ qbyin* « che strappa il cuore di un cadavere ».

(2) Secondo F, simboli di n. 33: disco; di nn. 34 e 35 *vajra*.

(3) *byis bam* un'altra delle molte espressioni che usano i nostri testi per indicare il cadavere: *bam c'en*, *ñiñ c'en*, *ñiñ c'uñ*, *bam ril*, *ñiñ*, *byis*, *bam ro*, *ro lañs*.

(4) Invece di *ba dan*, K ha *bam ro*, cadavere.

(5) Ma F: *gsal ñiñ*, palo su cui si impiccano i criminali.

44. Omaggio alla Yoginī che beve l'ambrosia (1), la Yoginī dalla testa di serpente, di colore verde-nero.

45. Omaggio alla Yoginī dall'uncino, la Yoginī dalla testa di cuculo, di colore nero.

46. Omaggio alla Yoginī dal laccio, la Yoginī dalla testa di capra, di colore turchino.

47. Omaggio alla Yoginī dalla catena di ferro, la Yoginī dalla testa di leone, di colore rosso.

48. Omaggio alla Yoginī dalla campanella, la Yoginī dalla testa di pica, di colore verde-nero.

Tutte queste sono vere e proprie litanie, connesse con riti funebri intesi a placare le deità infernali e terrifiche che al momento della morte possono ghermire il principio cosciente del defunto e trascinarlo negli inferni buddhistici. È perciò logico supporre che il ciclo di queste deità fu originariamente connesso con la ritualistica funebre che al momento della morte deve provvedere a proteggere chi trapassa dal pericolo di immediate incarnazioni infernali. Ed infatti ritroviamo questo corteo di divinità nel ciclo letterario del བར་དོ་ཐོས་གྲོལ་ e propriamente nel ཚེས་ཉིད་བར་དོའི་གསེལ་འདེབས་ཐོས་གྲོལ་ཚན་མོ་ che è un capitolo di un'opera famosissima nel Tibet, un gter ma la cui rivelazione è attribuita a Padmasambhava e che si può dire domini incontrastato nelle credenze soteriologiche tibetane; voglio dire del ཟབ་ཚེས་ཞི་བྱོལ་དགོངས་རང་གྲོལ་ il quale circola nel paese delle nevi in diverse redazioni alcune delle quali, come quella che io ho potuto studiare nel monastero di Hemiś, voluminosissime.

---

(1) F: che tiene un laccio fatto con serpenti.

Nella silografia abbastanza antica che io possiedo e che sfortunatamente non porta nè indicazione d'anno nè di luogo di stampa, la lista delle deità che ci interessano è contenuta nella sezione 𑖦 fol. 39 b (1) e ci si presenta come più elaborata ed ampia e perciò dal punto di vista iconografico anche più importante delle litanie sopra studiate.

Ad oriente del proprio cervello (cioè del cervello del morente) appare (2):

1. Keurima, bianca; nella mano destra impugna come bastone un cadavere e nella sinistra tiene un cranio pieno di sangue. Di costei non temere.

2. A sud apparirà Curima, gialla; incocca la freccia sull'arco.

3. Ad occidente Pramohā, rossa; impugna uno stendardo contrassegnato dall'effigie del makara.

4. A nord Petali, nera; tiene il vajra ed un teschio pieno di sangue.

5. A sud est Puskasī, rosso-gialla; nella mano destra tiene delle budella e con la sinistra le porta alla bocca per mangiarsele.

6. A sud ovest Ghasmarī, verde-nera; nella mano sinistra tiene un teschio pieno di sangue che agita con il vajra impugnato nella destra e lo porta avidamente alla bocca.

---

(1) Una particolare redazione di questo titolo è stata tradotta in inglese dal lama DAVA SAMDUP e da EVANS WENTZ, in *The Tibetan book of the dead*. Oxford, 1927. Io qui la ritraduco per permettere il raffronto fra le due redazioni.

Per un'altra redazione più succinta cfr. ཟབ་ཚེས་ཞི་བོ་དགོངས་པ་རང་གོལ་གྱི་ལས་བྱང་རྒྱལ་འཚོར་བ་རང་གོལ་གྱི་སྒྲིང་པོ་ (Rin c'en gter mdsod. Vol. བ།).

(2) Lascio i nomi nella grafia del testo: la lezione esatta è contenuta nella lista data sopra.

7. A nord ovest Caṇḍālī, giallo-pallida; staccata la testa dal corpo (di un cadavere) con la mano destra ne tiene il cuore e con la sinistra si aiuta a portare alla bocca il cadavere per mangiarlo.

8. A nord est Smasali, nero-rossa; dopo aver spiccata da un cadavere la testa se lo mangia.

9. Ad oriente Simhamukhī (1), dalla testa di leone, bruno-nera; con le mani allacciate sul petto afferra con la bocca un cadavere, agitando la criniera.

10. A sud Vyakrimukhī, dalla testa di tigre; con le due mani consertate in basso guarda con occhio irato e digrigna i denti.

11. A occidente Śrilamukhī dalla testa di volpe, nera; nella destra tiene un rasoio e nella sinistra delle budella e ne lecca il sangue.

12. A nord Sonamukhī, turchino-nera, con testa di lupa; con ambo le mani squarta un cadavere e guarda con occhio cattivo.

13. A sud est Kritamukhī, bianco-gialla, dalla testa di avvoltoio; porta sulla spalla la pelle di un cadavere e nella mano tiene uno scheletro.

14. A sud ovest, Kaṅkamukhī, rosso-nera, con testa di airone; porta sulla spalla la pelle di un cadavere.

15. A nord ovest Kakamukhī, nera, dalla testa di corvo; nella sinistra tiene un cranio e nella destra una spada; mangia il cuore di un cadavere.

16. A nord est Hulumukhī, turchina, dalla testa di civetta; nella destra il vajra e nella sinistra una spada e mangia.

---

(1) Il tibetano ha la forma maschile mukha trascritta e non tradotta.

17. Ad oriente del proprio cervello, appare [la dea] dall'uncino [la dea] dalla testa di cavallo (1); nella destra porta l'uncino e nella sinistra un cranio pieno di sangue.

18. A sud la dea dal laccio, dalla testa di cinghiale, di colore giallo.

19. Ad occidente la dea dalla catena, la dea dalla testa di leone, di colore rosso.

20. A nord la dea dal campanello, [la dea] dalla testa di serpente, di colore verde.

*Ad est.*

21. Rākṣasī (Sriñ mo), dalla testa di yak, marrone-nera; nella mano tiene un vajra e un teschio.

22. Brāhmaṇī (ts'añs pa), rosso-gialla, dalla testa di serpente; nella mano tiene un loto [e un teschio K].

23. Mahādevī (Lha c'en) (2), verde-nera, dalla testa di leopardo; nella mano tiene un tridente [e un teschio K].

24. Vaiṣṇavī (gTogs o gTogs aḍod o K'yab ajug), turchina, dalla testa di donnola; tiene in mano una ruota.

25. Kumārī (gŽon nu), rossa, dalla testa di orso fulvo; tiene in mano una lancia corta.

26. Indrāṇī (brGya byin), rossa, dalla testa di orso; tiene in mano un laccio fatto di budella.

*A sud.*

27. rDo rje (Vajrī), gialla, dalla testa di pipistrello; (p'a wañ) nella mano tiene un rasoio.

---

(1) Nel testo: « di tigre »; la confusione fra *rta gdon* e *stag gdon* è facilissima.

(2) O anche *ak'rugs mo*, nel *mantra* corrispondente Raudrī.



28. La « pacifica » (ži ba), rossa, dalla testa di mostro marino; nella mano tiene un vaso.

29. Amṛtā (bdud rtsi), rossa, dalla testa di scorpione; tiene in mano un loto.

30. « La luna » (zla ba), rossa, dalla testa di falco; tiene nella mano un vajra.

31. La « clava » (be con), verde-nera, dalla testa di volpe; tiene in mano una clava.

32. L'orchessa (sriñ mo), giallo-nera, dalla testa di tigre; tiene nella mano un cranio (pieno di) sangue (1).

*Ad occidente.*

33. La « divoratrice » (za ba), verde-nera, dalla testa di avvoltoio; tiene nella mano una clava.

34. « La gioiosa » (dga' ba), rossa, dalla testa di cavallo; tiene un tronco di cadavere.

35. La « forzata » (stobs c'en), bianca, dalla testa di garuḍa; tiene nella mano una clava.

36. L'orchessa (sriñ), dalla testa di cagna, gialla, colei che recide; tiene in mano una vajra e un rasoio col quale fa atto di recidere.

37. La « bramosa » (ḅadod pa), rossa, dalla testa di upupa; nella mano l'arco sul quale incocca una freccia.

38. La « custode delle ricchezze » (nor sruñ), verde, dalla testa di cervo; nella mano tiene un vaso (2).

---

(1) Secondo i mantra citati da K i nomi originali sarebbero: Vajri, Śivā Amṛtā, Saumyā, Daṅḅā, Rākḅasā: secondo lo stesso testo nella mano sinistra tutte portano un teschio.

(2) Nomi secondo K: Bhakḅasā, Rati, Ekacari, Manoharā, Siddhi.

*A nord.*

39. La « dea del vento » (rluñ lha), turchina, dalla testa di lupa; agita nella mano uno stendardo.

40. La « femina » (mi mo), bianca, dalla testa di ibice; nella mano tiene una picca.

41. La cinghialezza (p'ag mo), nera, dalla testa di cinghiale; tiene un laccio fatto con zanne.

42. Vajrī rossa, dalla testa di pica; tiene un cadavere.

43. L'elefantessa (glañ c'en) (1), verde-nera, dalla testa di elefante; nella mano tiene un cadavere e beve in un cranio pieno di sangue.

44. La dea dell'acqua, turchina, dalla testa di serpente; nella mano tiene un laccio fatto di serpenti (2).

45. A est, Vajrī, bianca, dalla testa di cuculo; nella mano tiene l'uncino.

46. A sud Vajrī, gialla, dalla testa di capra; tiene nella mano un laccio.

47. A occidente Vajrī, rossa, dalla testa di leone; tiene nella mano una catena.

48. A nord Vajrī, verde, dalla testa di serpente; nella mano tiene un campanello.

§ 34. *Il ciclo dei Nāraka sulle t'anika.* — Sfortunatamente le pitture del tempietto di Chang sono, come dicevo, così annerite, cancellate e deturpate da non permettere nessun tentativo di riproduzione fotografica. Ma nel mio viaggio

---

(1) Ma il testo citato nella nota precedente e K: *sna c'en*.

(2) Nomi secondo K: Vāyavī, Mahāmārī, Vārahī, Cāmuñḍī (*rgan byed*), Vāruṇī Sutanvī (*Sna c'en*).

ho avuto la ventura di trovare due pitture che si riconnettono con il medesimo ciclo dei Nāraka; una, la più deteriorata, proviene appunto da Poo nell'alto Kunavar, e l'altra invece da Sumur, un piccolo villaggio nel Tibet occidentale a nord della Hindustān-Tibet trade route. Tutti e due i paesi sono sotto l'influsso della setta dei ṅBrug pa, presso la quale questo ciclo dei Nāraka sembra godere, come sopra dissi, di particolare diffusione. Non sarà inutile riprodurre la seconda di queste t'añ ka siccome può servire a darci un'idea della rappresentazione iconografica di questo ciclo piuttosto raro nell'arte tibetana, eppure molto diffuso nelle folle, perchè intimamente collegato col momento della morte e con le credenze soteriologiche (Tav. frontespizio).

Come si vede da questa figura le quarantotto dee del ciclo dei Nāraka non sono sole; esse hanno un posto secondario e rappresentano il terrifico corteo che circonda una deità mostruosa nel centro della pittura, da cui sembra partano in diverse direzioni altre sei emanazioni ugualmente paurose. Gli stessi otto mc'od rten e gli otto alberi che si veggono disposti un po' a capriccio nello spazio libero fra le figure non sono degli arbitrari motivi ornamentali, ma hanno un significato simbolico: rappresentano gli otto cimiteri famosi che sono appunto il regno dei Nāraka ed il luogo ove si rifugiano gli asceti per conseguire con lunghe meditazioni e continuati esercizi i loro miracolosi poteri. Su questi cimiteri, i loro simboli e la loro raffigurazione pittorica, parlerò a lungo nel secondo volume di questa serie dedicata alla illustrazione dei templi del Tibet occidentale; perciò non sto qui ad occuparmene. Occorrerà solo identificare le figure delle deità, tutte in atteggiamento yab yum,

cioè abbracciate alle loro śakti dipinte con una certa crudeltà sulla nostra t'aṅka, che se ha grande valore iconografico, non può certo considerarsi come uno degli esemplari più fini e più delicati della pittura tibetana (1).

Queste divinità sono altrettante forme di Heruka immaginate come il centro del maṅḍala dei Nāraka, descritto anch'esso con ampiezza di particolari nelle opere a questo ciclo dedicate.

La divinità centrale è C'e mc'og Heruka (Mahāśrīheruka) (2), che deve avere tre facce, sei mani, quattro piedi, ed è abbracciato dalla sua śakti Krodheśvarī. Delle tre facce la centrale è nera, la destra bianca, la sinistra rossa. Simboli nelle mani, a destra: il vajra, il khatvāṅga, un tamburello; a sinistra: campanella, kapāla pieno di sangue, laccio fatto di budella.

In alto, al di sopra di questa deità centrale, Buddha-heruka; tre facce, sei mani, quattro piedi, abbracciato alla sua śakti Buddhakrodheśvarī; delle tre facce la centrale è nera, bianca la destra, rossa la sinistra. Simboli nelle mani; a destra: disco, spada a sinistra: un aratro (t'oṅ gšol) e una scure. In basso a destra del dio centrale Vajra-heruka abbracciato con la śakti Vajrakrodheśvarī; tre facce, sei braccia, quattro piedi. Colore delle facce: turchina la centrale, bianca e rossa le altre due. Simboli

(1) Per l'identificazione delle immagini è di grande aiuto, oltre le opere citate, il: རི་ཁྲོ་དགོངས་པ་རང་གོལ་གྱི་ཚོ་ག་སྒྲིབ་སྒྲིབ་རྣམ་པར་སྦྱང་བ་ contenuto anch'esso nel Rin c'en gter mdsod, vol. བ།.

(2) Il nome è conservato nel suo mantra riprodotto in རི་ཁྲོ་ན་ར་ཀ་དོང་སྦྱག་གི་དབང་ཚོ་ག་བདད་རྩེ་འི་གང་ག། fol. 9-10.

nelle mani; a destra: vajra, una scure; a sinistra: campanello, kapāla, aratro.

In basso a sinistra, Ratnaheruka abbracciato con la śakti Ratnakrodheśvarī; tre facce, sei braccia, e quattro piedi; colore delle facce: gialla la centrale, bianca e rossa le altre due. Simboli nelle mani; a destra: gemma, khatvāṅga, clava (1), a sinistra: campanella, teschio pieno di sangue, tridente.

In alto, a destra, Padmaheruka abbracciato alla śakti Padmakrodheśvarī; tre facce, sei braccia, quattro piedi; colore delle tre facce: rossa al centro, bianca e turchina le altre due. Simboli nelle mani; a destra: loto, khatvāṅga, clava (dbyug to); a sinistra: campanella, kapāla pieno di sangue, tamburello.

In alto a sinistra Karmaheruka abbracciato alla śakti Karmakrodheśvarī; tre facce, sei braccia, quattro piedi. Colore delle facce: verde quella centrale, bianca e rossa le altre due. Simboli nelle mani; a destra: doppio vajra (rgya gram) spada e khatvāṅga; a sinistra: campanella, kapāla pieno di sangue, aratro.

La figura, anche essa in yab yum, sotto alla imagine centrale, rappresenta Samantabhadra di cui tutto quanto il ciclo riprodotto su questa pittura si crede sia una emanazione.

§ 35. *Pitture minori.* — All'infuori di questo ciclo dei Nāraka le pitture del tempietto di Chang non presentano null'altro di particolare interesse ad eccezione di due piccoli affreschi a sinistra della porta, i quali si riferiscono probabilmente a qualche avvenimento connesso con la fon-

---

(1) Ma nella figura: spada, *khatvāṅga* e clava.

dazione della cappella. Il primo rappresenta un personaggio seduto sopra un trono e di proporzioni molto maggiori delle altre figure. A destra e a sinistra, in primo piano, due persone nell'atto di offrirgli qualche cosa che non si distingue bene; nel secondo una serie di figurine sedute. Il turbante ed il vestito indicano che l'affresco rappresenta un *dānapati*, o com'è probabile nel caso nostro, il principe che eresse il tempio. Difatti la scena è riprodotta secondo uno schema divenuto tradizionale nelle scuole pittoriche di Guge che sogliono quasi sempre effigiare in un angolo della t'anka la figura degli offerenti. Di fronte al personaggio seduto, una serie di vasi che mi sembra siano sette. Si potrebbe pensare a semplici offerte, simboleggianti nell'affresco a perpetuo ricordo della munificenza del donatore, e difatti non c'è cerimonia di consacrazione e di dedica di un tempio che non si concluda con larghe offerte alla comunità od ai monaci. Ma la forma dei vasi ed il loro numero sembrano suggerire piuttosto un'altra interpretazione: la forma del vaso è quella del *kalaśa*, o *bum pa*, del vaso cioè adoperato nelle cerimonie iniziatiche quando al discepolo si impartisce l'*abhiṣeka* o battesimo e sette sono appunto gli *abhiṣeka* o iniziazioni del primo stadio secondo la ritualistica di queste scuole mistiche (1) (Tav. LXXII).

Questa interpretazione trova conferma nell'affresco che segue nel quale è dipinta la stessa fila di vasi — questa volta però cinque non sette (2) — di fronte alla figura di un

(1) Sette sono appunto i battesimi inferiori enumerati e descritti ad esempio nella *Sekoddeśaṭikā*.

(2) Di fatti nel *Durgatipariśodhana* (fol. 65) sono nominati a proposito dell'*abhiṣeka* o battesimo cinque specie di vasi *vajrakalaśa*, *buddhakalaśa*, *ratnakalaśa*, *padmakalaśa*, *karmakalaśa*.

asceta il quale è rappresentato con la folta treccia annodata sulla testa, come è costume dei sādhu anche oggi in India e dei sgom c'en nel Tibet. Egli ha la mano destra in abhayamudrā, o atteggiamento della protezione e la sinistra in dhyānamudrā e alle orecchie porta grossi orecchini (Tav. LXXIII). Questi ce lo indicano come uno di quei siddha o grub t'ob appartenenti all'indirizzo mistico di Matsyendranātha e di Gorakṣa i cui seguaci non sono anche oggi rari nell'India settentrionale e si chiamano i khānphāṭ «quelli dalle orecchie bucate»; essi hanno assunto un carattere esclusivamente śivaitico e perduta ogni connessione con le scuole buddhistiche di cui tuttavia sono una innegabile derivazione.

Quale sia questo siddha rappresentato sull'affresco di Chang non saprei dire con precisione; esso però ricorda la figura di brGod ts'an pa, uno dei più famosi lama aBrug pa, il cui ricordo è ancora vivo nelle leggende e nelle tradizioni del Tibet occidentale (1).

---

(1) Veggasi figura nella silografia 122 della mia collezione.

---

## CAPITOLO VII.

### NAKO.

§ 36. *Il gompà attribuito a Rin c'en bzañ po.* – I templi di Nako furono visitati anch'essi dal Francke, il quale ne ha dato una breve descrizione nell'opera più volte citata. Ma anche in questo caso non sarà inutile riprenderne lo studio e completare o correggere le informazioni raccolte dall'archeologo tedesco. I templi principali del paese sono due: l'uno è dedicato a Padmasambhava e l'altro consiste in una serie di cappelle entro un recinto chiuso, come nel monastero di Tabo (Tav. LXXIV). Quest'ultimo gompà che si trova un po' fuori del villaggio, su una specie di piccolo pianoro, viene dalla tradizione attribuito a Rin c'en bzañ po e di fatti lo stile della costruzione ricorda molto quello dei templi edificati dal grande Lotsāva (fig. 3).

Il fatto che del tempio di Nako non c'è menzione nella biografia di lui non ha gran peso, perchè non è improbabile che Nako avesse anticamente un nome diverso da quello con cui è oggi conosciuto. Ma è anche ugualmente vero che ci mancano prove assolute per attribuire i suoi templi all'epoca di Rin c'en bzañ po o non piuttosto, genericamente, alla prima dinastia dei re di Guge. Che le cappelle di Nako siano state anch'esse soggette a rimaneggiamenti, come



avvenne per il tempio di Tabo, è evidente dalla diversa finezza e perfezione artistica delle immagini e delle pitture che esse contengono. Basta confrontare ad esempio le statue in stucco del gTsug lag k'an di Nako con quelle di Tabo per accorgersi che siamo di fronte ad una tecnica molto inferiore. Mentre quelle di Tabo sono scrupolosamente modellate sugli schemi dell'estetica iconografica indo-tibetana, le immagini del gTsug lag k'an di Nako sono abbastanza primitive e malamente discernibili dalle rosse statue che disegnano anche ai giorni nostri gli artisti locali. Ad esso fanno grande contrasto soltanto le figure, senza dubbio più antiche, del tempio del Lotsāva e specialmente una bella statua di deità femminile che si trova a sinistra del gruppo dei cinque Tathāgata, sempre nella stessa cappella. Perciò mi sembra di dover concludere che il monastero di Nako, anche se non può attribuirsi tutto quanto all'età di Rin c'en bzañ po, è senza dubbio molto antico. Ciò non esclude tuttavia che esso fu soggetto, come tutti gli altri monasteri del Tibet occidentale, a molti adattamenti e rimaneggiamenti, la cui epoca, in mancanza di cronache o documenti epigrafici, non si può precisare.

Tutto l'insieme degli edifici, recinto dal solito lcags ri, risulta di quattro tempietti, disposti secondo la pianta che il capitano Gherzi ha rilevato e che qui si pubblica.

Il tempietto n. 1 non contiene nulla di speciale; è stato rifatto in epoca recente ed è ricoperto di pitture murali di scarso interesse artistico ed iconografico: Śākyamuni al centro, Amitābha sulla parete sinistra e Avalokiteśvara dalle undici teste a destra. Esso è preceduto da un atrio il cui tetto serve di terrazza. Sembra si sia perduto persino il nome di questo sacello adesso intitolato dal nome del dio

MONASTERO DI NAKO

0

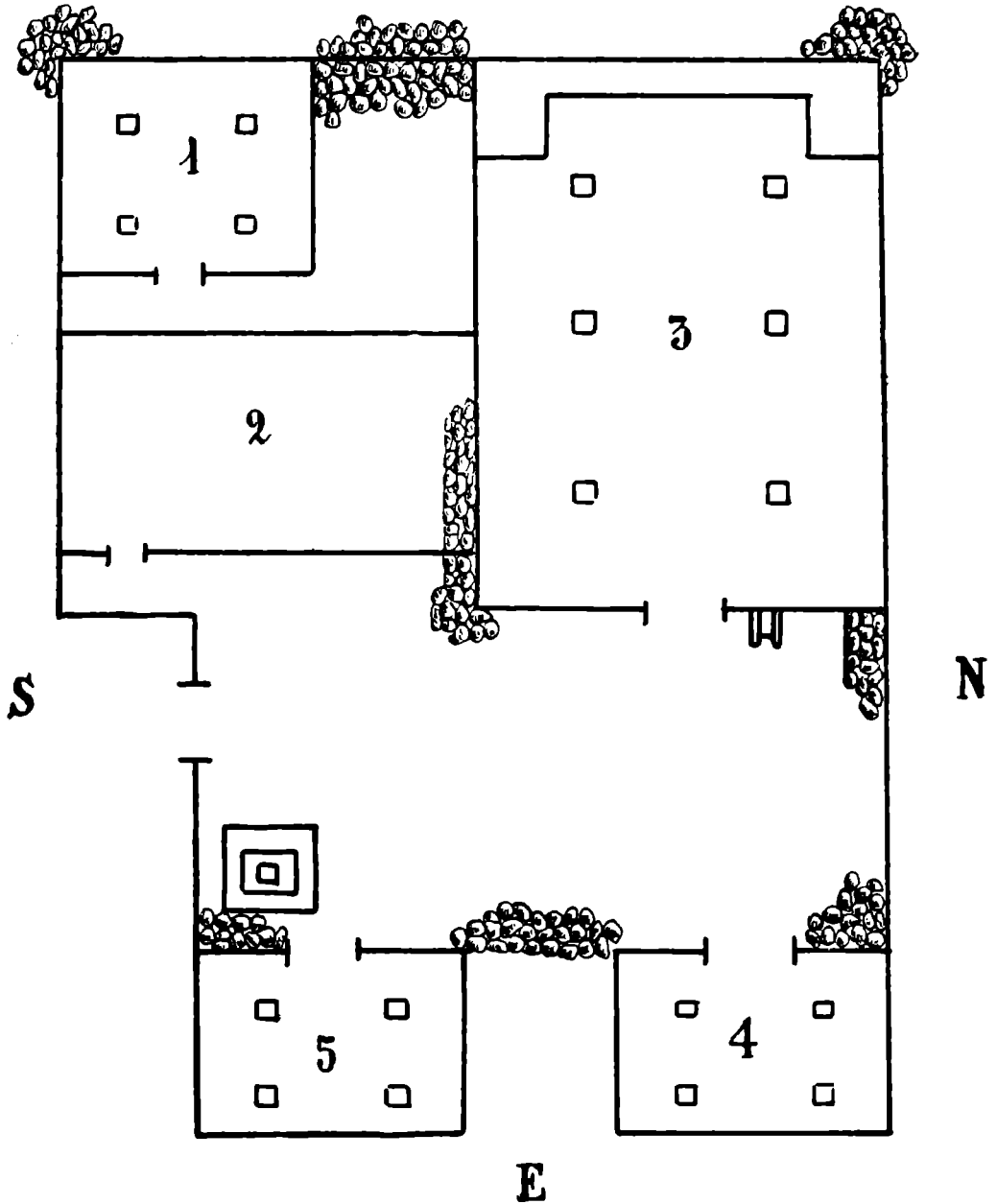


Fig. 3.

1. Tempietto di Purgyul - 2. Ingresso con terrazza - 3. Lotsāvai Lha k'añ -  
4. gTsug lag k'añ - 5. rGya dpag pai lha k'añ.

Purgyul (1) lo spirito indigete della montagna omonima che coi suoi picchi immacolati domina e quasi protegge tutto l'alto Kunavar. Ma ai tempi del Francke lo chiamavano dKar byuñ lha k'an.

Di molto maggior interesse è il tempio n. 2, anch'esso anonimo, perchè al Francke dissero che si chiamava Lha k'an c'en mo o « il tempio grande » e a me Lotsāvai Lha k'an o « il tempio del Lotsāva », due nomi cioè ugualmente generici ed imprecisi. È stato manomesso; sull'altare sono allineate pochissime immagini di Tārā, Padmasambhava e Śākyamuni, tutte abbastanza moderne e senza nessun pregio artistico; molte sono di stucco, di fattura primitiva e senza dubbio locale. Le pareti erano un giorno ricoperte di affreschi in gran parte cancellati e deturpati a causa dell'acqua precipitata dal soffitto sconnesso. Sicchè i resti più importanti di questo tempio sono le immagini di stucco che adornano le pareti della cella. Tre sulla parete centrale e due sulle pareti laterali. Come ben si avvide il Francke le statue rappresentano i cinque Tathāgata disposti secondo l'ordine usuale; al centro Vairocana di color bianco in dharmacakramudrā, alla sua destra Ratnasambhava, giallo, in varadamudrā, alla sinistra Amitābha, rosso, in dhyānamudrā: a destra di Ratnasambhava, Amoghasiddhi, di color verde, in abhayamudrā, alla sinistra di Amitābha Akṣobhya, turchino, in bhūmisparśamudrā (Tavv. LXXV-LXXVI). Tutte le statue sono assise su un fiore di loto e adorne dei paludamenti regali; mancano i veicoli tradizionali cioè gli animali che accompagnano

---

(1) Sul nome della montagna in cui si crede risieda il dio v. TUCCI-GHERSI, *Cronaca*, p. 144.

le cinque deità, ed ogni simbolo; ciò non deve sorprendere perchè, come abbiamo già veduto, la raffigurazione iconografica della pentade suprema, chiamata con nome tecnico le cinque famiglie (pañcakula in sanscrito, o rigs lña in tibetano), non ne tiene usualmente conto. L'atteggiamento delle mani basterebbe da solo ad individuarle, ma nel caso presente si aggiunge anche il colore.

§ 37. *Significato mistico della pentade suprema.* — Il diverso colore dei cinque Buddha non ha infatti valore decorativo ma risponde ad un più profondo motivo, che si identifica con la essenza stessa di queste cinque deità le quali, come già si vide, sono simboli di determinati momenti dell'evoluzione cosmica da quell'assoluto ineffabile che la dommatica e la mistica buddhistica chiamano ora il dharmakāya ora il sajakāya. Appena nell'indiscriminato principio delle cose si inizia il processo di esteriorizzazione nel complesso delle esperienze e della contingenza (prapañca), questa esteriorizzazione procede per linee parallele che la filosofia del Buddhismo mahāyānico, seguendo una divisione quinaria di remota origine, tanto nell'India quanto in genere nell'Oriente tutto, distingue in cinque classi.

L'origine di questa classificazione è probabilmente da cercarsi nella teoria dei cinque elementi i quali vengono considerati come la rubrica fondamentale sotto la quale si possono elencare fatti, fenomeni e aspetti della vita psichica e di quella fisica, il mondo materiale e quello spirituale; (bhājanaloka e sattvaloka). I centri di irradiazione di queste cinque linee di sviluppo sono appunto chiamati i pañcakula, cioè le cinque famiglie, i cinque raggruppamenti fondamentali da cui la infinita varietà del cosmo deriva.

In queste scuole dunque i cinque Buddha simboleggiano il quintuplo archetipo dell'universo, per cui tutte quante le cose debbono pensarsi come consustanziali con questa scissione germinale dell'essere, *svabhāvād eva sarva-bhāvāḥ sarvabuddhamayāḥ*: « per propria natura le cose tutte sono consustanziali con i Buddha » (*Sekoddeśa-ṭikā*, XXXVIII).

Questa progressiva emanazione e realizzazione è immaginata nelle scuole mistiche in termini di luce; il fondo dell'essere è pura lucentezza della coscienza, *prakṛtiprabhāsvaram cittam* « mente luminosa per sua natura » (1) ed appena in essa si determina lo *kṣobha* o *spanda*, il tremolio che è il momento iniziale dell'emanazione, la luce incolora, tramutandosi da potenza in atto, si colora in quei cinque centri di sviluppo che la mistica simboleggia nei cinque *Tathāgata*; dei quali il centrale è in certe scuole *Vairocana* cioè « il Radioso » o in altre *Akṣobhya*; abbiamo così di fatto cinque elementi luminosi, (i *pañcaraśmi* del *Guhyasamāja*) i quali stanno perciò alla base dell'evoluzione cosmica (2). Essi via via realizzandosi e concretandosi ed espandendosi nel mondo delle apparenze sempre più si offuscano fino a diventare l'opposto di sè, cioè materia. Questo processo è reso palese negli schemi del *maṇḍala* il quale descrive graficamente l'emanazione da un punto centrale che sarà o l'uno o l'altro dei cinque Buddha, a seconda della maggiore o minore importanza che si vuol dare ai vari

---

(1) *Svacchaṃ hi sarvasattvānām cittam śāntam prabhāsvaram*, « *Jñānasiddhi* », p. 82.

(2) L'equivalenza dei cinque *Tathāgata* e dei cinque elementi luminosi è stata da me discussa in uno studio: *Some glosses upon the Guhyasamāja*, in « *Mélanges Chinois et Bouddhiques*, III ».

elementi, ai vari centri cioè della coscienza cosmica già colorati, vale a dire già influenzati, predisposti ad espandersi in una serie piuttosto che un'altra di emanazione (1).

« Le allegorie fondamentali sono tre: il cristallo, il sole e l'immagine. Il cristallo vuol dire lo specchio del Vajrasattva; nello specchio del Vajrasattva (2) fissando i propri occhi senza muoverli, il corpo del Buddha, agglomeramento di luce dai cinque colori, rifulge e risplende (3). La percezione completa della luce dai cinque colori, che è degenerazione della luce essenziale (4) è barlume della conoscenza pura.

(1) Il passo è tolto da un *gyer ma* connesso col ciclo del Bardo: e cioè དམ་ཚེས་

རྫོགས་པ་ཚེན་པའི་སྐྱ་གསུམ་ངོ་སྤྲོད་ Il testo è: ལྷ་བའི་ངོ་སྤྲོད་གསུམ་ནི། ཤེལ་  
དང་ཉི་མ་འདྲ་འབག་གསུམ་མོ། ཤེལ་ནི་དོ་རྗེ་སེམས་དབའི་མེ་ལོང་ཡིན་དེ། རྗེ་  
རྗེ་སེམས་དབའི་མེ་ལོང་ལ། རང་གི་མིག་བཟུག་གནས་མ་གཡེངས་བར་བལྟས་  
བས། སངས་རྒྱས་ཀྱི་སྐྱོད་ཀྱི་ཡུན་པོ་ཁ་དོག་ལྲ་ལྟོ་ལ་དངས་པ། གསལ་ལ་  
འཚར་བ། རང་བཞིན་གྱི་བཀྲག་གསལ་ལ་ཉམས་ང་བ། འོད་ཁ་དོག་གསལ་  
མའོན་སུམ་ད་མེར་གྱིས་འཚར་བ་དེ། དག་པ་ཡེ་ཤེས་ཀྱི་སྣང་བ་ཡིན་ནོ། ། དེ་  
བཞིན་ད་རང་གི་རིག་པ་ལ་འོད་ཁ་དོག་ལྲ་ལྟོ་ལོད་དོ། རང་གི་རིག་པའི་རང་  
འོད་ཤེས་བར་བྱས་ལ། རང་འོད་ལ་དྲག་ཏུ་བལྟའོ། དེ་ནི་དག་སྣང་ལ་བལྟ་བའི་  
ལྷ་བ་ཡིན་ནོ།

(2) Luminosità percepita nel proprio cuore durante il processo meditativo; in essa si riflette l'evoluzione cosmica e perciò si chiama « specchio ».

(3) Cioè il Dharmakāya sintesi dei cinque elementi luminosi che rappresentano i cinque suoi costituenti.

(4) Perché la luce germinale od essenziale è indiscriminata.

« In tal guisa, nella propria esperienza interiore, c'è la luce di cinque colori; quando si è conosciuta la luce propria della propria esperienza si vede sempre la luce propria. Questa è la visione che vede nel barlume puro » (1).

Ciò vuol dire che la suprema realtà è « luce essenziale » 'od gsal, come la chiamano i mistici tibetani, la quale proietta cinque fasci luminosi la cui prima e diretta esperienza si ha in se medesimi, nel processo meditativo (Vajrasattva interiore); come infatti dalla luce germinale identica col l'essere supremo deriva, attraverso la quintupla emanazione simboleggiata dalla sacra pentade, la infinita varietà del creato, così nella meditazione si compie a ritroso il cammino, cercando risalire dalle apparizioni sue imprecise nella materia alle sempre più vive manifestazioni della « luce » che, appena riacquistata nella sua imacolata purezza, ci rende partecipi della liberazione.

L'epifania luminosa è perciò il centro del lungo processo mistico come è descritto nel Samājottara (2) e quindi anche nella Sekoddesāṭīkā di Nārōpā; entrambi i testi distinguono in tutto quanto il complesso dell'ascesa spirituale sei momenti o costituenti (aṅga) dei quali il primo è il pratyāhāra cioè il ridurre ogni attività sensoria a pura funzione fisiologica senza che si determini nessuna

---

(1) Cioè la coscienza cosmica che brilla nell'interno del cuore: *sñiñ na ye šes c'en po gnas* e che è simbolicamente espressa dalla figura di Vajrasattva la cui meditazione inizia il lungo processo mistico qui descritto. V. རྩམ་ཉིད་བར་དོའི་  
ཁྲིད་ཡིག་མཐོང་བ་རང་གྲུབ་གྱི་ངོ་སྤྲོད་ (Rin c'en gter mdsod. བ།), p. 13: la « luce essenziale » è il 'od gsal da cui in un secondo tempo emanano le cinque luci simbolo della pentade, cioè dell'evoluzione cosmica.

(2) Cioè il XVIII capitolo del Guhyasamāja.

ricettività da parte degli organi (1); il secondo è il *dhyaṇa* quando non si verifica più la distinzione fra soggetto ed oggetto, (*jñānājñeyodayakṣaya*) (2), cioè uno stato di assoluta concentrazione (*ekāgratā*); il terzo è il *prāṇāyāma* o modo di restituire al respiro il suo valore essenziale di vitalità cosmica attraverso il cui ritmo si manifesta la creazione; nei tre momenti successivi si inverte per gradi il possesso o l'unione col fondo dell'essere che si manifesta come lucentezza. Infatti nella *dhāraṇā* si determinano i cinque segni (*nimitta*) attraverso i quali la luminosità cosmica manifestandosi con primi indecisi barlumi diventa a poco a poco abbagliante e onnipervadente. Prima appare una caligine (*dhūma*) in cui, in seguito, guizzano dei balenii luminosi (*marīci*); questi si conglomerano in una piccola luce mobile come una lucciola (*kha-dyota*) la quale si intensifica fino a diventare quasi come la fiamma di una lampada (*dīpa*); questa infine erompe e si diffonde in lucentezza fissa come cielo senza nubi (*sadā-loka*, *nirabhraḡagaṇopama*); nel quinto momento (*an-smṛti*) questa lucentezza pervade lo spazio infinito e nel sesto (*samādhi*) in essa si dissolvono globalmente tutte quante le cose.

Questo concepire il Dio supremo e l'essenza ultima di tutte le cose come luce immacolata e questa dottrina dei cinque elementi luminosi presentano notevoli analogie,

---

(1) *Viṣayaviṣayinām viṣayabhāvopagamanaviṣayagrahaṇavyuparatiḥ svarūtiḥ.*

(2) Nella lista del *Guhyasamāja* l'ordine dei primi due «segni» è invertito per significare la necessità di un *guru* che spieghi l'astrusa dottrina: *prathāmad-vitīyanimittavilomakathanāṅ tu guruparādhinatvakathanārtham.* SEKODDEŚATĪKĀ, fol. XXXIX.



come ho avuto occasione di studiare altrove, con il sistema manicheo.

Ma bisogna andare molto cauti prima di passare a rapide conclusioni circa probabili interdipendenze fra credenze iraniche ed alcune dottrine del Mahāyāna.

Il fotismo è alla base delle esperienze religiose e mistiche del Vajrayāna e deriva da certe manifestazioni comuni e ben note che si producono in quei rapimenti estatici in cui queste scuole facevano culminare il processo meditativo. Questo sarà molto più chiaro quando io avrò fatto conoscere le «sei leggi» di Nāropā e le interpretazioni tradizionali del Guhyasamāja, sebbene già un lettore attento avrà potuto averne dei barlumi leggendo la traduzione già citata dal Bar do t'os grol. I Buddhisti indiani e i loro epigoni tibetani hanno fondato la loro religione e i suoi simboli su introspezioni ed esperienze le quali immettono direttamente in quel mondo subliminale della coscienza umana esagitata da profonda ansia religiosa, in cui visioni luminose, la cui natura non è mio compito indagare, occupano, come è noto, un posto preponderante.

Che tipi religiosi di altri paesi abbiano potuto influire o confluire in queste visioni fondamentali, non può escludersi, ma trattasi, secondo me, di contributi sempre estrinseci e formali i quali lasciano inalterata l'essenza intima del pantheon mahāyānico, interessano cioè la forma, non la realtà psicologica che queste immagini rappresentavano per il miste e l'iniziato. Insomma se influssi stranieri ci sono stati, questi hanno lasciato traccia sulla formulazione dommatica o sulla classificazione di queste esperienze, ma hanno trovato un contenuto vivo e concreto la cui ori-

gine è da ricercarsi nell'immediatezza dell'estasi e della visione mistica.

Non bisogna infatti dimenticare che questi tantra, che di tali esperienze ci hanno parlato, non espongono teorie speculative: queste, quando ci sono, hanno valore solo in quanto possono tramutarsi in norme di vita e veicolo di liberazione. La figura del maṇḍala o l'effigie della divinità rievocano perciò, nella mente dell'iniziato, tutto quel piano spirituale che ad esse corrisponde, sicchè egli possa non già solo conoscerlo, ma riviverlo e nel processo della meditazione gradualmente operare la eliminazione di quella serie di manifestazioni cosmiche che corrispondono ad una determinata « famiglia » o riassorbirle nel loro centro di emanazione; poi, in un secondo momento potrà assurgere al piano ancora superiore, ove ogni discriminazione viene a mancare e il meditante si immedesima con la sfera che ogni determinazione trascende, pur essendo di ogni determinazione la fonte.

§ 38. *Equivalenza della pentade.* — Secondo questa mistica, Vairocana è il simbolo la cui meditazione opera l'eliminazione ideale dell'elemento fisico nella persona umana (rūpaskandha), eliminazione che, come già si disse, si compie riconoscendo questo elemento fisico nella sua natura essenziale; ed è pure, fra le cinque conoscenze mistiche di cui parla il Mahāyāna, il simbolo della conoscenza della insostanzialità (śūnya) di tutte le possibili apparenze, della loro mancanza di essenza propria, ma del loro essere interdipendenti e relative (1). Il suo veicolo è il leone che sta a

---

(1) V. sopra p. 55.

significare la virtù del coraggio, virtù che mai si dissocia, secondo le scritture buddistiche, dalla profonda comprensione del vuoto (1). E così è il simbolo di un'altra serie di categorie: inverno, sapore dolce, lettere gutturali nella teoria del mantra ecc.

Akṣobhya invece è il simbolo della purificazione, nel processo meditativo, di un altro costituente della persona umana, cioè della percezione visiva e corrisponde alla seconda delle cinque conoscenze mistiche, cioè all'ādārśa-jñāna, alla conoscenza che ci fa vedere tutte le cose non già come di per sè esistenti, ma come un riflesso soggettivo, quasi un'immagine sullo specchio (2): suo veicolo è l'elefante simbolo della forza.

Ratnasambhava è il simbolo dell'eliminazione, nel processo meditativo, di un altro costituente della personalità umana, cioè della sensazione e corrisponde alla terza conoscenza mistica quella cioè per cui le creature e il Buddha sono considerati come aventi la stessa natura (3); condizione questa necessaria per essere spronati alla nostra ascesa spirituale e per acquistare la fiducia di poter realizzare in noi stessi lo stato di Buddha. I cavalli sul trono stanno a simboleggiare l'impeto.

Amitābha vuol significare l'eliminazione del quarto elemento costitutivo della nostra personalità, cioè quello dell'ideazione e corrisponde alla quarta delle mistiche sapienze, cioè alla sapienza della discriminazione; sul suo trono stanno i pavoni simbolo di grazia.

---

(1) V, བཤགས་འབྲུག་ fol. 35.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

Vairocana	Akṣobhya	Ratnasambhava	Amitābha	Amoghasiddhi	Fonti principali (1)
bianco	turchino	giallo	rosso	verde	
rūpaskandha	vijñānaskandha	vedanāskandha	sapñāskandha	sapṣkāraskandha	
terra; Locanā śakti; Rūpavajri śakti	[etere] - Śpārsavajri-śakti	acqua; Māmaki śakti; Śabdavajri śakti.	fuoco; Pāṇḍarā śakti; Gandhavajri śakti	vento; Tārā śakti; Rasavajri śakti	G. S. p. 2, 3. G. S. t. 53 a, b.
moha (2)	dveṣa	cintāmaṇi	rāga	samaya	G. S. p. 6, 7.
»	»	ahambāra	»	abhūtavacaḥ	
maitrī	»	karuṇā	muditā	upekṣā	
ādarśajñāna	dharmadhatujñāna	samatājñāna	pratyavekṣaṇājñāna	akriyājñāna	G. S. t. 113. 8.
inverno	[autunno]	primavera	estate	stagione delle piogge	
sapore dolce	[sapore astringente]	sapore salato	sapore acido	sapore amaro	A. V. p. 40 sgg.
gutturale ( <i>ka-varga</i> )	ya, ra, la, va	<i>ṭa varga</i>	dentali ( <i>ṭa-varga</i> )	labiali ( <i>pa-varga</i> )	
crepuscolo mattutino	dalla mezzanotte all'alba	terza divisione del giorno	prime ore della notte	mezzanotte	
tathāgatābhīṣeka	vajrabhīṣeka	ratnābhīṣeka	padmābhīṣeka	karmābhīṣeka	
cakra kula	vajrakula	ratnakula	padmakula	khaḍga o (karma) kula	P. K. p. 4 sgg. (equivalenze parzialmente diverse).
occhi	orecchie	naso	lingua	corpo	
Kṣatigarbha	Vajrapāṇi	Ākāśagarbha	Lokeśvara	Sarvāvarapaveikam- bhi	G. S. t. 225 sgg.

(1) G. S. = *Guhyasamāja*. G. S. t. = G. S. t. (di Candrakīrti). A. V. = Advayavajra. P. K. = *Pañcakrama* ed. DE LA VALLÉE POUSSIN.

(2) cioè purificazione di *moha* etc. nel processo della meditazione: Gdul bya rnam s kyī ñon moñs pa ñe sdañ rnam par sbyañ bai p'yr G. S. t. 69 a.

Amoghasiddhi sta ad indicare l'eliminazione del quinto costituente della personalità umana e cioè dei *samskāra* e corrisponde alla quinta conoscenza mistica, quella della perfezione delle opere (1).

Questa teoria è già implicita in molti tantra, ma specialmente svolta in uno dei più famosi di tutto il Vajrayāna cioè nel *Guhyasamāja* il quale tuttavia pone sopra alla pentade la figura del Vajradhara il simbolo del *Sahajakāya* o del *dharmadhātu* (2) il fondo dell'essere. I cinque Buddha sarebbero appunto i suoi cinque *vajraskandha* cioè i cinque componenti nella loro forma puramente ideale, la potenza cioè immanente nell'assoluto di scindersi in quelli che appaiono i costituenti di ogni essere: il cosmo non è che il corpo di Vajradhara ed il suo simbolo è il *maṇḍala*.

Per altre scuole invece all'equivalenza *Sahajakāya* = Vajradhara si aggiunge quella di Vajradhara = Vajrasattva = Ādibuddha (3). Infatti la *Vimalaprabhā* spiegando i mistici significati impliciti nella parola: *evam*, «così» con cui cominciano regolarmente tutti i tantra o la rivelazione attribuita al Buddha, dice: «La sillaba *e* e la sillaba *vam* stanno a significare che l'essenza del pensiero dell'illuminazione (inteso come sopra vedemmo in senso trascendente) non è distinta dai suoi due coefficienti, cioè la compassione non rivolta ad un particolare oggetto e il vuoto che include le categorie degli archetipi. La parola *evam* è intesa dagli asceti come sintesi inscindibile, senza principio e senza fine,

---

(1) Per altre equivalenze vedi la tabella a p. 153.

(2) Nel *Pañcākāra* di Advayavajra (*ADVAYAVAJRASAṄGRAHA*, p. 41) Vajradhara è detto sinonimo di *dharmadhātu*; *dharmadhātuparanāmī*.

(3) Su queste scuole monotestiche e il loro significato v. il mio articolo: *Some glosses upon the Guhyasamāja* in «*Mélanges Chinois et Bouddhiques*», vol. III.

di intuizione e di prassi, di conoscibile e conoscenza, ed è denominata con termini diversi: Vajrasattva, Bodhicitta Kālacakra, Ādibuddha, il placato, Samāja, Śamvara » (1). Onde appunto il Vajradhara exteriorizza gli elementi dell'esistenza per poi di nuovo riassorbirli in se medesimo, simboleggiando così non solo il processo del cosmo, ma anche il metodo che il sādḥaka deve perseguire allo scopo di rivivere quelle esperienze che lo solleveranno alla medesimezza con il fondo dell'Essere.

§ 39. *Le śakti della pentade.* — Subentra in questo momento una concezione caratteristica di tutta quanta la dottrina tantrica, vale a dire la tendenza a isolare, in ogni processo di evoluzione, il processo stesso nella sua origine elementare e la forza attiva per cui esso si attua: questa è la śakti o potenza la quale in virtù di quel simbolismo mistico che domina tutta quanta la teoria e l'esperienza tantrica viene raffigurata sotto forma femminile. Vediamo così nel maṇḍala che, come dicemmo simboleggia il corpo del Vajradhara, cioè il cosmo, una serie di divinità femminili le quali stanno a significare il centro d'irradiazione o la potenza del mondo materiale come oggetto del piano subbiiettivo simboleggiato dalla pentade divina. Abbiamo lo schema seguente:

Vajradhātviśvari, elemento etere (2).

Locanā, elemento terra.

Pāṇḍaravāsini, elemento fuoco.

---

(1) VIMALAPRABHĀ, 4 paṭala.

(2) Raffigurata solo come śakti accoppiata con la deità centrale nei maṇḍala di tipo yab yum.

Māmakī, elemento acqua.

Samayatārā elemento vento (1);

oppure, secondo la corrispondenza che la tradizionale filosofia indiana aveva stabilito fra gli elementi e le loro proprietà in quanto percepibili dal soggetto e da' suoi organi corrispondenti: visione, tatto, suono, odore, gusto (Guh. Sam., pp. 2, 3) cioè: Rūpavajrī, Sparśavajrī, Śabdavajrī, Gandhavajrī, Rasavajrī.

Ma questo simbolismo non si arresta qui; sempre più raffinandosi interpreta la pentade dei Tathāgata e la serie delle śakti come il vario apparire dello jñāna; della suprema verità diremmo noi. Jñāna infatti vuol dire, in questo caso, non già conoscenza, chè tale parola implica processo in cui bisogna ammettere tre elementi: un oggetto conosciuto un soggetto conoscente e l'atto stesso del conoscere — ma è invece un momento unico in cui il vero è realizzato nella sua interezza, unicità ineffabile, in cui l'essere coincide con il suo rivelarsi.

Questa verità unica si manifesta al meditante secondo questo o quell'aspetto e a seconda del vario suo rivelarsi assume od è designata con diversi nomi, anch'essi espressioni inadeguate di ciò che, per natura sua essendo solo individualmente sperimentabile, (pratyātmavedanīya), non può essere adombrato con parole. Quando è la sua lucentezza che colpisce sarà detta: Vairocana; quando è la sua inalterabilità: Akṣobhya; quando è intesa come la scaturigine e la determinante di tutte le perfezioni: Ratnasambhava; quando appare come perfezione infinita: Amitābha; quando invece è la necessità con cui quelle perfe-

---

(1) GUHYASAMĀJA, p. 137; ADVAYAVAJRA, p. 42-43; INDRABHŪTI, p. 79.

zioni realizza: Amoghasiddhi; e quando si considera la sua facoltà di apparire ovunque diventa Locanā; Māmaki quando si pensa che si rivela internamente a noi stessi; come purificatrice è Paṇḍaravāsini; come capace di operare la salvezza è Tārā (1).

Tutto questo simbolismo parte da alcuni presupposti fondamentali che sono come i capisaldi di tutta quanta la religiosità indo-tibetana quale si esprime nel Buddhismo e nei sistemi affini dell'Induismo. Anzitutto la certezza che il mondo dell'esperienza è il contingente e transitorio apparire sul grande oceano della coscienza cosmica dei flutti delle cose e degli esseri, il concretarsi effimero delle idee che in quella affiorano (2).

Di fatto non esistono cose, ma visioni o sussunzioni di cose, le quali, fintantochè non si riconoscono nella loro essenza reale, a vicenda condizionandosi, creano quella rete illusoria (*māyājāla*) che noi chiamiamo mondo e cui, nella nostra ignoranza, attribuiamo una consistenza propria che non ce ne consente la liberazione. La quale dunque deve risultare da una conoscenza: e conoscere significa eliminare le cause che danno apparenza d'essere a ciò che è divenire e di sostanza a ciò che è fantasma. Ma questa conoscenza deve tramutarsi, attraverso il processo meditativo, in esperienza, senza di che il conoscere creerebbe altri attaccamenti anche più nocivi e perniciosi perchè più difficili a sradicare

(1) Riassumo la teoria esposta da Indrabhūti nella *Jñānasiddhi*, p. 79 sgg. Il testo sanscrito è scorretto: a verso 14 occorre leggere *buddhādīni yato dhruvam*; a v. 19. *Paṇḍaravāsini* invece di *Maṇḍalavāsini*, ecc.

(2) « Come le onde dell'oceano mosse dal vento vanno senza fine danzando, così anche lo spirito agitato da quel vento che sono gli oggetti dei sensi continuamente danza con quei flutti che sono i vari pensieri ». *LAṆKĀVĀTĀRA*, p. 46.



e perpetuerebbe quindi il permanere in questo torbido giuoco che è la vita. Per tutti i Tantra, infatti, ci si immedesima e consustanzia quasi con ciò in cui si crede e si ha fede.

« Dopo aver abbandonato la teoria dell'esserci un'essenza, non ci si deve attaccare alla teoria che c'è una non essenza, perchè, sebbene le parole “ essere ” e “ non essere ” siano diverse, identica è l'operazione intellettuale che ad esse soggiace » (1) così dice Anāṅgavajra riecheggiando i detti di Nāgārjuna.

Quindi non già la conoscenza logica può operare il miracolo e disintegrare la realtà, che nella sua immacolata lucentezza mai diviene e mai si offusca da quel velame illusorio che è il mondo delle forme, ma un'esperienza diretta al cui fuoco l'ignoranza si squarcia e il vero appare in tutta la sua fulgente purezza.

« “ Questo è così ”. Ecco una cosa che non si può dire neppure dagli stessi Buddha: la verità non può divenire oggetto, per il fatto che essa è esperienza interiore » (2). Esperienza perciò e quindi introspezione; ed ecco che il punto di partenza di queste complesse teorie tantriche è appunto il corpo, come aggregato fisico e sede di facoltà psichiche insieme, il maṅḍala per antonomasia, il simbolo vivente del macrocosmo nel quale eternamente si rinnova quel processo di emanazione e di riassorbimento che dà vita ai mondi e li distrugge e che, ben meditato, dà la chiave della liberazione: « *dehe viśvasya mānanam* » (3). Perciò appunto questo simbolismo mahāyanico si serve di simili-

---

(1) PRAJÑOPĀYAVINISĀYASIDDHI, p. 41, v. 8.

(2) IBID, II, v. 3.

(3) Cfr. CANDRAKĪRTI, COMM. a GUHYASAMĀJA, fol. 230-a: *bdag gi lus ni k'ams gsum pai lus su lhag par mos pa'o*.

tudini, espressioni, localizzazioni, che tutte hanno come punto di partenza il nostro io, quel misterioso ed arcano maṇḍala in cui, per chi ci sappia leggere, il supremo volere ha espresso in simboli il suo fatale espandersi in ciò che, pur derivando da lui, è la sua negazione.

Ed ecco come nelle varie scuole del Vajrayāna a base dell'ascesa mistica e come punto di partenza della meditazione, si pone la identificazione dei cinque Buddha con i cinque skandha, i costituenti cioè della persona umana di cui ho già fatto parola.

« I cinque skandha sono detti i cinque Buddha perchè hanno la natura stessa della pentade » dice Indrabhūti (1).

Le statue e le pitture che coprono le pareti di questi templi non hanno perciò un carattere decorativo; considerazioni estetiche sono affatto estranee a quest'arte. Abbiamo infatti veduto che sia le pitture sia le sculture sono sempre scelte con un criterio preciso; e tutte quante coordinate in cicli plastici e pittorici che traggono la loro ispirazione da ben determinate correnti mistiche. L'elemento puramente decorativo è accessorio e confinato a fare da sfondo alle serie più complesse che occupano il centro delle pareti: così la narrazione pittorica della vita del Buddha o di Nor bzañ o di Sadāprarudita che, mantenendo il loro valore di pie leggende o racconti intesi alla edificazione dei fedeli, non hanno mai un posto d'onore. Il quale è tenuto dalle deità di un ciclo particolare.

§ 40. *I templi come maṇḍala.* — I templi del Tibet occidentale sono ispirati alle idee tantriche che hanno ad

(1) *Jñānasiddi*, p. 41.

essi dato il valore di maṇḍala vero e proprio, simbolo architettonico (1), plastico e visibile di quelle verità e di quella realtà psicologiche il cui possesso fu l'ispirazione più alta degli ideatori di quest'arte. Nella quale nulla è capriccio, ma tutto vincolato dalla liturgia e dalla formula del dhyāna. E se diversi maṇḍala erano raffigurati nel tempio, e perciò diversi cicli o diversi metodi di esperienze, ciò non costituisce una contraddizione, perchè nelle scuole tantriche non c'è esclusione, ma coesistenza e sovrapposizione di esperienze e di metodi di realizzazione; perciò appunto, tutti i maestri dell'India e del Tibet, nella loro sete di nuove conquiste spirituali e di nuove visioni, passano gli anni migliori della loro vita a studiare e praticare sotto guide diverse i più disparati sistemi di Yoga e di ascesi, intesi come modi diversi di enucleare dall'individuo perfezioni superne.

Qualcheduno forse dirà che questa mia interpretazione spiritualizza espressioni religiose di fatto più grossolane e meno astruse. Non è vero. Bisogna distinguere fra il motivo che ispirò gli ideatori di questi edifici e ciò che essi possono essere divenuti in seguito, per la più gran parte della folla. Quelli costruendo i loro templi e così adornandoli non volevano diffondere l'idolatria, ma preparare stati d'animo e convogliare gli spiriti verso visioni supreme, completare col sussidio dell'arte l'opera di apostolato intrapresa. Anche in India il tempio è considerato in due guise: com'è visto dall'asceta che non è neppure tenuto alle cerimonie di culto e di rispetto verso le immagini degli

---

(1) Vedremo nei volumi seguenti che molti templi hanno anche la pianta architettonica uguale a quella di un maṇḍala. V. p. es. TUCCI-CHERSI, *Cronaca*, p. 312.

dèi e nel modo di venerazione bigotta dei fedeli immaturi. Non altrimenti, nel Tibet, una cosa è il tempio o il maṇḍala per l'iniziato e un'altra per il profano: quegli non vi vede che simboli il cui significato gli è stato rivelato dal guru: questi non vi scorgerà che immagini di forze che occorre propiziare. Si perpetua dunque un atteggiamento che ha una lunga storia in India e che è alla base dell'esperienza religiosa sia buddhistica sia indù. Ma non c'è opposizione fra i due modi di avvicinare il divino; essi piuttosto corrispondono a due momenti diversi in quella ascesa spirituale che ogni religione propone come fine supremo ai fedeli, e che consiste di fatto in una purificazione progressiva (kramaśuddhi). Il primo modo di avvicinare il divino è di averne barlumi di grazia che suscitano ardori e rinuncie, accendono il desiderio di sentirne sempre più intimo il contatto attraverso quelle forme visibili che ispirano dedizione e slanci di fede e ci strappano all'impero delle contingenze quotidiane. Il tal guisa il culto delle immagini è giovevole in un primo momento; perchè in appresso il merito così acquistato fruttificherà e l'individuo sarà portato a intendere forme meno materiali e sensibili del divino e potrà ascendere a quelle esperienze che, via via affinandosi, lo rendano un giorno degno di avvicinarsi alle porte del sommo mistero (1). La verità, insegna il Buddhismo, e con esso l'Induismo, non si dischiude d'un tratto a tutte le creature nella stessa maniera, perchè esse non sono uguali e non hanno la stessa forza di percezione, la stessa prepa-

---

(1) *Niṣkāmakṛtāny api hi yajñādīni pratibandhakapāpanirāsadvārā sattvaśuddhimātraṃ janayanti tena ca viṣayadoṣadarśanaṃ tato vairāgyaṃ tena ca śreyasi jijñāsā tataḥ saṃnyāsapūrvakān manananidhyāsanopākṛtīc chravaṇāt tattvajñānenāpavargaḥ*. Comm. di MĀDHAVĀCĀRYA a *Sūtasamhitā* 7, 0.70.

razione mentale, morale, spirituale; onde i Buddha insegnano la loro dottrina a poco a poco in continue rivelazioni e sempre a seconda della capacità di quelli che vogliono convertire; predicare la verità a chi non è in grado di intenderla è fatica sprecata. « Secondo il sistema esoterico, — dice la *Vimalaprabhā* (1) — il Buddha, il beato, ha nei diversi Tantra spiegato le cose in una doppia maniera; ora a seconda della verità convenzionale, ora della verità assoluta; il primo è il senso convenzionale, il secondo è il senso assoluto. Il senso convenzionale è per la gente che deve perfezionarsi, quello assoluto per i perfetti. Quello che è detto in senso convenzionale è caratterizzato da colore, braccia, simboli, figure; quello in senso assoluto è privo di colore, braccia, simboli e figure » (2).

§ 41. *Motivi ornamentali del tipo del garuḍa tibetano.* — Ma ritorniamo alla immagine del tempio di Nako. Notevole è la cornice che inquadra la figura di Vairocana: essa conserva motivi indiani molto antichi i quali si riscontrano su manoscritti buddhistici istoriati e qui vengono riprodotti plasticamente. È la combinazione di elementi ben noti nell'architettura decorativa dell'India: il garuḍa che addenta i serpenti i quali poi si sviluppano e si disnodano in arabeschi e volute, il makara sui capitelli dei pilastri del trono, ai lati figurine di deità in atteggiamento di omaggio o di preghiera. Siamo di fronte ad una decorazione assai frequente in tutti i templi che la tradizione attribuisce a Rin c'en bzan po. Ne abbiamo visto tracce a Tabo, sopra la figura di Amitābha, nella cella centrale del gTsub

---

(1) *paṭala* V.

(2) Cfr. INDRABHŪTI, *Jñānasiddhi*, capp. 1, 2.

lag k'añ; la ritroviamo a Lhalung, a Miang e a Toling, secondo uno schema pressochè uniforme il cui prototipo indiano è indiscutibile e troppo bene conosciuto perchè io mi dilunghi in raffronti. Voglio però notare un particolare che ha un certo interesse e che a mio vedere tradisce influenze puramente tibetane o reminiscenze di antichi e non mai dimenticati motivi aborigeni: intendo il modo di rappresentare il garuḍa. In India esso non è raffigurato mai, che io sappia, con le corna, mentre il garuḍa cornuto è una caratteristica quasi costante dell'iconografia popolare tibetana. Probabilmente siamo di fronte ad una contaminazione di un tipo indiano con sopravvivenze indigene.

Gli artisti tibetani hanno preso dall'India il motivo del garuḍa già largamente adoperato, in sostituzione spesso della testa di leone stilizzata (kīrtimukha), nelle incorniciature delle immagini, ma l'hanno in parte modificato secondo le tradizioni religiose ed artistiche del loro paese. Di fatti è risaputo che il garuḍa occupa un posto notevolissimo nella mitologia bonpo, e come derivazione, nella toponomastica del Tibet tutto quanto, dalle provincie occidentali a quelle di Khams.

Questa raffigurazione del garuḍa cornuto è molto antica nel Tibet: lo dimostra un amuleto di bronzo ritrovato con altri oggetti indubbiamente antichissimi a Miang (fig. 4). Non è possibile dire con assoluta certezza se questa immagine sia bonpo o buddhistica: ma il fatto che è stata rinvenuta insieme con molti altri oggetti di bronzo sicuramente protostorici o addirittura preistorici, mi fa pensare alla prima alternativa come alla più probabile (1).

---

(1) V. TUCCI-CHERSI, *Cronaca*, p. 182 sgg.

Posso portare come esempio di garuḍa cornuto una pittura religiosa trovata a Serkung e di ispirazione sicuramente buddhistica: essa rappresenta un garuḍa come figura centrale cui fanno corona, ai quattro lati, quattro garuḍa di diverso colore (Tav. LXXVII).



Fig. 4.

È una t'aṅka della scuola di Guge, ma non certo del periodo aureo: evidentemente è uscita dalle ultime sue diramazioni quando il regno di Guge aveva perduto la sua indipendenza politica. Le figure dei garuḍa rappresentati hanno tutte corna visibilissime: a questo tipo fa contrasto il garuḍa ornamentale che incornicia le immagini centrali nelle pitture delle più antiche scuole di Guge. In esse, il garuḍa è, generalmente, senza corna, come in India. Ciò si spiega quando si ricordi che queste pitture sono uscite da una scuola che è la derivazione diretta di quelle indiane, ed ha fedelmente continuato sul suolo tibe-

tano le tradizioni artistiche dell'India conservandone inalterati i caratteri fondamentali.

La pittura di Serkung rappresenta un garuḍa di grandi proporzioni che calpesta il corpo di un nāga la cui parte superiore è di forme umane. In basso la famiglia che fece dipingere l'immagine in atto di presentare l'offerta ad una divinità a destra che si riconosce come Jambhala, il dio della ricchezza, con la gemma nella destra e l'icneumone nella sinistra.

In alto, nel centro, in mezzo a due lama oranti, che rappresentano forse due ācārya o maestri, Vajrasattva, con il vajra nella destra all'altezza del petto e la campanella nella sinistra appoggiata sulla coscia; ai quattro lati, quattro garuḍa di diverso colore, cioè cominciando dal basso, a destra, nel senso della pradakṣiṇā, o giro a destra usualmente seguito nella iconografia; turchino, giallo, rosso e verde. Non è difficile identificare il ciclo tantrico cui questa bandiera con i suoi cinque garuḍa si riferisce; i cinque garuḍa sono infatti gli accolti usuali di rDorje gTum mo, Vajraçaṇḍa, di cui ho già fatto parola ed il cui maṇḍala è descritto ad esempio in un trattato liturgico intitolato: རྡོ་རྗེ་

གདམས་མ་ཕྱོང་ལྔ་ལྟུང་གྲུབ་(sic) བླ་མ་གདག་པ་ཅན་འཛོམས་པར་བྱེད་རྡོ་རྗེ་པ་ལམ

La figura centrale del maṇḍala che il trattato descrive è rDorje gTum mo cioè Vajraçaṇḍa nell'atteggiamento yab yum:

«rDo rje gtum mo dal colore del corpo turchino ha una faccia, due mani, tre occhi; nella mano destra impugna ed agita nell'aria il vajra a cinque punte e con la sinistra stringe la campanella e abbraccia la śakti; ai lombi una fascia fatta con pelle di tigre; con la gamba sinistra



distesa calpesta il corpo di Maheśvara di color turchino, colla destra piegata calpesta il corpo di Umā devī di color rosso; capelli, barba, ciglia giallicce; eretto; un serpente bianco legato intorno al diadema; orecchini e ornamenti del collo gialli, braccialetti verdi, ornamenti del collo e benda rossi; collana e armille ai piedi nere; circondato la parte superiore del corpo dall'abito religioso turchino ornato di gemme e di sigilli fatti con ossa umane.

« Sul suo seno la śakti Vajrasukhī rosso-verde, nuda, capelli disciolti e agitati; una faccia, due mani, tre occhi; nella mano destra, in atteggiamento di minaccia, il coltello segnato dal vajra, nella sinistra tiene una coppa fatta con un teschio umano (kapāla) piena di sangue di Māra e lo porta alla bocca del dio; è ornata dei cinque sigilli, di un diadema fatto con cinque teschi e di una collana di quindici teschi; colla gamba destra ripiegata sopra Maheśvara, la sinistra aderente a quella del dio.

« rDo rje k'yuñ po (Vajragaruḍa) di color turchino; nella destra tiene un vajra e nella sinistra un serpente turchino e lo mangia, afferratolo col becco.

« aK'or lo k'yuñ po (Cakragaruḍa) bianco; nella destra tiene un disco e nella sinistra un serpente bianco.

« Padmai k'yuñ po (Padmagaruḍa) rosso; nella destra un loto e nella sinistra un serpente rosso.

« Rin po c'ei k'yuñ (Ratnagaruḍa) giallo; nella destra la gemma e nella sinistra un serpente giallo.

« Ral gri k'yuñ (Khadḡagaruḍa) verde; nella destra un serpente verde » (Tav. LXXXII).

Ciò dimostra che la figura del garuḍa ha assunto cinque aspetti diversi in base alla teoria delle « cinque famiglie » di cui abbiamo più sopra fatto cenno. Si tratta perciò di

uno sdoppiamento suggerito da presupposti dommatici e da quella simmetria numerica introdotta nella metafisica e nella mistica del mahāyāna dal simbolismo quinario: non già di forme particolari del garuḍa vive nell'esperienza concreta della folla. Infatti, sebbene sia alcune volte considerato come un Bodhisattva, il garuḍa ha nel Buddhismo una parte secondaria. Il suo culto è sempre connesso con cerimonie di esorcismo dei serpenti o con riti magici intesi a produrre la pioggia (1).

Sulla parete sinistra si trova un'altra imagine che non è stata identificata: è quella riprodotta dal Francke nella tavola XIII e in questo libro nella tavola LXXVIII. È chiaro che il Francke ha confuso la figura centrale della pentade con quest'altra imagine che egli, nella didascalia in fondo alla sua riproduzione, identifica con Vairocana, mentre a p. 32 dice che è un'altra rappresentazione di Ratnasambhava. Ora è evidente che nè l'una nè l'altra identificazione sono ammissibili, per il semplice fatto che, osservando anche superficialmente la figura, si vedrà che essa rappresenta una deità femminile. Le due mani in vyākhyāna o dharmacakramudrā permettono un'identificazione sicura; la statua rappresenta una delle tante forme della Prajñāpāramitā con due braccia (2).

Sulla parete di destra c'è un grande maṇḍala che dalla figura centrale bianca con quattro teste e le mani in samā-

---

(1) Appunto in questa funzione il garuḍa entra nei riti descritti dal Mañjuśrīmūlakalpa, capitolo 41, o nella dhāraṇī per placare le piogge ed il vento (Taishō, n. 1027). Il Capitolo del Mañjuśrīmūlatantra è stato studiato e tradotto da MARCELLE LALOU, *Un traité de magie bouddhique* in *Études d'orientalisme à la mémoire de Raymonde Linossier*, p. 303.

(2) Dhyāna con formule pressochè simili in *Sādhanamālā*, I, p. 312 sgg.

dhimudrā si riconosce subito come il maṇḍala di Sarvavid Vairocana che già conosciamo (Tav. LXXIX).

Sulla parete di sinistra è dipinto un altro maṇḍala che sembra essere anch'esso di Vairocana, ma secondo un sistema di espressione completamente diverso (Tav. LXXX). Esso è suddiviso, difatti, in cinque maṇḍala dei quali il centrale è il maggiore e gli altri più piccoli rispettivamente ai quattro punti cardinali con divinità non sempre discernibili. La deità centrale di tutto questo mondo mistico simbolicamente espresso dal maṇḍala è una forma di Vairocana con otto braccia simile alla statua centrale del ciclo trovato a Lhalung.

Vediamo così riprodotta pittoricamente la molteplicità delle esperienze e delle possibili realizzazioni mistiche che come vie diverse, conducenti alla stessa mèta, la mai esausta ansia religiosa delle scuole buddistiche dell'India medioevale veniva tracciando per facilitare od intensificare il possesso delle dottrine tantriche e tramutarle in vita.

§ 42. *I sMan bla o dèi della medicina.* — La cappella n. 5, è conosciuta con il nome generico di gTsub lag k'an; ciò vuol dire che anche di essa si è perduta la denominazione antica. È fra le più manomesse.

La figura centrale inquadrata nella solita cornice con il garuḍa, il makara, gli elefanti è Tārā, gialla, una delle ventuno forme della dea così popolare nel Buddhismo mahāyānico e nel Lamaismo (Tav. LXXXI). Sulla stessa parete centrale ai lati di Tārā si vedono, quattro per lato, le immagini degli otto sMan bla o «maestri della medicina» la cui raffigurazione è molto frequente in tutti i templi del Tibet occidentale (Tavv. LXXXIII–LXXXIV). L'esecuzione di queste

imagini è imperfetta e rozza; basta confrontarle con quelle del tempio precedentemente studiato per convincersi che non c'è fra esse nulla di comune. Siamo evidentemente di fronte a rifacimenti moderni e locali di antiche statue perdute o distrutte, e, secondo me, non è affatto certo che i gruppi statuari moderni riproducano con fedeltà la serie iconografica primitiva che doveva adornare il tempio al momento della sua edificazione, perchè la connessione fra Tārā ed i sMan bla non mi risulta confermata da nessun documento figurato e da nessuna tradizione letteraria: l'effigie centrale di Tārā lascerebbe supporre piuttosto una serie di divinità secondarie o manifestazioni sussidiarie del ciclo della stessa dea, mentre gli otto dèi della medicina sembrerebbero indicare Amitāyus come dio centrale, oppure Śākyamuni. Difatti gli dèi della medicina sono sette (1) e divengono otto solo con l'inserzione nel ciclo di Śākyamuni o di Amitāyus; questo numero sette che probabilmente deriva da originarie connessioni planetarie (2) è comprovato dalla letteratura buddhistica cinese (3) la

(1) E perciò non è esatto dire che: « die Zahl 8 der Begleiter des sMan la ist zudem keine feststehende » come fa R. F. G. MÜLLER nel suo diligentissimo studio: *Die Krankheits- und Heilgottheiten des Lamaismus*. ANTHROPOS (927, p. 987, n. 154).

(2) Che si riscontrano nell'Asia centrale in connessione col dio della medicina. Per la letteratura v. MÜLLER, op. cit., n. 144.

(3) V. ad es. 藥師七佛供養儀軌如意王經 Taishō ed. n. 927; 修藥師儀軌布壇法 ibid. n. 928 e 藥師琉璃七佛本願功德經 n. 451. V. PELLLOT, *Le Bhaiṣajyaguru*. « Bulletin de l'École Française d'Extrême Orient », 1903, p. 33.

La lista degli otto dèi della medicina in tibetano ed in cinese è la seguente:

1. མཚན་ལེགས་(ཡོངས་བྲགས་)དབལ་ 善名稱吉祥.
2. ལྷ་དབྱངས་རྒྱལ་པོ་ 寶月智嚴光音自在王威音王.

quale appunto conosce i sette Buddha della medicina elencati e denominati in perfetta corrispondenza con le liste tibetane. L'identificazione dei singoli sMan bla rappresentati a Nako presenta delle difficoltà perchè basta confrontare i tipi iconografici riprodotti dall'Oldenburg con le nostre statue per accorgersi che la diversità nell'atteggiamento delle mani o mudrā, che sono in questi casi il solo mezzo di identificazione, è notevolissima.

Non vuole neppure tacersi che non c'è accordo perfetto delle fonti pittoriche a mia disposizione sul tipo iconografico del ciclo dei sMan bla; la stessa descrizione che ne fa il Waddell, non so su quale fonte, è anche essa discretamente diversa dalle raffigurazioni riprodotte nell'opera già citata dall'Oldenburg. Sicchè non è impossibile che gli artisti di Nako abbiano seguito una tradizione iconografica differente (1). Ma il fatto che le immagini sono molto rozze e ben lontane dalla finezza di esecuzione che abbiamo notato nell'altra cappella ed il ripetersi troppo frequente della bhūmiśparsāmudrā lasciano sospettare che le statue ven-

---

3. གསེར་བཟང་རྩི་མེད་རིན་ཆེན་ 金色寶光行成就。

4. མུང་མེད་མཚོག་དབལ་ 無憂最勝吉祥。

5. ཚོས་སྒྲགས་གྲུ་མཚོ་ 法海雷音。

6. མངོན་མཁྱིན་གྲུལ་པོ་ 法海勝慧遊戲神通。

7. སྒྲན་གྱི་བླ་བོ་དུ་རྩེ་ལོད་གྱི་གྲུལ་པོ་ 藥師琉璃光。

Anche secondo il Taishō n. 928 la figura di mTs'an legs dpal è diversa da quella riprodotta dall'Oldenburg.

(1) N. 4 è forse mTs'an legs dpal secondo lo schema tibetano-cinese riprodotto in Taishō, op. cit.; n. 2 Vaiḍūrya 'od; n. 3 Śākyamuni; n. 7 sGra dbyaṅs rgyal po; n. 5 Mya ṅan med mc'og dpal.

nero rifatte in epoca da noi non lontana, non tenendo sempre conto delle regole tradizionali; la cosa, per quanto rappresenti una violazione dei precetti iconografici indo-tibetani, non è adesso senza esempi nel generale decadimento che attraversa in questi paesi la cultura lamaistica e nella diminuita ortodossia con cui si rispettano i precetti della religione.

Sulle pareti laterali due maṇḍala che il tempo ha quasi del tutto distrutto; quello di sinistra è infatti completamente scomparso, quello di destra presenta come divinità centrale Vairocana in dharmacakramudra (Tav. LXXXV); insomma un altro maṇḍala che raffigura un nuovo metodo di realizzazione mistica connesso con Vairocana, il terzo che fino ad ora abbiamo incontrato. Secondo gli informatori di Francke tanto la cappella n. 4 quanto quella n. 5 si chiamerebbero lha k'añ goñ ma, il tempio « superiore » o « antico ». Ma i vecchi del villaggio che mi accompagnavano affermarono che il sacello n. 5 si chiama rgya dpag pai lha k'añ.

Esso non contiene nulla di notevole ad eccezione di alcuni affreschi; a sinistra Vajradhara, in mezzo Śākyamuni con i suoi discepoli, a destra Amitāyus con gli dèi della medicina.

Sopra alla porta la figura di Ge sar il re di gLiñ, l'eroe dell'epica tibetana (Tav. LXXXVI). È rappresentato a cavallo di un rkyañ o asino selvatico bianco, in un bianco paludamento ed un mantello scuro; nella mano destra protesa verso l'alto sembra afferrare un oggetto che lo stato dell'affresco non permette d'identificare; nella sinistra tiene una coppa. Intorno, altre divinità, più o meno terrifiche, che rientrano tutte nella serie dei c'os skyoñ

o protettori della legge: visibilissimi rNam t'os sras (Vaiśravaṇa) e, fra le gambe della cavalcatura di Ge sar, mGon po dalle quattro braccia.

§ 43. *Il tempio di Padmasambhava.* — Il tempio di Padmasambhava si trova nei pressi del villaggio ed è costruito sopra un blocco di pietra sul quale la pietà dei fedeli vuol vedere le impronte dei piedi (žabs rje) di Padmasambhava (Tav. LXXXVII). La traccia che il grande taumaturgo ha lasciato nella vita religiosa dei tibetani è così viva ed intensa, anche negli ambienti in cui maggiormente ha trionfato la scuola gialla, che non c'è quasi posto di una certa importanza nel Tibet il quale non si glori di una qualche reliquia o di un segno del passaggio di Padmasambhava in quelle lunghe peregrinazioni che la tradizione gli attribuisce. Vicino si mostrano ai pellegrini alcune impronte di dita che si dicono quelle del dio Purgyul, il protettore di Nako (Tav. LXXXVIII), un dio forse anteriore alla penetrazione del Buddhismo e che questo ha accolto nel suo panteon come un sa bdag, o spirito del suolo.

Su questo blocco di pietra è stata costruita, in tempi non molto antichi, un'immagine in stucco del maestro nel suo solito atteggiamento con vajra, khatvāṅga e kapāla. Sebbene lo stato di conservazione del tempietto sia infelicissimo, è evidente che le pitture di cui un giorno era completamente ricoperto non dovevano essere spregevoli. Così come sono, sembrano rimontare al XIV o XV secolo. Ne abbiamo potuto riprodurre soltanto quattro saggi fra i più conservati: uno rappresenta Tārā verde (Tav. LXXXIX) entro una specie di padiglione, a significare il vimāna o la sede celeste; l'altro è la immagine di Lokanātha secondo un tipo abba-

stanza frequente nel Tibet occidentale e che io ho ritrovato anche su molti ts'a ts'a. Altri due affreschi rappresentano Vairocana in dharmacakramudrā e abito monacale (Tav. XC) e Tārā verde con le sue manifestazioni ed emanazioni all'intorno (Tav. XCI).

Sulla parete centrale le tracce quasi completamente cancellate di un maṇḍala; a destra Amitāyus, Śākyamuni Amitābha. Tutto il resto è in completa rovina.

---





## APPENDICI



I. - Da un manoscritto della Prajñāpāramitā.

དོན(1)་གཉིས་མཐར་ཕྱིན་སྟོན་པ་སངས་རྒྱལ་དང་། རྒྱུ་བ་གཉིས་ལྷན་སེལ་སྦྱོབ་  
པ་དམ་པའི་ཚོས། རིགས་གོལ་གཉིས་ལྷན་འཕགས་པའི་དགོ་འདུན་སྟེ། སྦྱ་མེད་  
དགོན་མཚོག་གསུམ་ལ་ཕྱག་འཚལ་ལོ། རྫོན་གྱི་འཇིག་རྟེན་འབྲུང་བ་བཞི་ལ་རྟེན།  
བཅུད་གྱི་སེམས་ཅན་འོད་གསལ་ལྷ་ནས་འཆད། གཟུ་ཁ་སྦྱོར་གནས་ས་གཉིས་  
གྱི་བར། རི་མཐོ་ས་གཙང་སྦྱ་རྒྱལ་བོད་གྱི་ཡུལ། ཁ་བ་ཅན་སྦྱོངས་དམ་ཚོས་དར་  
བའི་ས། དབྲ་བཙོམ་བཞུགས་གནས་ཏི་སེ་གངས་གྱི་མགལ། རྩ་བོ་འགའ་ག་འབབ་  
པའི་གཡམ་སྦྱོགས་འདྲིར། ལྷ་སྦྱས་ཉི་མའི་དབང་ཕྱག་བྲི་ལྷེ་ཡི། སྦྱ་མཚེད་སྦྱེ་  
དགའི་གཙུག་ན་རྒྱལ་གྲུང་ཅིག། ཚོས་རྒྱལ་མངའ་འོག་ཞང་ཞུང་ཡུལ་གྱི་དབུས།  
དགོ་བཅུ་འཛོམ་པའི་ལྷ་ཡུལ་ཁ་ཅེ་འདྲིར། མི་རིགས་ཁང་བཙོན་བྲི་བཙོན་རྒྱུད་དུ་  
བྱངས་ལོ།

II. - Da un manoscritto del Durgatipariśodhana.

སྒྲིང་གི་མཚོག་གྲུང་རྫོའི་འཛོམ་བུའི་སྒྲིང། དབྲ་བཙོམ་བཞུགས་གནས་ཏི་སེ་  
གངས་གྱི་མགལ། ཁྱད་པར་རྩ་བོ་གང་འགའ་འབབ་པའི་གཡམ་སྦྱོགས་འདྲིར།

(1) Queste dediche sono, usualmente, in versi novenari.

འཛིག་རྟེན་དབང་ཕྱུག་མི་དབང་པད་དཀར་མེ། རྩི་དགའི་གཙུག་ན(1) རྩིགས་ལས་  
རྒྱལ་གྱི་ལོ། ཚོས་རྒྱལ་མངའ་ལོག་ཞང་ཞུང་ཡུལ་གྱི་དབུས། བདེ་བའི་འབྲུང་  
གནས་དགའ་ལྷན་ལྟ་ཡུལ་འདྲ། གནས་ཀྱི་མཚོག་གྱུར་རྒྱལ་ས་བྱེ་གར་དུ།

III. – Da un manoscritto della Lokaprajñapti.

...རྩིང་གསུམ་མི་འབྲུད(2) ལོ་ཀ་མཐའ་མེད་ཀྱང། རྩིང་བཞི་བྱེ་བ་ཁྲག་བརྒྱ་  
རྩིང་བའི་ནང། རི་རྒྱལ་རྣམས་པོའི་རྩིང་ལྟེ་རྩིགས་ཀྱི་ངོས། འཛོམས་བྱུ་རྟིས་ཤས(3)་  
མཚོན་པས་འཛོམས་བྱུའི་རྩིང། རི་མཐོ་ས་གཙང་སྤྲུང་རྒྱལ་བོད་ཀྱི་ཡུལ། རྩིན་པ་  
ཚོས་གསུངས་དོན་མེད་ཀྱི་བྱང། ཁ་བ་ཅན་སྤྱོད་ས་དམ་ཚོས་དར་བའི་གནས།  
དེ་མེ་མཚོད་རྟེན་དགྲ་བཙུགས་པའི་གནས། མ་པང་གཡུ་མཚོ་དངོས་གྲུབ་  
ཁྲུང་གྱི་རྩིང། ཞེ་མ་རྟོ། རིན་ཅན་བཟང་པོའི་ཞབས་ཀྱིས་བཅགས་པའི་གནས། རྩི་  
བཟང་གྲགས་པའི་བརྟན་པ་དར་བའི་གནས། རྩི་ཚོན་དལ་འབབ་སྤང་པོ་ཁ་འབབ་  
འབྲུམ། ཚའི་གཡང་ར་ཞང་བཞུང་རྩིང་སྤྱོད་ས། རྩིང་རྩིང་སྤྲུ་མཐོ་རིན་ཅན་རྣམས་  
པོའི་ངོས། དངོས་འདོད་འབྲུང་བ་རིན་ཅན་གསེར་གྱི་རྩིང། ཡུལ་ལ་དགོ་བཅུ་ལྷན་  
པ་གནས་བཞི་བྱེན། མཁན་སྤྱོད་སྤྱོད་པ་མང་བ་དམ་ཚོས་དར། གང་བསམ་རྣམས་  
གྲུབ་སྲུས་མཐོང་སྤྱོད་གནས་ཅན་རང་ན། གནས་སའི་བདག་པོ་འབྲི་གྲགས་པ་  
ལྟེ་ལོ། དབུ་མོག་གཙུག་ཞིང་ཆབ་སྤྱིད་རྒྱ་མཚོའི་དབལ། དགའ་བདེའི་རྒྱལ་སྤང་  
རོལ་བ་མཛོས་པའི་སྐ། ཚོས་རྒྱལ་དེའི་མངའ་ལོག་ན་...

(1) Mss.: nas.  
(2) Per: mi mjed.  
(3) Per: vri kšas?

IV. - Da un manoscritto frammentario.

ཐུབ་པས་འདུལ་བའི་ཞིང་ཁམས་ཚད་མེད་ཀྱང་། རོ་རྩེ་གདན་(1)་དངོས་  
 གངས་རི་མཚོ་གསུམ་ནབ། ས་སྐྱོགས་ཉམས་དགའ་ག་གོ་རྩེའི་ཡུལ། ཉ་དམག་  
 ཉི་མའི་བདག་ཉིད་ལུས་རྩེ་གྲགས་ལྗེའི་མངའ། དབེན་གནས་ཁྱད་འཕགས་དཔལ་  
 ལྷན་སང་རྒྱང་འདྲིར།

V. - Dalle cronache del quinto Dalai lama (E, 46).

འོན་ཀྱང་མངའ་རིས་ལ་མ་འཚམ་པར་འོད་བསྐངས་ཀྱིས་གཡོན་ཅུ་དང་།  
 ཡུམ་བདན་གྱིས་སྐྱུས་ཅུ་བཟུང་སྟེ་འབྲུག་ཡོང་ཚེ་པོ་བྱང་བས། དེ་དག་ནས་  
 བཟུང་སྟེ་རྩེ་གཉེན་མི་བཅོན་པོའི་གདུང་བརྒྱུད་ཀྱིས་བོད་ཀྱི་སྤྱི་ལ་དབང་མ་རྒྱུར་སྐད་  
 དོ། དེ་ནས་མི་རིང་བར་གྱུན་ལོག་བྱང་སྟེ། དེ་ཡང་གྱུན་ལོག་ནི། ཉམས་མཁའ་ལ་  
 བྱ་གཅིག་འཕུར་བར་བྱ་གཞན་མང་པོ་འདས་ཏེ་གཞོན་པ་བྱེད་པར་དཔེ་བྱས། ཐོག་  
 མར་ཁམས་ནས་ལོག། དེ་ཡང་རྒྱུན་རྒྱོན་པོ་བྱན་པ་དཔལ་ཡོན་ཉམས་མེད་དུ་སྐྱིམས་  
 ལ་སྐྱུར་བའི་རྒྱུན་གྱིས་གཞོན་སྐྱེན་དུ་སྐྱེས་ནས་བསྐྱལ་བ་པོ་བྱས་ཏེ་རྩེ་འདྲེ་གདུག་  
 བཅོན་དུ་མས་མི་ནམས་བརྒྱུས་པར། ཁ་རྩོན་གྱིས་མཚོན་པའི་བསྐྱེད་བཅོས་རིན་  
 ཅེན་བང་མཚོན་དུ་བཤད་ཅིང་། གྱུན་ལོག་གི་རྩེས་སུ་བང་སོ་པལ་ཚེར་ཀྱང་བྱས་ཏེ་  
 བཞེག་ལོ། དེ་རྩུར་ཡུམ་བདན་གྱི་བརྒྱུད་པ་རྒྱུད་གཡོང་ཀུན་ལ་ལོན་དུ་མང་ཞིང་།  
 འོད་བསྐངས་གཤེགས་པའི་བང་སོ་འབྲུལ་རྒྱལ་གྱི་རྒྱབ་དུ་བཅིགས། དེ་ནས་བང་

(1) Mss.: *bdan*.

སྐྱེག་པའི་སྐྱེལ་ནལ་ཅིང་། དེའི་སྐྱེས་མངའ་བདག་དཔལ་འཁོར་བཅོན། དེ་ལ་  
 སྐྱེས་བྱི་བྱ་གིས་བཅེགས་པ་དཔལ་དང་། བྱི་ཀྱི་ལྷེ་ཉི་མ་མགོན་གཉིས་འབྲུངས།  
 ཉི་མ་མགོན་གྱིས་མངའ་རིས་སུ་བྱོན་དེ་ཆབ་སྲིད་བརྒྱང་། སྐྱེས་གསུམ་བྱང་བའི་  
 ཆེ་བ་དཔལ་ལྷེ་རིག་པ་མགོན་གྱིས་མང་ཡུལ་བརྒྱང་། བར་པ་བྱ་གིས་ལྷེ་མགོན་  
 གྱིས་སྐྱ་རངས་བརྒྱང་། རྒྱང་བ་ལྷེ་གཙུག་མགོན་གྱིས་ཞང་ཞུང་བརྒྱང་། ལྷེ་གཙུག་  
 མགོན་ལ་སྐྱེས་ཁོ་རེ་དང་། སྐྱོང་ངེ་གཉིས་བྱང་བའི། གཅེན་གྱིས་རབ་དྲ་བྱང་བའི་  
 མཚན་ལེ་གིས་འོད་དྲ་གྲགས། འདྲི་དུས་བཟུན་པ་སྐྱ་དང་ཉམས་དེ་བརྗེ་དྲ་འབྱོན་  
 པའི་སྐྱེལ་ནལ་ནས་ཡུན་རིང་བར་སོང་ཞིང་དུས་དེར་བལ་པོ་སྐྱེ་བུ་ཅེ་བྱ་བའི་ལོ་  
 ཅུ་མཁས་པ་ཞིག་གིས་པ་རྗེ་དྲ་ཡུལ་རིང་བ་དང་། པ་རྗེ་དྲ་སྐྱི་དེ་གཉིས་གདན་དྲངས་  
 དེ་འོངས་པས། ལོ་ཅུ་བ་གི། པ་རྗེ་དྲ་གཉིས་གྱིས་པོད་སྐད་མི་གིས་པས་ཡུན་རིང་  
 པོར་འབྲམས། སྐྱི་དེས་དྲ་ནག་དྲ་ལྷག་རྗེ་མཛད། འོན་ཀྱང་རིང་མོ་ཞིག་ནས་  
 མཁས་པ་འདྲ་དང་སྐད་པས་གཉིས་ཀས་ཁམས་སུ་བྱོན་དེ་བཤད་ཉན་གྱི་འབྲིན་  
 ལས་འགའ་ཞིག་བྱང་། སྐྱི་དེས་སྐྱོ་སྐྱོ་མཚོན་ཆར་གྲགས་པའི་བཟུན་བཅོས་མཛད་  
 དོ། ལར་ནི་དུས་སྐབས་དེ་དག་དྲ་ཡང་བོད་སྟོན་གསུང་རབ་ཀྱི་གནས་ལ་བལྟ་བའི་  
 མིག་དང་བུལ་བའི་དེགས་ལྷན་ལྷན་པོ་དག་ལ་བཀར་ཞིང་། པ་རྗེ་དྲ་སྐྱི་དེ་ལྷ་བུའི་  
 མཁས་པ་ཡང་རྗེ་བོ་སོགས་ངན་པའི་ལས་འཚོལ་བ་འདི་དག་ལ་དབགས་ཀྱང་།  
 རྗེ་བཙུན་ས་པན་གྱིས།

རྗེ་དའི་ཡུལ་དྲ་བྱིན་པ་ན།  
 ཀྱང་གཉིས་པ་ལ་མིར་མི་རྗེ།

ཞེས་དང་།

ཅན་དན་གསེར་ལས་རིན་ཆེ་བ།

སྒྲན་པོས་སོལ་བར་བྱས་ཞེས་གྲགས།

། ཞེས་གསུང་བ་ཐགས་མེད་པར་སྒྲུང་དོ། ལྷ་སྒྲུ་མ་ཡེ་ཤེས་འོད་གྱིས་རྒྱ་གར་ཤར་  
 རྩོགས་ཀྱི་བརྗེ་དྲ་སྒྲུ་ལ་སྒྲུན་དྲངས་ནས་འདུལ་བའི་བཤད་པ་དང་ལག་ལེན་  
 རྒྱས་པར་མཛད། སྒྲོབ་མ་ལུ་ལ་རྣམ་གསུམ་བྱང་བ་ལྟོད་འདུལ་བར་གྲགས། ཁོ་  
 རེའི་སྐྱུ་སྒྲུ་ལྷེས་བརྗེ་དྲ་སྒྲུ་དེ་གྱི་བྱ་རྒྱུ་གདན་དྲངས་ནས་ཤེར་རྩོགས་ཀྱི་བརྗེ་  
 བཅོས་མང་དུ་བསྐྱར། ལོ་ཆེན་རིན་ཅེན་བཟང་པོ་དབྱེད་མཚོད་གནས་སུ་མཛད་ཅིང།  
 ལོ་རྒྱུ་བ་འདི་ག་གའི་སའི་ཆར་སྒྲུང་གྱི་ར་རྒྱ་དུ་ཞེས་བྱ་བར་འབྲུངས་ཤིང། ལོ་  
 གཉིས་ལོན་པའི་ཆེ་དབྱངས་གསལ་གྱི་སྒྲགས་གསུང་ཞིང་ས་ལ་རི་མོ་འཕྲི་བ་  
 སོགས་ཆེ་རབས་སྒྲོན་མ་རྣམས་སུ་སྒྲན་པོ་ལྷག་ལྷ་བུའི་སྐྱེ་བ་མ་ཡིན་པར་མཁས་  
 བ་བརྗེ་དྲ་རིས་པར་བརྒྱད་པའི་མཛད་པ་དོ་མཚོར་བ་བརྗེ། བྱང་པར་རྒྱ་གར་དུ་  
 འབྱོན་པའི་བསྐལ་མ། བརྗེ་དྲ་བཤོད་སྒྲོམས་པ་ཅིག་གིས་རྒྱ་དཔེ་སྒྲོག་མ་མཁུན་  
 པས་ཐགས་བྱང་ནས། ཤིང་གི་གྲིབ་མ་ལ་གཟིངས་པའི་མའལ་ལམ་དུ་མཁའ་  
 འབྱོའི་དྲགས་ལྷན་གྱི་བྱང་མེད་ཅིག་གིས།

སྐྱོན་བུའི་ཁ་རྒྱས་རང་ལྷན་བཅོངས་པ་ལྟར།

ཡུལ་ལ་ཞེན་པས་བདད་ཀྱི་རྒྱ་ཅ་རྒྱུད།

དེ་འདྲ་ཐར་བར་འདོད་པའི་མི་སུ་དག།

བྱང་རྩོགས་ཁ་ཆེའི་ཡུལ་དུ་ཕྱིན་ནས་ཀྱང།

རྒྱ་གར་ཤར་ནའང་ཆུ་བཞེན་སྐུལ་ནས་ནི།

དམ་ཚོས་རྒྱ་མཚོ་བོད་དུ་བསྐྱར་ན་བདེ།



ཞེས་པའི་ལྷང་བལྟན་བྱང་བས་རྒྱན་བྱས་ཏེ། དཀའ་སྤྱོད་དུ་མས་ཁ་ཚེར་  
 བྱོན། ཀ་ལ་ལྷ་རི་བྱ་བའི་གྲོང་དུ་སླེབ། བྱམ་ཟེ་ཞིག་གིས་སྤྱག་གི་རི་མ  
 བལྟས་ཏེ་ལྷིས་པ་བརྗོད། ཀང་མགྲོགས་ཡིད་བཞིན་ལོར་བྱ་བས་མ་འཕེལ་  
 བྱ་བ་ལ་བརྟེན་ནས་གྲོང་བྱིར་དུ་མ་ལ་སརྩིར་བྱོན་ནས། པ་རྩེ་དུ་བྱ་རྩ་ཀ་  
 ར་ལྷ་མ་དང་མཇུག་ཏེ། ཡོ་གའི་རྒྱུད་སྐྱབ་ཐབས་རྣམས་གསལ་ཅིང་བསྐྱར།  
 པ་རྩེ་དུ་གཞན་མང་པོ་ལའང་སྐོ་འདོགས་བཅད་དེ་བོད་དུ་འབྱོན་པར་བཞེད་  
 པའི་ཚེ། མི་ལམ་གྱི་ལྟས་ལ་བརྟེན་ནས་བཞུ་ཚེན་ལྷ་རོ་པ་དང་། ཀ་མ་ལ་  
 གཤུ། རོ་ན་མི་དུ་སོགས་ལ་ཟབ་པ་དང་རྒྱ་ཆེ་བའི་ཚོས་དབག་དུ་མེད་པ་གསལ།  
 མདོར་ན་པ་རྩེ་དའི་ལྷ་མ་ཡང་བདན་ཅུ་ཅུ་ལྷ་བལྟན་པས་གསུང་རབ་རྒྱ་མཚོ་ཆེན་  
 པའི་པ་རོལ་དུ་སོན་ཅིང་བལྟན་པ་སྤྱི་དར་ལ་སྐད་གཉིས་སྐྱབ་པ་འདི་ཉིད་འགྲན་ལྷ  
 ཐམས་ཅད་དང་བུལ་བས། མཁས་པའི་དབང་པོ་ཡི་བཟང་ཅེ་བས་ཀྱང་བལྟན་པ་  
 ལྷ་དར་ལས་སྤྱི་དར་སྤྲུགས་གྱི་བལྟན་པ་བོད་དུ་དར་བ་ཡང་། ལོ་རྒྱུ་བ་འདི་ཁོ་ནའི་  
 དཀའ་རྒྱན་ཡིན་ཞེས་ཆེ་བ་མཛད་པ་ཡིན་ནོ།

ལྷ་ལྷེ་ལ་སྤྲས་འོད་ལྷེ། ཞི་བ་འོད། བྱང་རྒྱབ་འོད་དང་གསུམ་ལས།  
 རྒྱང་བ་དགེ་སྤྱོད་བྱང་རྒྱབ་འོད་བྱ་བ། སྤྱི་ནང་གི་ཚོས་དང་ལོ་རྒྱུ་ལ་ལྷན་  
 དུ་མཁས་པ་ཞིག་བཞུགས་ཤིང་། དེ་ཡང་ཡེ་ཤེས་འོད་རང་གི་གཞུང་ལ་  
 རྒྱལ་སྤྱི་དུ་གདན་ཟེན་གྱང་། གར་ལོག་དང་འཐབ་པའི་དམག་དཔོན་དུ་བྱོན་  
 པས་གཡུལ་པམ་སྟེ་བཙོན་རྩ་ཤོར་བ་ན། གར་ལོག་གིས། དཀོན་ཅོག་གི་  
 རྒྱབས་འགྲོ་འདོར་རས། ལུས་གྱི་སྤྱི་དང་མཉམ་པའི་གསེར་གང་ཡང་རྒྱང་བ་  
 བྱང་ན་སྤྱི་དུ་གདོང་ཞེས་བརྗོད་ཁ་བྱང་བས། དཔོན་སྤྲས་རྣམས་གྱིས་གསེར་མང་དུ་

བཅོམ་ཀྱང་ཡུན་དུ་འགོར་ཞིང། ཡི་ཤེས་འོད་གྱི་གསུང་ལས། དེ་དེ་ན་ཚོད་མཐོན་  
 བོར་གྱུར་བས་འདི་ནས་ཐོན་ཀྱང་བསྟན་འགྲོལ་པན་པར་དཀའ་བས། གསེར་  
 རྒྱལ་གྱིས་བརྗེ་དུ་སྟུན་དྲུངས་ལ་ཚོས་དར་བར་བྱེད་པའི་བཀའ་གནང་སྟེ། མི་  
 རིང་བར་གྲོངས། ལས་ཚེན་ཀན་གྱལ་བས། ལྷ་ལྷ་མ་ཡི་ཤེས་འོད་གསེར་འཚོལ་  
 དུ་བྱོན་པ། གར་ལོག་གིས་བཅོན་དུ་བརྒྱུང་བར་བཤད་པ་ནི། རྩེ་ལོ་པལ་པ་ཚོར་  
 རྒྱོང་བ་ལྷ་བུའི་ནས་པ་ཤར་བ་རྩོམ་གྲོས་དམན་པ་སྟེ། འདི་ཉིད་མངའ་རིས་གྱི་བཅད་  
 བོ་ཚེན་པོ་ཡིན་པས། རྩེ་མཚན་ཞིབ་དུ་མ་དཔུད་པའི་རྩོན་ཚོ། དུས་སྐབས་དེ་དག་  
 དུ་དུ་ལ་ཞེན་ནས་ནམ་མཁའ་ལ་འཕུར་ཐབ་པའི་རྩེ་འཕུལ་ཅན། ཨེར་མོ་བརྗེ་  
 བཅོ་བརྒྱད་སོགས་གྱི་ལྷགས་འཛོན་དུ་མས་སྟེ་བོ་མཚོན་གྱིས་གསོད་པ་དང། ཤ་  
 ཆང་བུད་མེད་ལ་བག་མེད་དུ་སྟོད་པ་དང། འདུལ་བའི་བསྟན་པ་ཡང་གོང་དུ་སྐྱ་ཚེན་  
 བོ་སོགས་ནས་བརྒྱད་དེ་དར་གྱིས་ཆེ་བར་ཡོད་ནའང། བསྟན་པ་སྤྲེད་དུ་གྱི་བརྗེ་དུའི་  
 རྩེ་གསོལ་པལ་ཚེར་ཉམས། གསེར་དུ་བརྗེ་དུ་ཚོད་ཐབ་མང་དུ་མ་བྱོན་པ་སོགས་  
 གྱིས། བོད་ལྗོན་རྒྱལ་གྱིས་སོ་སོའི་འདོད་སྦྱར་གྱི་ལྷགས་དེ་བྱས་པས། བསྟན་  
 བུའི་གནས་སྤུ་ཞིང་ཞིབ་པ་མཐའ་དག་ལྷང་སྟེ་བཞི། དེ་དག་གི་འགྲེལ་པ་དང་  
 བཅས་པའི་དགོངས་པ་བཞིན་འཕགས་ཡུལ་མཁས་པའི་ལྷགས་དང་མཐུན་པ་  
 ཞིག་མེད་པར་མཁུན་ནས་ལྷ་ལྷ་མ་བུང་ཚུབ་འོད་གྱིས། གངས་ཅན་གྱི་རྒྱུངས་  
 འདིར། ལོག་པར་དོགས་པའི་ཚུལ་སློན་གྱི་སྟན་པ་དྲུངས་ནས་སྤང་བར་བུ་བའི་  
 གནས་སྤུ་མཁུན་པ་དུ་སྤང་གི་དབང་པོ་ལྷ་བུ་ཞིག་སྟུན་དྲུང་བར་དགོངས་སོ། འོན་  
 ཀྱང་ལས་ཚེན་ཀན་གྱལ་བས། ཨེ་ཚ་དུ་དམར་པོས་གསང་སྟུགས་ཐིག་ལེའི་རྒྱུར་  
 བསྟུར་ནས་རབ་བྱུང་དུ་མ་བྱིས་པར་པབ་པས་ཚོས་ལོག་མཁུན་པོ་ཡིན་ཞེས་སྟུ་བ་

ནི། བརྗེ་དྲ་རང་གི་དྲི་གས་པའི་ཡོན་ཏན་གྱི་དོད་མ་མཉམ་པའི་རབ་དྲ་བྱང་བ་འགའ་  
 ཞིག་སྤྲུགས་ཀྱི་དེ་ཁོ་ན་ཉིད་མ་དྲི་གས་པར་འཆལ་བའི་སྐྱོན་བྱང་བ་བདེན་ནའང་།  
 བརྗེ་དྲ་གསང་བ་ཤེས་རབ་ལྟ་བུའི་གྲུབ་པའི་དབང་སྤྲུག་ཚོས་ཡོག་མཁན་པོ་ཞེས་  
 འཇགས་སྤྲུག་བྱེད་པ་ནི། རང་ཉིད་འཇགས་མོང་སྤྲུ་མཐའ་མེད་པ་བསྐྱབ་པའི་རྒྱ་ཡིན་པས་  
 ཤེས་ལྡན་རྣམས་བག་ཡོད་པར་བྱོས་ཤིག། ལྷུས་པ།

ཡིད་སྤྲུབས་བྱེད་པའི་དབྱང་གི་སྤྱོད་བསངས་མའི།  
 བདེ་སྲིད་རྣམ་པར་བཞད་པའི་འདབ་སྤྲོང་ཚལ།  
 ལུས་ཚེ་སྤྲུང་ཡང་སྐལ་བཟང་དྲ་བདེན་གྱིས།  
 ཐབ་བཏུན་ཉིན་བྱེད་གསར་པ་དྲངས་སོ་གྱུ།  
 ལས་པའི་སྤྱོད་སྤྲུག་ལྡན་དཔའ་དང་དུལ་པོད་པའི།  
 དཔལ་ལྡན་སྤྱོད་སྤྲུག་ལས་རྒྱལ་བའི་དོ་ཇི་ལྷེས།  
 རྣོན་པོའི་ཉམ་སྤྲུག་རྒྱུད་ལས་འཕོས་པའི་ཚོ།  
 སྤྲིག་ཅན་བཅད་པའི་སྤྲིང་ལ་ལུག་ང་བྱིན།  
 ཡོ་མ་མཁས་བཅུན་བཟང་པོའི་སྤྲུན་གྲགས་ཀྱི།  
 ཡོན་པོར་བལྟ་བའི་མིག་གི་སྤྲུགས་ཀྱི་ཡིས།  
 བྱང་རྒྱལ་འོད་སྤྲོད་གསལ་མཛོད་སྤྲོ་འཛོལ་གྱི།  
 ཞལས་པའི་པོན་པོ་ཡང་ཡང་འགགས་སམ་སྤྲུམ།

ཞེས་བྱ་བ་ནི་པར་སྐབས་ཀྱི་ཚོགས་སྤྲུ་བཅད་པའོ།།

དེ་ནས་མི་གཡོ་བའི་སྤྲིང་སྤྱོད་སྤྲུག་ལ་དྲ་བྱང་བའི་རྒྱལ་བའི་སྤྲུག་ཀྱི་སྤྲོད་པ་  
 ལྷུ་བས་པོ་ཚེ་བསྐྱབ་པ་ལ་བག་ཚབ་མི་མངའ་ཞིང་། ལས་པར་དག་པའི་རྒྱལ་བའི་སྤྲུག་སྤྲུག་སྤྲུག་

ཡན་ལག་བརྒྱད་དང་ལྷན་པའི་དཔལ་འགྲོའི་སྐྱེད་གིས། རྒྱལ་པོའི་བཟུང་བ་མཁའ་  
 རྒྱུད་རྒྱལ་མཚན་ཅན་གྱི་བསོད་ཤེད་ལ་སྤྱི་ཞུའི་དཀར་ཐབས་ཀྱི་བདུལ་ཞུགས་ཡང་  
 དག་པར་བརྒྱུད། ཐུན་མོང་དང་ཐུན་མོང་མ་ཡིན་པའི་རིག་པའི་གནས་ཀྱི་ཡ་  
 ལད་བཅོན་པོ་གྲོན་ཞིང། མཛེངས་པའི་ཡོན་ཏན་གྱི་དུག་ལའི་བདན་དཀར་  
 པོ་སྤྱིད་པའི་ཅེ་མོང་གཡོ་བའི་པཎ་བྱལ་དམ་པ་དྲི་པོ་གར་སྤྱི་རྒྱ་འདི་སྟུན་  
 བྲགས། ལྷ་སྐྱེའའི་སྟུན་གྱི་དབང་པོར་སོན་པ་ལ་བརྟེན་ནས། རྒྱ་ཚོ་ལོ་ཚུ་བ་རྒྱ་  
 བར་དུ་ཚོས་སློབ་པར་སྤྱན་བསྐྱར་རང་ཡུལ་དུ་འཁོར་བ། ཞབས་སེར་གྱི་བརྒྱ་  
 རྣམ་པར་བརྟེན་པའི་པོ་ཉར། རིན་པོ་ཆེ་གསེར་གྱི་ཕུག་དེན་སོགས་གྲོ་ཚོས་པའི་  
 དངོས་པོ་དང་བཅས་པ་རྒྱུད་པ་ལམ་དུ་ཉེས་པའི་སྤྱོད་དང་བྱལ་ནས། སྤྱི་གསལ་ལ་  
 སྤྱི་ལམ་སླེབས་དེ། རྒྱ་བཙོན་སེང་གིས་མཇལ་བའི་གོ་གསལ་བཤེས་དེ། རོ་བོའི་  
 སྤྱོད་ལྟར་ཕུག་དེན་རྣམས་དང་བཅས། སྤར་བཟུང་བ་ལ་འཕེལ་འགྲིབ་བྱང་ཚུལ།  
 དེང་སང་བཟུང་བ་དང་ཡང་སྤེ་སྤོད་ལག་ལེན་དུ་འདེབས་པར་དཀར་ཞིང། དེ་དག་  
 གི་ཚུལ་ལ་སྐྱེད་དོར་གྱི་གནས་སྟེན་པར་རོ་བོ་ལྷ་བྱ་ལས་གཞན་པའི་བརྗེ་དཔེ་ལན་  
 ཐོགས་པར་དཀར་ཚུལ་རྣམས་ཞུས་དེ། ལོ་ཚུ་བ་རེ་ཞིག་སློབ་གཉེན་ཤེད་པ་ལྟར་  
 བཟུང། རོ་བོས་ཡི་དམ་གྱི་ལྷ་དང་བྱལ་བའི་རྣལ་འབྱོར་མ་ལ་དྲི་བ་མཛོད་པས།  
 སྤྱི་སློབ་མཐའ་དག་དུ་འཕྲིན་ལས་ཀྱི་སློ་ཆེ་ཞིང། རྒྱུད་པར་ལྷུ་པ་སི་ག་ཞིག་ལ་  
 བརྟེན་ནས་པན་ཐོགས་འབྱུང་བར་ལྱང་བཟུང་བར་བརྟེན། ཐབས་མཁས་ཀྱི་མཛོད་  
 པས་མངའ་རིས་སུ་བྱོན་དེ། མཐོ་རྒྱུད་གི་གཙུག་ལག་ཁང་དུ་བཞུགས་ནས། ལྷ་  
 ལྷ་ས་སོགས་ལས་ཅན་རྣམས་ལ་ཟབ་རྒྱས་ཀྱི་ཚོས་དུ་ས་གསུངས་ཤིང། ཤོད་དུ་  
 ཚོས་བབ་ཅོལ་དུ་སྤྱོད་པ་རྣམས་ཀྱི་གཉེན་པོར་བྱང་ཚུལ་ལས་གྱི་སྤོན་མར་བྲགས་

བའི་བལྟན་བཅོས་ཁྱད་པར་ཅན་མཛད། སྤར་རྒྱ་གར་ནས་ཕེབས་ཁར་ལོ་གསུམ་  
 ལ་ཕྱིར་ཕེབས་པའི་ཁས་ལེན་གནས་བཏན་གྱི་ལྷ་ཀ་རའི་དྲུང་དུ་ནག་ཚོས་ཁས་  
 གྲངས་པ་བཞིན་འཕགས་པའི་ཡུལ་དུ་འབྱོན་པར་ཆས་པའི་ཚོ། འབྲོམ་སྟོན་པ་  
 རྒྱལ་བའི་འབྲུང་གནས་ཇོ་བོ་བསེ་བཙུན་གྱི་དྲུང་ན་ཡོད་སྐབས། མངའ་རིས་སྲུ་  
 པ་རྗེ་དེ་ཕེབས་པའི་གདམ་གསལ་པས་མགོགས་པར་བཤལ་དུ་ཞུགས་དེ་ཇོ་བོ་དང་  
 མཇལ། དབུས་སྤྱོགས་སྲུ་རྩ་ས་དང་བསམ་ཡས་ཀྱི་ཐོག་དྲངས་པའི་གཙུག་ལག་  
 ཁང་དང་། དགེ་འདུན་གྱི་སྡེ་རྣམས་ཀྱི་བསྐྱབས་བརྗོད་མཛད་པས། ཇོ་བོ་ཚེན་པོ་  
 དགོས་པའི་རྣམ་འབྲུང་གྱིས་ཕྱག་ལན་གྲངས་མང་པོར་གནང་བས་སློབས་པ་  
 རྣམ་པར་སྐྱེས་དེ། དབུས་སྲུ་འབྱོན་པར་གསོལ་བ་བཞིན་ཞལ་གྱིས་བཞེས། དས་  
 དེར་འབྲོམ་གྱིས་བོད་སྟོན་རྣམས་ལ། ཤིང་རྗེ་དབྱིབས་འདྲ་འཇོམ་གྱིང་གི། ཞེས་  
 སོགས་འཕྲིན་ཡིག་བརྗོད་པ་བཞིན་བསྐྱབས་པ་ལ་བྱོན། དེ་ནས་རིམ་གྱིས་གཡས་  
 རུ་གཙང་གི་སའི་ཆར་ཕེབས་དེ། ཡོལ་ཚོས་དབང་ལ་སོགས་པའི་སློབ་མ་ཁྱད་  
 པར་ཅན་འགའ་ཞིག་སྒྲིན་པར་མཛད། ཁ་སྟོན་གྱི་ཡུལ་ཡར་གྲུང་བཟང་པོའི་  
 བསྐྱབས་པ་བརྗོད་པ་ལ་བརྟེན་ནས་ཤང་པོ་ཚོར་ཕེབས་ཀྱང། བསྟོན་བཀའ་རྒྱལ་  
 བཞིན་མ་གྲུང་བས་རྩོམ་སྟབས་སྲུ་བསམ་ཡས་ལ་ཕེབས། རྒྱ་དཔེ་རྣམས་སློངས་  
 བས་སྤར་མ་གཟིགས་པ་མང་པོ་མཚེས་པས། སློབ་དཔོན་པ་རྣམས་མཁའ་འགྲོའི་  
 གསང་མཛོད་ནས་གྲངས་པ་ཡིན་ནམ་གསུངས། དེ་ནས་བང་སྟོན་དང་རྩོག་སོགས་  
 ཀྱིས་བཏེག་ནས། སྟེ་ཤང། ལྷ་ས། ཡེར་པ། ལན་བ་སོགས་སྲུ་ཕེབས་དེ། གདལ་  
 བྱའི་རྫོ་མཚོག་དམན་དང་བསྟོན་པའི་ཐོག་པ་ཆེ་རུང་གི་ཚོས་ཀྱི་མན་རྩ་ར་བའི་  
 འཕྲེང་བ་སྟེལ་ལེགས་ཁ་བ་རི་པའི་ལུས་ཅན་རྣམས་ཀྱི་ཐོད་དུ་འཚོང་བར་མཛད་དོ།

འོད་ལྷེ་ལྷེ་སྐྱུ་ཚེ་ལྷེ་ལྷེ་སྐྱུ་དབྱུ་གཙང་ཁམས་གསུམ་གྱི་སྡེ་སྡོད་འཛིན་པ་  
 ཕལ་ཆེར་འདས་ཏེ་(1) ཚོས་ཀྱི་འཁོར་ལོ་བསྐྱར་པའི་བསྐྱེན་བཀའ་དང་བདག་རྒྱུན་  
 མཛད། ཟངས་མཁར་ལོ་ཚུ་བས་(2) ཚོད་མ་རྒྱན་ཡང་དུས་དེར་བསྐྱུར། རྩ་ལོ། གཉམ་  
 ལོ། བྱང་པོ་ཚོས་བཙོན། བཙོན་ཁ་བོ་ཆེ། རྩོག་སྐྱོ་ལྷན་ཤེས་རབ། མར་ཐང་དང་  
 བ་ཤེས་རབ་རྣམས་དང་བསྐྱེབས་ཏེ། དྲགས་པོ་དབང་རྒྱལ་རྣམས་ཀྱི་ཚོས་འཁོར་  
 ལ་བསྐྱེགས་ཏེ་བྱོན། བཙོན་ཁ་བོ་ཆེས་ས་རྒྱ་ན་ལ་བྱམས་ཚོས་བསྐྱེབས། རྩ་གཉམ་  
 གྱིས་ཚོས་འཁོར་ཐོན་ནས་རྒྱ་གར་དྲོམ། དེ་ནས་མི་རིང་བར་དགེ་བཤེས་བྲག་  
 དཀར་པས་སྐྱིད་ཤོད་ཉང་བྲན་པ་བོང་ཁར་དགེ་འདུན་གྱི་སྡེ་བཙུགས་ཏེ་བཤེད་  
 སྐྱབ་ཀྱི་བསྐྱེན་བསྐྱེལ། དེ་དག་དང་དུས་མཚུངས་སུ་བཀའ་གདམས་གཞུང་པ་སྐྱོད་  
 ཤར། གདམས་ངག་པ་ལོ། བྱ་ཡུལ། རྒྱ་མ་རིན་ཅན་སྐྱང་བ་རྣམས་ཀྱིས་ལྷ་ཚོས་  
 བདུན་ལྷན་གྱི་བརྒྱུད་པའི་བསྐྱེན་བསྐྱེལ། གསང་སྲུང་རྩོག་ལོ་ཡབ་སྐྱུ་གྱིས་རིག་  
 ལས་ནས་དྲངས་པའི་བཤེད་ཉན། བ་ཚོ་ལོ་ཚུ་བས་དབྱུ་མའི་གཞུང་། རྒྱ་འདུལ་  
 འཛིན། མཚོ་སྐྱེ་བ་སོགས་ཀྱི་འདུལ་བའི་སྡེ་སྡོད། གཉམ་ཞིག་ཡབ་སྐྱུ་གྱིས་  
 ཕར་ཚོད། རྩོག་ལྷུ་རྩ་དེ་ལྷས་འདུལ་བ་འགོས་ལྷགས། བྱ་སྐྱང་པ་བསོད་ནམས་  
 རིན་ཅན་གྱིས་འདུལ་བ་མར་ལྷགས། ལྷ་མ་རྩོག་པ་ཡབ་སྐྱུ་གྱིས་མར་ལྷགས་  
 གར་བདག་སམ་གསུམ། ལྷར་རྒྱང་པ་དང་རྩོག་སྐྱེ་བྱུག་པ་སོགས་ཀྱིས་ལྷང་གི་མའོ་  
 བདུན། ལྷུ་འདུལ་སྡེ་བརྒྱུད། སེམས་སྡེ་ཉི་ཤེས་སྐྱོར། རྩ་ཚོས་རབ། རོང་པ་  
 སྐལ། དབྱུང་ལོ། ལྷ་བ་ལོ་ཚུ་བ། འགྲོ་ལོ་ཚུ་བ་སོགས་ཀྱིས་གཤེད་སྐྱོར་དང་  
 དུས་འཁོར། ས་སྐྱུ་པ་དཀར་པོ་རྣམ་གསུམ་སྐྱོབ་བརྒྱུད་དང་བཙས་བས་འགྲོག་མི་

(1) Questo è appunto il concilio di Tabo.  
 (2) Cioè il Lotsäva di Zansdkar su cui v. *Indo-Tibetica*, II.

ལྷགས་ཀྱི་གསུང་ངག་གར་བརྟག་སམ་གསུམ། བདེ་མཚོག་སྐོར། རྗེ་བཙུན་མི་ལ།  
 རྣམ་པོ་བ། འབྲུག་པ། ཁྱི་སྦུ། འབྲི་སྦྱག་སོགས་ཀྱིས་ཕྱག་རྒྱ་ཆེན་པོ་དང་ཚོས་  
 དྲག་གི་སྐོར། བཏ་ཆེན་ཤྲུག་ཕྱི་སོགས་ཀྱིས་མདོ་སྦྱགས་གཉིས་ཀའི་རིག་ལམ་  
 སྤེལ་བར་མཛོད་པས། དུས་ཚོད་དེར། ལྷོ་བས་བཙུ་མངའ་བ་ཟས་གཙང་སྦས་པོའི་  
 ལྷང་དང་རྟོགས་པའི་བསྟན་པ་རིན་པོ་ཆེ་དཀར་སྦྱགས་ཀྱི་རྗོགས་པ་གསུམ་པའི་  
 རྒྱ་ཤེལ་དབང་པོ་ལྟར་འཆད་ཚོད་ཚོམ་པ་དང་ཕོས་བསམ་སྐྱོམ་པའི་ཆ་ཤས་ཀྱི་ཉ་  
 ཡོངས་སུ་གང་བ་ཡིན་ཅིང། མཁས་གྲུབ་དེ་དག་དགའ་ལོ་བགྲེས་གཞིན་མ་  
 གདོགས་པལ་ཆེར་དུས་མཚུངས་པར། མཁས་པའི་དབང་པོ་ཡེ་བཟང་ཅེ་བཞི་པ་  
 ཚོས་ཀྱི་དབྱིངས་སུ་སྐྱའི་བཀོད་པ་བསྟན་པའི་རྗེས་སུ། རང་དང་གཞན་གྱི་གྲུབ་  
 པའི་མཐའ་རྒྱ་མཚོ་ཆེན་པོའི་ས་རོལ་ཏུ་སོན་ཞིང། ཐབ་བསྟན་ཡོངས་ཀྱི་རྩ་ལག་  
 གཅིག་པུ་གངས་མེད་རྒྱལ་བའི་འཁོར་ལོའི་དབང་སྦྱག་འཁོར་སྦྱོན་ཚོས་ཀྱི་རྒྱལ་  
 བས་ལྷུལ་དེ་སྤྱི་གོ་ཏེ་མིང་གཞན་ས་པོང་ཁའི་དཀར་ཆག་ཏུ་བཀའ་སྟུང་ལོ།

ཅེ་ལྗེའི་སྦས་འབར་ལྗེ། དེའི་སྦས་བཀྲ་ཤིས་ལྗེ། དེའི་སྦས་བླ་མེ། དེའི་སྦས་ན་  
 ག་དེ་ལྗེ། དེའི་སྦས་བཙན་སྦྱག་ལྗེ། འདིས་ཡ་ཚོར་བྱོན། དེའི་སྦས་བཀྲ་ཤིས་ལྗེ།  
 དེའི་སྦས་གྲགས་བཙན་ལྗེ། དེའི་སྦས་གྲགས་པ་ལྗེས་གསེར་ཕྱེ་བྱེ་བདན་ལས་  
 གྲུབ་པའི་འཇམ་དབྱངས་དང། དངུལ་དཀར་སྦྱང་སྦྱག་བཙུ་གཉིས་ལས་གྲུབ་པའི་  
 བྱམས་པ་སོགས་སྐྱ་གསུང་ཐགས་རྟེན་མང་དུ་བཞེངས། དེའི་སྦས་ཨ་སོ་ལྗེས་རྩོ་  
 རྗེ་གདན་དུ་མཚོད་པའི་རྒྱན་བཙུགས། དེའི་སྦས་འཛོ་དར་སྦྱལ་དང་ཨ་ནན་སྦྱལ་  
 གཉིས། ཕྱི་མས་གསེར་གྱི་བཀའ་འབྲུང་བཞེངས། དེའི་སྦས་རཱི་སྦྱལ་གྱིས་  
 དངུལ་དཀར་བཞི་བཙུ་ལ་སྦྱོན་སྦྱོར་མཚོད་བརྒྱད་དང། འབྲུལ་སྦྱང་དུ་གསེར་ཐོག་

ལུབ། དེའི་སྲས་སངས་སྣ་མཉམས། དེའི་སྲས་འཛོལ་དཔེ་མཉམས་གྱི་སྲས་ལ་འཛོལ་མཉམས་  
 གྱིས་རྒྱལ་ས་མ་ཐོབ་གོང་དུ་ས་སྐྱར་དབང་བྱང་མཛོད། སྐྱར་སྲིད་བརྒྱུང། དེའི་སྲས་  
 ཀ་ལན་མཉམས། དེའི་སྲས་བར་བདབ་མཉམས། འདི་ནས་ཡོ་ཚེ་དེ་གདུང་བཟུང་མཛོད་  
 ལྷ་རང་ན་མངའ་བདག་བསོད་ནམས་ལྷེ་སྐྱོན་དངས་ནས་སྲིད་བརྒྱུང་བས་སུ་ཁྱེ་མཉམས་  
 དྲ་བྲགས་སོ།

### VI. - Il maṇḍala del Kun rig.

དབུས་གྱི་གནམ་གྱི་ཕྱིར་དུ། སྐད་ཅིག་གིས་བཙོས་ལྷན་འདས་ཀུན་རིག་ལྗངས་  
 བར་སྐྱང་མཛོད་སྐ་མདོག་དཀར་པོ། ལལ་བཞི་དཀར་པ། ཙུ་ལལ་ཤར་དྲ་བཞི་ལྗངས་  
 པ། སྤུག་གཉིས་དིང་འཛོལ་གྱི་སྤུག་རྒྱ་ཙན། ལལས་དེ་རྩེ་སྤྱིལ་མོ་ཀྱང་གིས་  
 བཞུགས་པ། ཤར་དུ་སྐྱོང་བའི་རྒྱལ་པོ་དཀར་ལ་ཆུང་ཟད་དམར་པ་དིང་འཛོལ་  
 གྱི་སྤུག་རྒྱས་བཞུགས་པ། ལྗོར་རྒྱལ་མཚོག་རིན་ཆེན་སྤྱིན་པོ། གཤམས་མཚོག་སྤྱིན་  
 གཤམས་དིང་འཛོལ་གྱི་སྤུག་རྒྱ་ཙན། ལལ་དུ་ཤུག་རིགས་དབང་སེར་པོ་ཚོས་འཆར་  
 གྱི་སྤུག་རྒྱ་ཙན། སྤང་དུ་མེ་དོག་ཆེན་རྒྱས་ལྷུང་ག་གཤམས་སྤྱུབས་སྤྱིན། གཤམས་དིང་  
 འཛོལ་གྱི་སྤུག་རྒྱ་ཙན། ཐམས་ཅད་ཀྱང་རིན་པོ་ཚེདི་རྒྱན་དང་། དར་གྱི་ན་བཟའ་  
 ཙན། དེ་རྩེ་སྤྱིལ་མོ་ཀྱང་གིས་བཞུགས་པ། འཁོར་ལོ་སྐྱར་བའི་ཆ་ལུགས་ཙན་མོ།  
 ཤར་སྐྱོན་སྐྱོན་མ་དཀར་མོ་གཤམས་པ་སྤྱུན་གྱིས་མཚོན་བའི་འཁོར་ལོ་འཛོལ་པ།  
 ལྗོན་བུ་ལ་མ་གཅིག་སྤྱིན་མོ་གཤམས་དེ་རྩེ་འཛོལ་པ། ལལ་སྤང་དུ་གོས་དཀར་མོ་དམར་  
 མོ་གཤམས་པ་རྣམས་འཛོལ་པ། སྤང་ཤར་དུ་སྐྱོན་མ་ལྷུང་ག་གཤམས་ལྷུང་ལ་འཛོལ་པ།  
 བཞི་ཀའང་སྤུག་གཤམས་གནམ་ལ་བཞེན་ཅིང་། ཐམས་ཅད་འདི་སྤྱིལ་མོ་ཀྱང་གིས་



བཞུགས་པ། རྒྱལ་ཅིང་ཚགས་པའི་ཉམས་དང་ལྷན་ཞིང་། ན་འབྱུང་རྒྱང་གིས་  
 མཛེས་པའོ། དེའི་སྤོ་རོལ་གྱི་ཤར་གྱི་གདན་བཞིལ། རྩོ་རྩོ་སོམས་དཔའ་དཀར་  
 བོ་རྩོ་རྩོ་བྱེད་བྱེད་འཛོལ་བ། རྩོ་རྩོ་རྩོ་བོ་སེར་བོ་ལྷུགས་ཀྱུ་འཛོལ་བ། རྩོ་རྩོ་ཚགས་  
 བ་དམར་བོ་མདའ་གཞུ་འཛོལ་བ། རྩོ་རྩོ་ལེགས་པ་ལྷུང་ག་རྩོ་རྩོ་སོ་གོལ་གྱིས་  
 ལེགས་སོ་སྟེར་བའོ། ལྷོ་འི་གདན་བཞིལ། རྩོ་རྩོ་རིན་ཆེན་སོར་བོ་གཡས་རིན་པོ་  
 ཚེད་པུལ་བར་འཛོག་ཅིང་གཡོན་བྱེད་བྱེད་དཀར་འཛོལ་བ། རྩོ་རྩོ་གཟེ་བཞིན་དམར་  
 སེར་ཉི་མའི་དཀྱིལ་འཁོར་འཛོལ་བ། རྩོ་རྩོ་རྩོ་མཚན་མཚན་མཁའ་མཁའི་མདོག་ཅན་ཡིད་  
 བཞིན་གྱི་རྩོ་མཚན་འཛོལ་བ། རྩོ་རྩོ་བཞུང་བ་དཀར་བོ་སེའི་འབྲེང་བ་འཛོལ་བའོ།  
 ལྷ་གྱི་གདན་བཞིལ། རྩོ་རྩོ་ཚོས་དཀར་ལ་རྒྱང་རྒྱད་དམར་བ་གཡོན་བ་རྣམས་འཛོལ་  
 ཅིང་། གཡས་པ་དེའི་ཁ་འབྲུད་བ། རྩོ་རྩོ་རྩོ་བོ་སྟེན་བོ་གཡས་རལ་གྱི་གཡོན་བོ་  
 ཉི་འཛོལ་བ། རྩོ་རྩོ་རྩོ་སེར་བོ་གཡས་པའི་གང་མོ་ལ་འཁོར་ལོ་ཕྱི་བས་བརྒྱད་པ་  
 བསྐོར་ཞིང་འཛོལ་བ། རྩོ་རྩོ་སྤྱོད་དམར་བོ་རྩོ་རྩོ་ལྷུགས་འཛོལ་བའོ། བྱང་གི་  
 གདན་བཞིལ། རྩོ་རྩོ་ལས་སྤྱོ་ཚོགས་མདོག་གཡས་སྤྱོ་ཚོགས་རྩོ་རྩོ། གཡོན་དེས་  
 ལྷ་བ་བུས་པའི་བྱེད་བྱེད་དཀར་འཛོལ་བ། རྩོ་རྩོ་བསྐྱང་བ་སེར་བོ་རྩོ་རྩོ་གོ་ཆ་འཛོལ་  
 བ། རྩོ་རྩོ་གཞོན་སྤྱོད་ནག་བོ་ལྷུགས་གཉིས་ཀྱིས་ལྷལ་གྱི་གཡས་གཡོན་གྱི་ཐད་ཀར་  
 མཛེ་བ་འཛོལ་བ(1)། རྩོ་རྩོ་ཁ་རྩུར་སེར་བོ་རྩོ་རྩོ་ཕྱི་ལྷ་བ་གཉིས་དམ་ཚོགས་གི་ཁ་རྩུར་  
 གྱིས་འཛོལ་བའོ། ལྷ་གི་གྲ་བཞིའི་ཤར་ལྷོར་སྤྱོད་མོ་དཀར་མོ་སྤྱོ་མས་པའི་རྩུལ་  
 གྱིས་རྩོ་རྩོ་གཉིས་འཛོལ་བ། ལྷོ་ནལ་ཏུ་སྤྲོང་བ་མ་སེར་མོ་ལྷུགས་གཉིས་སྤྲོང་

(1) Glossa: ཤག་ཞོན་གྱི་མཛེ་བ་འཛོལ་བར་གང་ཅུ་བཞེད་དོ།

བ་འཛོལ་པ། འཕ་ཕྱང་དུ་སྐྱེ་མ་དཀར་དམར་པོ་སྤང་འཛོལ་པ། ཕྱང་ཤར་དུ་གར་  
 མ་སྤང་བ་ཕྱག་གཉིས་ཀྱིས་དོ་རྩེ་ཕེ་བསྐྱེ་བ་འཛོལ་པས་གར་ཤེད་པོར། དོའི་སྤྱི་  
 རོལ་གྱི་གྲ་བཞིར། ཤར་རྩོད་བདག་སྐྱོས་མ་དཀར་མོ་བདག་སྐྱོས་འཛོལ་པ། རྩོད་  
 འཕ་དུ་མེ་དོག་མ་སེར་མོ་མེ་དོག་གི་ཟ་མ་དོག་འཛོལ་པ། འཕ་ཕྱང་དུ་མར་མེ་མ་  
 དམར་སྐྱེ་མར་མེ་འཛོལ་བུ་འཛོལ་པ། ཕྱང་ཤར་དུ་རི་མཐ་མ་སྤང་གཞི་དུང་རྩོམ་  
 འཛོལ་པའོ། ཤར་དུ་དོ་རྩེ་སྐྱགས་ཀྱི་དཀར་པོ་སྐྱགས་ཀྱི་འཛོལ་པ། རྩོད་དོ་རྩེ་  
 ཞབས་པ་སེར་པོ་ཞབས་པ་འཛོལ་པ། འཕ་དུ་དོ་རྩེ་སྐྱགས་སྐྱོག་དམར་པོ་སྐྱགས་  
 སྐྱོག་འཛོལ་པ། ཕྱང་དུ་དོ་རྩེ་རྩིལ་ཕུ་སྤང་གཞི་པ་ཕུ་འཛོལ་པའོ།

VII. - Le quarantotto dee del ciclo dei nāraka.

ཁྲི་མོ་སྤྱི་མོ་བམ་དཔུག་འཛོལ། ལྷོ(1)་རི་མ་ལ་ཕྱག་འཛོལ་པའོ། ཁྲི་མོ་  
 སེར(2)་མོ་མདའ་གཞུ་འཛོལ། རྩོ(3)་རི་མ་ལ་ཕྱག་འཛོལ་པའོ། ཁྲི་མོ་དམར་མོ་རྩེ་  
 སྤྱི་མོ་འཛོལ། ཕྱམོ་ཉ་ལ་ཕྱག་འཛོལ་པའོ། ཁྲི་མོ་མཐོང(4)་མཐོང་དོ་རྩེ་འཛོལ། ལྷོ(5)་  
 ལྷོ་ལ་ཕྱག་འཛོལ་པའོ། ཁྲི་མོ་དམར་སེར་ཕྱིས་སྤྱི་འཛོལ། ཕྱུ་རྒྱ་སྤྱི(6)་ལ་ཕྱག་  
 འཛོལ་པའོ། ཁྲི་མོ་སྤང་ག(7)་དུང་ཁྲག་འཕྱང། ལྷོ(8)་སྐྱ་རྩི་ལ་ཕྱག་འཛོལ་པའོ། ཁྲི་

- 
- |                                    |                            |
|------------------------------------|----------------------------|
| (1) A ལྷོ་རི་མ་ B ཀྱེ་རི་མ་        | (4) DB འཕྱང་ A མཐོང་       |
| C ལྷོ་རི་མ་ E ལྷོ་                 | (5) B ལྷོ་དུ་ལི་ AD ལྷོ་   |
| (2) A ལྷོ་མོ་                      | (6) B ལྷོ་གསི་             |
| (3) A ལྷོ་རི་མ་ B ལྷོ་རི་མ་ C ལྷོ་ | (7) AB ལྷོ་ཁྲག་            |
| རི་མ་                              | (8) BC ལྷོ་མ་མོ་ A ལྷོ་མོ་ |

མོ་ནག་མོ་བྱིས་སྟེང་། (1) འཕྲི་ལ་ཕྱག་འཚལ་ལོ། ཁྲོ་མོ་སེར་སྐྱ་མགོ་ལུས་  
 འཕྲལ་(2) ། ཚོར་ཏུ་ལྷོ་(3) ལ་ཕྱག་འཚལ་ལོ། བསྐལ་བ་མེ་ལྷར་འབར་བའི་གྲོང་  
 དགྲིལ་ན། ཡེ་ཤེས་སྐྱ་མཚོག་འཛིགས་བྱེད་ཀྱན་གྱིས་བཞུགས་(4) ། ཁྲོ་མོ་ཚེན་  
 མོ་བཀྱེད་ལ་ཕྱག་འཚལ་ལོ། ། སེང་(5) ཁ་རོ་བསྐོལ་སེར་སེང་(6) ། སེང་  
 བའི་དབུ་(7) ལ་ཕྱག་འཚལ་ལོ། བྱུ་(8) གྱི་མནན་(9) ལྷ་(10) བསྐོལ་དམར་  
 ལྷག་(11) ། ལྷག་གི་དབུ་ལ་ཕྱག་འཚལ་ལོ། སྤྱི་ལ་ནག་མོ་བྱིས་བཟླག་(12) ལྷ།  
 ལྷའི་དབུ་ལ་ཕྱག་འཚལ་ལོ། འཕྲན་(13) འདྲལ་(14) ལྷ་མཐེང་(15) ཁ་སྐྱང་། སྐྱང་  
 ཀའི་(16) དབུ་ལ་ཕྱག་འཚལ་ལོ། གྱི་རྩ་འདྲེན་(17) དམར་ཀྱུ་འདྲེན་(18) ཚོན་།  
 བྱ་ཚོན་དབུ་ལ་ཕྱག་འཚལ་ལོ། ཀང་ཀ་ཞིང་(19) སྐྱག་སྐར་མགོ་རིང་། དུར་བྱའི་  
 དབུ་ལ་ཕྱག་འཚལ་ལོ། ཁ་ཁ་ཁར་(20) རོ་བར་གྱི་(21) ནག་(22) ། བྱ་རོག་དབུ་ལ་

- |                                  |                              |
|----------------------------------|------------------------------|
| (1) C E F མྱེ་འཕྲི་              | (12) B ལྷག་                  |
| (2) ADC མཚོག་ལུས་འདྲེལ་(C བྲེལ་) | (13) A C D ལོ་               |
| (3) B ཚོར་ཏུ་ལ་                  | (14) A D དུལ་                |
| (4) A བཞུགས་ B བཀྱེན་            | (15) A B D འཕྲེང་ཀ་          |
| (5) B སེང་ང་ C སེང་ང་            | (16) C བྱང་མའི་ A སྐྱང་མའི་  |
| (6) B སེང་སེང་                   | (17) A B D གྱི་དྲ་གྱི་       |
| (7) B དབུལ་ལ་                    | (18) A B C D ཀྱུ་མགོ་ B འགོ་ |
| (8) A B D བྱུ་གྱི་               | (19) B ཀང་ A ཀང་             |
| (9) A B D བནས་                   | (20) A ཁས་ B ཀ་              |
| (10) A D བལྷ་                    | (21) A བར་འགྱི་              |
| (11) A ལྷག་                      | (22) A བནག་                  |

ཕྱུ་ལུ(1) ལྷགས་ཀྱ(2) མཐོང་ཚོགས་རུག། རུག་པའི་དབུ་ལ་  
 ཕྱུག་འཚེལ་ལོ། འམ་མཁའི་ལུས་ཅན་གར་ཡང་ཐོགས་མེད(3) ཅིང་། འོད་  
 དགར་བསྐྱར་པའི་གཟུགས་ཅན་འཕྲུལ་མོ་ཆེ། སྤུ་མེན་ཚེན(4) མི་བརྟན་ལ་ཕྱུག་  
 འཚེལ་ལོ། རྩོམ་སྒྲིན་མོ་ལྷགས་ཀྱ་འཛོན། ཉིདེ་དབུ་ལ་ཕྱུག་འཚེལ་ལོ། རྩོམ་ནག་  
 མོ་ཞགས་པ་འཛོན། སག་གི་དབུ་ལ་ཕྱུག་འཚེལ་ལོ། རྩོམ་དམར་མོ་ལྷགས་སྐྱོག་  
 འཛོན(5)། སང་གའི་དབུ་ལ་ཕྱུག་འཚེལ་ལོ། རྩོམ་ལྷང་ག་དེལ་བུ་འཛོན། སྤྱང་གི(6)  
 དབུ་ལ་ཕྱུག་འཚེལ་ལོ། རྩོམ་མེད་པའི་(7) མི་པོ་ཉ་མགོགས་མ་བཞི། འད་རྩོ་རྣམ་བུང་  
 རྩོ་བཞི་ཐབ་པར་བསྐྱང(8)། རྩོ་སྐྱོང་བྱི་མོ་བཞི་ལ་ཕྱུག་འཚེལ་ལོ། རྣལ་འབྱོར(9)  
 དམར་སེར(10) དྱི(11) འལ་འཛོན། གཡག་མགོ(12) ཅན་ལ་ཕྱུག་འཚེལ་ལོ།  
 རྣལ་འབྱོར་དམར་སྐྱུ(13) ཅི་ལྷ་འཛོན། སྤྱུལ་མགོ་ཅན་ལ་ཕྱུག་འཚེལ་ལོ། རྣལ་  
 འབྱོར་སེར་ནག་དབུག་བསྐྱིགས(14) འཛོན། གཟིག(15) མགོ་ཅན་ལ་ཕྱུག་འཚེལ་  
 ལོ། རྣལ་འབྱོར་དགར་དམར་དང་དམར་འཛོན། སྤེ(16) མིའི་མགོ་ཅན་ཕྱུག་འཚེལ་

(1) ABCD ཏུ་ལུ་

(2) E རོར་ཀྱ་

(3) B conserva la grafia antica ཐོགས་མེད་

(4) A སྤུ་མེན་ཚེན་

(5) E རྩོམ་

(6) ABCD མིའི་

(7) A རྩོང་མོ་ B རྩོན་མོ་

(8) B སྤྱང་

(9) B conservando la grafia antica

རྣལ་འབྱོར་ད་

(10) E འག་

(11) A ཉི་འལ་ B གྱི་འལ་ C ཏུ་

འལ་

(12) B འགོ་

(13) E སེར་

(14) A རྩོག་

(15) A བཟིག་

(16) B སྤེའ་(sic) cioè སྤེའུ་ A ཟེར་མོ་

ལོ། རྣམ་འབྱོར་སེར་མོ་འཁོར་ལོ་འཛོམས། ས་ལྷང་མགོ་ཅན་ཕྱག་འཚལ་ལོ། རྣམ་  
 འབྱོར་དམར་སྐྱ་བམ་དབྱུག་འཛོམས། དྲེད་ཀྱི་མགོ་ཅན་ཕྱག་འཚལ་ལོ། རྣམ་འབྱོར་  
 དམར་མོ་རྒྱ་ཞགས་འཛོམས། དོམ་མགོ་ཅན་ལ་ཕྱག་འཚལ་ལོ། རྣམ་འབྱོར་སྡོན་  
 མོ་བྱམ་པ་འཛོམས། ལྷ་སྤྲིན་མགོ་ཅན་ཕྱག་འཚལ་ལོ། རྣམ་འབྱོར་སྡོ་སྐྱ(1)་བན་  
 རྩ(2)་འཛོམས། སྤྲིག་མགོ་ཅན་ལ་ཕྱག་འཚལ་ལོ། རྣམ་འབྱོར་ནག་མོ་ཐོད་རྩོན་  
 འཛོམས། བྲ་མགོ་ཅན་ལ་ཕྱག་འཚལ་ལོ། རྣམ་འབྱོར་དམར་ནག་རྒྱ་ཞགས་འཛོམས།  
 ལྷ་མགོ་ཅན་ལ་ཕྱག་འཚལ་ལོ། རྣམ་འབྱོར་ནག་མོ་བམ་ཚེན་འཛོམས། ལྷ་མགོ་  
 ཅན་ལ་ཕྱག་འཚལ་ལོ། རྣམ་འབྱོར་དམར་མོ་ཁོག་ཚེན་འཛོམས། བྱ་ལོད་(3)་  
 མགོ་ཅན་ལ་ཕྱག་འཚལ་ལོ། རྣམ་འབྱོར་དམར་ནག་དོར་དབྱུག་འཛོམས། ཏ་མགོ་  
 ཅན་ལ་ཕྱག་འཚལ་ལོ། རྣམ་འབྱོར་དཀར་(4)་དམར་རྩན་རྩ་འཛོམས། བྲུང་མགོ་ཅན་  
 ལ་ཕྱག་འཚལ་ལོ། རྣམ་འབྱོར་དམར་སེར་བྱིས་བམ་འཛོམས། བྱི་མགོ་ཅན་ལ་ཕྱག་  
 འཚལ་ལོ། རྣམ་འབྱོར་དཀར་དམར་བརྩ་འཛོམས། སྤྱ་ཤད་མགོ་ཅན་ཕྱག་འཚལ་  
 ལོ། རྣམ་འབྱོར་དམར་སྐྱ་བ་དན་(5)་འཛོམས། ཤ་བའི་མགོ་ཅན་ཕྱག་འཚལ་ལོ། རྣམ་  
 འབྱོར་ལྷང་ནག་རྡུ་རྩུང་འཛོམས། སྤྱང་ཀའི་(6)་མགོ་ཅན་ཕྱག་འཚལ་ལོ། རྣམ་འབྱོར་  
 དམར་སེར་མེ་སྦྲེན་འཛོམས། སྦྱིན་(7)་མགོ་ཅན་ལ་ཕྱག་འཚལ་ལོ། རྣམ་འབྱོར་  
 ལྷང་སེར་མཚེ་བ་འཛོམས། ཕག་མགོ་ཅན་ལ་ཕྱག་འཚལ་ལོ། རྣམ་འབྱོར་ལྷང་སྡོན་

- 
- (1) C སྡོ་ཀྱ་
  - (2) A C D བྱའ་རྩ་
  - (3) A བྱ་སྦྲེན་ E ལོད་ soltando.
  - (4) A དཀར་
  - (5) E རྩན་རྩ་
  - (6) A B C D མའི་
  - (7) C ཀྱིན་

དང་ཁྱེད་འཛིན། ། ལྷ(1)་དེ་མགོ་ཅན་ཕྱག་འཚལ་ལོ། ། རྣལ་འབྱོར་ལྡང་དམར་  
 བས་ཚེན(2)་འཛིན། ། བ་སྐང་མགོ་ཅན་ཕྱག་འཚལ་ལོ། ། རྣལ་འབྱོར་ལྡང་ནག་བདད་  
 ཅི་འབྲང(3)། ། སྐྱལ་མགོ་ཅན་ལ་ཕྱག་འཚལ་ལོ། ། རྣལ་འབྱོར་ནག་མོ་ལྷགས་ཀྱི་  
 འཛིན། ། ལ་བྱུག(4)་མགོ་ཅན་ཕྱག་འཚལ་ལོ། ། རྣལ་འབྱོར་སྤྲོན་མོ་ཞགས་པ་འཛིན། །  
 ར་མགོ་ཅན་ལ་ཕྱག་འཚལ་ལོ། ། རྣལ་འབྱོར་དམར་མོ་ལྷགས་སྐྱོག་འཛིན། ། སེང(5)་  
 མགོ་ཅན་ལ་ཕྱག་འཚལ་ལོ། ། རྣལ་འབྱོར་ལྡང་ནག་རིལ་བྱ་འཛིན། ། སྐྱ་ཀའི(6)་མགོ་  
 ལ་ཕྱག་འཚལ་ལོ། ། དཔལ་གྱི་འཁོར་ཚོགས་བརྗོད་ལེ་ལོ། ། མཁའ་ལ་ཤགས་  
 འགྲོ་མ་ཚོགས་དབང་ཕྱག་མ། ། རྣལ་འབྱོར་ཉི་ཤུ་བརྒྱད་ལ་ཕྱག་འཚལ་ལོ། །

VIII. - Iscrizione di Tabo.

1. སྤྱི་བུ་ལོ་ལ་སྤྲོན་མེས་བྱང་རྒྱལ་སེམས་དཔམ། ། གཙུག་ལག་ཁང་འདི་  
 བཞེངས་ནས། ། ལོ་བཞི་བཅུ་ཅུ་རྒྱལ་གི་འོག་ཏུ་དཔོན་ལྷ་བཙུན་པ་བྱང་རྒྱལ་འོད་  
 ཀྱིས་བྱང་རྒྱལ་གྱི་ཐགས་སྤྲོན་ཏུ་འགྲོ་བས། ། གཙུག་ལག་ཁང་འདི་གསོའ་བ་མཛོད་  
 དེ། དེའི་བཀའ་རིན་པོ་ཚེས་བསྐྱལ་བ་སྤྲོན་ཏུ་འགྲོ་བས་བདག་ཅག་སྐྱུག་པ། །
2. དེས་ན་རྒྱ་གཙང་ཁང་གི་རི་མོ་རྩེན་པ་ལ་དགོ་སྤྲོད་ཕྱིས་(?) ། ལ་རྒྱ་བདག་  
 ལོ་རྒྱ(7)་དང་བསྐྱོ་བ་བྱེད་པར་འདོད་བསྐྱེས་ཏེ་བཛོད་པ་ནི། (8)གང་ཞིག་ཐག་རིང་

(1) C ལ་དེ་  
 (2) AB ལྷན་རྒྱ་  
 (3) ABC འཛིན་  
 (4) A ལ་ཕྱག་ C ལ་དབྱུག་  
 (5) C སེང་གོ་  
 (6) A ཀྱི་ཀའི་ C སྐྱི་ཀའི་  
 (7) Cioè: lo rgyus.  
 (8) Tutta la porzione che segue è in versi novenari.

ལམ་གྱིས་དབ་གྱུར་ཞིང་། ལོགས་དང་མཛོལ་པོ་དག་གིས་རྣམ་སྤངས་པའི།  
སྐྱེ་བོ་ཉོན་མོང་(1) ལྷན་མོ་པ་རྣམས་ལ། གཙུག་ལག་ཁང་མཛོལ་འདི་ནི་  
བཞེངས།... ། ལོ་རྒྱུས་ཚུང་གི་...

3. མཉམ་(2) དལ་ཀྱི། ལྷའི་རིགས་འབྲུངས་བྱང་རྒྱལ་སེམས་དཔའ་གི། ལྷ་རྗེ་  
རྣམས་མཛོལ་མགོའ་ནག་ཡོངས་ཀྱི་མགོན། ལྷན་ཅིག་སྐྱེ་བའི་མཁུན་རབ་སྤྱུལ་བྱང་  
བས། མ་རིག་སྐྱུན་པ་ཡི་ཤེས་འོད་མཛོལ་དེས། འཁོར་བར་འབྱོར་དཔར་གྱུར་ད་  
པའི་རྒྱལ་སྤོང་ལ། ལྷ་མ་ལྷ་བྱུང་གཟུགས་པ་ལྷོན་འགྲོ་བས། མེ་དོག་འབྲེང་  
རྗེས་(3) བཞིན་དུ་སངས་ནས་ནི།

4. དེ་ཐམས་ཅད་ཚོས་(4) ལྱིར་དབྱུལ་མཛོལ་དེ། མངའ་རིས་གདལ་རྣམས་  
དགར་པོར་འོངས་གྱུར་ད་ནས། དཔལ་ལྷན་བཀྲའ་ཤི་བའི་གཙུག་གཙུག་ལག་ཁང་།  
རྒྱལ་འཁམས་འདི་འོ་སྐྱོན་མར་འདིར་བཞེངས་སོ། ལྷེས་མཚོག་དའི་རིགས་གྱུར་  
དཔོན་ཉིད་ནི། གང་ཞེག་བསྐྱབ་པ་གསུམ་དང་ཡང་དག་ལྷན། ཤེས་རབ་ལྷོན་གིང་  
དད་པའི་ཅ་བ་རྒྱལ། ལྷོ་སྤོང་

5. གསུམ་གྱི་སྐྱེ་དོག་འབྲས་བུ་རྒྱུས། ། རྗེ་རྣམས་ལྷ་བཙུན་བྱང་རྒྱལ་འོད་དེ་ཡི།  
མེས་ཀྱིས་མཛོལ་བ་རྗེས་(3) པར་གཟུགས་ནས་ནི། མཁར་བཟོ་འདུལ་(5) མོགས་  
དེ་རྒྱ་སྤུར་ནས། ཁལ་པའི་བཀའ་ཡིས་(6) བདག་ཅག་བསྐྱོས་ནས་ནི། ལེགས་  
པར་བྱེ་དོར་བྱས་ནས་བཙོས་པ་ཡིན། དེ་ལྷར་དགོ་བའི་སེམས་ནི་ལྷོན་འགྲོ་བ།  
བདག་ཅག་རྣམས་ཀྱིས་འདི་བྱ་... ལས་

(1) *ñon mois.* p'yr, oppure una parola mancante  
(2) Forse *ñon* per: *mñon*, imperativo. prima di: *de.*  
(3) *rñis.* (5) È da correggersi: *adus.*  
(4) Verso difettoso; forse: *c'os kyi* (6) *bka'yis.*

6. དེ་དུས་བྱུང་བ་དག་པ་(1)སྒྲ་མའི་འོད། ...ཀམ་དུ(2)ལྟར་དཀར་ལགས་  
 པའི། བསོད་ནམས་དེ་ཡིས་ཡོན་བདག་དམ་པ་ནི། ཚོས་རྒྱལ་རྗེ་བཙུན་བྱང་རྒྱལ་འོད་  
 ལས་སོགས། ... འགྲོ་བ་ཀམ་དུ(3)སྒྲི་བ་ཐམས་ཅད་དུ། བདུལ་བ་མ་ལུས་  
 འདམད་(4)པར་ནས་པའི། བཟུགས་མཚོག་མཚན་བཟངས་དུ་མས་རྣམས་སྒྲི་བ་དེ།  
 སྒྲི་བ་ཀམ་དུ(5)བྱང་རྒྱལ་སྒྲི་བ་སྒྲི་བ་ཅེང་། རིས་གྲིས་བྱང་རྒྱལ་

7. དམ་པར་སྒྲི་བ་པར་ཤར། བང་དག་གི་...བདག་གིས་སྒྲི་བ་ཐམས་ཅད་འགྲོ་  
 པའི་མགོན་དེ་ཡི། སྒྲི་བཟུགས་མང་པོ་བྲི་བ་འདི་ཀམ་...། །མཁོང་བའམ་རིག་པའི  
 ལྟར་མོ་བ་རྣམས་ཀྱང། བསྐྱལ་བ་བཟང་པོའི་བདེ་བ་ཤེས་སྒྲི་བ་ཐམས་ཅད། མངོན་  
 སྒྲི་བ་ཞལ་མཁོང་བཟུང་མཚོག་ཐོས་ནས་ནི། འཛིག་དེམ་ཐམས་ཅད་

8. ...ཚོལ་བཅས་པ་(6)། ལྷོ་མ་པར་བྱེད་པའི་སྒྲི་བ་(7)དཔོན་...། དེ་ལྟར་  
 དགོ་བ་བང་རྣམས་བཞུགས་ལ་བསྐྱོས་བ་ཡིས། བསོད་ནམས་རྒྱ་ཆེ་ནས་མཁའི་  
 བཏོང་མཉམ་བང་བྱང་དེས། བདག་ཅག་གོགས་བཅས་ལས་སུ་བཏོགས་པའི་  
 འཁོར་ཀམ་དུ། ཐོག་མ་སྒྲི་བ་ནས་དངོས་ཞེན་རྣམས་ལྷོ་བ་འབྲུལ་དཔ་ཡིས། ང་རྒྱལ་  
 དྲིགས་(8)པའི་སྐྱུ་བ་དག་ཐོའ་བས་བསྐྱུ་...

9. བས་དེ་གོ་...། འདོད་ཆགས་ཞེ་སྒྲི་བ་ཀ་བདུག་བཏན་པར་བཙུགས་པའི།

(1) Così è nella copia dell'iscrizione fatta dal mio lama: ma è chiaro che occorre leggere *myan qdas pa*, ove *myan* deve essere dissillabo, abbreviazione cioè di *mya nan*.  
 (2) Occorre leggere *ku mud*, il loto bianco.  
 (3) Piuttosto che *kyis* si aspetterebbe: *kyi*.  
 (4) Correggere: *aduld*.  
 (5) Probabilmente manca: *la o: na*.  
 (6) Da qui in poi versi di undici sillabe.  
 (7) Per *ded dpon*.  
 (8) Nella copia del lama *drigs* che non da senso.



དེ་འབྲེལ་གྱི་མ་ཉི་མེད་འཁོར་བའི་སྤྱིང་ལྡན་ནས། ཡི་ཤེས་བཤན་མངའ་ཐགས་རྗེ་  
ཆེན་པོའི་ཐུག་རིང་བས། བདག་ཅག་ལྷུང་བ་ལྷུང་བར་དྲང་བ་མཛད་ནས་ནི། བྱིད་  
ཀྱིས་……(1)ས་པའི་དོན་སེམས་ཁང་གིས་མཚོག་……

10. བསམ་སྟན་(2)་ཟས་དང་གོས་དང་བདྱང་བས་ངོས་ས་བ་དང། ས་རོལ་(3)  
ཕྱིན་དུག་གོགས་(4)་དང་དྲག་དུ་ཕྱད་པར་ཤོག། དེར་ནི་ཅི་དགར་འཁོལ་པའི་ཉེང་  
མོངས་བྱན་འཁོལ་ཞིང། རྣམ་ཐར་རྗེང་ལ་དྲིང་ངེ་འཛོལ་གྱི་རྩུས་བཀའ་སྟེ། ……བར་  
ས་སྦྱེས་བ་ཀན་ན་……

11. (5)རྩུལ་གྱིས་ས་……། འཛོལ་དང་སྦྱེལ་ཡོང་གོབ་གྱི་མཚོག་གོས་ཏེ།  
མཚན་དང་དཔེ་བྱེད་བཟང་པོས་ལེགས་སྐྱེད་ཅིང། ལྷ་སྤྱིད་ཐེག་ཆེན་མངོན་ཤེས་  
བཞེན་པ་ལ། བྱང་རྩུབ་སེམས་གྱི་ཁ་ལོ་བ་ཡི་ནི་ཡན་ལག་བསྐྱེད་དང།

12. ……ཞེས་བུའི་མགོན་དུ། བྱང་རྩུབ་སེམས་འཁོར་རྒྱལ་མཚན་བསྐྱེད་(6)  
པར་ཤོག།

IX. - Iscrizione di Tabo.

(Traduzione).

1. Prima, nell'anno della scimmia, questo tempio venne costruito da l'avo il Bodhisattva (7): dopo quarantasei anni

---

(1) Forse: *dam pai*.  
(2) Evidentemente bisogna correggere: *bsam gtan*.  
(3) Nella copia *p'an lañ* con punto interrogativo.  
(4) Cioè: *gdug grogs*: ma nella copia del lama *grags*.  
(5) Nuovamente versi novenari.  
(6) Si corregga: *bsgreñ*.  
(7) Il Bodhisattva è *Ye šes 'od* sul quale ho parlato diffusamente in *Indo-Tibetica*, II. Ripeto qui che esso non ha nulla a che vedere con il *Byañ c'ub sems*

il nipote Lha btsun pa Byañ c'ub 'od, sua guida essendo il pensiero dell'illuminazione (1), questo tempio riedificò. L'incitamento del suo prezioso insegnamento essendo di guida, noi siamo stati stimolati. . .

2. Perciò, al termine delle pitture della cappella, il monaco P'es k'a rgyu bdag (2) sente il desiderio di fare il racconto e la trasfereza del merito (*pariṇāmanā*) (3) e dice:

Per coloro che sono stanchi per il lungo cammino  
e per tutti gli esseri spettatori di miseria  
che sono stati abbandonati da amici e parenti  
questo bel tempio è stato costruito . . .

. . . di un breve racconto

3. ascoltate un pochino.

Nato da stirpe divina il Bodhisattva, supremo principe (4) degli uomini e signore della gente dalla testa nera (5), per il perfetto sviluppo della sua innata intelligenza (6)

---

dpa' delle cronache ladakhe. Tabo era, quando fu costruito, in pieno territorio di Guge. La relazione fra Ye šes 'od e Byañ c'ub 'od è costante in tutte le cronache: le loro figure sono inseparabili e vengono spesso ricordate semplicemente come « *mes dbon* » = « l'avo ed il nipote ».

(1) Lett.: « il pensiero dell'illuminazione procedendo avanti ».

(2) La prima sillaba del nome non è certa: le altre sono sicure.

(3) L'iscrizione consiste dunque di due parti; una narrativa, quella cioè che parla dell'edificazione del tempio e dei suoi due regali fondatori. La seconda invece, contiene la *pariṇāmanā* cioè la trasfereza in altre persone del merito che deriva dall'aver fatto un'opera buona. V. *Indo-Tibetica*, I, pp. 30-31.

(4) La formula è intensiva ed onorifica: corrisponde a *mi rje mdsad pa*.

(5) L'espressione: « gente dalla testa nera » per « popolo » è caratteristica dello stile cinese letterario.

(6) *p'ul* che significa in questo caso, « perfetto, arrivato all'estremo limite », è anche un soprannome di Atiśa e questo è forse causa dell'affermazione del FRANCKE che la nostra iscrizione faccia ricordo di quel dottore.

cioè *Ye šes 'od* (appropriatamente così chiamato perchè fu) luce di saggezza per (cioè: che disperse) la tenebra dell'ignoranza (1),

il regno che è (causa di) connessione col giro delle nascite e delle morti (*samsāra*)

avendo considerato quale un fatuo miraggio (*māyā*)  
come appassita ghirlanda di fiori abbandonò (2).

4. E quindi tutte quelle cose (che egli possedeva), per causa della Legge, elargì

e tutte le genti convertibili (3) nelle provincie di *mÑa ris* si volsero al bene (4)

e questo tempio luogo prospero, di buon augurio e di beatitudine (5)

come fiaccola (della legge) per tutto il regno qui fondò.

Di questa creatura eccelsa lo stesso nepote diretto (6)

---

(1) Il verso ha un doppio senso, uno proprio ed uno figurato: *Ye šes 'od* significa infatti: « luce di saggezza », *jñāna-prabhā* di cui ignoranza (*avidyā*) e tenebra sono reciprocamente gli opposti.

(2) Difatti sappiamo dalla sua biografia (*Indo-Tibetica*, II) che, abbandonato il regno, assunse i voti monastici, pur seguitando ad avere, come vedemmo, una grande ingerenza negli affari di stato.

(3) Secondo la copia del Lama nell'iscrizione sarebbe scritto: *mīa' ris gdu ma rnams*; ma questa lezione è inaccettabile per ragioni metriche: d'altra parte *gdum* non da senso. Propongo, come si vede dalla traduzione fatta, di leggere *gdul* per *gdul bya, vineya*: le persone capaci di convertirsi e per la loro preparazione karmica mature per accettare ed intendere il verbo del Buddha. Oppure si può proporre: *mÑa ris gsum rnams*, i tre *mÑa' ris*, le tre provincie di *mÑa' ris* (su cui v. pure *Indo-Tibetica*, II, p. 15), ma anche grammaticalmente questa correzione mi sembra meno probabile di quella che ho accettato.

(4) Lett.: divennero bianche, cioè partecipi delle « azioni bianche », ogni azione, come è noto, può essere di due specie: nera cioè immorale o bianca, vale a dire morale.

(5) Che può anche essere il nome che aveva il tempio.

(6) Perchè figlio del figlio.

provvisto della triplice educazione religiosa (1),  
simile all'albero della mistica sapienza che pianta  
(nel suolo) le radici della fede,

5. Ed ha frutti copiosi di quei fiori che sono le tre sezioni del Tripitaka

il nobile Lha btsun Byaṅ c'ub 'od,  
avendo visto che il tempio fatto dall'avo invecchiava,  
radunò architetti ed artigiani e dispensò elemosine;  
per (le sue) ingiunzioni (2), avendone ricevuto l'incarico, noi

dopo esserci bene purificati, ci venimmo coltivando (3);  
siffatto pensiero di bene essendo la nostra guida  
da tutti noi questa opera...

6-7. Per questo perfetto merito simile a bianco fiore  
di loto...

del re bLa ma 'od (4) entrato in quel tempo nel  
nirvāṇa

dall'eccelso patrono, dal re che governa secondo la  
legge cioè dal nobile Byaṅ c'un 'od... accumulati...

[Guardando] queste immagini delle molte figure (5)  
di quel protettore del mondo insieme con i suoi  
figli... i quali...

dopo aver praticato in tutte le nascite quel metodo di

---

(1) Si allude alla triplice educazione cioè riguardo a) la condotta morale; b) la meditazione; c) la sapienza mistica.

(2) *K'al bka'* forse ordine, precetto di grande importanza. Cfr. *bka' k'ol* e *gal c'e bka'*.

(3) *bcos* indica propriamente l'elaborazione di ciò che è greggio, quindi tutto ciò che è frutto d'opera e d'arte.

(4) Cioè l'avo Lha bla ma ye ñes 'od.

(5) Si riferisce evidentemente alle immagini dipinte sulle pareti del corridoio di circumambulazione intorno alla cappella.

vita che conduce all'illuminazione (*bodhicarya*), adorni  
di un corpo eccelso provvisto di fausti segni caratteristici (1)  
capace di poter convertire tutte le creature conver-  
tibili (*vineya*),  
in tutte le nascite degli esseri tutti,  
gradualmente generarono (in se stessi) la suprema  
illuminazione,  
anche i visitatori dotati di vista e di sapienza,  
dopo avere avuto l'apparizione e udito l'insegna-  
mento eccelso  
dei Buddha del *bhadrakalpa* (2) insieme con i  
loro figli,  
tutti i mondi . . . insieme con . . .

8. Per la trasfereza in altri di tutte siffatte virtù  
. . . capo carovaniere (*sārthavāha*) imparziale  
e per tutto il merito immenso come la distesa (?) del  
cielo che ne scaturisce,

noi con i nostri amici, tutte creature trascinate nel  
*samsāra*, impigliate nel karma

siccome dall'eternità, per causa di quell'errato imagi-  
nare che ci fa attaccare alle cose come se fossero reali (3).

9. [ci ritroviamo] in una casa che ha nome di giro del-  
l'esistenza

e tale che è messa insieme con quello scalpello (4)

---

(1) Cioè i trentadue segni caratteristici del Buddha, (*mahāpuruṣalakṣaṇa*).

(2) Cioè dell'evo cosmico in cui viviamo.

(3) E non ci permette di riconoscere le verità fondamentali su cui s'impenna il mahāyāna e cioè che tutto è impermanente, privo di un'essenza propria e perciò « insostanziale » (*śūnya*).

(4) *stsag* nella grafia antica adoperata nell'iscrizione è uguale a *sag* come *stsogs* = *sogs* etc., *sag dgra* non è nei dizionari, ma *sag* è obliquo, tagliato obliquamente, orlo obliquo e *dgra sta* è accetta, *t'o'* è *t'o ba*.

e quel martello che sono la superbia e l'alterigia.

.....

ed ha per pilastri e per copertura ben piantati la cupidigia e l'odio;

da questa, la mano del grande misericordioso signore di quella barca (1) che è la sapienza

per lungo tratto celermente ci guida.

Per (2) tuo [solievo ?]... la eccelsa casa del pensiero dell'illuminazione, che è il supremo fine [forse: entra].

10. Soddisfatto a piacimento di quel cibo, di quelle vesti e di quelle bevande che sono [rappresentate dal] la meditazione, possa sempre incontrarti con quel compagno che è la perfezione della sapienza (Prajñāpāramitā).

In quella (casa) avendo fatto tue schiave le passioni che rendono schiavo a loro piacere

e il bacino della liberazione avendo riempito con l'acqua della meditazione,

in tutte le nascite intermedie . . .

11. Il buon costume,

rivestito (3) di quegli ottimi paludamenti che sono il ritegno e la verecondia,

ben adorno dei segni caratteristici principali e secondari (4) [propri del Buddha],

su quell'eccelso grande cocchio che è il grande veicolo (Mahāyāna) a tutti superiore e che ha per cavalli le mistiche intuizioni (abhijñā) (5),

---

(1) *bśan* per *śan*.

(2) Queste parole fino all'ultima riga dell'iscrizione sono attribuite al Buddha.

(3) *Yoñ gob* da *yoñs su agebs*.

(4) Cioè i 32 *lakṣana* e gli 84 *anuvyañjana* che appaiono sul corpo dei Buddha.

(5) Anche qui la frase ha un doppio senso. Colui che si è incamminato alla volta dell'illuminazione suprema è paragonato ad un principe che esce sul campo

di quell'auriga che è il pensiero dell'illuminazione . . .  
l'ottuplice (sentiero)

di fronte a colui che è chiamato . . . (1).

circondato da Bodhisattva possa innalzare lo stendardo della vittoria (2).

---

contro i nemici. Il gran veicolo è a tutti superiore perchè i benefici che ne derivano per sè e per gli altri sono molto maggiori di quelli che si traggono dagli altri due cioè il « piccolo veicolo » e il veicolo dei Pratyekabuddha.

(1) Forse Māra è il nemico che deve essere debellato. *mgon* è forse per *gon*, parola non registrata sui dizionari, che significa « davanti ». V. ad esempio *Lamyig* di sTag ts'añs ras pa, p. 12 b, *gcig rgyab gcig gon na mi byed par at'ab*: « litigavano perchè uno non restasse di dietro e uno davanti ».

(2) Cioè intendo *byaṅ c'ub sems* come uguale a *byaṅ c'ub sems dpa'*. Il pensiero dell'illuminazione è già stato paragonato all'auriga.

ས་རྒྱ་མང་གཤེན་པོ་

## **INDICI**





## I.

### FONTI CITATE

#### a) TIBETANE.

- bKa' adus sñiñ po yid bzin nor bu  
las p'yi skor rdsogs pa c'en po ži  
k'roi las byañ gi skoñ ru zuñ bži  
bšags pa rnal abyor gyi spyi k'ruñs  
na ra ka doñ sprugs, 125.
- Kun rig gi sgo nas ts'e adas rjes su  
ađsin ts'ul, 30.
- Kun rig rtsa bai dbañ gis aťs'ams  
sbyor blo gsal kun dga', 31.
- Gañs can Yul gyi sa la spyod pai  
mt'o ris kyi rgyal blon gtso bor  
brjod pai deb t'er, 18.
- rGyal rabs, 72.
- rGyud t'ams cad kyi rgyal po gsañ ba  
adus pai rgya c'er bšad pa sgron ma  
gsal bai ts'ig don ji bzin abyed  
pai mts'an gyi ađrel, 51, 105.
- C'os kyi rgyal po nor bu bzañ poi  
rnam t'ar p'yogs bsgribs byas pa  
t'os cud yid kyi dga' bston, 76.
- C'os ñid bar doi k'rid yig mt'oñ ba  
rañ grol gyi ño sprod, 148.
- C'os ñid bar doi gsol ađebs t'os grol  
c'en mo, 130.
- aJam dpal gšin rjei pad dkod, 102.
- Nan soñ sbyoñ bai rgyud rjei gsuñ  
gi mc'an dañ bcas pa, 37.
- Tattvālokakāri, 39, 43, 60, 79.
- Durgatipariśodhanatantra, 55, 139.
- aDod lha ts'ogs kyi sgrub t'abs, 69,  
83, 99, 104.
- rDo rje gtum mo k'yuñ lñai grub  
t'abs gdug pa can ađoms par byed  
rdo rje p'a lam, 165.
- rDo rje sems dpa' t'ugs kyi sgrub pa  
las gsuñs pai ži k'ro na ra ka doñ  
sprugs gi sgrub t'abs, 125.
- Na rag doñ sprugs abyor ts'añs kyi  
rgyal po, 123.
- Na rag doñ sprugs, 124.
- Nā raka doñ sprugs, 63.
- Na ra ka doñ sprugs, 53.
- dPag bsam ljon bzañ, 10.
- dPal kun rig gi dkyil ađ'or yoñs rdsogs  
kyi sgrub t'abs sgrub pa rnam sel, 30.
- dPal kun rig gi c'o ga gžan p'an mt'a  
yas dañ de la ñe bar mk'o bai c'o  
gai yan lag du ma bcas pa p'yogs  
gcig tu bgyis pa kun rig gi c'o ga  
gžan p'an lhun grub, 30.
- dPal rnam par snañ mdsad kyi sgo  
nas ñan soñ t'ams cad yoñs su sbyoñ  
bai dkyil ađ'or gyi c'o ga rgyud  
don gsal ba, 37.
- Paramāditantra, 158.
- Paramāditantra (Comm.), 126.
- Bar do t'os grol, 130, 150.
- Bla ma mc'od pai k'rid yig gsañ bai  
gnad rnam par p'ye ba sñan rgyud  
man ñag gi gter mdsod, 62, 71.
- Rin c'en gter mdsod, 124.
- Lam yig (di sTag ts'añs ras pa), 204.

Zab c'os ži k'ro dgoñs rañ grol, 130.

Zab c'os ži k'ro dgoñs pa rañ grol  
gyi las byañ c'ub aťs'or ba rañ grol  
gyi sñiñ po, 131.

Ži k'ro bskyed rdsogs kyi p'rin las  
k'rigs su bsdebs pa 'od gsal sñiñ po,  
125.

Ži k'ro na ra ka doñ sprugs gi dbañ  
c'o ga bdud rtsii gañ gā, 125, 137.

Ži k'ro na ra ka doñ sprugs gi skoñ  
bšags t'ugs rjei zla 'od, 124.

Ži k'ro dgoñs pa rañ grol gyi c'o ga  
sdig sgrib rnam par sbyoñ ba, 137.  
bšags abum, 152.

Sarvadurgatipariśodhanatantra, 37.

Vajradhātumaṇḍalasarvadevavyava-  
sthāna, 54.

Vajradhātumahāmaṇḍalopāyikā, 60, 72.

#### b) CINESI.

Kin kañ tiñ yi ts'ie ju lai c'en še šö ta  
c'eñ hien c'eñ ta kiao wañ kiñ, 38.

Kin kañ tiñ yu k'ie c'uñ lio c'u nien  
suñ kiñ, 38.

Kuan wu liañ šu fu kiñ, 85.

Sin yao še yi kuei pu t'an fa, 169.

T'o lo ni tsi kiñ, 85.

Yao še liou li kuañ ts'i fo pen yuan  
kuñ tö kiñ, 169.

Yao še ts'i tu kuñ yañ yi kuei ju yi  
wañ kiñ, 169.

Yi ts'ie ju lai c'en še šö ta c'eñ hien  
c'eñ san mei ta kiao wañ kiñ, 38.

#### c) SANSKRITE.

Abhisamayālañkāralokā, 56, 89.

Advayavajrasaṅgraha, 79, 154.

Aṣṭasāhasrikāprajñāpāramitā, 89.

Karuṇāpuṇḍarika, 85.

Kālacakra, 155.

Guhyasamāja, 25, 72, 146, 156, 149, 155.

Jñānasiddhi, 50, 51, 146, 157, 159.

Tattvasaṅgraha, 38, 39.

Pañcākāra, 153.

Pañcakrama, 153.

Pañcasāhasrikāprajñāpāramitā, 89.

Prajñāpāramitā, 87.

Prajñopāyavinīścayasiddhi, 158.

Bodhicaryāvatāra, 89.

Madhyāntavibhaṅga, 56.

Mañjusrīmūlakalpa, 167.

Lañkāvatāra, 157.

Śatasāhasrikāprajñāpāramitā, 89.

Satyadvayāvatāra, 89.

Saddharmapuṇḍarika, 89.

Saṅkṣiptamaṇḍalasūtravṛtti, 89.

Samājottara, 148.

Sarvatathāgatābhisamayamakākalparā-  
ja, 38.

Sādhnamālā, 101, 104, 108, 120, 167.

Sūtasamhitā, 161.

Sekoddeśaṭīkā, 108, 146, 148, 149.

Sukhāvati, 85.

Vimalaprabhā, 55, 106, 155, 162.

Vinayasaṅgraha, 89.

#### d) GIAPPONESI.

Hobogirin. 86.

Mikkyō Daijiten, 39, 43.

e) EUROPEE.

Archaeological Survey of India, 27.	Lalou, 30, 167.
Banerji, 89, 93.	Linossier, 167.
Beck, 38.	Müller R. F. G., 169.
Bendall, 37.	Pelliot, 169.
Bhattacharyya, 79.	Oldenburg, 170.
Coomaraswamy, 83.	Shuttleworth, 28, 116, 395.
Francke, 10, 21, 113, passim.	Thomas F. W., 74.
Grünwedel, 85.	Tucci, 154.
Heuzy, 83.	Tucci-Ghersi, 7, 9, 13, 144. 154.
Haraprasāda Shāstri, 37.	Weller, 86.
Kempers, 27.	Young, 12.

II.

DEITĀ

a) IN SANSKRITO.

Amṛtā, 134.	Khāḍgagaruḍa, 166.
Arhat (16), 96.	Gandhavajrī, 156.
Akṣobhya, 79, 81, 111, 144, 152, 156.	Gandhā, 41.
Anhro Mainyu, 106.	Garuḍa, 162.
Amitābha, 79, 81, 82, 84, 92, 93, 156.	Gaurī, 125, 131.
Amitāyus, 82, 84, 169.	Gitā, 41.
Amoghasiddhi, 79, 81, 144, 154, 157.	Guṇasattva, 102.
Araṇemi, 85.	Ghasmārī, 126, 131.
Avalokiteśvara, 85, 142.	Cakragaruḍa, 166.
Avalokiteśvara (Buddha), 118.	Caṇḍavajrapāṇi, 69, 70.
Ākāśagarbha, 86.	Caṇḍāli, 126, 132.
Ādibuddha, 154, 155.	Caurī, 125, 131.
Indrāṇī, 133.	Cāmuṇḍī, 135.
Umādevī, 166.	Daṇḍā, 134.
Ulūkamukhī, 127, 132.	Dipaṅkara, 89.
Ekacārī, 134.	Dipā, 41.
Kaṅka mukhī, 127, 132.	Dhūpā, 41.
Karmakrodhesvarī, 138.	Nāraka, 123, 135, sgg.
Karmaheruka, 138.	Nṛtyā, 41.
Kākamukhī, 127, 132.	Padmakrodheśvarī, 138.
Kārttikeya, 47.	Padmagaruḍa, 166.
Krodheśvarī, 137.	Padmapāṇī, 92.
Kumārī, 133.	Padmasambhava, 142.
Kṣitigarbha, 86.	Padmaheruka, 138.

- Pāṇḍaravāsini, 33, 118, 155, 157.  
 Pāṇḍarā, 33, 53.  
 Pukkasi, 126, 131.  
 Puṣpā, 41.  
 Prajñāsattva, 102.  
 Prajñāpāramitā, 120, (kanakavarṇā).  
 Pramohā, 125, 131.  
 Buddhakrodheśvarī, 137.  
 Buddhaheruka, 137.  
 Brahmā, 48.  
 Bhakṣasi, 134.  
 Mañjuśrī, 97, 101.  
 Mañjuśrī Vāgīśvara, 119.  
 Mañjuśrī Arapacana, 119.  
 Manoharā, 134.  
 Mañjukumāra, 102.  
 Mahādeva, 48.  
 Mahādevī, 133.  
 Mahāmari, 135.  
 Mahācaṇḍa, 126.  
 Mahāvairocana, 118.  
 Mahāvajradhara, 94.  
 Mahāśrīheruka, 137.  
 Mahāsthāmaprāpta, 85, 92.  
 Maheśvara, 166.  
 Maitreya, 96.  
 Māmakī, 33, 53, 118, 156, 157.  
 Mālā, 41.  
 Māra, 106, 107.  
 Māra (quattro), 51.  
 Yoginī, 28, 128.  
 Lāsyā, 41.  
 Locanā, 33, 53, 118, 155, 157.  
 Lokanātha, 172.  
 Rati, 134.  
 Ratnakrodheśvarī, 138.  
 Ratnagaruḍa, 166.  
 Ratnasambhava, 79, 144, 152, 156.  
 Ratnaheruka, 138.  
 Rasavajrī, 156.  
 Rākṣasi, 133, 134.  
 Rūpavajrī, 156.  
 Varakulīśadhara, 55.  
 Vādirāt, 101.  
 Vādisiṃha, 102.  
 Vāyavī, 135.  
 Vārahī, 135.  
 Vāruṇī, 135.  
 Viṣṇu, 48.  
 Vaitālī, 126, 731.  
 Vairocana, 43, 46, 55, 68, 79, 81, 151, 156.  
 Vairocana (Sarvavid —), 29, 32, 70, 71, 110, 144.  
 Tārā, 25, 33, 53, 104, 118, 157, 168, 172, 173.  
 Vaiṣṇavī, 133.  
 Vaiśravaṇa, 165, 172.  
 Vajrakarma, 35, 41, 53.  
 Vajrakarmā, 40.  
 Vajraketu, 34, 40.  
 Vajrakrodheśvarī, 137.  
 Vajragandhā, 53.  
 Vajragaruḍa, 166.  
 Vajraghaṇṭa, 36.  
 Vajragandhā, 36.  
 Vajragītā, 35, 53.  
 Vajrāṅkuśa, 47, 58.  
 Vajracanḍa, 165.  
 Vajratikṣṇa, 34, 41.  
 Vajratejaḥ, 34.  
 Vajranṛtā, 35.  
 Vajradhara, 94, 154.  
 Vajradharmā, 41.  
 Vairadharma, 40.  
 Vajradhātviśvarī, 155.  
 Vajradhātumaṇḍala, 42.  
 Vajradhūpā, 35, 53.  
 Vajrapāśa, 30, 42, 53.  
 Vajrapuṣpā, 36, 42, 53.  
 Vajrasphoṭa, 42.  
 Vajrabhāṣa, 34, 41.  
 Vajramātā, 53, 35.  
 Vajralāsyā, 35, 53, 58, 63.  
 Vajrālokā, 36, 53.  
 Vajrayakṣa, 35, 41.  
 Vajrarakṣa, 35, 41.  
 Vajraratna, 34, 40.  
 Vajraratnā, 40.  
 Vajrarāga, 33, 40, 69.  
 Vajrarāja, 33, 40.  
 Vajrasattva, 33, 40, 147, 148, 165.  
 Vajrasandhi, 35, 41.  
 Vajrasādhu, 34, 40.

- Vajrasukhī, 166.  
 Vajrasūrya, 40.  
 Vajrasphoṭa, 36, 53.  
 Vajrāsana, 96.  
 Vajrāveśa, 42.  
 Vajrahāsa, 34, 40.  
 Vajrahetu, 34, 41.  
 Vajrī (bianca, gialla, rossa, verde), 134, 135.  
 Vajraheruka, 137.  
 Vyāghramukhī, 126, 132.  
 Śakti, 155.  
 Śabdavajrī, 156.  
 Śākyamuni, 96, 142, 169.  
 Śiva, 134.  
 Śmaśāni, 126, 132.  
 Śṛṅgālamukhī, 127, 132.  
 Saumyā, 134.  
 Śvamukhī, 127, 132.  
 Samantabhadra.  
 Samayatārā, 156.  
 Sahacittopāditadharmacakrapravartin, 62.  
 Siṃhamukhī, 126, 132.  
 Sutanvi, 135.  
 Sparśavajrī, 156.  
 Heruka, 137.

b) IN TIBETANO.

- Kun rig, 29, 30, 36, 39, 42, 55, 63, 103.  
 ṅK' rugs mo, 133.  
 ṅK' or lo k' yuñ po, 166.  
 K' yab ṅjug, 134.  
 dGa' ba, 134.  
 sGra dbyañs rgyal po, 169.  
 Gos dkar mo, 33.  
 mGon po p' yag drug, 105.  
 brGya byin, 133.  
 rGyal mc' og rin c' en, 32.  
 ṅGro ba ṅdul ba, 103.  
 ṅGro ṅdul ba, 46.  
 sGrol ma, 33.  
 mÑou mk' yen rgyal po, 170.  
 bCom ldan ṅdas Don t' ams cad, 44.  
 bCom ldan ṅdas Drag po c' en po, 126.  
 C' e mc' og Heruka, 137.  
 C' os sgrags rgya mts' o, 170.  
 ṅJam dpal rnon po, 103.  
 rTa mgrin, 49.  
 sTan pai ṅk' or lo, 103.  
 sTobs c' en, 134.  
 gTogs, 133.  
 gTogs ṅdod, 133.  
 gTum mo, 126.  
 Tiñ ñe ṅdsin ye šes sñiñ po, 44.  
 ṅDod pa, 134.  
 Don yod pai zags, 49.  
 bDud rtsi, 134.  
 Dur k' rod ma, 126.  
 bDug spos ma, 35.  
 rDo rje kili kili, 61.  
 rDo rje k' u ts' ur, 35.  
 rDo rje k' yuñ po, 166.  
 rDo rje gar ma, 35.  
 rDo rje sgeg mo, 35.  
 rDo rje rgyal po, 33.  
 rDo rje rgyal mts' an, 34.  
 rDo rje rgyu, 34.  
 rDo rje lcags kyu, 36.  
 rDo rje lcags sgrog, 36.  
 rDo rje c' ags, 33.  
 rDo rje ṅc' añ c' en po, 54.  
 rDo rje c' os 34.  
 rDo rje sñiñ po ma, 61.  
 rDo rje gtum mo, 165.  
 rDo rje ston ma, 61.  
 rDo rje gdun ma, 61.  
 rDo rje dran ma, 61.  
 rDo rje dril bu, 36.  
 rDo rje snañ mdsad, 72.  
 rDo rje gnod sbyin, 35.  
 rDo rje rnon po, 34.  
 rDo rje sprin ma, 61.  
 rDo rje ṅp' reñ ba, 35.  
 rDo rje mar me ma, 36.  
 rDo rje me tog ma, 36.  
 rDo rje smra ba, 34.  
 rDo rje bsruñ ba, 35.  
 rDo rje mi byed ma, 61.

- rDo rje mts'on c'a ma**, 61.  
**rDo rje gzi brjid**, 34.  
**rDo rje žags pa**, 34, 36.  
**rDo rje las**, 35.  
**rDo rje glu ma**, 35.  
**rDo rje legs pa**, 34.  
**rDo rje rin c'en**, 34.  
**rDo rje sems dpa'**, 33.  
**Dri c'ab ma**, 36.  
**Dred mo**, 126.  
**Nam mk'a' 'od**, 113.  
**Nor bu k'u ts'ur**, 45.  
**Nor bui ak'or lo**, 45.  
**Nor bui c'ags**, 44.  
**Nor bui ñi ma**, 44.  
**Nor bui gnod sbyin**, 45.  
**Nor bui dpal**, 44.  
**Nor bui mts'on c'a ma**, 44.  
**Nor bui gsañ ba**, 45.  
**Nor bui bsruñ ba**, 45.  
**Nor sruñ**, 134.  
**rNam t'os sras**, 172.  
**rNam par snañ mdsad**, 29.  
**rNam par sprul pa**, 103.  
**sNa c'en**, 135.  
**sNa ba dad š'el**, 103.  
**Padmai k'u ts'ur**, 48.  
**Padmai k'yuñ po**, 166.  
**Padmai k'ro gñer**, 47.  
**Padmai gar ma**, 49.  
**Padmai glu ma**, 48.  
**Padmai rgyal po**, 47.  
**Padmai gar gyi dbañ p'yug**, 48.  
**Padmai sgeg mo**, 48.  
**Padmai rgyu**, 48.  
**Padmai sgrol ma**, 47.  
**Padmai lcags sgrog**, 49.  
**Padmai c'ags**, 47.  
**Padmai ñi ma**, 47.  
**Padmai tiñ ñe aḍsin**, 47.  
**Padmai bdug ma**, 49.  
**Padmai don yod pai dbañ p' yug**, 48.  
**Padmai dri ma**, 49.  
**Padmai gnod sbyin**, 48.  
**Padmai dpal**, 47.  
**Padmai p'reñ ba ma**, 48.  
**Padmai aḗbebs**, 49.  
**Padmai mar me ma**, 49.  
**Padmai me tog ma**, 49.  
**Padmai bžad pa**, 47.  
**Padmai legs**, 47.  
**Padmai gsañ**, 48.  
**Padmai sruñ ba**, 48.  
**Purgyul**, 144.  
**sPu rgyal**, 9.  
**sPyan ma**, 33.  
**aP'rin las lhun grub**, 102.  
**P'ag mo**, 135.  
**P'ra men ma**, 126.  
**Be con**, 134.  
**Byams pa**, 96.  
**sByoñ bai rgyal po**, 32.  
**Ma rig mun sel**, 102.  
**sMan bla**, 168.  
**sMan gyi bla be du ryai 'od kyī rgyal po**, 170.  
**Smra bai señ ge**, 102.  
**Mi mo**, 135.  
**Me tog c'er rgyas**, 33.  
**Myañ med mc'og dpal**, 170.  
**dMyal bai aḗam dpal**, 103.  
**Ts'ig bži gžon nu**, 103.  
**Ts'añs pa**, 133.  
**mTs'an legs yoñs grags dpal**, 169.  
**mDsod ldan.**, 125.  
**Ži ba**, 134.  
**gŽon nu**, 47, 133.  
**Za ba**, 134.  
**Zla ba**, 134.  
**'Od dpag med**, 47, 78.  
**Yid bžin gyi re ba skoñs**, 103.  
**Ye šes sems dpa'**, 102.  
**Yon tan sems dpa'**, 102.  
**gLañ c'en**, 135.  
**rLuñ Lha [mo]**, 135.  
**Rab rmoñs**, 125.  
**Ral gri k'yuñ**, 166.  
**Rin c'en gar ma**, 45.  
**Rin c'en sgeg mo**, 45.  
**Rin c'en glu ma**, 45.  
**Rin c'en rgyal mts'an**, 44.  
**Rin c'en lcags sgrog**, 46.  
**Rin c'en c'ar aḗbebs**, 45.  
**Rin c'en mc'og**, 37.

- Rin c'en mc'od pa, 45.  
 Rin c'en lta ba, 44.  
 Rin c'en bdug pa ma, 45.  
 Rin c'en rnon po, 44.  
 Rin c'en pad mai tiñ ñe aḍsin, 44.  
 Rin c'en p'reñ ba, 44.  
 Rin c'en p'reñ ba ma, 45.  
 Rin c'en aḅebs pa, 46.  
 Rin c'en bžad pa, 44.  
 Rin c'en legs pa, 44.  
 Rin po c'ei k'yuñ, 166.  
 Rin po c'ei lcags kyu, 46.
- Rin po c'ei byug pa ma, 46.  
 Rin po c'en mar me ma, 46.  
 Rin po c'ei me tog, 45.  
 Rin po c'ei žags, 46.  
 Ro lañs, 126.  
 Ša kya rigs dbañ, 32.  
 Sañs rgyas pad ma, 46.  
 gSer bzañ dri med rin c'en, 170.  
 Sriñ [mo], 133, 134.  
 Lhai aḅjam dpal, 103.  
 Lha ma yin aḅjam dpal, 103.  
 Lha c'en, 133.

### III.

#### MAESTRI, LOTSÁVA, DOTTORI

- Atiśa, 199.  
 Advayavajra, 79, 156.  
 Anaḅgavajra, 158.  
 Ānandagarbha, 38, 39, 43, 64.  
 Indrabhūti, 51, 53, 156, 157, 159, 162.  
 Kāmadhenu, 38.  
 Kun dga' bzañ po, 30.  
 Kun dga' bsod nams grags pa rgyal  
 mts'an dpal bzañ po, 30.  
 dKon mc'og lhun grub, 31.  
 Gorakṣa, 140.  
 dGe aḍun rnam rgyal, 30.  
 brGod ts'añ pa, 140.  
 Candrakīrti, 72, 158.  
 Tāranātha, 95.  
 Nāgārjuna, 86.
- Nam mk'a' aḅjigs med rdo rje, 18.  
 Nāropā, 148, 150.  
 C'os aḅ'ags, 113.  
 Jayarakṣita, 37.  
 Padmasambhava, 22, 130, 172.  
 Matsyendranātha, 140.  
 Mādhavācārya, 161.  
 Maudgalyāyana, 96, 119.  
 bLo bzañ dpal ldan ye šes, 69, 83.  
 Rin c'en bzañ po, *passim*.  
 Sadāprarudita, 159.  
 Śāriputra, 96, 119.  
 Śāntigarbha, 37.  
 Sthiramati, 56.  
 Smṛti, 38.  
 Tsoñ k'a pa, 25, 37, 56.

### IV.

#### SÈTTE RELIGIOSE

- bKa' gdams pa, 71.  
 bKa' rgyud pa, 19, 94.  
 Khānpḅāt, 140.  
 dGe lugs pa, 18, 29 *passim*.  
 rNiñ ma pa, 9, 18.
- Bon po, 28.  
 aḅBrug pa, 19, *passim*.  
 rDsogs c'en, 18.  
 Sa skya pa, 8, 18, 19, 30.  
 Vajrayāna, 38.



V.

RE E DINASTIE

K'ri bkra šis grags pa lde, 10.	Punya sMal, 113.
K'ri grags pa lde. 10.	Byaň c'ub 'od, 72, 199, 112.
K'ri lde, 10.	sMal, 10.
K'ri btsan, 10.	Malla, 10.
Ge sar, 171.	rTse lde, 73.
Ñi mai dbaň p'yug K'ri lde, 9, 10.	ąDsid sMal, 18.
T'o t'o ri loň btsan, 10.	Ži ba 'od, 112.
lDe, 10.	gZi' mal la 73, 74.
Pad dkar lde, 10.	Ye šes 'od, 72, 112, 198, segg.
Pāla, 27, 81.	bSod sde, 113.

VI.

NOMI DI PERSONA E VARI

K'rom 'u, 74.	sPos sna kaň, 113.
gÑen tiň, 74.	Ye š'es 74.
rTan po gsug, 74.	Sudhana, 77.
brTen tiň dge', 74.	Zoravar, 86.
Nor bzaň, 74, sg.	

VII.

NOMI GEOGRAFICI

Anavatapta, 9.	dKar dpag, 13.
Bye gar, 10.	K'yuaň veň, 13.
Bekhar, 10.	Kv'a rtse, 8, 9, 10, 11.
C'ags mgo, 13.	Kyi, 86.
Chini, 14.	Lha luň, 10. 11.
Chaggo, 27.	Lippa, 18.
Dril c'uň re, 12.	Miang, 163.
Go k'ar, 7.	mÑa' ris, 200.
Gru dpag, 13.	sÑe hu, 12.
Ho bu Laň ka, 14.	Pur k'ar, 11.
Hug ar, 74.	Rad nis 13, 14.
Kailāsa, 9.	Raň rig rtse.
Kaze, 86	Re rhi, 12.

Ri, 12.  
Ro dpag, 13.  
Rum, 74.  
bSam yas, 22.  
Šaṅ, 14.  
Sangla, 13.  
Serkung, 13, 16.  
Shang, 14.

Shasu, 13.  
Toshang, 11.  
sTan med, 11.  
Tsa raṅ, 12.  
Tashigang, 19.  
Toling, *passim*, 87, 117.  
Veṅ gir, 11.  
Žaṅ zuṅ, 9.

### VIII.

#### TERMINI FILOSOFICI E RELIGIOSI

ādārsājñāna, 55, 152.  
anusmṛti, 149.  
abhayamudrā, 33.  
abhiṣeka, 42, 83, 110, 139.  
āmnāya, 29.  
āvaraṇaviśuddhivimukti, 9.  
upāya, 94.  
ekāgratā, 149.  
evam, 154.  
karuṇā, 94.  
karmakalaśa, 139.  
karmābhiśeka, 42.  
kleśāvaraṇa, 8, 50.  
kriyāsādhanañāna, 55.  
krodha, 26.  
krodhāveśa, 108.  
kṣobha, 146.  
khadyota, 149.  
jñeyāvaraṇa, 8, 50.  
dīpa, 149.  
devāvatāra, 90.  
dvārapāla, 107.  
dhāraṇā, 149.  
dharmakāya, 145, 147.  
dharmatājñāna, 55.  
dharmapāla, 107.  
dhūma, 149.  
dhyāna, 31, 149.  
nimitta, 149.  
nirabhragagaṇopama, 149.  
pañcakula, 71, 145.  
pañcaraśmi, 146.

padmakalaśa, 139.  
padmakhaḍga, 48.  
padmaghaṇṭā, 46.  
padmābhiśeka, 42.  
parivāra, 29.  
pūjā (Cādhyātmikā), 53.  
(bāhyā) pūjā, 53.  
prajñā, 94.  
prāṇāyāma, 149.  
pratyavekṣājñāna, 55.  
pratyāhāra, 148.  
prapañca, 145.  
prabhāmaṇḍala, 27.  
buddhakalaśa, 139.  
buddhābhiśeka, 42.  
bodhicitta, 50.  
bhājanaloka, 145.  
bhadrakalpa, 86.  
bhāvaviśuddhivimukti, 9.  
bodhicitta, 155.  
mantra, 31.  
maṇḍala, 29, 50, 51, 161, *passim*.  
marīci, 149.  
ratnakalaśa, 139.  
ratnābhiśeka, 42.  
rūpaskandha, 151.  
lalitākṣepa, 96.  
laya, 49.  
vajra, 51.  
vajrakalaśa, 139.  
vajradhātumaṇḍala, 38, 43.  
vajrābhiśeka, 42.

vajrāvali, 22.  
vibhu, 68.  
vimokṣamukha, 56.  
ṣānta, 26.  
śiva, 26.  
śūnya, 99, 155, *passim*.  
śūnyatā (16) p. 56, 57.  
saṃharaṇa, 100.  
sattvaloka, 145.  
sadāloka, 149.  
sādhaka, 32.

samatajñāna, 55.  
samādhi, 149.  
sampradāya.  
sahajakāya, 145, 154.  
sādhana, 101.  
spanda, 146.  
siddha (84), 95.  
siddhi, 134.  
sukhāvātī, 93.  
spharaṇa, 500.

## IX.

### TERMINI VARI

kamaṇḍalu, 48.  
kalaśa, 8, 139.  
kīrtimukha, 81, 163.  
kumbha, 82.

toraṇa, 111.  
paṭa, 30.  
makara, 81.  
vyālaka, 81.

## X.

### TERMINI TIBETANI

dkyil k'añ, 109.  
skyabs aḡro, 99.  
aḡ'or, 29.  
k'ro, 26.  
k'yim bya, 49.  
gañ, 9.  
sgo k'añ, 25.  
sgrub t'abs, 99, 101.  
lcags ri, 142.  
c'ab blugs, 96.  
c'ab ril, 96.  
c'os skyoñ, 105.  
c'os sgos, 91.  
sprul sku, 18.  
rdo rje, 133.  
sphyi blugs, 96.  
bam, 125.  
bam c'en, 129.

bam ril, 128.  
bum pa, 139.  
sbyin bdag, 74.  
byis, 126.  
byis bam, 129.  
dbyug, 48.  
aḡrog, 14.  
gtso bo, 29, 68.  
žabs rjes, 113.  
ži, 26.  
žiñ, 127.  
yum c'en mo, 87.  
yon bdag, 25, 74.  
rigs lña, 80, 145.  
šaṅ šaṅ, 79.  
sag dgra, 202.  
lhuñ bzed, 82.

## XI.

### TERMINI ŽAÑ ŽUÑ

sñuñ wañ, 14.

## INDICE DEL VOLUME

INTRODUZIONE . . . . .	Pag. 5
§ 1. La geografia storica del Tibet occidentale . . . . .	5
§ 2. Diffusione delle sette . . . . .	17
CAPITOLO I - <i>Tabo, il gTsug lag k'añ</i> . . . . .	21
§ 1. Aspetto generale del Gompà . . . . .	21
§ 2. L'interno del gTsug lag k'añ . . . . .	25
§ 3. Le statue del gTsug lag k'añ rappresentano un ciclo tantrico di Vairocana . . . . .	28
§ 4. Alcune fonti tibetane sul ciclo del Sarvavid Vairocana . . . . .	30
§ 5. La descrizione iconografica delle trentasette deità del Kun rig .	32
§ 6. Fonti indiane del ciclo del Kun rig e di cicli affini . . . . .	36
§ 7. Il maṇḍala di Vairocana secondo il Tattvasaṅgraha . . . . .	39
§ 8. Le cinque «famiglie» mistiche e i cinque cicli . . . . .	42
§ 9. La «famiglia della gemma» . . . . .	43
§ 10. La «famiglia del loto» . . . . .	46
§ 11. Il significato simbolico ed esoterico del maṇḍala . . . . .	49
§ 12. Il significato del maṇḍala del Kun rig secondo Tson k'a pa .	55
§ 13. I principali maṇḍala di Vairocana . . . . .	59
§ 14. Quale dei diversi cicli di Vairocana è raffigurato a Tabo . . . .	62
§ 15. Identificazione delle singole statue . . . . .	68
§ 16. Tipi iconografici di Vairocana . . . . .	68
§ 17. Età delle pitture di Tabo . . . . .	72
§ 18. Gli affreschi . . . . .	75
§ 19. La cella e i tipi iconografici dei cinque Buddha . . . . .	78
§ 20. Amitābha e Amitāyus . . . . .	82
§ 21. Accoliti di Amitābha . . . . .	84
§ 22. La biblioteca di Tabo . . . . .	86
§ 23. Due sculture Kashmiri . . . . .	89
CAPITOLO II - <i>Tabo, il gSer k'añ</i> . . . . .	91
§ 24. Il gSer k'añ e le sue pitture . . . . .	91
§ 25. Metodi e significato dell'evocazione tantrica . . . . .	97
§ 26. I c'os skyoñ e il terrifico nelle scuole tantriche . . . . .	105

CAPITOLO III – <i>Tabo, il dkyil k'añ</i> . . . . .	Pag. 109
§ 27. Il sacello iniziatico . . . . .	109
§ 28. Le pitture di carattere storico . . . . .	111
CAPITOLO IV – <i>Tabo, le cappelle minori</i> . . . . .	114
§ 29. Tempietti minori . . . . .	114
CAPITOLO V – <i>Lhalung</i> . . . . .	116
§ 30. Nuovo ciclo di Vairocana rappresentato a Lhalung . . . . .	116
§ 31. La parete centrale . . . . .	118
§ 32. La Prajñāpāramitā . . . . .	120
CAPITOLO VI – <i>I templi di Chang (alto Kunavar)</i> . . . . .	122
§ 33. Il ciclo dei Nāraka o delle deità infernali . . . . .	122
§ 34. Il ciclo dei Nāraka sulle t'añka . . . . .	135
§ 35. Pitture minori . . . . .	138
CAPITOLO VII – <i>Nako</i> . . . . .	141
§ 36. Il gompā attribuito a Rin c'en bzañ po . . . . .	141
§ 37. Significato mistico della pentade suprema . . . . .	145
§ 38. Equivalenza della pentade . . . . .	151
§ 39. Le śakti della pentade . . . . .	155
§ 40. I templi come maṇḍala . . . . .	159
§ 41. Motivi ornamentali del tipo del garuḍa tibetano . . . . .	162
§ 42. I sMan bla o dèi della medicina . . . . .	168
§ 43. Il tempio del Padmasambhava . . . . .	172
APPENDICI . . . . .	175
I. Da un manoscritto delle Prajñāpāramitā . . . . .	177
II. Da un manoscritto del Durgatipariśodhana . . . . .	177
III. Da un manoscritto della Lokaprajñapti . . . . .	178
IV. Da un manoscritto frammentario . . . . .	179
V. Dalle cronache del quinto Dalai Lama . . . . .	179
VI. Il maṇḍala del Kun rig . . . . .	189
VII. Le quarantotto dee del ciclo dei Nāraka . . . . .	191
VIII. Iscrizione di Tabo . . . . .	195
IX. Iscrizione di Tabo. ( <i>Traduzione</i> ) . . . . .	198
INDICI . . . . .	205
I. Fonti citate . . . . .	207
a) Tibetane . . . . .	207
b) Cinesi . . . . .	208
c) Sanscrite . . . . .	208
d) Giapponesi . . . . .	208
e) Europee . . . . .	209

II. Deità . . . . .	Pag. 209
a) in sanscrito . . . . .	209
b) in tibetano . . . . .	211
III. Maestri, lotsāva, dottori . . . . .	213
IV. Sètte religiose . . . . .	213
V. Re e Dinastie . . . . .	214
VI. Nomi di persona e vari . . . . .	214
VII. Nomi geografici . . . . .	214
VIII. Termini filosofici e religiosi . . . . .	215
IX. Termini vari . . . . .	216
X. Termini tibetani . . . . .	216
XI. Termini Zañ Žuñ . . . . .	216

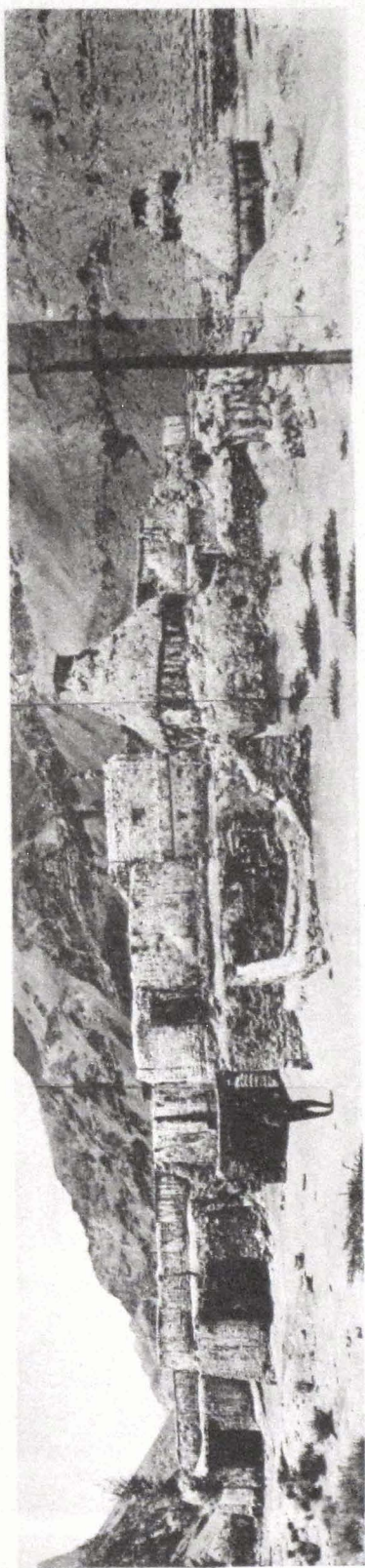
---

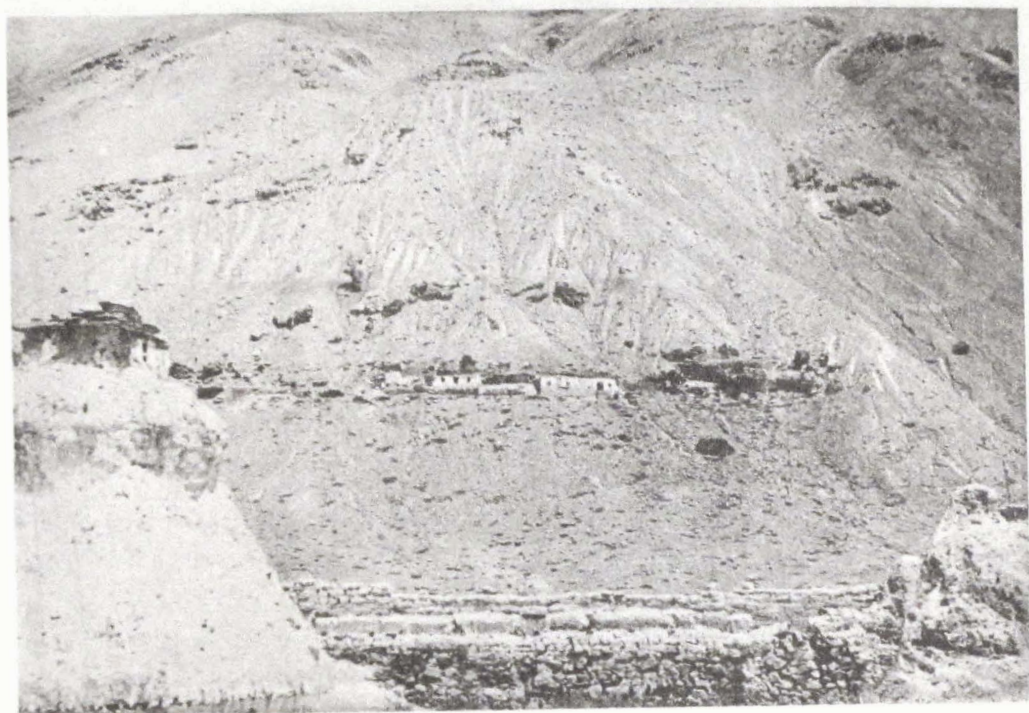


# TAVOLE

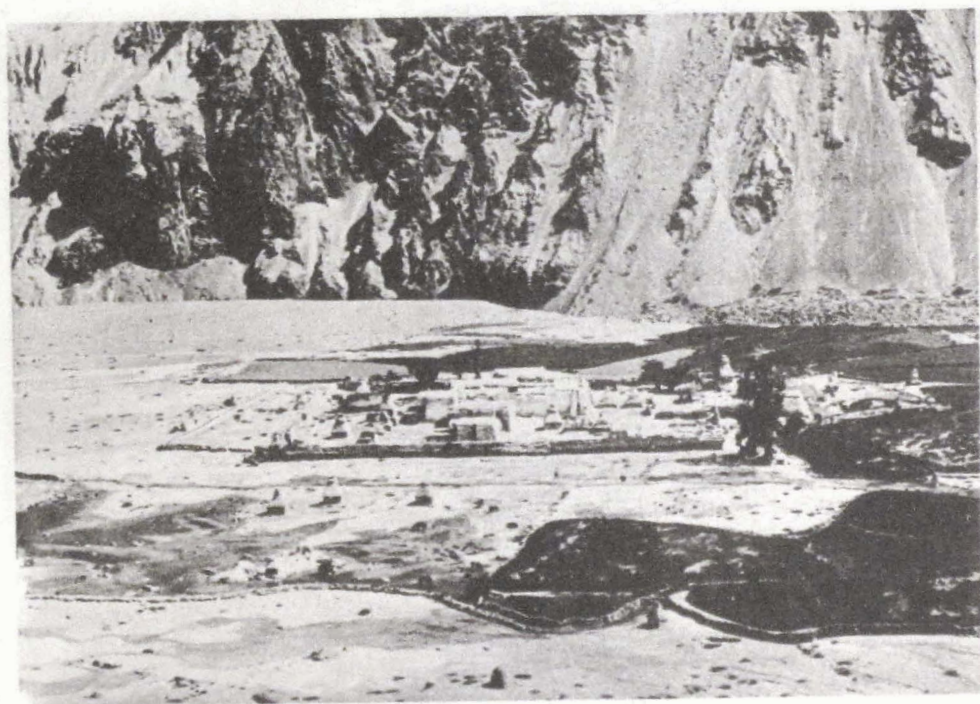








*a*



*b*





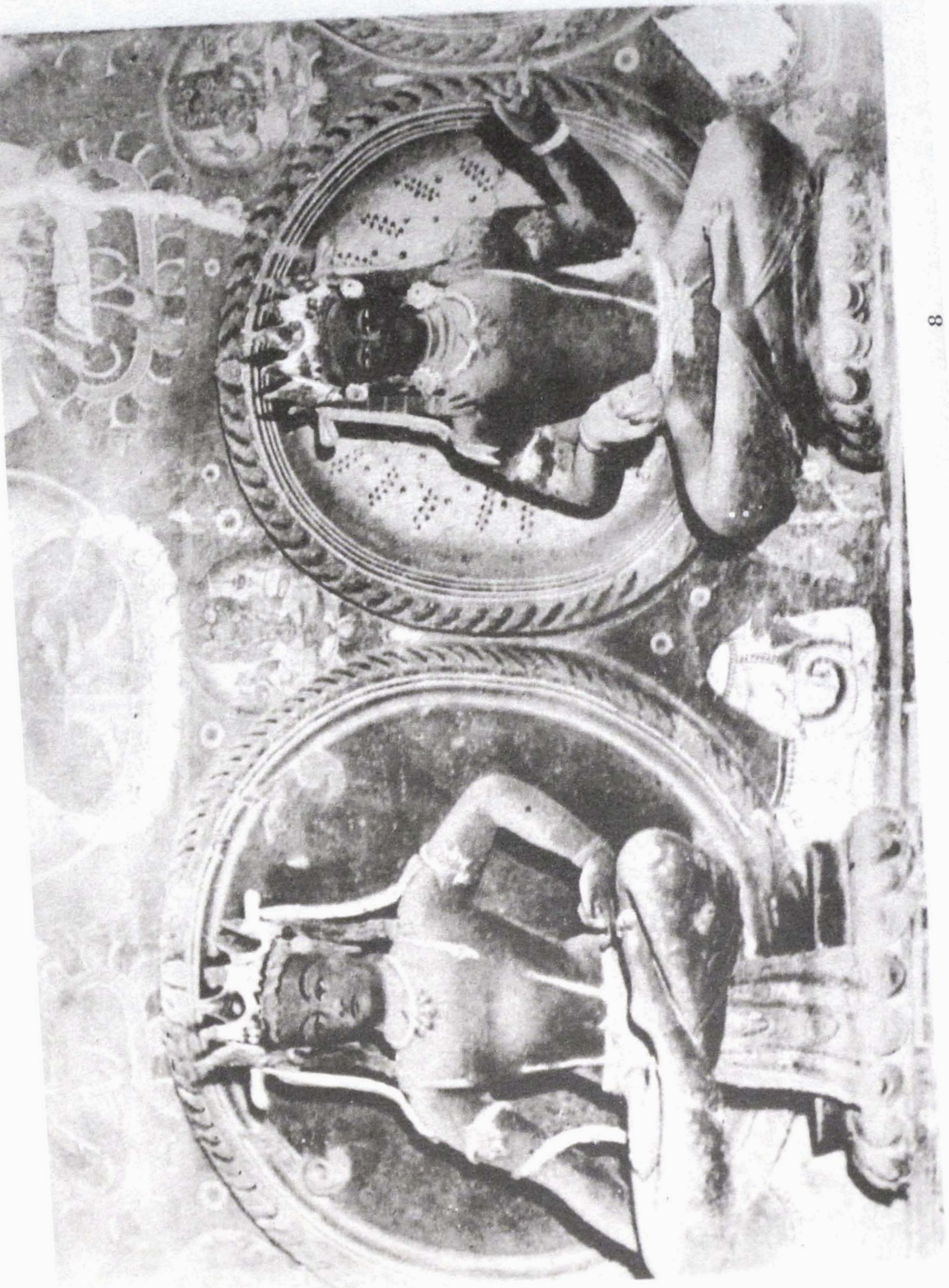
























14

13

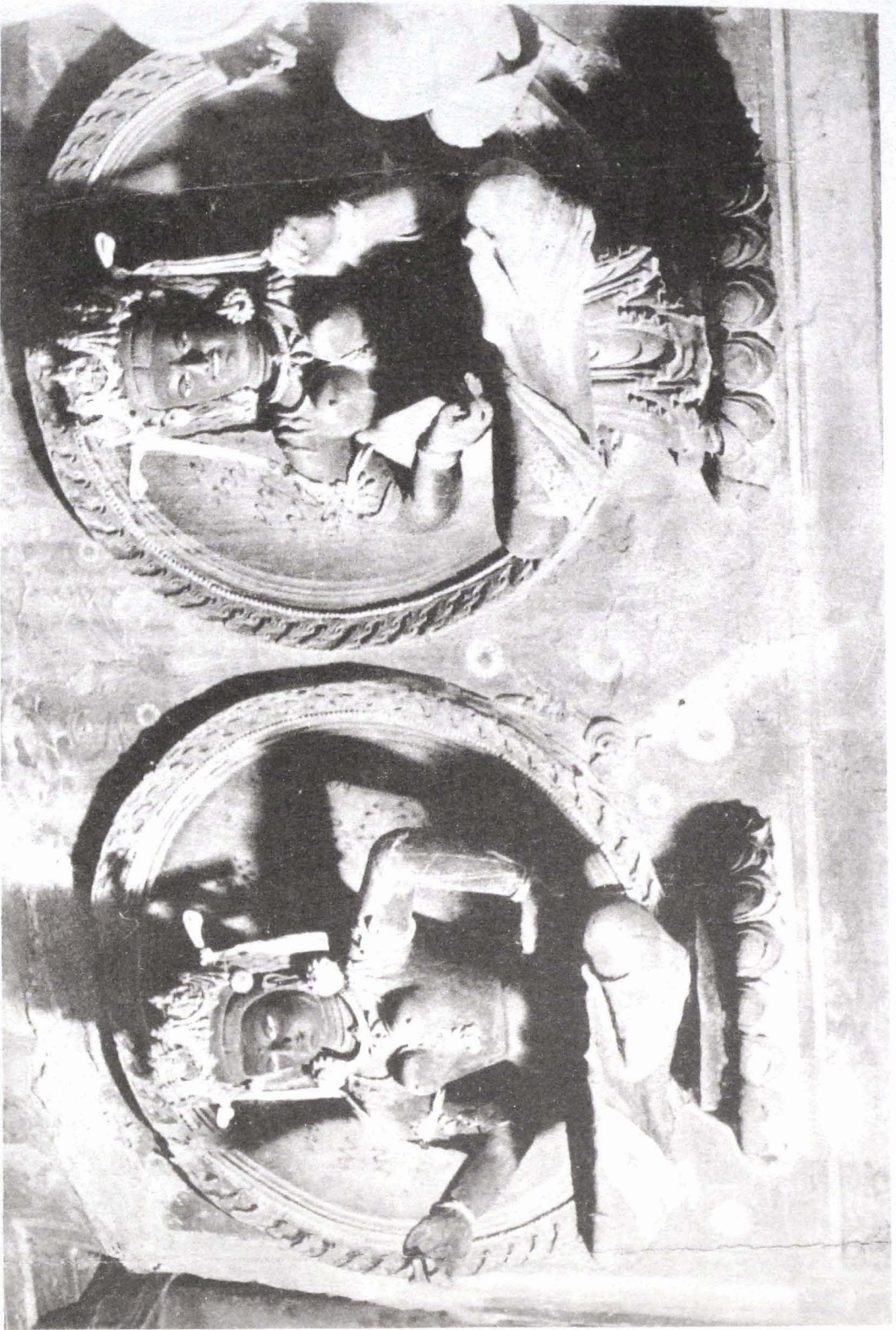
















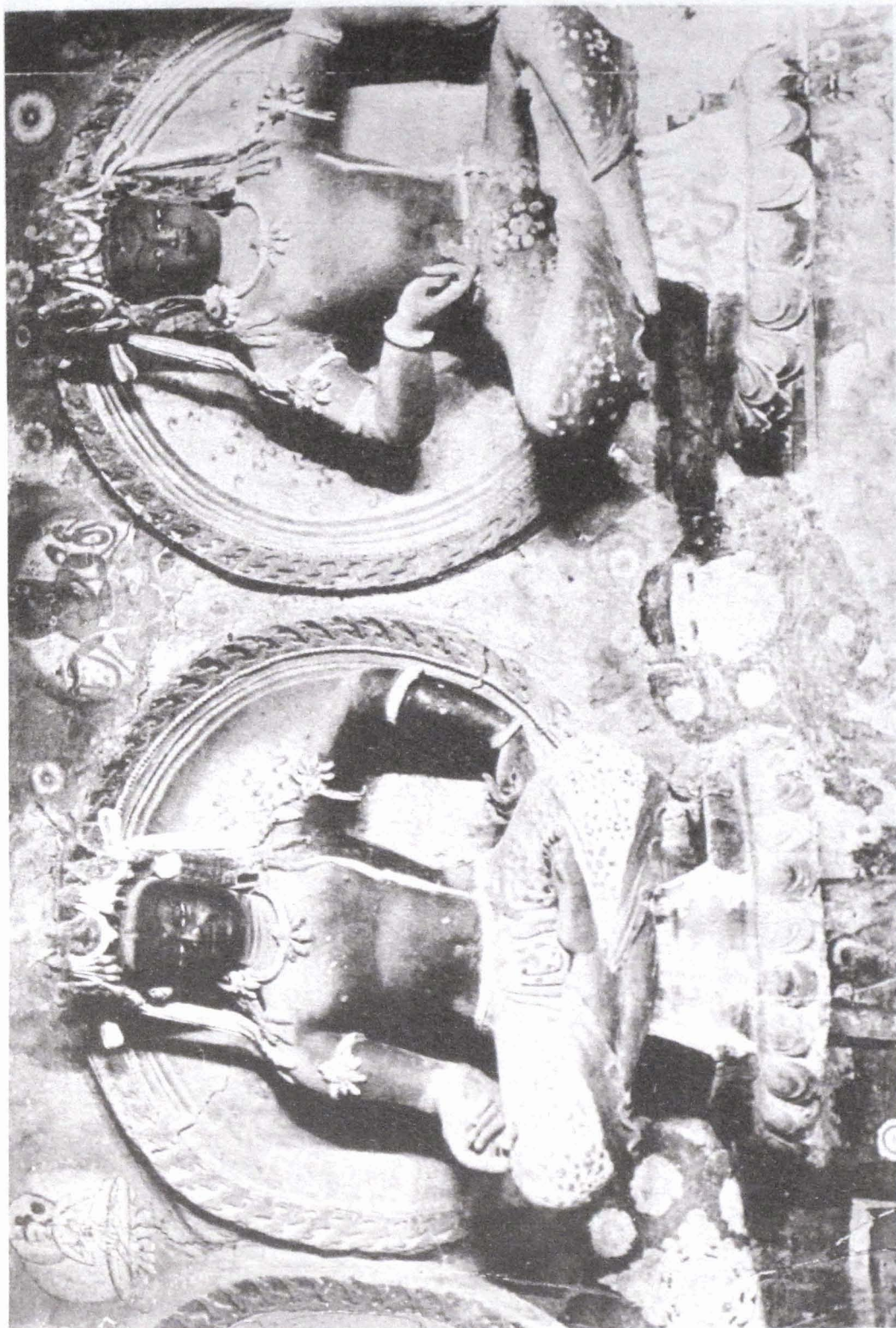
22

21









26

25

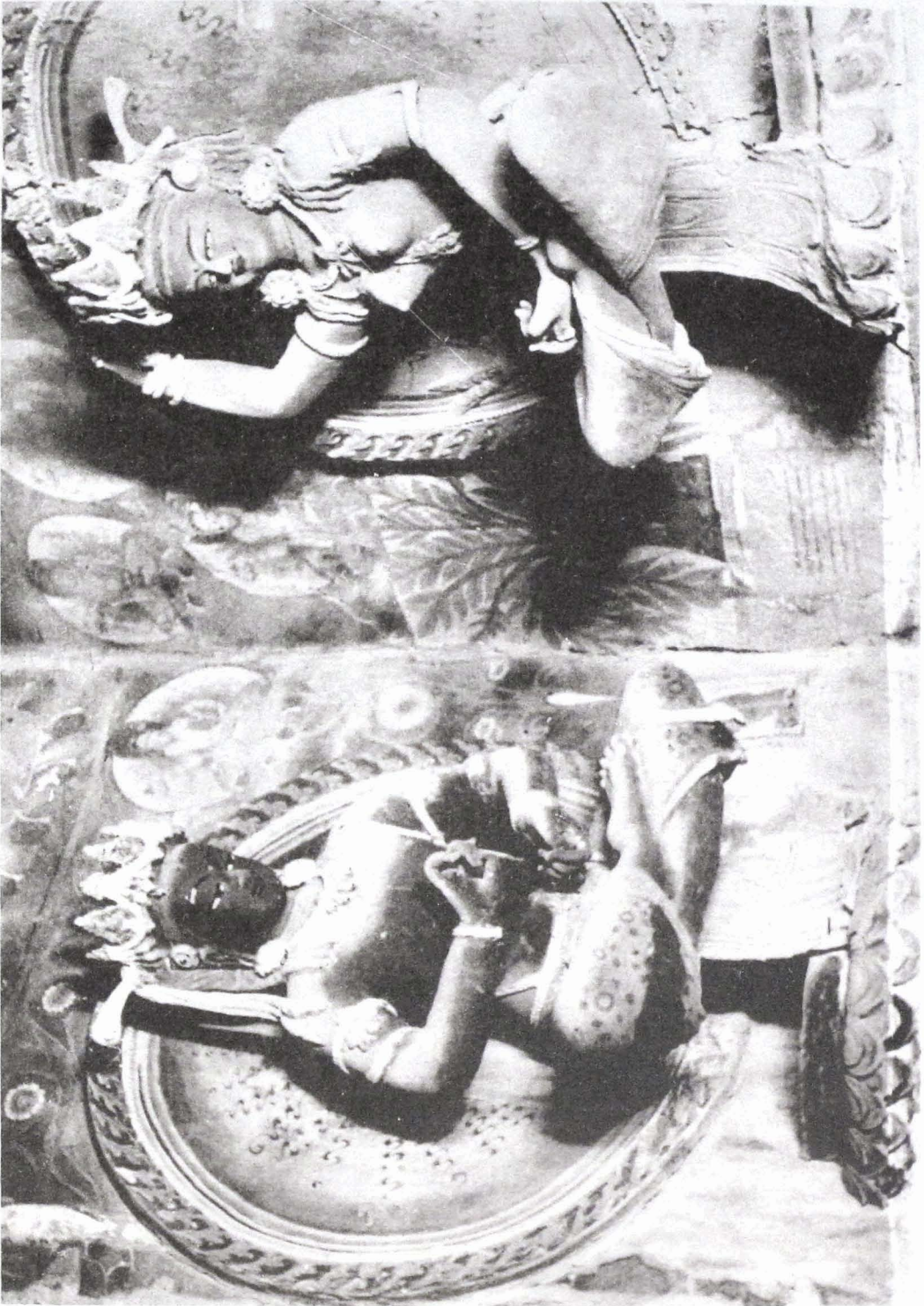
















33

32



*a*



*b*



*c*



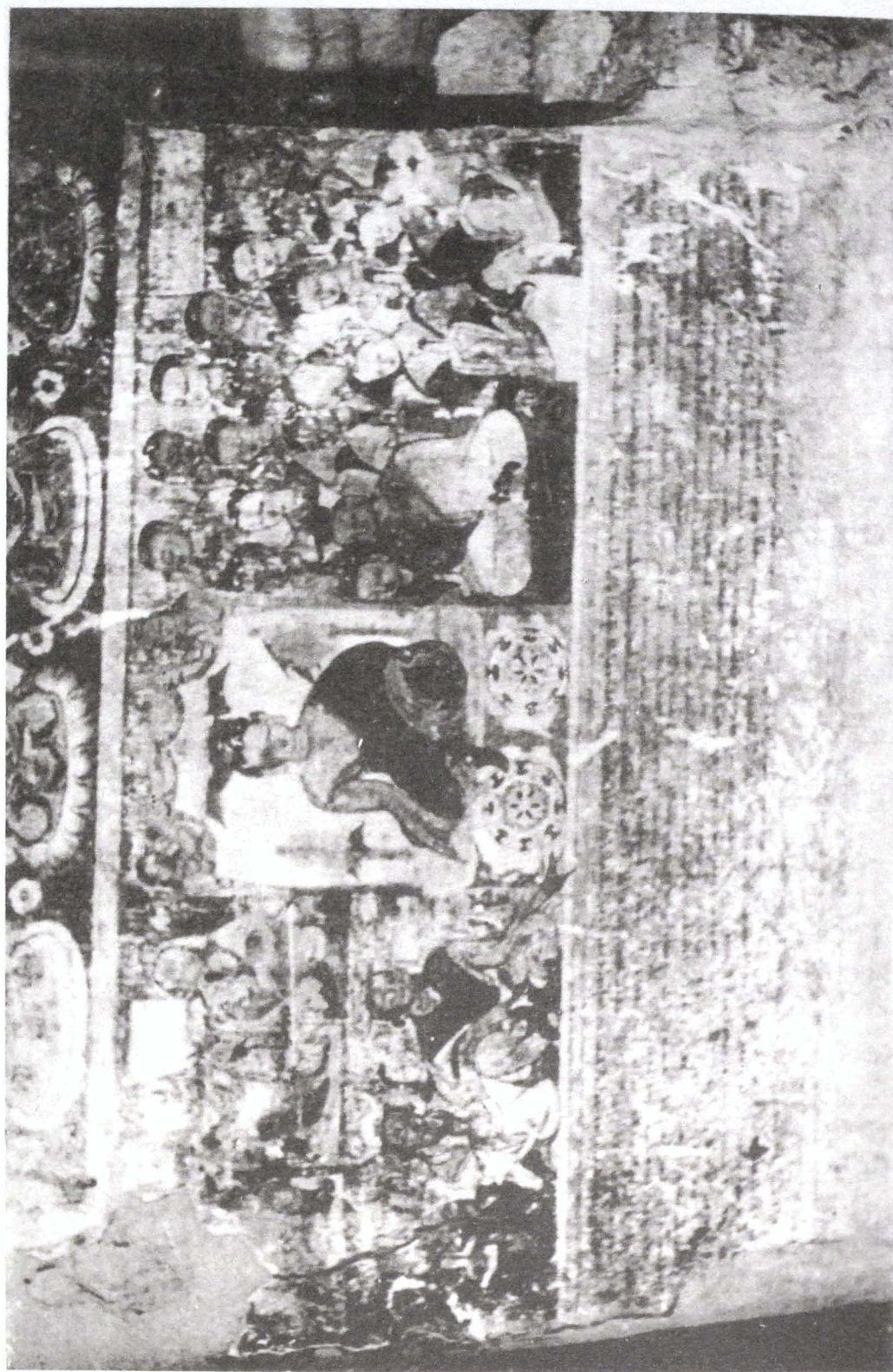








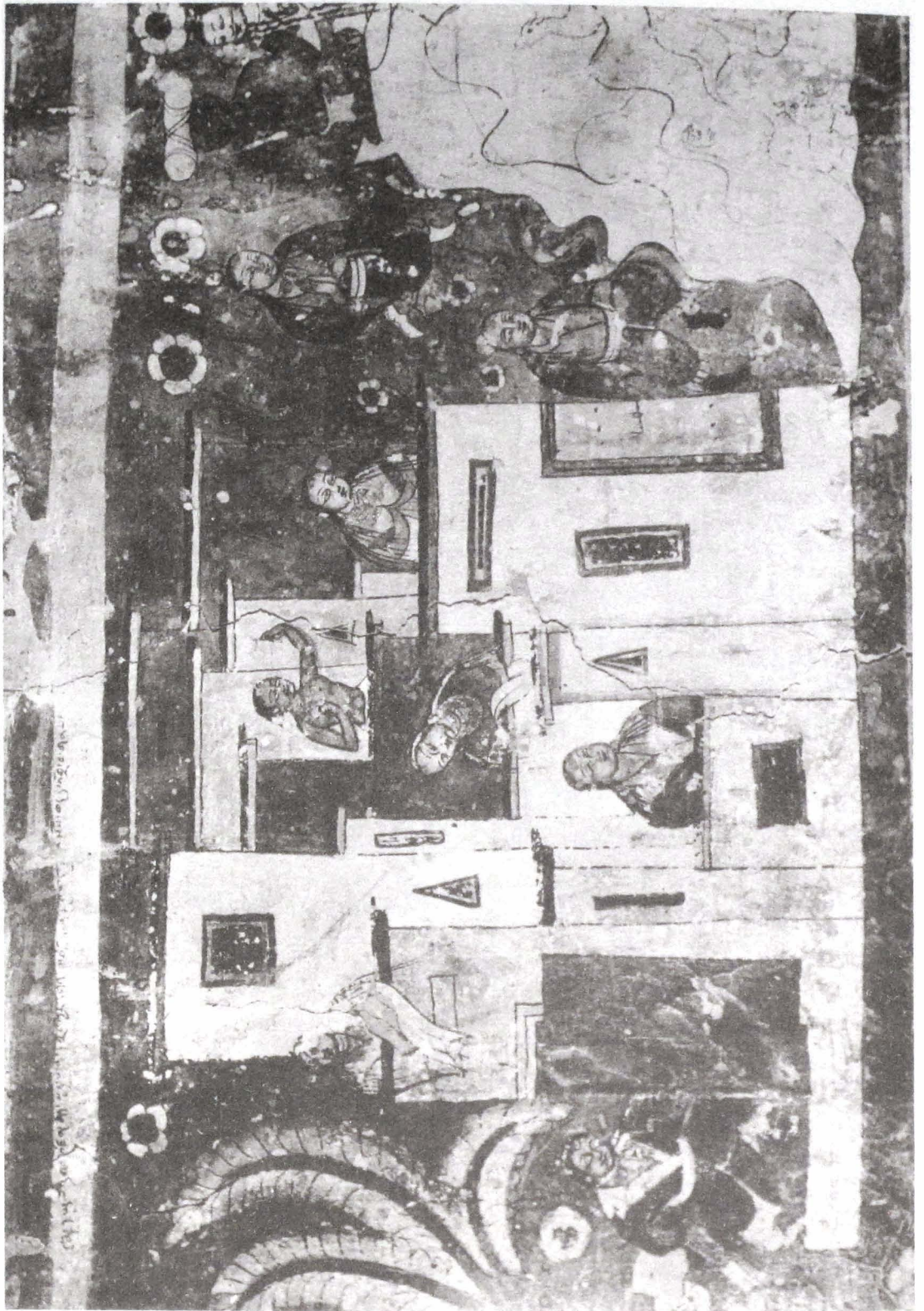












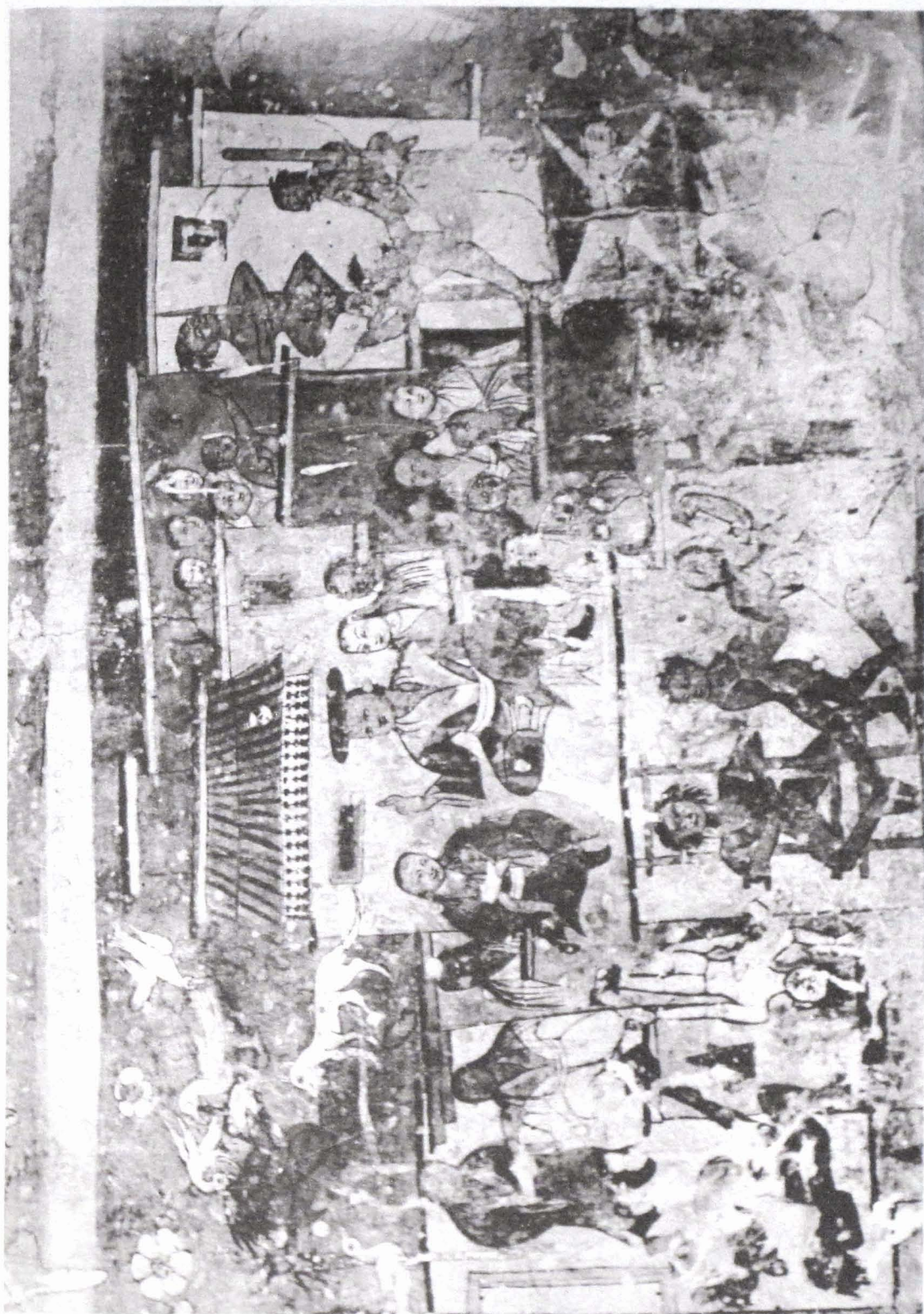








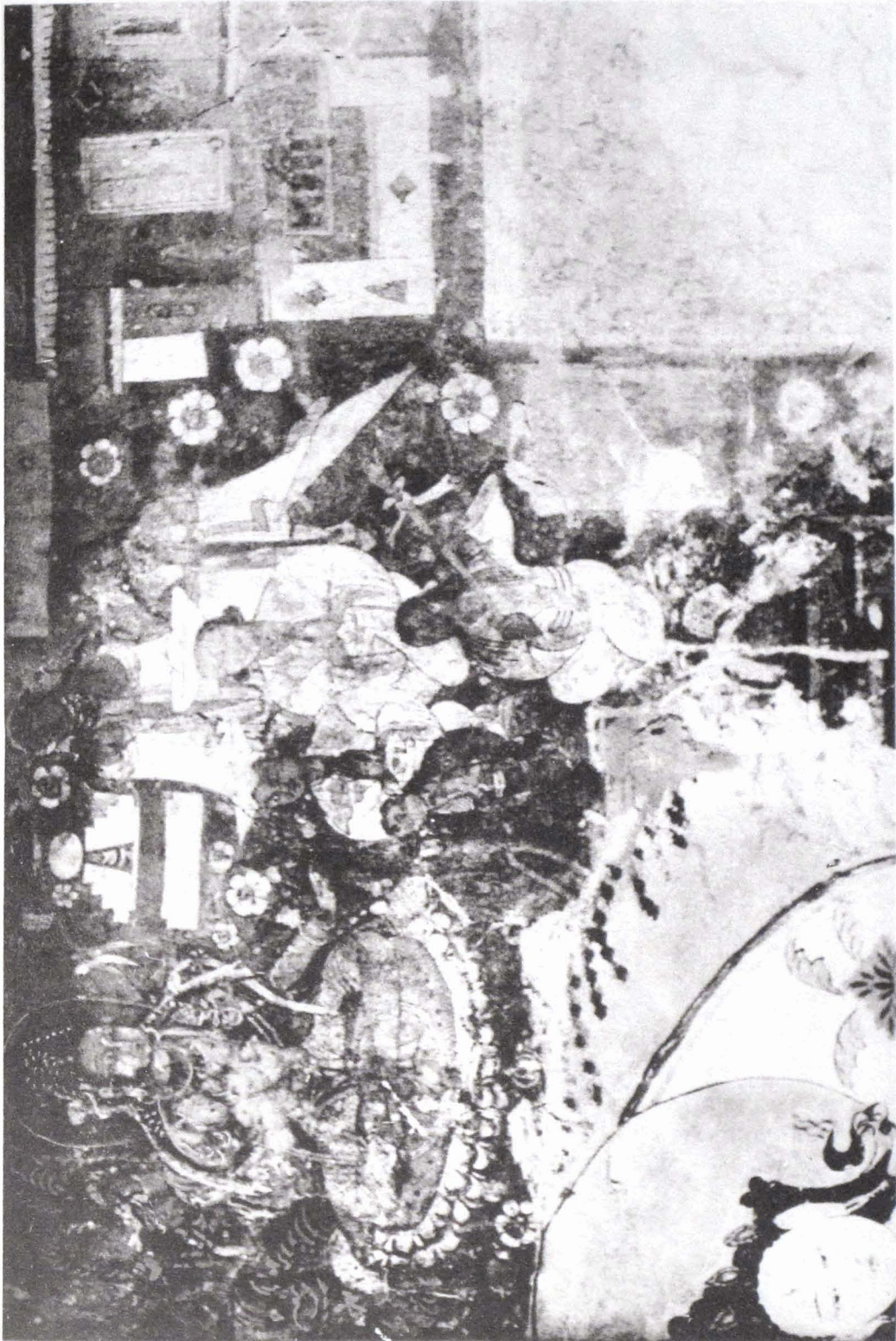




























3



2



1





6



5



4

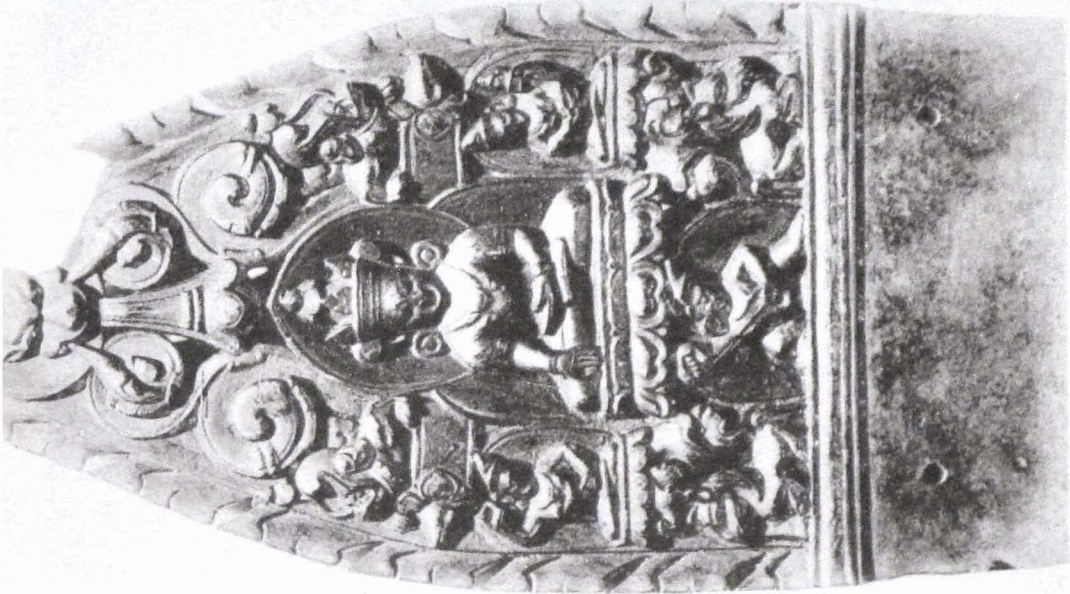




8



7



10



9



















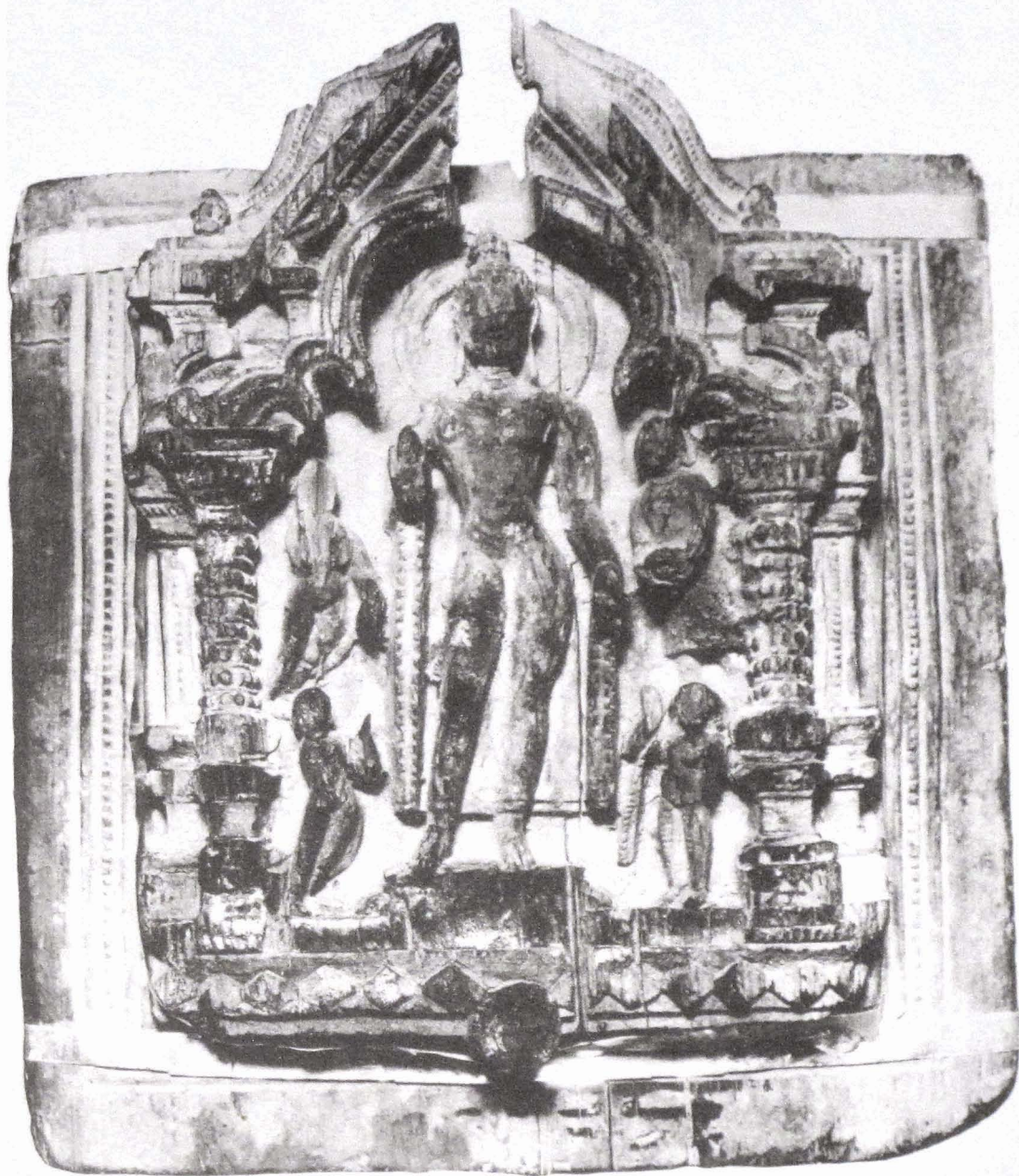




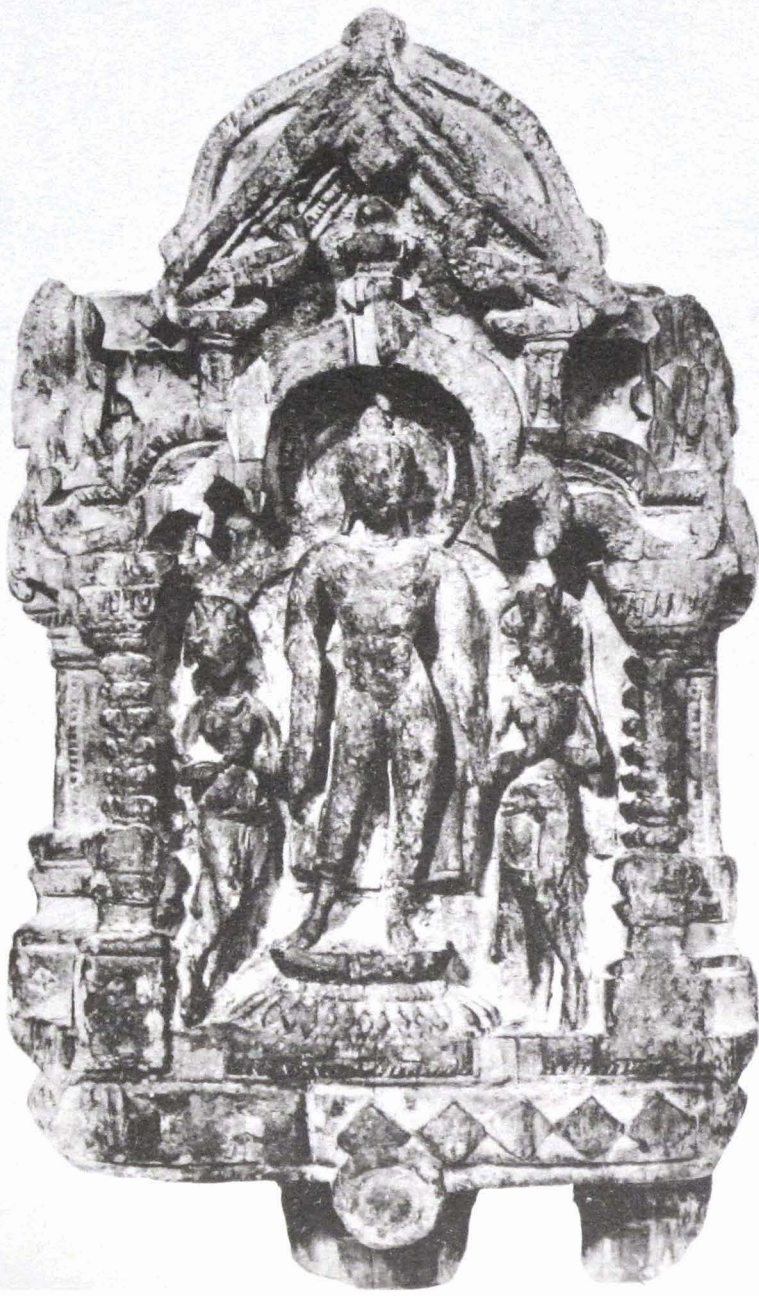




















































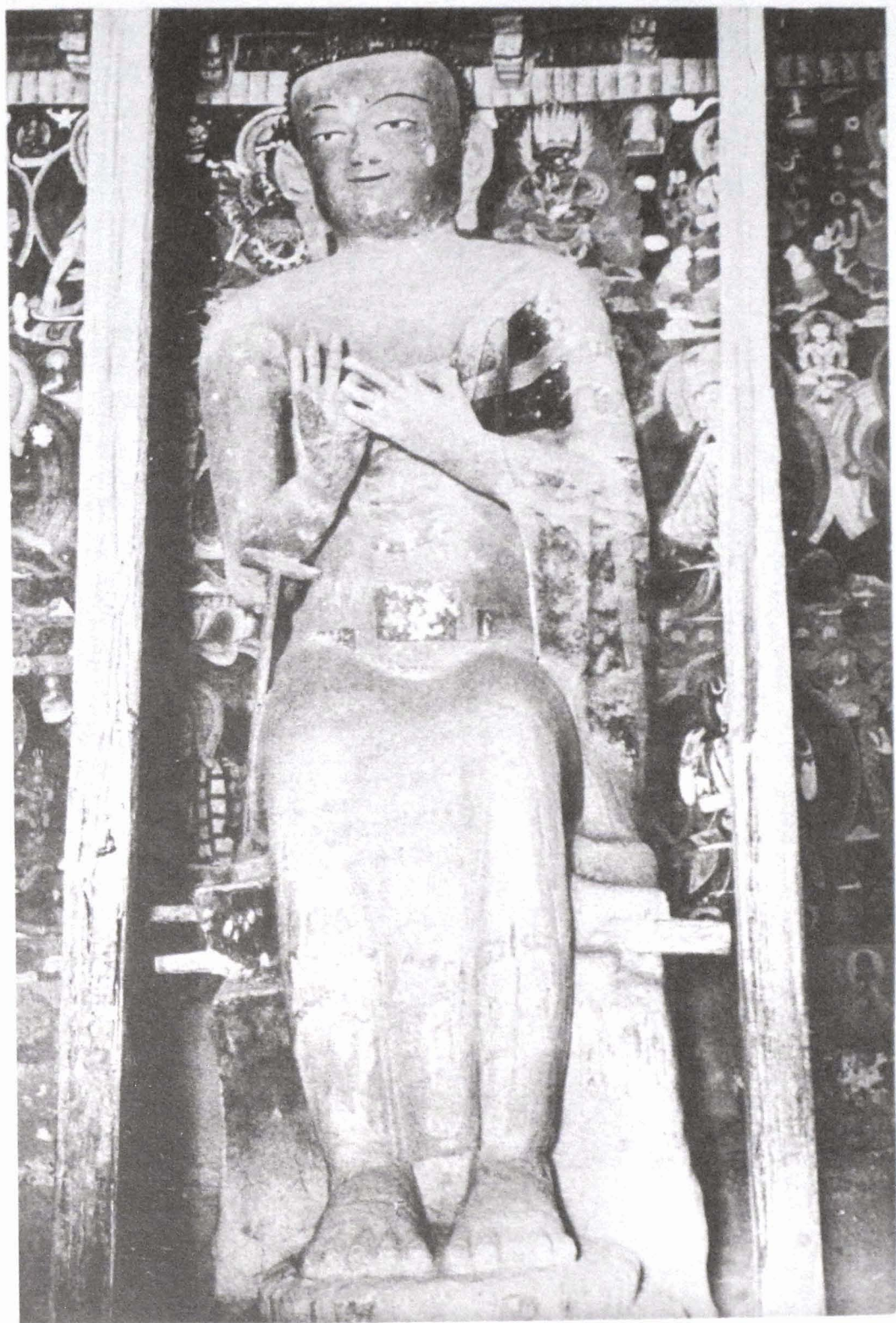




































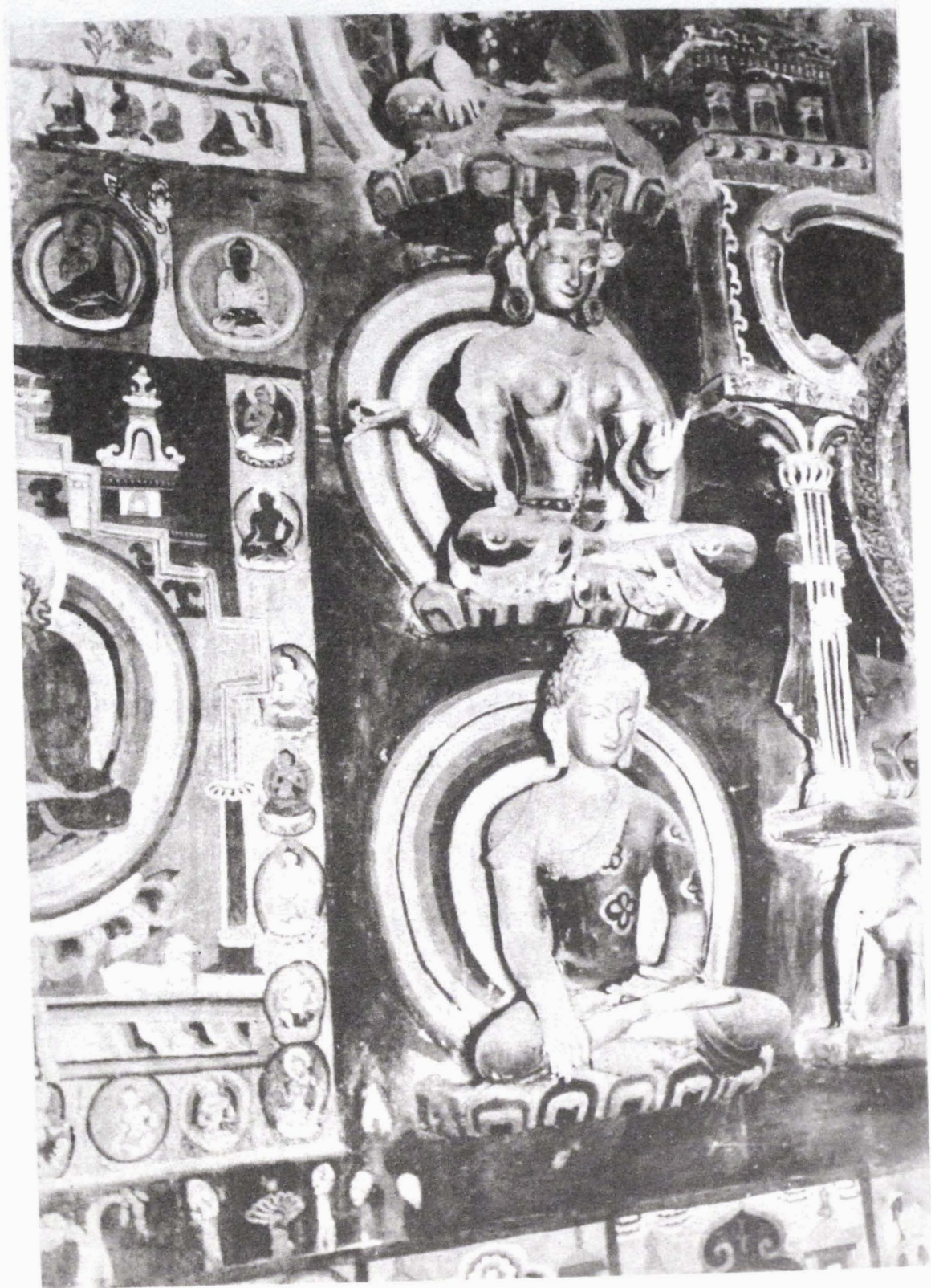




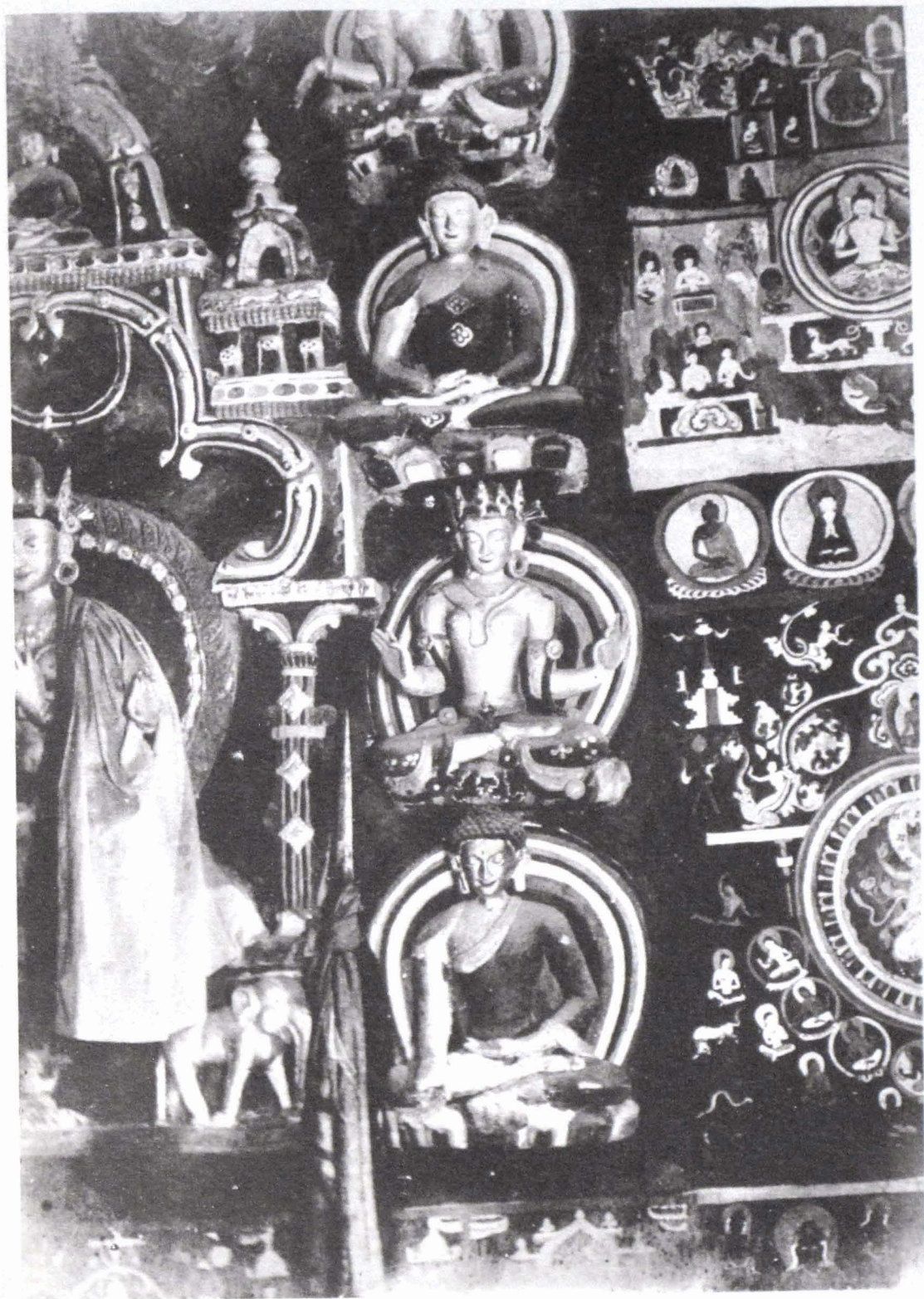




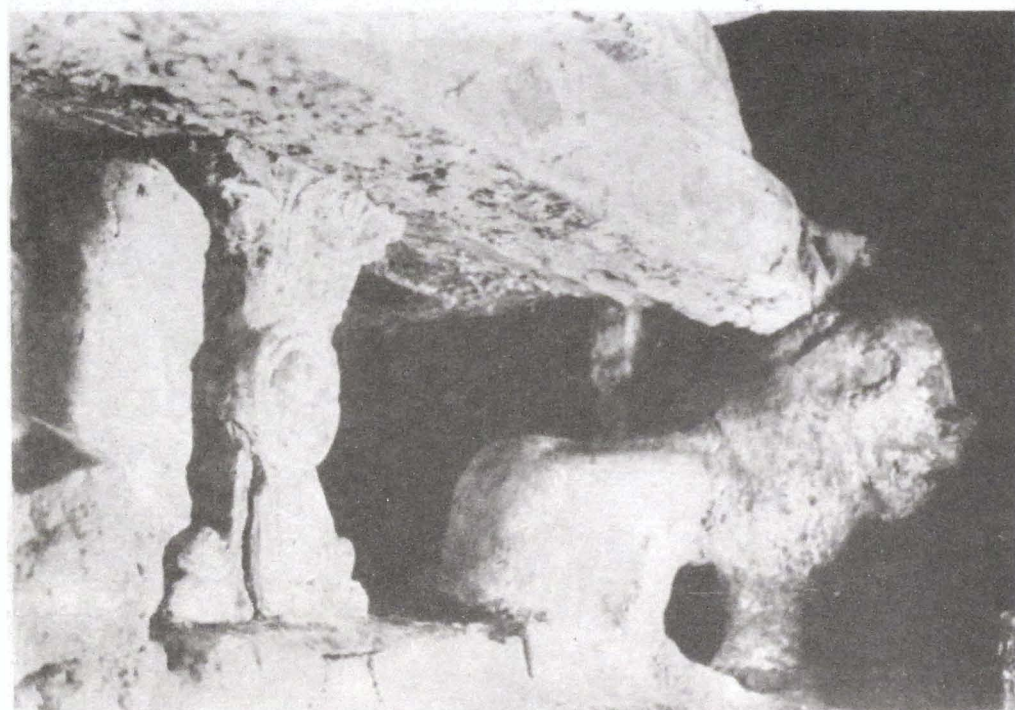




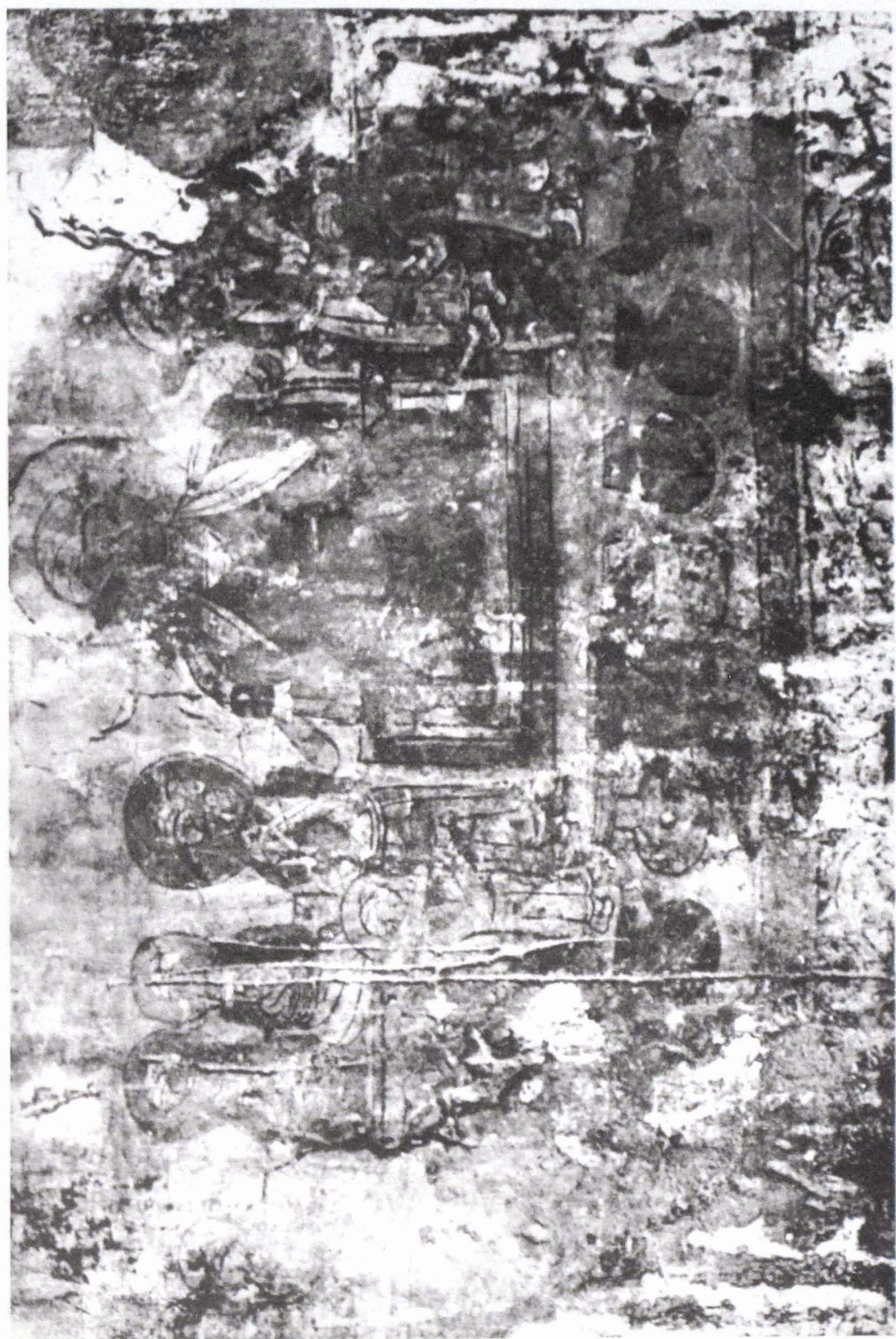




























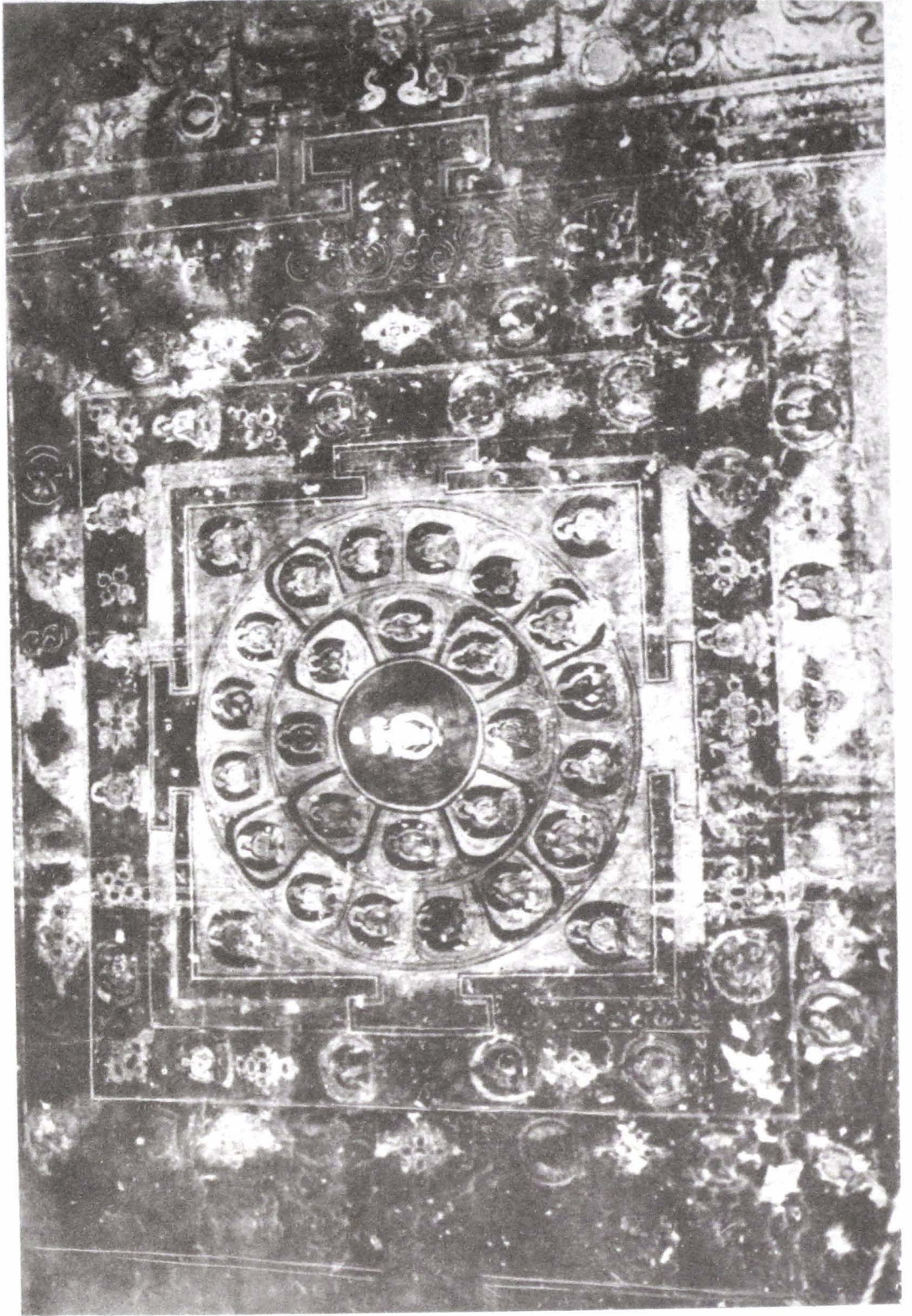




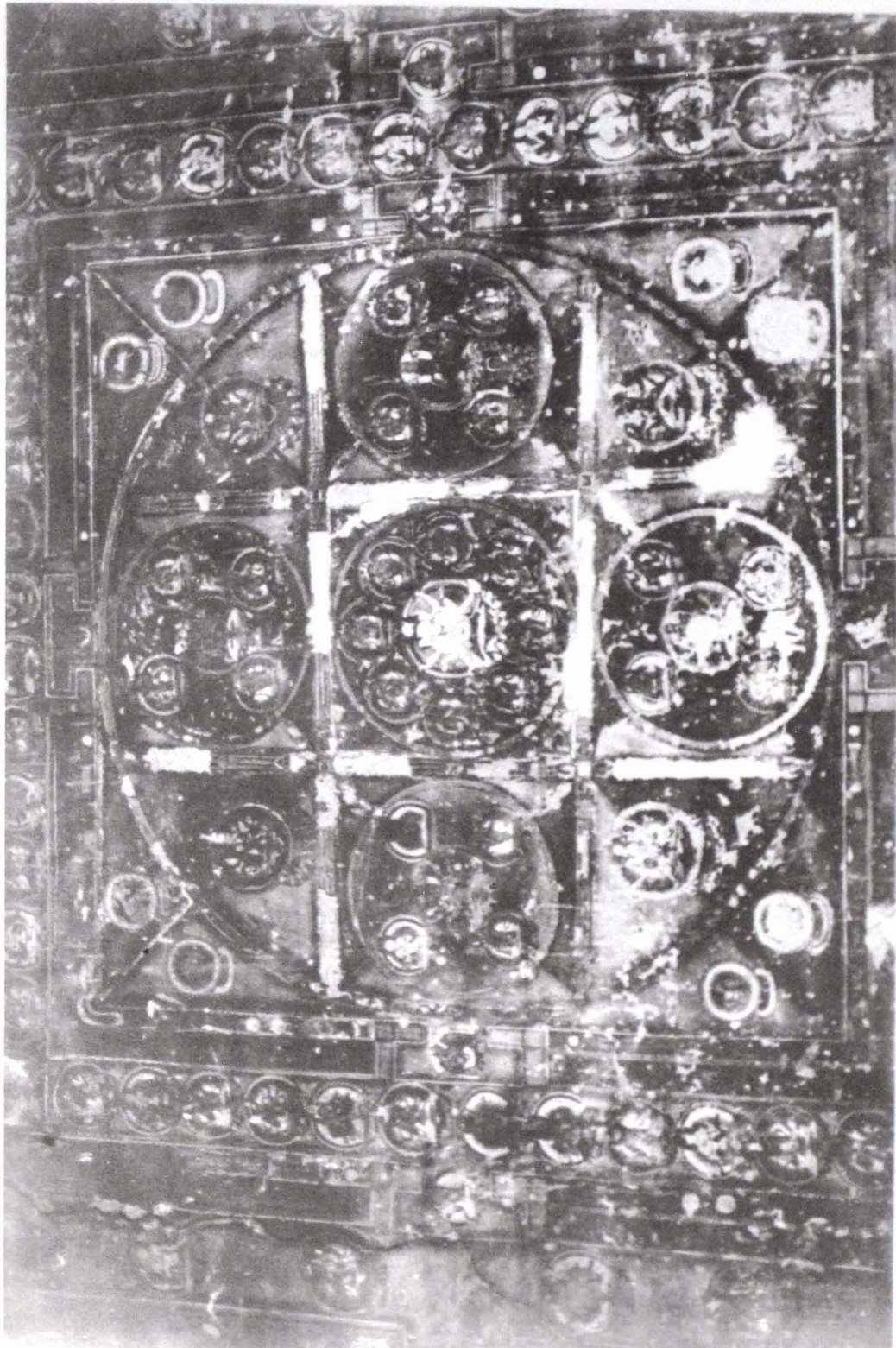








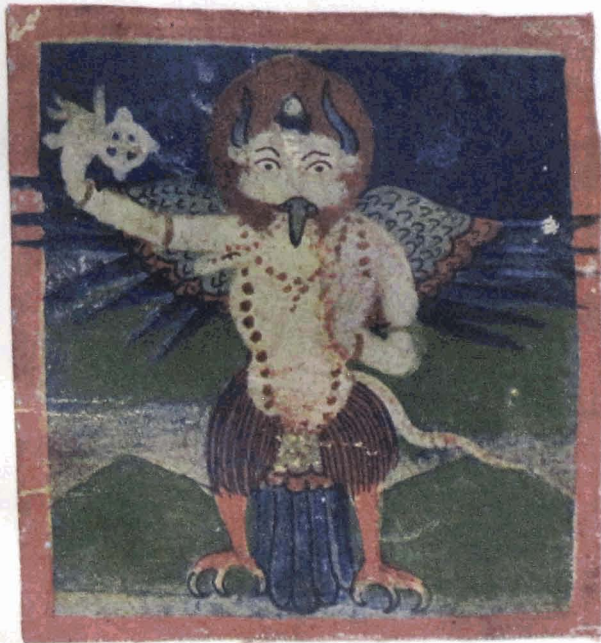














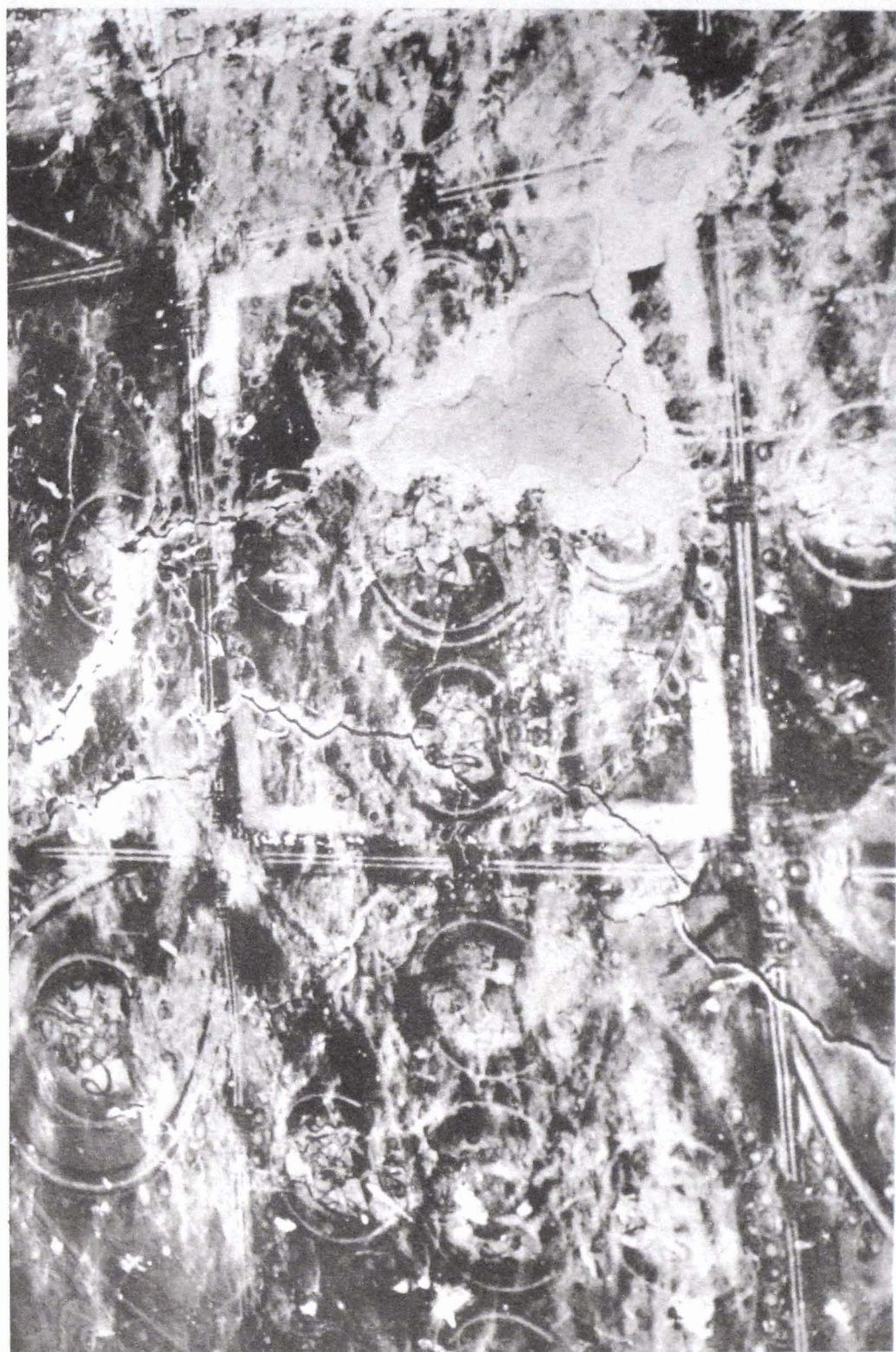






























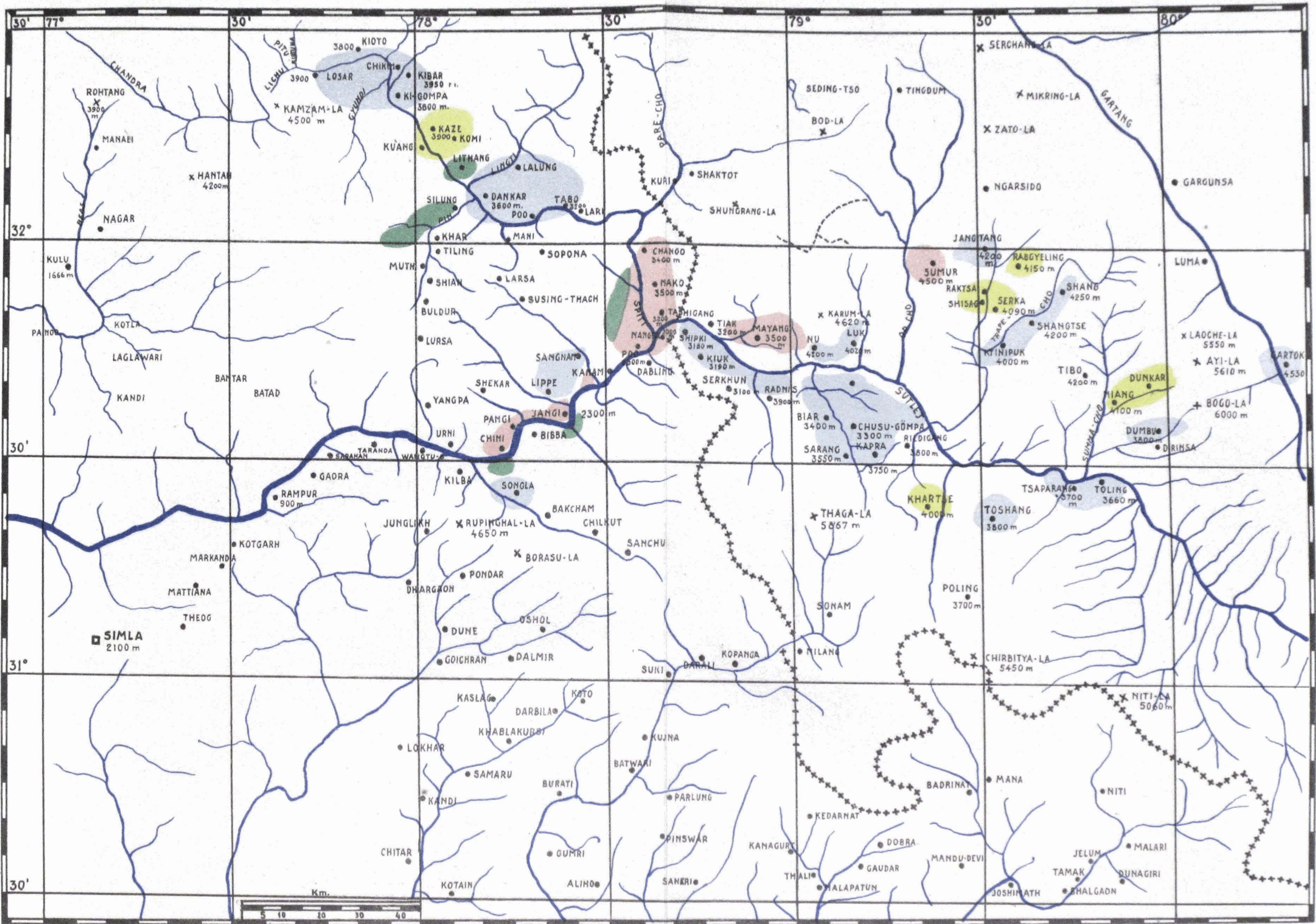








# DIFFUSIONE DELLE SETTE



DGE LUGS PA    
  ABRUG PA    
  SA SKYA PA    
  RÑIN MA PA

CARTA SCHEMATICA DELLA VALLE DEL CHANDRA E DELLO SPITI

