

REALE ACCADEMIA D'ITALIA

STUDI E DOCUMENTI

1

GIUSEPPE TUCCI

INDO - TIBETICA

IV.

GYANTSE ED I SUOI MONASTERI

PARTE I.

DESCRIZIONE GENERALE DEI TEMPI



ROMA

REALE ACCADEMIA D'ITALIA

1941-XIX

REALE ACCADEMIA D'ITALIA
STUDI E DOCUMENTI

1

GIUSEPPE TUCCI

INDO - TIBETICA

IV.

GYANTSE ED I SUOI MONASTERI

PARTE I.

DESCRIZIONE GENERALE DEI TEMPI



ROMA
REALE ACCADEMIA D'ITALIA

1941-XIX

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

A DOLMĀ

mūrtis te janani tridhāmaghaṭitā sthūlātisūkṣmā parā
vedānāṃ na hi gocarā, katham api prāptāṃ nutām āśraye

PREFAZIONE

Nel 1937 partivo per una nuova spedizione nel Tibet la quale era sovvenzionata quasi per intero da Prassitele Piccinini che già aveva largamente contribuito a quella del 1935. Come si vedrà leggendo queste pagine, i risultati conseguiti superano per importanza quelli dei viaggi precedenti. È giusto perciò che io prima d'ogni altra cosa esprima le mie grazie più vive all'amico Piccinini il quale con la sua intelligente liberalità ha favorito questa nuova spedizione dell'Accademia d'Italia nelle impervie terre del Tibet, ed ha permesso a me di scoprire insigni monumenti di quella cultura Indo-Tibetana che di giorno in giorno si rivela sempre più degna di studio.

Il prof. Piccinini incoraggiando queste ricerche così remote dalle discipline mediche nelle quali egli ha lasciato traccia della sua geniale operosità, continua nobilmente le tradizioni umanistiche della nostra stirpe che ha avuto sempre gli interessi più larghi e con eguale ardore dato incitamento alle ricerche più disparate. Che del resto l'Italia si occupi del Tibet è naturale, perchè furono proprio gli italiani che per primi fecero conoscere all'Europa ed in maniera non certo superficiale, l'anima e le credenze di questo popolo così profondamente devoto agli ideali reli-

giosi (1). Un libro come quello del Desideri non invecchia, nè per trascorrere d'anni perde il suo valore scientifico.

Debbo poi ringraziare il dott. Fosco Maraini che è stato mio intelligente collaboratore e compagno di viaggio solerte: egli ha fissato nel documento delle fotografie le cose da me scoperte e studiate, con quell'abilità che tutti gli riconoscono. Le tavole che accompagnano questo volume sono tutte, senza eccezione, a lui dovute.

Il *Diario* della spedizione questa volta non lo pubblico; altri prima di me è andato a Gyantse, altri ha descritto il paese che ho attraversato. Un diario non avrebbe potuto dire cose nuove. Ma quello che ai precedenti viaggiatori è passato inosservato, voglio dire i monumenti d'arte sparsi su queste contrade che di giorno in giorno sembrano impoverirsi e cadere in desolato abbandono e le conclusioni che se ne possono trarre per lo studio della storia politica, religiosa ed artistica del Tibet, ho studiato e discusso in questo volume. Il quale contiene molte cose nuove e molto materiale per la prima volta ora investigato.

Dal Tibet occidentale sono dunque passato nel Tibet centrale: ma la distanza geografica non porta con sè differenza di cultura. Siamo sempre di fronte al medesimo mondo religioso e artistico ed alla stessa unità spirituale.

Questa serie Indo-Tibetica che vado lentamente scrivendo e nella quale illustro il materiale raccolto nelle mie missioni scientifiche, arriva così al suo quarto volume, dopo sei anni che s'è iniziata.

Lavorando su terreno ancora non dissodato ed esplorando di giorno in giorno nuovi settori della vasta letteratura Tibetana che è ancora così difficilmente accessibile, è giusto guardarsi un po' indietro e domandarsi se

(1) Vedi: G. TUCCI, *L'Italia e l'esplorazione del Tibet*, in « Asiatica », 1938.

l'opera già conclusa, non meriti in qualche punto una revisione. Ho perciò riletto attentamente i volumi di Indo-Tibetica già pubblicati e mi sono accorto che nell'insieme non ho gran che da aggiungere o da modificare. Ho notato tuttavia nei particolari alcune inesattezze o incompiutezze che dovendo questa serie Indo-Tibetica restare un'unità, sarà bene correggere. A chi ha letto i volumi precedenti, raccomando perciò di tener presente l'appendice in questo pubblicata nella quale si corregge o si completa ciò che per inavvedutezza o difetto d'informazione in quelli sia da riconoscersi per errato od imperfetto.

Così l'opera precedente è stata sottoposta alla revisione dello *Žu c'e*, come dicono i Tibetani e non mi dispiace d'esser lo *žu c'e* di me stesso.

12 Dicembre 1938-XVII.

GIUSEPPE TUCCI.

CAPITOLO I.

IMPORTANZA DEI MONUMENTI STUDIATI NEL VIAGGIO DEL 1937.

§ 1. *La strada Sikkim-Gyantse ed i suoi monumenti.* — La strada Gangtok-Gyantse (1) è stata percorsa varie volte. Non mancano neppure libri che l'abbiano descritta; ma le notizie ch'essi contengono sono così scarse da far pensare che questa parte del Tibet sia quasi del tutto priva di monumenti di grande interesse archeologico e storico, degni ad esempio di stare alla pari con quelli scoperti nel Tibet occidentale. Quando perciò io partii per il viaggio compiuto nel 1937, non avevo molte speranze di ritrovamenti archeologici; mi proponevo solo di raccogliere materiale bibliografico, ma non credevo che questa nuova spedizione avrebbe potuto risolvere molti dubbi che ancora mi restavano sullo sviluppo dell'arte tibetana: molto meno potevo figurarmi le cose che avrei trovato lungo questa strada certo fra le più note del Tibet.

Del resto sapevo che il Sikkim, dove comincia la carovaniere, è paese conquistato dal Lamaismo in tempi rela-

(1) Seguo per i nomi geografici la grafia delle carte della *Geographical Survey of India* semprechè queste non contengano errori. La forma esatta è poi ricostruita nel capitolo III dedicato alla geografia storica.

tivamente recenti, e che prima di Lha btsun (xvii secolo), che ne fu l'apostolo in quelle terre, non c'erano stati per tale via scambi diretti fra Tibet ed India. Le cronache e le biografie indicano infatti il Kashmir o il Nepal come le due contrade traverso le quali il Buddhismo e con esso la cultura indiana penetrò nel Tibet e si mantennero per lungo tempo i contatti spirituali fra India e Tibet. Ma il mio viaggio ha dimostrato che anche su questi luoghi fra il Sikkim e Gyantse, sebbene lontani dalle vie anticamente battute, si diffuse prestissimo l'onda incivilitrice del Buddhismo. I monasteri, che presto vi furono costruiti e dei quali restano nella maggior parte le rovine soltanto, conobbero un grande splendore d'arte ed ebbero un'importanza di prim'ordine nella formazione e nell'evoluzione del pensiero e del culto lamaistico.

Ci sono documenti che lo dimostrano. Vedremo infatti che alcune fonti da me scoperte e studiate ci permettono, non dico di ricostruire per intero la storia di queste terre, ma per lo meno di conoscerne con maggior precisione alcune vicende e di lumeggiare la fortuna della scuola Sa skya e i fasti di alcuni dei principali conventi che la pietà di principi eresse nella provincia di gTsañ (gTsang, Tsang).

Purtroppo la zona esplorata non è vastissima: ma non si può far nello stesso tempo molto e bene.

Mi stimerò dunque compensato delle mie fatiche se queste indagini potranno servire di guida ai futuri ricercatori i quali, seguendo le mie tracce, siano per avventura in condizione di compiere investigazioni più approfondite con maggior tempo e mezzi. Ciò sarà possibile solo quando il governo tibetano aprirà con minor sospetto le porte delle

sue terre: se tuttavia non sarà troppo tardi, perchè, ad esser schietti, deplorevolissimo è il modo come questi antichi monumenti sono tenuti. Nè le autorità, nè i lama hanno idea della loro grande importanza. Del resto molto fu già distrutto durante la guerra anglo-tibetana del 1904.

Gli affreschi poi che hanno resistito per tanti secoli nelle cappelle e nei templi sfuggiti alla rovina corrono il rischio di essere ricoperti di calce e di lasciar posto alle pitture dei nuovi rozzi artigiani, incoraggiati da quella smania del nuovo che comincia a fare la sua strage anche nel Tibet.

Tra i molti monasteri di cui si conserva traccia nei documenti storici, io parlerò in modo speciale di Samada, Iwang, Shonang (1) e Gyantse: di quelli cioè maggiormente degni di studio. Non mi occuperò dei nuovi o nuovissimi che il viaggiatore trova sulla sua strada e sono tuttavia i più noti, perchè i primi che s'incontrino su terra tibetana, e, siccome più prossimi all'India e meno schivi del forestiero, più facili ad accogliere il visitatore (2).

(1) E non Shomang com'è sulle carte della Survey.

(2) Tale è, ad esempio, quello segnato sulla carta come Kajü Gompa, ma che si dovrebbe chiamare Trommò me (Gro mo smad - « Trommò inferiore »), per distinguerlo dall'altro convento Trommo tö (Gro mo stod - « Trommò superiore ») a nord ovest di Yatung. Questa prima parte del Tibet, conosciuta anche col nome di Chumbi, è infatti chiamata dai tibetani Gro mo. Le sette cui appartengono i due monasteri sono diverse. Trommò me appartiene ai bKa' brgyud pa, anzi ad una setta speciale di questa scuola, quella cioè che dal nome del suo fondatore si chiama aBar ras pa. (La biografia di questo monaco che comprende anche i canti a lui attribuiti ha il titolo: *rJe btsun aBar ras pa rgyal mts'an dpal bza'i poi rnam t'ar mgur qbum da'i bcas*. L'opera è divisa in quattro sezioni: l'autore della biografia è rGyal mts'an dpal). L'altro monastero appartiene alla « setta gialla » e deve il suo rinnovato prestigio ad un celebre asceta che vi abitò per

Tutta questa parte, Chumbi o Trommò che dir si voglia, non appartiene al Tibet che da tempi recenti: anche geograficamente gli è estranea. Il Tibet vero e proprio, con l'immensità dei suoi pianori, comincia proprio a Phari (P' a g ri) ove tuttavia mancano tracce di antiche costruzioni, con la sola eccezione di un tempietto situato a circa trecento metri prima di arrivare nel paese e conosciuto col nome di: Sandüb Lacàng (b s a m a g r u b l h a k' a ñ). Adesso questa cappella appartiene alla setta aBrug pa che l'ha in custodia; la tradizione lo attribuisce a T'añ ston rgyal ba, un celebre asceta aBrug pa, molto noto in queste parti del Tibet. Il tempietto povero e mal tenuto, contiene affreschi che forse risalgono al xv secolo e qualche oggetto di probabile origine indiana; una statua di Avalokitesvara di bronzo e due copertine di libro (g l e g s s i ñ).

Il vero terreno archeologico lo troviamo dopo Tuna; la carta si copre di nomi i quali ricordano persone, cose o avvenimenti che lo studioso del Tibet o della sua religione non può ignorare. Siamo entrati cioè nella provincia di gTsañ che insieme con dBus è la più celebre del Tibet; tutte e due rappresentano infatti il centro geografico e storico della cultura tibetana.

I confini di questa provincia di gTsañ sono difficili a determinare anche perchè hanno probabilmente variato durante i secoli. Secondo però i trattati geografici la provincia

lungo tempo ed è morto di recente in fama di grande santità, voglio dire il Trommò Ghescè ch'io incontrai nel 1935 a Poo, perchè spesso soleva raccogliersi in meditazione in certo suo eremo vicino a Lippa nello stato di Bashahr. Il vero nome del monastero è *Duñ dkar* che significa: « la bianca conchiglia »; esso deriva dalla forma della rupe che incombe sul convento e sulla quale corrono curiosi disegni a spirale che da lontano sembrano giri di conchiglia. La conchiglia è, come tutti sanno, simbolo di buon augurio secondo le idee indo-tibetane.

di gTsañ a nord confina con lo gTsañ po cioè col Brahma-putra, a est arriva fino al Trigu Tso, a sud confina col Bhū-tan, il Sikkim ed il Nepal e ad ovest include presso a poco tutto il territorio che troverebbesi a destra di una linea che partendo, a sud, da Kyirong (s K y i d s r o ñ), ai confini del Nepal, proseguendo verso il nord, raggiungesse lo gTsañ po.

Ho seguito anche questa volta lo stesso criterio adottato nei volumi precedenti: vale a dire ho dato di ciascuna cappella una descrizione minuta, la quale possa servire di guida a chi voglia visitare intelligentemente i luoghi da me studiati, e a chi non abbia modo di recarsi nel Tibet dare un'idea approssimativa delle cose che vi si possono vedere.

§ 2. *L'importanza di questi monumenti per la storia dell'arte tibetana.* — Lo studio accurato di questi templi e delle opere d'arte che essi contengono porta anzitutto un notevole contributo all'iconografia del Buddismo mahā-yānico. Le molte migliaia di immagini scolpite o dipinte che descriveremo rappresentano o forme nuove di divinità conosciute o cicli dei quali non s'aveva ancora notizia. C'è poi un evidente vantaggio sulle raccolte iconografiche fino ad oggi pubblicate: in queste troviamo una serie di immagini senza nessun rapporto l'una con l'altra. Ma un'immagine così isolata è quasi sempre un'astrazione, perde cioè il suo valore di simbolo e quella connessione ideale che la inserisce in determinate esperienze religiose. Nel caso nostro invece, siccome ogni cappella è dedicata ad un particolare ciclo tantrico e rappresenta perciò l'espressione visibile di un'esperienza mistica, ogni immagine fa parte di un complesso organico di simboli con i quali è strettamente e necessariamente connessa. Dalle immagini o meglio dall'in-

sieme delle immagini rappresentate possiamo sempre risalire a quei testi liturgici che le ispirano e se ne servono per tradurre in forme visibili determinati stati psicologici e mistici, o particolari momenti rituali. Ciò si vede benissimo studiando il più importante forse dei monumenti nei quali queste figure sono dipinte, voglio dire il Kumbum (sku ḅum) di Gyantse, il quale ci mette in contatto diretto con la psicologia religiosa delle scuole esoteriche del Buddhismo indo-tibetano e ci fa vedere come l'arte sia unicamente da quella psicologia dominata e diretta.

Questo Kumbum è famoso in tutto quanto il Tibet e viene considerato come il più grande stūpa del paese delle nevi. Se questo vanto della gente di Gyantse corrisponda a verità non saprei ancora dire: debbo però riconoscere che la stessa opinione è condivisa da molti lama e pellegrini d'altri paesi che hanno viaggiato in lungo e in largo il Tibet, e possono quindi aver fatto confronti con monumenti d'altri luoghi.

L'importanza del Kumbum è duplice: e per la sua architettura e per le pitture che esso contiene.

Dal punto di vista architettonico il Kumbum è un mc'od rten del tipo conosciuto col nome di bKra šis sgo mañ « il fausto stūpa dalle molte porte », uno cioè degli otto tipi di stūpa elencati e descritti nei trattati indo-tibetani. Dopo quello che ho detto sui mc'od rten tibetani nel primo volume di Indo-Tibetica e contemporaneamente diceva sugli stūpa in genere Paul Mus a proposito di Barabudur (1), è inutile ricordare il valore simbolico

(1) In uno studio pubblicato a puntate nel « Bulletin de l'École Française d'Extrême Orient », 1935 e sgg.

di consimili costruzioni. Io non mi dilungherò sull'origine di questo simbolismo che P. Mus ha indagato nelle sue fasi, ma piuttosto mi riferirò al valore psicologico e al significato religioso che venivano a queste costruzioni attribuiti durante il più tardo periodo buddhistico, e propriamente da quelle scuole tantriche alle quali si deve appunto questo notevolissimo monumento dell'architettura tibetana.

Gli edifici tibetani non interessano soltanto per il decoro delle linee architettoniche che ora continuano con ardimenti studiati la roccia, ora ricordano, con il simbolo della loro struttura, il carattere sacro della terra: essi sono resi più solenni e grandiosi dal paesaggio ch'è intorno, dalle rupi che sembrano fatte d'oro, dalle silenziose distese di pianori che corrono levigati fino all'orizzonte quasi per dare a quelli risalto, dalla solitudine che li circonda come una preghiera, e da un cielo che ha la trasparente luminosità delle gemme.

In occidente costruire è immaginare e arricchire con impensate creazioni della fantasia l'opera della natura: la musica soltanto è un rivivere la vita cosmica ed una partecipazione immediata al corso eterno delle cose.

Per il tibetano invece costruire — parlo s'intende dell'arte religiosa — significa rifare il mondo. Chi edificò il Kumbum, ricreò l'universo, non nella sua struttura materiale, che non conta, ma nella sua costruzione ideale, nell'intreccio delle forze che lo animano, nel gioco delle energie psichiche che gli danno varietà e mutevolezza d'aspetti. Quest'universo è idea germinata dalla coscienza primordiale, da quella luce incolore ed elementare la quale, per un'intrinseca necessità, si trasforma in immagini concrete,

sicchè l'Uno diventa molteplice, si rifrange e si riflette nell'infinità delle cose per divenire da ultimo negazione e prigione di se medesimo, vale a dire materia.

In quest'edificio, visitando le cappelle secondo il giro rituale da sinistra a destra, siamo ammessi per così dire al mistero della creazione: le migliaia di dèi che ora ci guardano sereni, ora incombono con facce paurose, traducono nel simbolo della figura il confuso tumultuare delle forze cosmiche.

In altre parole il Kumbum è un gigantesco maṇḍala il quale contiene in sè, dipinti sulle pareti delle sue celle, infiniti altri maṇḍala nei quali sono espressi, per mezzo di simboli equivalenti, particolari sistemi di mistica che insegnando come l'universo s'evolve, indicano pure come possa dissolversi nuovamente nella essenza primigenia.

Liberazione infatti significa consunstanziarsi con la coscienza cosmica e questa consustanziazione avviene attraverso un'eliminazione dell'infinito gioco della māyā, regno del « divenire » necessariamente opposto all' « essere ». Questa eliminazione è consapevolezza del processo universale, perchè attraverso la consapevolezza avviene la purificazione: conoscere il complesso meccanismo per mezzo del quale la coscienza primigenia si nasconde dietro l'infinito gioco della sua libertà magica (m ā y ā) significa superarlo e perciò stesso trascendere dal mondo del divenire a quello dell'essere. Questa è la psicologia religiosa che determinò la costruzione del Kumbum, nel quale appunto la coscienza primigenia, simboleggiata dall'immagine di Vajradhara (rDo rje ṅc'aṅ), posta nella cappella superiore, si proietta in infinite fulgurazioni che sono il suo vibrare e manifestarsi nel mondo della contingenza, e insieme la via della redenzione per gli

iniziati che ne abbiano compreso l'arcano operare. Nè sorprenda se i mezzi di salvazione sono molteplici: infinite sono infatti le emanazioni dell'assoluto ed innumerevoli le sue epifanie. Ogni essere o categoria di esseri ha affinità segrete e inderogabili con una di queste vie traverso cui l'Uno diventa molteplice; ognuno di noi appartiene ad una mistica famiglia che fa capo al primo scindersi dell'Uno nella penta-de rappresentata simbolicamente dai cinque Buddha. Più ci allontaniamo dalla sorgente del Tutto e più complessa diventa questa realtà apparente nella quale viviamo: più complesso perciò necessariamente diventa lo schema delle forze intellettuali e psichiche che, modellandosi su quella, la debbono annullare purificandola alla luce della suprema gnosi. La legge buddhistica è perciò anch'essa varia nei suoi aspetti, come varie sono le manifestazioni cosmiche e diversi fra loro gli individui. Ogni maṇḍala rappresenta il diagramma di una determinata evoluzione e di un particolare sistema che rivelandoci l'evoluzione del cosmo perciò stesso ci indica come superarlo e trascenderlo.

Il Kumbum è perciò lo schema del mondo e una silloge dell'esperienza tantrica: vale a dire delle principali rivelazioni esoteriche che la tradizione attribuì al Buddha, cioè al supremo vero divenuto accessibile agli uomini.

Quando, nella prima metà del xv secolo, il Kumbum veniva costruito per opera di un principe pio, il Tibet aveva già sentito la necessità di raccogliere in trattati organici la scienza mistica del Mahāyāna. Diversi maestri avevano cercato di compilare una *Summa* delle possibili esperienze capaci di sottrarre le creature al dominio della nascita e della morte e di sollevarle a più alti piani di esistenza. Con questi intendimenti era già stato scritto il

sGrub t'abs rgya mts'o (1), il quale resta anche oggi l'opera di ritualistica fondamentale per le scuole Sa skya pa; in questo libro l'olimpico mahāyānico è interpretato nel suo interiore significato simbolico e preso come base per le meditazioni che dovevano transumanare gli iniziati. Poco prima che questo Kumbum fosse costruito, una delle figure più grandi del Lamaismo, Bu ston, aveva scritto un suo digesto dei maṇḍala contenuti nei cicli tantrici più importanti. Quest'opera del sommo maestro servì sicuramente di guida a chi edificò il Kumbum. Questa non è una mia ipotesi, ma un fatto indiscutibile, dimostrato, oltre ogni dubbio, dalle iscrizioni che leggiamo nelle cappelle. In esse non solo si fa più volte il nome di Bu ston, ma si citano passi interi delle sue opere, fornendo così la prova che coloro i quali disegnarono il piano del Kumbum a quei suoi trattati si ispirarono.

Il Kumbum, come già il tempio che Bu ston aveva fatto costruire a Źa lu, è la sintesi visibile di questa liturgia, così come i testi ne erano l'espressione verbale: ognuno dei suoi piani conteneva la rappresentazione simbolica, immediatamente percepibile con gli occhi, delle molte vie che la psicologia religiosa del tantrismo aveva immaginato per la redenzione dell'uomo; una specie di bKa' ṅgyur o di bsTan ṅgyur, nel quale al simbolo delle parole era sostituito il simbolo della figura e dei colori.

(1) Nella guida del Kumbum si legge: « Questo bel palazzo celeste la cui natura essenziale è la stessa dei Sūtra, del sGrub t'abs rgya mts'o, del Kriyāsamuccaya ecc. » (pag. 18). Quest'opera corrisponde a quella inclusa nel bsTan ṅgyur. LXXI, n. 95-340, col titolo sGrub t'abs kun las btus pa. Questo nome di sGrub t'abs kun btus è adesso passato ad un'altra raccolta di sādhana in 11 volumi più 2 di supplemento, pubblicata a sDe dge, ma ugualmente di ispirazione Sa skya e a quella prima strettamente affine. Supplemento, Ibid.. LXXXV, 14-86.

Quelle *summae* e dunque e questo *Kumbum*, come il tempio di *Zalu* di cui *Bu ston* ha dettato le iscrizioni esplicative, derivano in fondo da un medesimo impulso e dallo stesso desiderio della comunità lamaistica di mettere un po' d'ordine nelle dottrine spesso discordanti dei maestri e degli esegeti. *Bu ston*, come elencava nello stesso scorcio di tempo le opere buddhistiche e dava una forma definitiva alle due grandi raccolte di scritture sacre, il *bKa' agyur* ed il *bsTan agyur*, così pure cercava di redigere una specie di codice liturgico che stabilisse, oltre la pluralità delle opinioni divergenti, un punto di vista ortodosso e basato sull'autorità di una tradizione sicura. Anche l'arte ne era influenzata: in queste scuole esoteriche, la verità, adombrata in espressioni simboliche, si traduce necessariamente negli schemi e nei diagrammi dei *maṇḍala*: vengono perciò determinate con grande precisione il numero delle divinità che compongono ciascun *maṇḍala*, il loro colore ed i loro attributi, eliminando volta a volta le opinioni non sorrette da una testimonianza autorevole. Quindi ai tempi di *Bu ston*, come la letteratura diventa più sicura e la tradizione più attendibile, anche la rappresentazione simbolica in parte si rinnova, scartando tutto ciò che fosse arbitrario od incerto e rimodellandosi sulle più sicure tradizioni indo-tibetane.

Così inquadrato in un determinato momento storico dell'evoluzione religiosa lamaistica, il *Kumbum* acquista nuova significazione, alla quale del resto corrisponde anche il valore delle sue pitture che ci danno un'idea chiara delle correnti d'arte vive nel XIV e nel XV secolo in quel di *gTsañ*, dei centri in cui esse prosperavano, delle tradizioni che seguivano e dei maestri più celebri. Infatti per

la prima volta troviamo qui a Gyantse lunghe liste di pittori che ci forniscono un documento di prim'ordine per ricostruire la storia e le vicende dell'arte pittorica tibetana.

§ 3. *Le liste degli scultori e dei pittori contenute nelle iscrizioni di Gyantse.* — Queste liste le troviamo nelle iscrizioni le quali non solo ricordano i nomi delle divinità cui le singole cappelle sono dedicate, ma conservano molte altre notizie di grande interesse. Esse costituiscono una guida autorevolissima che ci permette di identificare con sicurezza quale divinità le statue e le pitture rappresentino e la tradizione dalla quale gli artisti furono ispirati. Le ho tradotte per intero per facilitare il compito a chi non sia in grado di leggere correntemente il tibetano ed anche perchè sono un buon esempio di epigrafia tibetana della quale ancora tanto poco conosciamo. Esse contengono una descrizione accurata dei cicli rappresentati nelle singole cappelle e sono composte secondo uno schema comune, parte in prosa e parte in versi. Cominciano con l'invocazione, cui segue l'elencazione delle statue che costituiscono generalmente il centro del maṇḍala al quale ogni cappella è dedicata e che perciò a questa dà il nome; viene poi la descrizione sommaria degli affreschi, parete per parete. La posizione di queste pareti è determinata rispetto all'asse del Kumbum, ciascuna essendo messa in corrispondenza con i quattro lati del monumento che guardano i quattro punti cardinali (1). Quando l'elencazione delle di-

(1) Cioè, ad esempio, l'est di una cappella corrisponde esattamente al lato est del Kumbum e così di seguito.

vinità è terminata, viene di solito il nome del donatore o dei donatori e quindi il nome degli artisti che fecero le statue o dipinsero gli affreschi.

L'iscrizione si chiude quasi sempre con l'espressione di un voto (*pranidhāna, smon lam*), di solito in versi; si prega cioè che i donatori con i loro parenti e le creature tutte possano ottenere la salvazione o la consustanziazione con piani mistici.

Questo schema è generalmente seguito anche nelle iscrizioni metriche le quali con artifici di lingua e di stile, spesso di cattivo gusto, mostrano come i loro autori, qualche rara volta espressamente ricordati, fossero familiari con le regole della retorica che le opere di Daṅḍin, molto studiate anche oggi nei grandi monasteri, avevano fatto conoscere ai tibetani (1).

L'importanza di queste iscrizioni è dunque notevole sotto molti punti di vista: non solo come semplice documento epigrafico, o perchè sono una guida iconografica di prim'ordine, ma soprattutto per le indicazioni di carattere storico ed artistico che contengono. Infatti da queste iscrizioni ricaviamo quando il Kumbum fu costruito: se proprio manca in esse la data esatta, conservata tuttavia nell'eulogio del monumento ch'io ho rintracciato (2), esse ci confermano che l'ispiratore di questa grande opera fu un re di Gyantse vissuto nel xv secolo, cioè il C'os rgyal Rab brtan kun bzañ ṗ'ags pa; maggiori particolari su di

(1) Questo è uno schema costante che vediamo seguito, ad esempio, anche nelle iscrizioni del monastero di Ža lu, fatto costruire dal principe feudatario di quel distretto Grags pa rgyal mts'an; queste iscrizioni, dettate da Bu ston, sono conservate nella raccolta delle sue opere (vol. Tsa).

(2) Anno: *me-lug*, fuoco-pecora. V. nel capitolo IV.

lui ho raccolto nel capitolo dedicato alla cronologia, al quale rimando. Ma il Kumbum è un'opera collettiva: ad esso pose mano tutta quanta la nobiltà ecclesiastica e laica del territorio di cui il C'os rgyal era il capo riconosciuto: i grandi monaci, i maggiori dignitari di corte, la nobiltà locale dei piccoli paesi non furono sordi all'invito del re e ciascuno contribuì, nella misura dei suoi mezzi, al definitivo abbellimento di quest'opera che doveva accrescere decoro al regno del C'os rgyal e tramandarne nei secoli la fama.

Alcune volte si ricorda nelle iscrizioni come donatore il re stesso, in qualche caso sono alti dignitari dello stato, ovvero Lama di alto rango, oppure ufficiali civili e militari di grado più modesto; alcune volte gli abitanti di un intero villaggio.

Più importante ancora è la lista degli scultori e dei pittori che possiamo ricavare da coteste iscrizioni. La storia dell'arte tibetana era fino ad oggi anonima: non conoscevamo chi fosse stato l'autore delle pitture che adornano i templi di cui abbiamo notizia: avevamo una serie di opere, alcune delle quali, certo notevoli, come quelle da me scoperte nel Tibet occidentale, ma senza nessuna indicazione degli artisti che le eseguirono. Per la prima volta conosciamo i nomi degli autori di queste pitture e perciò possiamo cominciare a farci un'idea degli stili delle scuole e dei maestri che nel Tibet centrale e propriamente in gTsañ avevano maggiore diffusione od influenza nella prima metà del xv secolo.

Ecco dunque l'elenco dei pittori dei quali le iscrizioni hanno tramandato il nome e il luogo di origine:

a Iwang: rGyal mts'an aḡrags;

nel gT̄sug lag k'añ di Gyantse: Gañ bzañ (fig. 72);
 Rin c'en aḡraḡs di bZaḡ ri in quel di sÑe mo; dPal aḡbyor.
 La lista più lunga la troviamo nel Kumbum.

1. — Kun dga' ba di rGya (I, 3) (1).
2. — Šes rab dpal bzañ po (pa) (monaco) di rGyal k'añ in Ñug (I, 4; II, 5, 6; III, 12, 13).
3. — T'ar pa pa di Lha rtse (I, 5, 6; II, 16; III, 20; IV, 5; campana, cella inferiore; 11).
4. — Sañs rgyas bzañ po, monaco (I, 5).
5. — Šes rab dpal forse uguale a N. 2. (I, 8).
6. — Don grub bzañ po di Lha rtse, detto il maestro di Don ri (I, 9, 10, 14; III, 10, 14, 15).
7. — monaco di Lha rtse (I, 9).
8. — bKra šis bzañ po (I, 10).
9. — Šes rab rgya mts'o di bZaḡ ldan (I, 12; II, 10).
10. — bKra šis di Šag ts'al (2) in Lha rtse uguale forse a n. 8. (I, 15).
11. — rGyal mts'an pa di gNas rñin (I, 20).
12. — Nam mk'a' 'od zer di bDe c'en in Lha rtse (II, 1).
13. — dGe ba di bDe c'en in Lha rtse (II, 2; IV, 6).
14. — bLos gros rab gsal di dGe ma in bDe c'en di Lha rtse (II, 3; IV, 6).
15. — dGe sñen di Lha rtse (= a n. 7 ?) (II, 3; IV, 12; cupola, 1).
16. — dKon mc'og bzañ po di Jo nañ (II, 4; III, 7; cupola, 1; campana, cella inferiore, 1, 6, 9, 10).
17. — bSam tan bzañ po di lCags t'añ (II, 4).
18. — Ban c'en skyabs pa di bZaḡ ri in sÑe mo (II, 7; III, 9, 11).

(1) I numeri romani indicano i gradoni, quelli arabi le cappelle.

(2) Cfr. n. 29 bŠags ts'al.

19. – Tsan nes, bTsan ne di gNas rñiñ (II, 9, 11, 12).
20. – bLa ma mgon. (II, 11).
21. – Nam mk'a' dpal (II, 12).
22. – bTsan di gYag sde in sÑe mo (II, 13).
23. – dPal abyor rin c'en di gNas rñiñ (monaco) (II, 15; IV, 1. Rin c'en dpal abyor).
24. – Rin c'en dpal grub (IV, 2; cupola, 1).
25. – bSod nams dpal abyor (II, 15; cupola, 4).
26. – dPal c'en di rDson šos in Lha rtse (III, 3).
27. – K'ro rgyal dbaṅ p'yug di K'ab gсар in Lha rtse (III, 4).
28. – C'os skyoṅ bkra šis di bŠags ts'al (III, 15).
29. – bKra šis bzaṅ po di bŠag ts'al in Lha rtse (III, 17). Forse uguale a n. 10.
30. – Legs pa di bSa' luṅ in Lha rtse (III, 19).
31. – Lhai rgyal mts'an figlio di n. 23 (IV, 1; cupola, 2).
32. – Don grub skyabs di mK'ar k'a (IV, 2, 8, 10), detto altrove di dPal ldan aḱ'ar dga' (cupola, 3), (campana, cella superiore, 1, 2, 4, 5, 11).
33. – dPal aḱ'el di gNas rñiñ (cupola, 2 campana, cella superiore, 1, 2, 3, 4, 5, 11).
34. – Saṅs (rgyas) rin pa di aK'ar dga' (campana, cella inferiore, 5).

Questo desiderio degli artisti di passare alla storia e di farsi ricordare nelle iscrizioni non è certo nuovo nel mondo indo-tibetano. In India conosciamo statue che recano inciso il nome di chi le modellò. Pitture non ci sono rimaste e perciò non possiamo dire con sicurezza se l'uso di questi templi del Tibet centrale fosse anticipato dagli artisti indiani. Ma se Tāranātha ha conservato il nome di alcuni pittori dell'India, non è improbabile che le sue fonti si ba-

sassero, oltre che su tradizioni antiche, anche su iscrizioni un tempo esistenti nei templi e nei monasteri dell'India. Ad ogni modo questo apparire dei nomi degli artisti in così grande quantità indica una fioritura umanistica che non ebbe forse molta durata nel Tibet.

La pittura non è più intesa unicamente come un semplice atto di devozione; l'artista acquista la coscienza di non essere soltanto uno strumento, ma un creatore; sa che l'opera cui ha posto mano porta i segni della sua anima e della sua intelligenza. Ciò vuol dire che non si tratta soltanto di una rivoluzione artistica, ma di una rivoluzione psicologica; è il senso della personalità che noi salutiamo in queste iscrizioni. L'uomo compiva un peccato, non c'è dubbio, perchè violava quel principio della rinuncia ad ogni vanità che la religione gli imponeva, si dimenticava per un momento che egli è sogno e fantasma, ma insuperbito dalla sua stessa creazione, voleva in quella sopravvivere.

§ 4. *Importanza e caratteri delle pitture contenute in questi documenti.* — Queste scuole di pittura così numerose potevano solo sorgere in un periodo di grande attività creatrice. Il Buddhismo si era ormai sicuramente diffuso nel popolo tibetano; la dinastia degli abati Sa skya, ottenuta l'investitura dai principi mongoli, si illudeva di aver restituito al Tibet l'unità politica tramontata fin da quando l'apostasia di gLañ dar ma e i torbidi che ne derivarono avevano fatto declinare la potenza e la forza d'espansione che il paese acquistò ai tempi di Sron btsan sgan po e dei suoi immediati successori; maestri ed asceti di molta fama avevano ispirato nuovi ardori religiosi; principi e comunità avevano gareggiato nell'arricchire la terra di monasteri

e di templi e nell'abbellirli con opere d'arte. Durante il xiv e xv secolo, quando cioè furono costruiti molti dei monumenti che ci interessano, la scuola Sa skya era ancora la più potente: i ąBri guñ pa e i Kar ma pa non erano riusciti a scalzarne completamente la supremazia. Le altre sette erano rappresentate da indirizzi particolari; si gloriavano di nobilissime figure di pensatori e di asceti, ma non erano riuscite a costituirsi in una chiesa vera e propria. Erano insomma basate su una spontanea adesione di discepoli religiosi e laici al fascino suscitato da alcune personalità di grande rilievo. Ma i Sa skya pa avevano fondato una chiesa che aveva potere temporale, più o meno effettivo; l'autorità religiosa dei suoi gerarchi era sorretta dalla loro potenza politica e dal prestigio dell'investitura loro concessa dai sovrani mongoli. Molti di essi poi passavano gran parte della loro vita in Cina e da queste lunghe visite alla corte dei mongoli traevano incitamento a costruire nel loro paese opere che, sia pure a grande distanza, volevano gareggiare con i monumenti cinesi. Gli abati Sa skya favorirono perciò grandemente le arti; i principi e vassalli, ai quali essi avevano fatto conferire dai mongoli l'investitura su territori particolari, seguirono il loro esempio. Costruire un monastero od un tempio, data l'atmosfera del momento, significava in fondo far opera di devozione religiosa e d'accortezza politica. Se esaminiamo del resto le liste più sopra riprodotte ci accorgiamo che gli artisti ricordati nelle iscrizioni sono quasi tutti dei dintorni di Sa skya, di Lha rtse e di Jo nan; solo alcuni erano proprio di paesi vicini a Gyantse, specialmente di gNas rñiñ che, come vedremo in seguito, fu uno dei maggiori centri della cultura tibetana fino all'avvento della setta gialla. A Sa skya risiedeva allora la più grande autorità reli-

giosa e politica del Tibet: è naturale che vicino alla sua corte prosperassero le scuole degli artigiani e degli artisti.

Ma, come ho detto, questo moltiplicarsi di edifici sacri così ricchi d'opere d'arte non avrebbe potuto avvenire se tutta la gente non vi avesse cooperato, non soltanto con lo slancio del suo fervore religioso, ma anche col desiderio di fare cose belle e di vedere espressa nell'arte la sua fede ed il suo gusto, o se il popolo intero non avesse avuto la capacità di ammirare quello che gli artisti facevano, o di apprezzarne l'opera con intima partecipazione.

Questa pittura, non più anonima, ma attribuibile ad autori conosciuti e ad un periodo ben determinato cronologicamente, cioè al primo quarto del xv secolo, ha una grande importanza perchè è la prima manifestazione della pittura tibetana vera e propria. Rispetto alle opere più antiche ha più carattere: ha cioè acquistato una fisionomia propria, e uno stile nel disegno, nei colori e nella composizione, che impartisce alla pittura tibetana un aspetto particolarissimo. Studiando gli affreschi del Tibet occidentale avevo già indicato come la prima pittura in quelle provincie fosse stata di ispirazione indiana: alcune cappelle, come quella notevolissima di Mañ nañ, hanno conservato magnifici capolavori di artisti indiani, anzi con ogni probabilità kashmiri. Mañ nañ non fu certo l'unico luogo ove questi lavorarono; che altri esempi di pittura murale indiana nel Tibet non siano ancora conosciuti non vuol dir nulla; molti andarono perduti quando le primitive cappelle si rinnovarono per la munificenza dei re di Guge. Il tempietto di Mañ nañ ebbe la grande ventura di non trovarsi nè a Tsaparang, nè a Toling, i due centri principali dello stato di Guge: le capitali vanno generalmente soggette a maggiori rifacimenti che i piccoli villaggi.

Vedemmo nel precedente volume come la più antica pittura di Guge, sia quella murale, sia quella su stoffa delle t'añ ka, fosse ispirata da motivi indiani: essa presenta caratteri molto diversi da quelli delle più recenti pitture che appaiono largamente influenzate dallo stile cinese. È un'arte così particolare e così vicina ai modelli indiani che io proposi allora di designarla col nome di « scuola di Guge » indicando così una maniera d'arte limitata geograficamente, con quella certa approssimazione consentita in tali casi, alla superficie di quel regno e durata all'incirca dai tempi di Rin c'en bzañ po fino alla caduta del regno di Guge per opera di Señ ge rnam rgyal (1580 ?-1640 circa) (1). Evidentemente trattasi di una scuola che si è evoluta, sia pure con la lentezza propria di tutte le cose tibetane, ma che, pur assumendo per gradi successivi un sempre più chiaro carattere tibetano, non si allontanò mai definitivamente e nettamente dalla primitiva ispirazione indiana, sempre presente nei colori, nella composizione generale della pittura e nell'inquadratura delle scene.

Le ricerche di quest'anno e lo studio dei monumenti pittorici rinvenuti nei monasteri della provincia di gTsañ modificano le conclusioni cui ero arrivato nella prefazione alla seconda parte del terzo volume di Indo-Tibetica ?

È naturale che una risposta definitiva non potrà darsi fino a quando tutti i templi fra Gyantse, Shigatse e Sa skya non siano stati accuratamente studiati: ma è anche vero che Samada, Iwang, il gTsup lag k'añ ed il Kumbum di Gyantse contengono già così abbondante materiale da permettere un certo numero di conclusioni abbastanza pro-

(1) Vedi ora L. PETECH, *A study on the chronicles of Ladakh*. Calcutta 1939, p. 137 sgg.

babili. Le pitture che questi monumenti ci hanno conservato rappresentano indiscutibilmente una scuola che ha caratteri suoi particolari. Esse hanno, non c'è dubbio, molti elementi in comune con l'arte di Guge, ma nel loro insieme, rappresentano un indirizzo indipendente che si è svolto sotto altre influenze ed in un ambiente alquanto diverso. L'ispirazione indiana è, anche in questo caso, facilmente riconoscibile: ma non è la sola. Non c'è la rettilinea continuità di sviluppo di un impulso originario venuto dall'India; vi si notano altri elementi che tradiscono una concezione d'arte ed una tecnica di disegno assai diverse.

§ 5. *Influssi cinesi su queste pitture.* — Non bisogna dimenticare che quest'arte si formò intorno a Sa skya, un monastero cioè che cercò di mantenersi in rapporto con l'India, ma allacciò anche relazioni culturali e politiche, che durarono quasi due secoli, con la Cina. Mentre a Guge l'influenza cinese non arrivava, lo stesso non può dirsi del Tibet centrale. La pittura tibetana, a cominciare dal tempo del quinto Dalai Lama, subì l'influsso sempre crescente di quella cinese; quest'influsso divenne anzi fortissimo dopo che K'ien luñ (1736–1796) ebbe praticamente ridotto il Tibet ad una provincia cinese. Ma già prima erano avvenuti scambi con la Cina che debbono avere esercitato una notevole influenza sulla cultura tibetana: e ciò appunto avvenne nel tempo degli abati Sa skya. Possiamo persino documentare la reale presenza di artisti cinesi nel Tibet: questa notizia è contenuta in un passo del Myañ c'un (1),

(1) p. 257b, Šar rgya hor gyi yul nas bzo bo mk'as bos. Cfr. nella biografia di BU STON, *C'os rje t'ams cad mkyen pa Bu ston lo tsa bai rnam par t'ar pa sñiñ poi me tog.* Opere complete, vol. sa fol. 14a.

secondo il quale i principi di Źa lu fecero venire artisti mongoli e cinesi per costruire ed abbellire il tempio da essi progettato su consiglio di Bu ston. Le scuole tibetane dunque studiavano e imitavano allora la maniera cinese: sia che maestri fossero, come in questo caso, invitati nel Tibet dalla corte Sa skya, sia che artisti tibetani fossero colà mandati ad apprendere l'arte. Ad ogni modo non c'è dubbio che la Cina abbia fatto sentire il suo influsso su alcune delle opere di cui in questo volume ci occupiamo: ricordo ad esempio gli affreschi della cappella del gTsug lag k'añ di Gyantse nella quale si riproducono gli avvenimenti principali della vita del Sa skya Pañḍita o la cappella degli arhat nello stesso tempio, o il tempio sedicesimo nel primo gradone del Kumbum.

In genere la maniera cinese è specialmente evidente in quelle grandi scene di paradisi, ove monaci e Bodhisattva sfilano in mezzo a paesaggi eterei, armoniosa e ricca proiezione pittorica delle beatitudini celesti che i fedeli si immaginavano come conforto della grama vita terrena e ricompensa delle opere virtuose. Sebbene le figure siano numerose e l'artista si periti di lasciar troppo spazio libero e questo riempia con motivi floreali o nuvole lievi che si piegano in volute capricciose, i vari gruppi di persone non sono giustapposti, messi uno a fianco dell'altro, inerti nella loro posa ieratica, ma si muovono, si genuflettono, pregano, adorano, discutono: un soffio di vita insolito alita in questi affreschi. Qualche volta il pittore è così abile da riuscire a vincere con la delicatezza del suo disegno il convenzionalismo delle regole iconografiche: gli dèi che egli dipinge non hanno più la scialba uniformità delle pitture a serie nelle quali il simbolo, o il colore hanno l'inalterabile valore d'un mi-

stico alfabeto, ma acquistano la composta serenità di creature nelle quali la ricchezza della vita interiore trasforma e trasumana la carne: a volte la forma è così pura ed angelicata che spirito e non corpo sembra gli artisti abbiano voluto disegnare. Quando poi si scende dal piano celestiale al mondo umano, la vita offre ad essi tipi infiniti: e questi essi cercano riprodurre. Non un'astratta figura che è un uomo o un monaco soltanto, ma quest'uomo o quell'uomo che essi ci presentano vivo, con pochi tratti rivelando la sua personalità interiore oltre che le sue caratteristiche fisiche. E qualche volta calcano così la mano, da creare efficacissime caricature (v. figure 204 e 205).

La differenza fra queste pitture e quelle del Tibet occidentale si nota specialmente nella rappresentazione dei regni celesti e nelle leggende istoriate e non può sfuggire a chi queste scene osservi attentamente. Colà, quando vogliono rappresentare la vita del Buddha, pongono come sfondo il paesaggio tibetano: casette bianche con l'immancabile striscia rossa che corre sotto il tetto, addossate l'una all'altra, alberelli rari e scene pastorali. Arte locale, cresciuta sotto la spinta originaria dell'India, nutrita da relazioni, secondo i luoghi, più o meno continue, con i centri indiani, ma poi sviluppatasi per suo conto, circoscritta al regno di Guge, lontano da quelle correnti che si facevano sentire nel Tibet centrale, al tempo della grande potenza dei Sa skya. In gTsañ, invece, lo sfondo di queste grandi composizioni — non parlo dei maṇḍala veri e propri — è cinese o una reminiscenza di motivi cinesi, paesaggio, montagne, palazzi, sviluppi floreali, gioco di nubi sospese nell'aria. Nè si può fare a meno di pensare alle scene di paradiso dipinte a Tun-Huang con le quali i nostri affreschi della Sukhāvati hanno molte analogie.

§ 6. *Le pitture di stile indiano.* — Ma questi influssi venuti dalla Cina e certo incoraggiati dai monaci Sa skya non riuscirono a far tacere le scuole che seguivano la primitiva ispirazione indiana: queste non primeggiavano nelle grandi composizioni, anzi non le trattavano affatto. Esse erano rimaste fedeli alla tradizione puramente religiosa della pittura, tenendone lontano ogni contaminazione profana e schivando ogni elemento che non avesse valore iconografico e simbolico. Queste scuole dipingevano soprattutto i mandala, sia che li rappresentassero nel loro schema liturgico, sia che li dissolvessero nei loro elementi e ne spargessero sulle pareti in lunghe file parallele le divinità che in quelli trovavano un posto determinato e particolare.

In queste pitture, scrupolosamente ligie alle regole iconografiche, l'artista non ha nessuna libertà di scelta: egli non può nulla modificare secondo l'ispirazione del suo genio. Può al massimo ricoprire gli spazi con alberelli stilizzati e fiori sparsi, che anch'essi compaiono timidi e rari. Tuttavia questi affreschi, per quanto prive di espressione possano essere le singole figure e per quanto monotona possa apparire l'interminabile serie delle divinità dispiegate sulle pareti, hanno un loro pregio particolare: voglio dire la vivacità e la ricchezza dei colori sapientemente combinati, una sincromia fantastica che alla luce del sole brilla con iridescente luminosità: non a torto certe iscrizioni le paragonano all'arcobaleno del quale hanno i colori fondamentali: rosso, verde, giallo e turchino, evitando quasi sempre le mezze tinte ed i mezzi toni.

Queste pitture richiedevano da parte dell'artista una conoscenza perfetta della liturgia: intorno ad ogni Tantra principale s'erano formate diverse scuole d'interpretazione:

la ritualistica che ne era derivata seguiva spesso vie differenti che trovavano espressione in maṇḍala particolari. Ecco perchè molte volte i pittori, che spesso erano laici, non facevano altro che riprodurre gli schemi dei maṇḍala preparati appositamente per loro da monaci espertissimi nei tecnicismi della liturgia mistica. Questi monaci, in altre parole, tracciavano l'ordine con cui le varie figure dovevano succedersi e disegnavano lo schema che l'artista era obbligato scrupolosamente a seguire. Questo schema si chiama: *b k o d p a*, parola che insieme designa la disposizione delle figure nel maṇḍala. Le iscrizioni che Bu ston dettò per le pitture del tempio di Źa lu contengono quasi sempre il nome del monaco che tracciò questo schema o che per lo meno diresse e vigilò gli artisti in maniera che rispettassero le regole iconografiche contenute nei trattati liturgici.

In alcuni casi, questi sistemi tantrici erano così complessi e così varie le teorie sulle proporzioni del maṇḍala e sui suoi caratteri, che il consiglio di monaci specializzati si rendeva assolutamente necessario. L'iscrizione della prima cappella nella cupola del Kumbum dedicata a Vairocana è molto istruttiva a questo riguardo: bisognava qualche volta, come in quel caso, prendere partito, seguire una scuola piuttosto che un'altra. Il dubbio non poteva essere risolto dall'artista, ma da persona alla quale dottrina e santità, universalmente riconosciute, conferissero un'autorità indiscutibile. Del resto, per quanto riguarda il Kumbum, il compito era in certo modo facilitato, perchè il re ed i suoi consiglieri religiosi avevano evidentemente risolto di attenersi ai canoni esposti da Bu ston.

La pittura è nelle iscrizioni genericamente chiamata: *ri mo* che vuol dire piuttosto disegno, mentre l'azione

stessa del dipingere o meglio del fissare nella pittura la serie dei maṇḍala e quindi i simboli della liturgia è chiamata ri moi bkod pa, ri mor bkod byed pa.

L'insieme delle pitture su una parete è designato col nome di: logs kyi ri moi žiñ k'ams o semplicemente žiñ k'ams che significa letteralmente « regno », cioè « regno del Buddha » o « paradiso ». Le pitture infatti venivano considerate come la proiezione di una sfera sopraterrena o di un piano di esistenza trascendente al quale il miste saliva nel raccoglimento della meditazione, partecipando alla visione di arcane beatitudini, e trasferendosi in un mondo ineffabile del quale simboli divenuti intelligibili gli rivelavano il mistero.

§ 7. *Pittori e pitture.* — Il pittore, al quale le iscrizioni non risparmiano elogi, è designato col nome di ri mo mk'as pa, ma qualche volta pir (1) t'oḡ, ąbri p'rug, l'ag bde mk'as (Bu ston). Il dipingere vero e proprio è chiamato lag pai ądu byed, e l'arte genericamente bzo sbyaṅs: soltanto ad Iwang la pittura è designata col nome di snum ąts'er che probabilmente designa la pittura murale lucidata con sostanze resinose, secondo la tecnica in prevalenza seguita in queste pitture murali.

Come si vede dalle liste sopra riprodotte non tutti i pittori erano monaci, anzi, nella maggior parte sembrano laici, siccome manca ogni indicazione di dignità ecclesiastica che non avrebbe potuto far difetto. L'arte insomma era uscita anche nel Tibet dai monasteri e si era diffusa fra i laici: certe famiglie se ne tramandavano la tradizione

(1) La parola secondo il LAUFER sarebbe derivata dal cinese 筆.

di padre in figlio, dando speciale rinomanza al villaggio in cui vivevano. Alcune esercitarono l'arte per secoli, come è accaduto, ad esempio, per una di gNas rñiñ, vicino a Gyantse, alla quale appartiene il più abile pittore che oggi viva in quel di gTsañ.

Dalle iscrizioni appare anche che i pittori non lavoravano quasi mai soli, siccome il maestro era sempre assistito dai suoi discepoli. Il guru impartiva agli scolari il suo insegnamento, abituandoli a lavorare con lui, a seguirlo quotidianamente nella sua opera e a educare, con l'esperienza e il cimento stesso con l'arte, quella sensibilità che solo la partecipazione diretta alle creazioni del maestro poteva affinare. In quei casi, il discepolo resta anonimo: troppo grande è in tutto l'Oriente il rispetto per il maestro perchè si possa associare il proprio nome con quello di chi iniziò ad un'arte o ad una disciplina. Il merito dell'opera, se c'è, spetta tutto al maestro e il discepolo deve essere pago di averlo assistito. Qualche volta troviamo padre e figlio congiunti nel lavoro, oppure fratelli, s ku m c'ed: espressione invero abbastanza vaga, perchè nelle scuole mistiche la parentela non seguiva soltanto i rapporti del sangue, ma piuttosto affinità spirituali: ogni discepolo diventava così il figlio del proprio maestro e i suoi colleghi fratelli nell'insegnamento ricevuto.

§ 8. *I diversi elementi dalla cui fusione nacque la pittura tibetana.* — Dunque a Gyantse troviamo due tendenze artistiche dominanti, quella indiana in prevalenza iconografica e quella cinese specialmente seguita nelle grandi composizioni. Ma nel medesimo tempo siamo già di fronte alla prima maturità di un'arte nella quale, ad onta di

tali influssi, primeggia un carattere ben definito, che fa di questa pittura una precisa manifestazione della sensibilità estetica tibetana. Quegli elementi indiani e cinesi che già avevano foggato lo spirito religioso e la cultura del Tibet si fanno sempre sentire anche sull'arte; nella quale sarà relativamente facile scorgere quanto resti della maniera indiana e quanto derivi da quella cinese: qualche volta i due elementi coesistono nella stessa pittura. Ma ciò non vuol dire che essi siano semplicemente giustapposti, materialmente trapiantati nella sua opera dall'artista tibetano, senza che questi cerchi di tramutarli traverso la sua diversa sensibilità estetica e il suo particolarissimo modo di esprimere nell'arte i suoi fantasmi religiosi. Queste pitture di Gyantse sono appunto un notevolissimo documento del primo formarsi dell'arte tibetana: le scuole non disegnavano più alla maniera indiana o cinese o khotanese, come fu nei primi tempi, ma mostrano di aver acquistato un gusto particolare, creando un tipo artistico loro proprio. Era nata in altre parole una vera maniera tibetana, la quale aveva fatto cadere in dimenticanza le antiche scuole che si proponevano una rigida imitazione di modelli indiani, cinesi o khotanesi. Infatti queste erano le tre maniere che influirono sugli artisti tibetani e che essi fedelmente seguirono con quello scrupolo che i popoli meno colti mettono sempre nell'imitare i loro maestri. Quest'arte poi era sacra e riproduceva solo argomenti religiosi, e non poteva perciò allontanarsi da quelle regole: il discepolo seguiva con cura minuziosa gli insegnamenti del maestro per tramandarli inalterati a sua volta ai propri scolari. L'arte religiosa aveva — così si pensava — un'origine divina: l'uomo non poteva modificarla a suo arbitrio. Ci voleva un grande

fiorire di civiltà, e bisognava attendere un fervido scambio di cultura con altri paesi, come accadde con l'avvento dei Sa skya, perchè la tradizione perdesse la sua rigidità e fosse aperta la via a nuove idee o a nuove correnti dalle quali doveva sorgere, con una sua particolare individualità, l'arte tibetana. Che nei tempi più antichi questo non fosse accaduto è documentato oltre che dalla tradizione letteraria anche da alcuni dei monumenti di cui parlerò nel corso di questo volume. Nelle statue di Samada e di Iwang l'influsso dello stile cinese trapiantato nell'Asia centrale è evidente: in questi casi gli artisti tibetani — ammesso pure che fossero stati tutti tibetani — non hanno fatto che copiare modelli centro-asiatici. Se dalle statue poi passiamo alle pitture, troviamo nell'atrio di Samada e nella cappella centrale di Iwang da una parte e nella cappella destra di Iwang dall'altra due maniere assolutamente diverse: indiana la prima, centro-asiatica la seconda. Adopero questo termine centro-asiatico per indicare quell'arte provinciale cinese che si diffuse nell'Asia centrale e senza raggiungere mai la grandezza delle creazioni cinesi vere e proprie, tuttavia ne continuò le tradizioni.

La dipendenza delle pitture o delle statue di Iwang da quelle centro-asiatiche è talmente evidente che non occorre dimostrarla con comparazioni e raffronti minuti: del resto se non bastassero le analogie di disegno, di colore e di espressione, avremmo sempre l'autorità delle iscrizioni nelle quali il pittore dichiara ch'egli ha seguito la maniera di « Li » (Li l u g s) cioè Khotan, per distinguere la sua opera da quella della cappella indiana dovuta ad un artista che seguì la maniera indiana (r G y a l u g s).

Mentre dunque nel Tibet occidentale la pittura s'era formata sotto l'influsso degli artisti kashmiri, nel Tibet

centrale troviamo fin dai più antichi tempj un'influenza duplice: quella indiana, che penetrava traverso il Nepal, e quella centro-asiatica specialmente khotanese, sostituita con l'avvento dei Sa skya da quella cinese vera e propria. La tradizione tibetana ha in varie guise fatto ricordo della importanza ch'ebbe il Khotan nella diffusione del pensiero e della cultura buddhistica nel Tibet. Ciò non si doveva soltanto ai contatti determinati dalla conquista dei primi re tibetani; ma ad una vera e propria penetrazione di monaci khotanesi, della quale è restato ricordo e nel rGyal rabs e in certe opere di carattere profetico, come ad esempio la profezia di Saṅghavarman e la profezia del paese di Li, e altre ancora recentemente studiate e tradotte dal Thomas (1).

Nei conventi, come sappiamo, non solo si insegnava la dommatica e la ritualistica, ma prosperavano anche scuole d'arte dove i novizi potevano apprendere la pittura e la scultura. Con l'arrivo nel Tibet dei monaci del Khotan e, per loro mezzo, con la penetrazione della cultura buddhistica dal Khotan, è naturale che entrassero pure correnti artistiche che dettero origine, come vediamo dall'iscrizione di Iwang, a scuole particolari. Nè questi influssi avvennero solo in quel periodo di cui fanno cenno le profezie sopra ricordate (VII-VIII secolo): perchè le recenti ricerche e scoperte tendono a stabilire che l'influenza politica tibetana e la religione buddhistica si mantennero nel Khotan più a lungo di quanto in un primo tempo si credesse (2) e che perciò i contatti fra i due paesi dovettero durare per vari secoli.

(1) THOMAS F. W., *Tibetan literary texts concerning Chinese Turkestan*, p. 43, 46, 49, 76.

(2) THOMAS, op. cit., p. 76 che cita anche GRECARD, DUTREIL DE RHINS: *La haute Asie*, II, p. 49-50; STEIN, *Ancient Khotan*, 181-82.

A Samada ed Iwang troviamo la prova evidente di questi contatti: se anche non ci fossero le iscrizioni, le pitture e ancor più le statue ci direbbero, nella maniera più chiara, che le correnti d'arte dell'Asia Centrale dominavano sovrane in quelle maestranze dalle quali uscirono. Non è il caso d'insistere di più su questo punto, perchè le figure lo dimostrano nella maniera più lampante; avremo ad ogni modo l'occasione di ritornare su quest'argomento quando di quelle cappelle più particolarmente parleremo.

La corrente cinese invece non si fece sentire che più tardi, certo non prima che si inaugurassero fra Sa skya e l'impero mongolo durevoli relazioni politiche.

Da queste tre ispirazioni diverse nacquero le scuole d'arte propriamente tibetane, le quali intorno al xv secolo si affermarono nel tempio di Ža lu, nel gTsug lag k'añ e nel Kumbum di Gyantse.

§ 9. *Le statue.* — Insieme con la pittura si veniva formando anche una plastica tibetana: nei templi del Tibet centrale, ch'io ho visitato, abbondano le statue di stucco di ogni proporzione e grandezza. La scultura in pietra non è stata mai tentata, mentre gli esempi di scultura in legno sono numerosi, specialmente nei tempi più antichi. Non mi pare possa pensarsi a difetto di pietra lavorabile: piuttosto erano forse mancati ai Tibetani maestri d'altri paesi che li avessero iniziati a quest'arte. Qualunque sia stata la ragione di questo fatto, la scultura in pietra è sostituita o da quella in legno, o, in misura molto maggiore, dalle statue di stucco, da quelle di cartapesta o da quelle di bronzo. Il termine « statue di stucco » è impreciso. Di solito facevano un'armatura di legno della figura, sulla quale

poi plasmavano l'immagine adoperando un impasto di terra e paglia, sul quale veniva disteso un sottile strato di gesso pronto a ricevere il colore. Il termine tecnico oggi corrente per le statue così fatte è *bzo sku*; ma le iscrizioni del Kumbum adoperano quasi sempre: *lde sku, sku gzugs a bur du gtod pa*, mentre l'artista che le fa, viene chiamato *lha bzo mk'as pa, lde sku mk'as pa*.

Le iscrizioni ci hanno conservato il nome di diversi di questi scultori.

A Samada: Mati, indiano.

Nel Kumbum :

brTson pa	I, 4
Ts'an pa (Tsan pa)	I, 8, II, 1, 11
bSod nams rgyal mts'an di Lha rtse	I, 9
Lhai rgyal mts'an	I, 14, II, 4, 15, 16
dGe bśes rGyal še	I, 15
quel di sTag sna	II, 8
quel di rGyañ mk'ar in Lha rtse	II, 10
Nam mk'a' bzañ po di Lha rtse	II, 12, III, 14, 15, 16, 19, 20, IV, 5, 6, 8, 10
dPal . . . di mTs'o po in Lha rtse	III, 3.

Lhai rgyal mts'an è conosciuto oltre che come modellatore di statue anche come pittore.

Anche gli scultori dunque provenivano da scuole che, come quelle di pittura, s'erano formate intorno a Sa skya,

incoraggiate dalla munificenza e dalla potenza politica di quel monastero. Però, in genere, le statue del Kumbum sono di gran lunga inferiori alle pitture: manca in esse espressione e vita; lo schema iconografico ha completamente vincolato l'artista, il quale non riesce quasi mai a riprodurre quella serenità che abbiamo ammirato in certe statue di Tsaparang. Qualche eccezione tuttavia non manca; ad esempio, in alcune immagini di Samada l'obbedienza alle regole iconografiche non nuoce alla grave maestà delle figure. Sono divinità più fredde e lontane di quelle di Tsaparang, meno partecipi alla vita umana, ma nel loro raccoglimento, che nessuna passione disturba, è come un tacito invito alla preghiera ed un severo richiamo a coraggiose rinuncie. Il trono riccamente lavorato e i vestiti e gli ornamenti sui quali sono riprodotti con grandissima cura i più minuti particolari, accrescono la maestà regale di queste figure che ispirano una timorosa devozione.

Nella cappella degli arhat, poi, nel tempio grande di Gyantse o in quella dedicata alla setta Sa skya pa troviamo le statue più interessanti: i tre re del Tibet o i maestri che si tramandarono la rivelazione spirituale di rDo rje ʼac'an sono rappresentati con maggiore aderenza alla vita: vi si vede quasi lo sforzo di imprimere alle immagini un carattere realistico che le regole iconografiche non rendevano possibile in altri casi. Comincia quella tendenza al ritratto che l'influsso dell'arte cinese educò nei tibetani e che cercava riprodurre con realistica efficacia le figure dei maestri conservando a ciascuno di essi la sua propria individualità. Non è più il simbolo che indica e designa il santo rappresentato: ciascuno ha una sua fisionomia inconfondibile che lo distingue dagli altri e basta a farlo riconoscere.

§ 10. *Dell'architettura.* — L'architettura dei templi non permette osservazioni particolari. Certo, rispetto alle più antiche cappelle del tipo di quelle costruite da Rin c'en bzan po, che hanno dominato nell'architettura sacra nel Tibet occidentale, si nota un certo progresso. Non soltanto aumentano le proporzioni, ma, senza che la pianta si alteri notevolmente, nuovi elementi architettonici arricchiscono l'edificio sacro. La cappella primitiva era composta di una sola camera quadrata, con o senza atrio; qualche volta la parete di fondo conteneva una nicchia per la statua principale: questa nicchia in certi casi era circondata da un corridoio per la circumambulazione di rito. Qui nel Tibet centrale i templi tendono a ingrandirsi: il più semplice è quello di Iwang composto di una cappella centrale e di due laterali. Ma gli altri si ampliano, si arricchiscono di atri, cortili e sopraelevazioni.

Già a Samada il tempio ha due piani, diviso ciascuno in due cappelle: l'atrio diventa spazioso e solenne: il santuario è preceduto da un ampio cortile, lungo il quale corre una veranda coperta nelle cui pareti si aprono celle minori. Il gTsug lag k'añ di Gyantse ripete questo modello, ma il cortile scompare e tutto l'edificio s'erge massiccio come una fortezza; l'atrio di Samada qui si tramuta nella sala principale, quella delle radunanze dei monaci (a d u s k' a ñ); il secondo piano (d b u r t s e) s'erge maestoso sul resto della costruzione e domina la veranda scoperta che s'allarga sul tetto del tempio inferiore e sovrasta le cappelle laterali che questo cingono ai lati. In questo caso è stata l'architettura civile del Tibet che ha influito su quella religiosa. Lo stile dei palazzi ha modificato quello dei templi.

§ 11. *Importanza della setta Sa skya pa.* — Un'altra conclusione possiamo trarre dallo studio di questi monumenti religiosi del Tibet centrale. Adesso in queste contrade domina sovrana la scuola dei dGe lugs pa, cioè la setta gialla. Lhasa, da dove essa impera su tutto il Tibet traverso la persona del Dalai Lama, non è lontana: Tashilumpo, che dGe ḅdun grub fece la roccaforte della nuova scuola, è a tre o quattro giorni di distanza. Ma la setta gialla ha ereditato i templi delle sette che l'hanno preceduta: e non ha saputo costruire in questi luoghi di cui parlo nulla di nuovo e di grande. I monasteri delle contrade che ho visitato e in questo volume studiato furono un tempo fiorentissimi, ma oggi si trovano in un deplorabile stato d'abbandono e di decadenza; d'abbandono perchè nessuno sembra se ne curi, di decadenza perchè non diffondono più quella luce di pensiero e di spirituale nobiltà per la quale un giorno ebbero rinomanza. Nella maggior parte essi furono costruiti dai Sa skya pa e da questi abbelliti: anche nei conventi dove oggi officiano i monaci della setta gialla, come nel grande gTsug lag k'aṅ di Gyantse, la statua del patrono, Gur mgon, nel mGon k'aṅ, basterebbe a rivelarci la loro origine Sa skya. Durante il lungo periodo in cui i Sa skya pa primeggiarono, grande incremento ebbe l'arte e molte nobili opere furono compiute che testimoniano del loro illuminato mecenatismo. Che i principi di Gyantse seguissero l'esempio dei Sa skya pa è naturale; non solo ne erano i vassalli, ma avevano con essi anche relazione di parentela, traverso i signori di Ža lu, che per matrimoni s'erano legati insieme con loro e con i potenti abati di Sa skya.

CAPITOLO II.

FONTI.

§ 12. *Scomparsa di antichi documenti storici.* — Scarse e frammentarie sono le fonti sulla storia della provincia di gTsañ. Una volta avvenuta l'unificazione delle varie contrade sotto il dominio della chiesa di Lhasa, le cronache locali sono a poco a poco scomparse con le famiglie che avevano su quelle terre privilegi ed investiture. Nè maggiore è stata la fortuna delle cronache dei conventi: distrutte nelle guerre e nelle invasioni, o bruciate negli incendi che tanto spesso hanno devastato gli edifici sacri del Tibet. Il sorgere poi delle nuove sette e l'incremento della loro fortuna hanno contribuito a far passare in dimenticanza più o meno volutamente i fasti delle scuole rivali e i documenti nei quali esse venivano ricordate. Se ne può vedere un esempio nelle cronache del monastero di Nenying (gNas rñiñ), vicino a Gyantse, che un tempo fu uno dei principali centri di diffusione delle scuole rñiñ ma pa; quando questo luogo passò, forse nel secolo scorso, alla scuola gialla, vide la sua cronaca privata del primo capitolo in cui si narrava la storia del Tibet in una maniera forse non del tutto ortodossa o per lo meno non grata alla setta imperante. Sicchè le copie complete di questo interessantissimo

libro oggi si possono trovare soltanto nelle biblioteche private, ma non più nel monastero dove furono scritte e stampate. Probabilmente le matrici di questo capitolo sono state distrutte.

Un altro esempio di questo tentativo dei dGe lugs pa di sopprimere la letteratura storica che ad essi non garba si riscontra nelle vicende subite dal Myaṅ c'uṅ, la cronaca più importante di tutto il paese che stiamo studiando. Oggi è molto difficile trovarne delle copie; gli ufficiali mandati da Lhasa per governare la regione, siano essi il Khampo o i prefetti — Zon pòṅ (rDsoṅ dpon), — si sono fatti un dovere di ritirarle tutte quante (1); ne restano due o tre copie in alcune famiglie nobili che sono molto restie perfino a mostrarle. Il motivo è chiaro; il Myaṅ c'uṅ è stato scritto da un autore che aveva grande simpatia per le scuole rÑiṅ ma pa, bKa' brgyud pa e i Ža lu pa, come si chiamano i seguaci di Bu ston. Ma egli non fa quasi nessun cenno dei dGe lugs pa, sebbene sia vissuto dopo Tsoṅ k'a pa e dGe ḡdun grub. Il libro è una glorificazione delle antiche sette e le vicende e i fasti della regione attribuisce a scuole che quella oggi imperante tollera, ma non ama. Le notizie bisogna andare a raccoglierle nelle cronache generali, come il rGyal rabsgsal baime loṅ, che è poverissimo di informazioni sulla provincia che stiamo studiando, nelle biografie dei santi e dei monaci che hanno vissuto in queste contrade, nelle iscrizioni che io ho trascritto e tradotto, e poi nelle cronache dei monasteri o nelle leggende popolari.

(1) Che ciò sia avvenuto da parecchi anni e per ordine di Lhasa è già manifesto da quanto dice S. CH. DAS, *Journey to Lhasa*, ediz. Rockhill, p. 88.

§ 13. Il Myañ c'uñ. — Lasciando stare il rGyal rabs gsal bai me loñ che tutti gli studiosi di cose tibetane conoscono e nel quale qua e là si spigola qualche brevissima notizia su gTsañ, e non tenendo conto per ora delle iscrizioni, che pur ci forniscono preziosi dati sui personaggi che costruirono a Gyantse i notevoli monumenti studiati nel corso di questo volume, si deve far ricordo anzitutto del Myañ c'uñ. Myañ c'uñ è il nome abbreviato col quale comunemente si indica, anche dai tibetani, un'opera che ha il titolo assai più ampio: Myañ yul stod smad bar gsum gyi ño mts'ar gtam gyi legs bśad mk'as pai a jugs ñogs. Myañ c'uñ significa il « piccolo Myañ »: Myañ, (o, meglio, « ñañ » come sarà spiegato nel seguente capitolo dedicato alla geografia storica di questo paese) è il nome che i tibetani danno a gran parte della provincia di gTsañ. « Piccolo Myañ » per distinguere quest'opera da una sua più grande redazione che è forse nelle opere manoscritte del re Rab brtan kun bzañ aṅ'ags pa, gelosamente conservate nella biblioteca del Ri k'rod sopra a Gyantse che, per quante insistenze facessi, non riuscii vedere. Sicuramente per le ragioni che ho esposto sopra.

L'autore del libro non è conosciuto. Manca anche il colofone. L'opera sicuramente non è finita: perchè tutte e due le copie che io possiedo s'arrestano a metà della descrizione di bSam sgrub rtse (Shigatse).

Della data della sua composizione è difficile dire — certamente è posteriore alla prima metà del XVII secolo se il Lha btsun della scuola aṅBrug pa citato a pag. 213 è l'apostolo del Buddhismo nel Sikkim.

L'autore, chiunque esso sia stato, non apparteneva a nessuna scuola determinata, nè mostra preferenza per nes-

suna setta: racconta tutte le leggende, crede in tutti i miracoli e egualmente venera tutti i maestri. Tuttavia nel suo libro dominano i bKa' brgyud pa con le loro ramificazioni, ed i rÑiñ ma pa; notevoli, sebbene non così ricche, le notizie sui Sa skya pa; mancano del tutto, come ho detto sopra, accenni alla setta gialla.

Del libro possego due esemplari. Uno apparteneva ad un alto funzionario la cui famiglia vive nei pressi di Gyantse; è scritto in dbu med: non è molto antico, ma sufficientemente corretto. L'altro è una copia fatta eseguire da me e attentamente riveduta su un originale abbastanza antico; anch'esso in dbu med, e di proprietà di un altro ufficiale. Il Myañ c'un è qua e là arricchito di glosse scritte in inchiostro rosso nelle quali si dichiarano passi difficili o si narrano con maggiore ampiezza di particolari storie appena accennate nel testo. Non è diviso in capitoli. Notizie storiche, miti e leggende sono fusi insieme; ma un'attenta lettura del libro ci rivela un'informazione di prim'ordine che in nessun altro luogo si potrebbe trovare.

Non c'è villaggio o monastero del quale nel libro non si faccia esteso ricordo: con minuzia vengono descritte le cappelle principali, elencati i libri e le statue ch'esse contenevano. Insomma quest'opera è una vera guida delle antichità e delle glorie del paese ed una precisa evocazione delle grandi figure sia indiane sia tibetane che dettero impulso alla religione e in quei conventi passarono la loro vita.

Evidentemente il compilatore del Myañ c'un ha avuto a sua disposizione ed ha sapientemente usato un ricchissimo materiale, oggi in gran parte perduto o difficilmente rintracciabile e in primo luogo le cronache dei vari mona-

steri di cui parla. Confrontando, ad esempio, la guida di gNas rñin con il capitolo a questo stesso convento dedicato nel Myaṅ c'uṅ, appare chiaro che l'autore non ha tralasciato nessuna notizia importante, scegliendo con criterio e perspicacia le cose più notevoli e giustamente inquadrando nel piano organico della sua opera. L'unico difetto che gli si può rimproverare è di aver ammassato troppe cose e di aver voluto spesso diffondersi su argomenti che non entravano esattamente nell'ambito del suo oggetto: ciò qualche volta nuoce alla chiarezza del testo.

§ 14. *L'eulogio di gNas rñin.* — Viene poi la guida o, come si chiama, dkar c'ag di gNas rñin. Questa guida si intitola: sKyes bu dam pa rnam s kyi rnam par t'ar pa rin po c'ei gter mdsod, cioè «il tesoro prezioso della vita delle supreme creature». Infatti la storia del convento è fatta traverso il racconto della vita degli abati che vi abitarono e ne ressero le sorti.

Il libro è diviso in due capitoli o sezioni: *ka* e *k'a*: il primo, di fogli 16, contiene un sunto della storia tibetana dagli inizi ai primi re della dinastia di Guge e si dilunga notevolmente su Padmasambhava. L'altro di fogli 88 contiene la cronistoria del convento e le biografie dei suoi abati. Una prima parte si arresta a pag. 40, fu scritta da bDe legs Ga pa dbon po nam mk'a' e rappresenta il primo e più antico nucleo dell'opera (1); la quale venne in seguito

(1) Questa sezione termina con la biografia di Rin c'en blo gros dpal bzaṅ po: siccome costui fu scelto come maestro di Tai bsvi-tu (Tai si tu) ṅPags dpal, il nonno del C'os rygal Rab brtan kun bzaṅ ṅp'ags pa, gli anni ciclici dati per la sua nascita e la sua morte cioè *c'u bya* e *c'u glan* debbono corrispondere al 1333-1373. Ciò vuol dire che questa parte del libro, che termina con la sua biografia, deve essere di poco posteriore.

aggiornata e completata dal lama bDe legs aJam dpal rgya mt'bo e dal dPon po Nam mk'a' bzañ po nell'anno acqua - cavallo (1).

§ 15. *Fonti secondarie.* — Notizie scarse, ma pur sempre utili, si trovano in certe compilazioni geografiche le quali, sebbene tarde, sono molto importanti perchè gli autori hanno davvero viaggiato intelligentemente il paese descritto e conservato memoria delle tradizioni più interessanti.

Cito ad esempio il dBus gTsañ gñas rten rags rims gyis mts'an byañ mdor bsdus dad pai sa bon, del Lama di Kham Kun gzigs mk'yen brTsei dbañ.

Viene poi un capitolo Bod yul k'ri skor gyi leu di un vero e proprio manuale di geografia universale intitolato: aDsam gliñ c'en poi rgyas bśad snod bcud kun gsal me loñ di un altro celebre bLama di K'ams sMin grol no mo han (2). Il libro tradisce in qualche luogo una certa conoscenza di notizie geografiche di origine italiana dovuta forse al materiale lasciato dai missionari penetrati nel XVIII secolo nel territorio tibetano o dai trattati pubblicati dai gesuiti in Cina.

Quasi nulla invece si trova nella guida del Kumbum: un'opera molto rara davvero, che quando mi capitò fra mani, meravigliò gli stessi monaci del monastero che non ne avevano mai sentito parlare. È anonima, manoscritta

(1) Siccome a pag. 85 si parla del Tai si tu Kun dga' ap'ags pa, padre del C'os rgyal di Gyantse e nato nel 1357, quest'anno: acqua - cavallo corrisponde al 1402.

(2) Questo capitolo corrisponde al trattato di Geografia tibetana tradotto dal VASILJEV nel suo *География тибета*, Pietroburgo 1895.

in caratteri dbu med, abbastanza antica e s'intitola: C'os rgyal sku ḅbum c'en poi dkar c'ag. Di fatto contiene molto meno delle iscrizioni che illustrano e dichiarano le pitture; i nomi dei pittori e delle persone che fecero eseguire gli affreschi o costruire le cappelle sono taciuti.

Viene da ultimo un libro molto popolare che la gente conosce a fondo, molto spesso a memoria, e che in forma drammatica racconta le vicende di un'eroina della regione: vale a dire A lce snañ gsal nata appunto, secondo la leggenda, nei pressi di Gyantse e che molta parte della sua vita passò in quel di Ri nañ, una stretta valle a sud-est di quella medesima città. Il libro si intitola Rigs bzañ gi mk'a' ḅgro ma snañ 'od ḅbum gyi rnam t'ar.

Un sunto di quest'opera si trova nel Waddell (1).

(1) *The Buddhism of Tibet or lamaism*, p. 533.

CAPITOLO III.

GEOGRAFIA STORICA.

§ 16. *Il paese di Nāñ.* – Gyantse (Tib. rGyal rtse, rGyal mk'ar rtse) sorge in quella parte di gTsañ che è conosciuta col nome di Nāñ.

Questa regione comprende tutta la valle del Nāñ c'u (1) che è pure chiamata gser gzuñ ri mo (« la riga d'oro ») e quelle dei suoi affluenti. La grafia del nome oscilla fra le due forme Myañ e Nāñ. Sebbene la pronuncia sia identica, è probabile che la grafia Nāñ sia la più esatta. Myañ, che significa « gustare », ha tutto l'aspetto di una grafia dotta, dovuta ad una leggenda, tramandata dal Myañ c'uñ (pag. 5); questo narra che Indra offrì in questi luoghi a Padmasambhava un vaso d'ambrosia, dal grande taumaturgo fatta gustare ai suoi venticinque discepoli. Nell'iscrizione del sku abum di Gyantse, nell'eulogio di gNas rñiñ ed in altri testi si trova generalmente la forma Nāñ (2). Si tratta con

(1) Questo fiume nasce dal Guñs bzañ po, sul quale vedi appresso. I nomi dei suoi due bracci Ralung chu e Nyera chu, segnati sulle carte della Survey, sono sconosciuti ai miei informatori.

(2) Così nel *Nāñ stod skor la p'ebz pai lam yig ts'igs bead* nel *gSuñ abum* del PAN C'EN BLO BZAÑ C'OS KYI RGYAL MTS'AN DPAL BZAÑ PO citato nel *mDo rgyud zab moi c'os kyì luñ rjes gnañ dbañ k'rid t'ob yig gžan p'an rin c'en dbañ rgyal lhag bsam puñ ḡa ri kai ḡp'reñ bas spuḡ pa*, pag. 58, ma non rintracciabile nelle opere di quel Paḡ c'en edite a Tashilunpo. La stessa forma Nāñ è nel *C'os abyuiñ di Bu ston*.

molta probabilità di un nome etnico derivato dalle tribù che in origine vi abitavano: così almeno mi sembra debba intendersi un'allusione dello stesso testo, cioè che la stirpe (g du ñ rus) stanziata lungo il fiume e discesa dagli scolari di Padmasambhava che assaggiarono quell'ambrosia, si chiamasse mya ñ mya ñ (ñ a ñ ñ a ñ).

Questo paese di Ñañ a oriente comincia dal monte Gañ ba bzañ po (1) o Gañs (per contaminazione con Gañs ri - «montagna nevosa») bzañ po: seguendo il corso del Nyang chu, arriva fino alla confluenza di questo fiume col Tsang po (Brahmaputra) a nord di Shigatse; questo luogo dove l'un fiume sbocca nell'altro dovrebbe chiamarsi Yu ba gdoñ. (fol. 12). Tutto il paese conosciuto col nome di Ñañ viene diviso in tre parti: la parte superiore Ñañ stod, quella mediana Ñañ bar e quella inferiore Ñañ smad.

Si tratta di una divisione geografica basata sul corso dei fiumi che non ha nessuna base politica. I tibetani sono soliti distinguere ogni contrada di una qualche estensione in questa maniera tripartita. Del resto tutto il Ñañ veniva anche suddiviso in molte zone minori con loro nomi particolari: così almeno leggiamo nel Mya ñ c'un il quale contiene notizie importanti, sebbene sommarie, sulle genti, i mercati e i prodotti principali delle varie contrade di Ñañ. Va specialmente notato che questo testo distingue dai centri abitati le sedi dei aBrog pa, cioè quei luoghi di pascolo ove accampano i pastori, sottolineando così la naturale diffe-

(1) Il nome di questa montagna non è segnato sulla carta al milionesimo della *Survey; India and adjacent countries*, fol. 77 (ediz. 1927); la montagna è fra Ralung e Talung Dzong *ibid.*, C. 4; si trova però nella carta al'a scala di un pollice a quattro miglia 77 L., col nome Nodzin kangsa, cioè: gNod sbyin Gañ bzañ = YakṣiPūrṇabhadra. Ved. pag. 57. n. 1.

renza etnica che sicuramente esiste fra la gente stabile e le tribù nomadi.

Ñañ stod, che comincia dunque alle falde del Gañ bzañ po, arriva a nord (1) a Pango (sPañ dkar p. 12 e 69) in quel di Ri nañ e si spinge fino a Šam bu rtse dgu che secondo i miei informatori troverebbesi presso Tsechen.

Il mercato principale (ts'oñ ądus) di Ñañ stod si è spostato da paese a paese secondo il corso dei secoli: nel tempo più antico si sarebbe trovato a Sa ma, in rGyañ ro, che probabilmente corrisponde a Samada: poi fu trasferito a gNas rñiñ e adesso è, come tutti sanno, a Gyantse e proprio nei pressi del suo grande monastero chiamato dPal ąk'or c'os sde.

I ąBrog pa hanno tre zone principali di pascolo che danno nome a tre contrade diverse, cioè rGyañ ro, Niñ ro e Gañ ro (2).

La delimitazione esatta di queste zone è molto difficile: secondo tuttavia le informazioni che ho raccolto sul posto, rGyañ ro è genericamente tutto il territorio incluso fra il Trumbayung chu (3) e il Nyera chu della carta.

Niñ ro è fra il Chulung Chu e il fiume che sbocca nel Nyera chu a Gobshi ed è sulla carta chiamato Nyang chu. Gañ ro è sulla sinistra del Trumbayung chu, che i tibetani, almeno quelli che io ho interrogati, conoscono, come ho detto, col nome di rGyañ ro c'u.

I prodotti principali sarebbero tre: cappelli (žva mo), tamburi (rña mo) e pezze di lana (sna mbu).

(1) Il testo dice: in alto, p'u.

(2) Si confronti il suffisso ru, « divisione, distretto, ala », molto comune nella toponomastica tibetana.

(3) Così sulla carta; ma la gente lo chiama rGyañ ro c'u.

Ñañ bar si distende da Sa ma sa fino a Gab P'ya dkar: questi due luoghi non sono lontani da Drojung: il mercato si trovava nei tempi antichi a T'u gu, anch'esso prossimo a Drojung. Adesso è a Drojung (la grafia oscilla fra ą du c'uñ e ą dul c'uñ). Le sedi dei ą Brog sono tre: rGyañ, dKyil e Mañ non identificati. I prodotti sarebbero: coperte di lana (sle'u), coperte (grum ze) (1) e feltro (p'yiñ).

Ñañ smad va da ą K'or stod, non identificato, fino alla confluenza del Myañ c'u col Tsang po: il mercato s'è spostato da Gur mo, non lontano da Ža lu a Ža lu, nei pressi del monastero omonimo, e poi a bSam rtse, cioè Shigatse. Le sedi dei ą Brog pa sono: sGro luñ, lCags pa e Ra.

I prodotti principali sono: cinture (ske rags), pezze di lana sottile (t'er ma) (2), e scarpe (l tar zon = lham).

La regione lungo il Jomolhari (Chomolari della carta), nelle vicinanze di Phari, si chiamava mGos yul, o secondo altre fonti ą Gos yul: fu un grosso feudo così chiamato dalla famiglia che secondo la tradizione ne fu investita fin dal tempo del re Ral pa can. Questi infatti la concesse in feudo al suo ministro (Blon po c'en po) ą Gos (o mGos) K'ri bzañ (3): questo territorio arrivava dunque a P'ag ri (Phari) ed era chiamato appunto mGos p'ag ri o mGos yul stod gsum restando incluso fra Mon skyer c'u (4), il lago sKar la (Kala della carta) e ą Bri ąts'ams rdsa smug, forse fra Dochen e Kampadzong.

(1) Per *grum tse*.

(2) *T'er ma* si chiama la pezza di lana di miglior qualità, di solito adoperata per fare le vesti dei monaci.

(3) Eulogio di gNas rñiñ, pag. 3, b. v. *Padma t'au yig*, trad. TOUSSAINT, *Le dict de Padma*, p. 398.

(4) Così si chiama il fiume che passa per Paro dzong nel Bhutān ed è più comunemente chiamato Paro chu.

È chiaro dunque che il mGos yul trovasi a Sud di rGyañ ro nè è improbabile che questa regione abbia preso il nome da quello della potente famiglia che l'ebbe in feudo come appunto narra la tradizione.

La leggenda ha voluto dar gloria al paese di Nāñ nar- rando con ampiezza di particolari i miracoli che Padmasam- bhava vi avrebbe compiuto e riportando al tempo di questo apostolo gli albori della civiltà e della storia nel Tibet cen- trale: così molte tradizioni aborigene sono andate perdute o furono modificate secondo gli interessi e i desideri delle nuove scuole. Che nella regione fossero in un primo tempo molto numerose le comunità Bonpo è facile immaginare: il Buddismo anche in questa parte si è diffuso lentamente sostituendosi a poco a poco alle credenze primitive. Tanto il Myañ c'uñ quanto l'eulogio di gNas rñiñ hanno con- servato ricordo di culti, divinità e maestri Bonpo, i quali resistettero per parecchio tempo alla penetrazione buddhistica. A credenze Bonpo risale con molta probabilità l'elenco contenuto nel Myañ c'uñ delle tredici montagne del Nāñ stod che Padmasambhava avrebbe trasformato in luoghi sacri, vincendo le infauste influenze che per l'in- nanzi ne emanavano: questo racconto documenta con un nuovo esempio quella trasformazione così frequente nel Tibet di culti aborigeni in culti buddhistici. Specialmente in quel periodo di tempo che prende il suo nome da Padma- sambhava, si ripete spesso, anche nel Tibet, un fenomeno che si riscontra sempre dove il Buddismo si è diffuso: voglio dire un lento processo di assorbimento dei miti e delle tra- dizioni autoctone, adattate tuttavia alla nuova religione.

Queste tredici montagne infauste (l t a s ñ a n) (pag. 8, b.) sono qui sotto elencate: ho cercato di identificarle ricorrendo

all'esperienza di gente che conosce bene il paese e che per ragioni di traffico o di pellegrinaggio l'ha attraversato in lungo e in largo. Ho potuto così constatare che c'è un discreto accordo fra le notizie fornitemi dai miei informatori e che perciò la tradizione da essi riferita è in certa maniera attendibile (1). Si tratta dunque di montagne che se non pure così sacre come per il passato, sembrano tuttavia ancora abbastanza famose se gente di Gyantse ne conosce i nomi e può dire con una certa approssimazione dove si trovino:

1) Nor bui k'yuñ rtse vicino a Choroshika a sinistra del Nyang chu sulla strada Gyantse-Shigatse.

2) Ze mo (per : *sre moñ*) va gdoñ — nella valle di Drojung.

3) aBroñ rtse — vicino a Drongtse.

4) Dran mai ri, tra Tsechen e Drongtse.

5) sBal gdoñ nei pressi di Tsechen.

6) Šam bu rtse dgui ri — nella valle a ovest di Tsechen.

7) rJe gri gum btsan poi ri, dal nome di uno dei re mitici; è il monte dove sorge Tsechen.

8) sPañ luñ gi ri anche esso nei pressi di Tsechen.

9) rTsa aḡ'or sulla destra del fiume a nord ovest di Gyantse, e di fronte a Tsechen.

10) rGya mk'ar rtsei ri, il monte su cui sorge il forte di Gyantse.

11) bTsas rnams kyi ri sopra a Treding in prossimità della strada Gyantse-Lhasa.

12) bTsas rnams kyi ri c'è vicino al precedente.

13) C'u rag btsogs poi ri sopra il villaggio di Chure.

(1) Queste notizie sono state verificate nel mio viaggio del 1939.

Questa leggenda sulle montagne infauste, per opera di Padmasambhava divenute propizie e sante, può solo intendersi come una presa di possesso da parte del Buddhismo di luoghi originariamente sacri alle tradizioni Bonpo; certi loro nomi come K'yuñ e bTsas ricordano infatti categorie di esseri divini della mitologia Bonpo. Del resto il Myañ c'un e persino l'eulogio di gNas rñiñ hanno conservato ricordo di celebri maestri ed asceti Bonpo la cui fama durava fino dal tempo dei compilatori di questi libri: è pure nominato un tempio Bonpo, quello di gYuñ druñ ñi śar presso s'Tag rtse (Takse della carta), nel quale si perpetuava la scuola di uno dei più grandi maestri Bonpo cioè Bon bzi k'yuñ nag.

Sembra che alcune grandi famiglie passate poi alla storia per aver dato al Tibet sia ministri o principi, sia dottori, traduttori ed asceti, se non proprio oriunde di queste contrade vi si fossero per lo meno stabilite fin da tempi antichi, qualche volta in seguito a feudi concessi loro dalla suprema autorità politica del Tibet.

Così la parte superiore del ąGos yul e di Gyañ ro, cioè del territorio che arriva a Phari (P'ag ri) partendo da gNas rñiñ e costeggiando il gruppo del Jo mo lha ri (Chomolhari) fu ceduta dai ąGos alla famiglia dei rGya discesa da rGya ąJam dpal gsañ ba cappellano e precettore spirituale di K'ri sroñ lde btsan (1). Ñañ stod sarebbe in gran parte appartenuto ai ąBre (o ąDre) (2) e ai K'yuñ, famiglie

(1) V. in appresso. pag. 142.

(2) Le due sillabe sono omofone. La forma ąBre è la vera; è adoperata da BU STON. *History of Buddhism*, trad. Obermiller, p. 206. I ąBre e i K'yuñ sono ricordati pure nel catalogo delle divisioni militari del Tibet più antico. Vedi F. W. THOMAS, *Tibetan texts and documents*, pag. 277. Anche secondo il bKu' t'añ sde ña. Cap. V (THOMAS p. 277), Ñañ ro appartiene ai ąBre (ąDre).

che dettero gran numero di maestri buddhistici. In Nān smad primeggiarono invece i dPyal ed il lCe: quest'ultima famiglia contraendo con matrimonio legame di parentela con i Sa skya, divenne nel XIII e XIV secolo molto potente, e dai gerarchi Sa skya ottenne l'investitura di Ža lu e delle terre vicine. La famiglia poi nella quale nacque il principe (*C'os rgyal*) che edificò il Kumbun di Gyantse era probabilmente originaria di Cangra (lCañ ra) nella valle di Gyantse.

Poco alla volta nel paese di Nān il Buddhismo prosperò: le sette vi si propagarono con ritmo crescente segnando la fortuna del loro prestigio con templi e conventi; i maestri che affluivano dall'India vi mantenevano viva la fede e rinnovavano la dottrina, traducendo e commentando i testi sacri. Negli eremi sparsi per le sue montagne asceti rivissero le esperienze dell'esoterismo tantrico e celebri teologi chiosarono e interpretarono la parola del Buddha e le sottigliezze della dommatica.

§ 17. *I monasteri di Nān stod.* — Sarà dunque utile dare una lista dei monasteri che ebbero una qualche importanza nella storia del Lamaismo e vengono perciò celebrati dalle cronache locali. I ricami della leggenda non mancano: ma in genere le notizie che il Myañ c'un contiene e che nella maggior parte sono derivate dalle cronache e dagli eulogi dei singoli luoghi sono così schematiche e precise che hanno tutta l'apparenza d'esser genuine. Senza scendere in particolari minuti mi contenterò di elencare questi luoghi riassumendo per i sommi capi le tradizioni ed i fasti che dai monaci del posto venivano raccontati ai pellegrini; avrò così modo di portare un notevole contributo alla geografia storica di queste contrade, alla ricostruzione dell'ortografia

dei nomi di solito storpiati sulla carta della Survey ed anche ad una più precisa identificazione di molti luoghi il cui ricordo compare spesso nelle storie o nelle biografie. Non bisogna però credere che i dati così raccolti e tutti verificati a Gyantse con l'aiuto di informatori intelligenti abbiano un valore definitivo: i libri da cui ho tratto queste notizie sono degli eulogi che si propongono di celebrare le glorie dei paesi descritti: non è improbabile che per troppo zelo abbiano trasferito nella provincia di Nān e nei suoi templi fatti avvenuti altrove: un esempio caratteristico è l'aver cercato di porre il concilio che rTse lde ordinò a Tabo (1) in rTe ra, un luogo vicino a sTag rtse.

Non è improbabile che, per aumentare prestigio al proprio monastero, gli autori di questi eulogi — che servirono poi di base, insieme con molte altre fonti, a chi compilò il Myan c'ūn — immaginassero, senza una sicura documentazione e senza nessun pensiero dell'attendibilità storica delle notizie così coniate, che celebri figure del Buddismo tibetano, proprio in quel loro monastero avessero vissuto o predicato, spostando perciò l'orizzonte geografico nel quale quelle operarono. Tuttavia ciò avviene di rado; in generale, come dicevo, sembra che le nostri fonti siano una buona guida sulla quale possiamo incominciare a lavorare: ma su questi dati occorrerà qualche volta ritornare, quando la letteratura tibetana sarà meglio conosciuta e il paese sarà diventato più facilmente accessibile.

Prima di parlare dei singoli luoghi bisogna notare che la tradizione conserva ricordo di alcuni templi costruiti

(1) V. *Indo Tibetica*, II, pag. 25 (ove invece di Toling bisogna leggere Tabo) e pag. 30.

nel primo o nel secondo periodo della penetrazione del Buddhismo, in quei periodi cioè che vengono designati dai tibetani rispettivamente col nome di s'ña dar e p'yi dar: (1) « prima e seconda introduzione della legge ».

La tradizione attribuiva al più antico periodo e propriamente ai tempi di K'ri sroñ lde btsan e di Ral pa can una serie di templi divenuti celebri nella storia del Buddhismo tibetano e cioè:

Sotto K'ri sroñ lde btsan:

dgon pa di rTe ra o rTa ra in quel di sTag rtse (2)
(Takse della carta).

bDe bu in bTsas p'u (Saopu della carta).

Bye mda' nella gola (*ron*) fra il luogo precedente e la montagna che sovrasta Gyantse: adesso distrutto.

rKyañ p'u in rGyañ ro (= Samada).

Ba 'ug in rGya mk'ar (a sud-ovest di Drontze, Bhadu Gompa della carta).

Sotto Ral pa can:

Lha c'uñ sotto a sPos k'añ (in una valle a nord di Takse).

Lha do sBas luñ vicino a Drontze.

rDo rje gdan (= Mag dge ldiñ p. 166, b).

ṗJa' luñ in sPos k'añ.

Ga p'ud presso Nor bu k'yuñ rtse (3).

(1) Su cui ved. *Indo-Tibetica*, II.

(2) Ma in appresso è detto invece essere vicino a Penam.

(3) Sulla montagna che dà nome a questo luogo vedasi sopra.

Durante la seconda diffusione della legge furono fondati:

rTse c'en

Šel dkar rgyal rtse = Gyantse

lCañ ra = (Changra).

Se brag gya' luñ e Byañ ri se brag (vicino a Penam).

La descrizione dei luoghi sacri che è fatta nel Myañ c'uñ comincia con la contrada di Rva luñ nei pressi della montagna Gañ bzañ (in qualche testo: Gañs bzañ) (1) dalla quale nasce appunto il Ñañ c'u (2).

Il primo luogo che si incontra a ovest di questa montagna è Ga mo luñ nelle cui vicinanze si addita ai pellegrini una caverna dove Padmasambhava avrebbe abitato e meditato (Padma i sgrub p'ug) e una sorgente miracolosa Ts'e c'u ma. Nel tempio detto Gu ru lha k'añ, in Lho stod, era conservata una statua di sPyan ras gzigs trovata originariamente nel Sen ge p'ug sman c'u in quel di sNa t'od (= Napte della carta) in Ñiñ ro (3).

Viene quindi Rva luñ (Ralung della carta), sulla strada Gyantse-Lhasa, prima di arrivare al passo Kharo, agli

(1) Questa montagna si chiamava Ha 'o (Myañ c'uñ. pag. 14, 20); poi questo nome, probabilmente indigeno e prebuddistico, venne sostituito da quello di Pūrṇabhadra, Gañ bzañ po (Gañs bzañ po). Tale nome nacque insieme con la leggenda che attribuisce il nome di Ñañ all'assaporamento dell'ambrosia per parte di Padmasambhava e dei suoi scolari e presuppone l'identificazione della montagna con la sede dello Yakṣa Pūrṇabhadra. Il nome di « Montagna fausta » (Gañs bzañ) deriva dal fatto che di là nasce il Ñañ c'u, al quale il paese deve la sua fertilità.

(2) Come s'è visto sopra, sulla carta della Survey il Nyang chu non passerebbe per Ralung (Rva luñ) ma è dato come parallelo del Trumbayung (= rGyañ ro c'u): ciò non trova riscontro nè nella tradizione del Myañ c'uñ nè nelle informazioni che ho potuto raccogliere.

(3) Un'altra caverna che la leggenda dice abitata da Padmasambhava s troverebbe nelle vicinanze del Passo Kharo (mk'a ro, p. 17) sulla strada di Lhasa.

estremi limiti di una pianura che si chiama 'Om t'añ (pag. 19, 8).

Prima della fondazione di Rva luñ tutta la contrada era abitata da nomadi (ąbrog) e si chiamava K'u le (1).

Il monastero di Rva luñ fu sempre considerato come uno dei centri più importanti della setta bKa' brgyud pa e anche oggi si gloria d'esser stato per lungo tempo la sede preferita del celebre asceta gTsañ pa rGyas ras pa (2). Il luogo di nascita di questo santo è chiamato oggi K'ruñsa (Trungsa delle carte, sulla strada Lhasa—Gyantse 77, H, IX D). Sotto a Lung ma (Luñ dmar), cioè verso ovest, il luogo segnato sulle carte come Shuto corrisponde probabilmente a gZis stod, pag. 41 b) nelle cui vicinanze nacque un celebre maestro Bonpo considerato come l'incarnazione di Kun tu bzañ po. Questo luogo era visitato dai pellegrini Bon po di K'ams.

Il villaggio segnato sulle carte come Kekochutsen corrisponde a sKyid k'u d ove sorgeva un tempio fondato da Dran ston mT'a' bral (3); nelle sue immediate vicinanze

(1) In essa la tradizione poneva la cappella di rMog, fondata da Yol T'og abebs.

(2) Questi è una delle figure più eminenti della scuola ąBrug pa: la tradizione raccolta dal Myañ c'uñ (pag. 37 segg.) lo dice disceso da uno di quei lot-tatori che al tempo di Sroñ btsan sgam po furono mandati in Cina a prendervi la statua del Jo bo e si sarebbero chiamati Lha dga' e kLu dga'. Sotto K'ri sroñ lde btsan la famiglia si era divisa in due rami, uno disceso da sBa gSal snañ che fu lotsāva e abate di bSam yas (*Chronicles of Western Tibet*, pag. 32: sNa gsal snañ); dall'altro fratello rGya sañ si discese rGya ąJam dpal gsañ ba che fondò gNas rñiñ. Un ramo della famiglia si trasferì a sTag ts'al e da esso nacque quel rGya brTson ągrus señ ge che fece venire Atiśa nel Tibet centrale: un altro ramo si stanziò a K'u le e in esso ebbe nascita gTsañ pa rGya ras, cioè l'asceta dei rGya, nella provincia di gTsañ.

(3) E conteneva sulle pareti affreschi rappresentanti la vita di una sua incarnazione, cioè del maestro di Man luñ in Ñañ stod vicino a sTag rtse.

è una sorgente d'acqua calda, c'u ts'an. Poco lungi, scendendo sempre verso Gyantse, esiste il convento di K'amo ze residenza di uno scolaro di Ka rma ba k̄si conosciuto come Ze'u ston (1).

Appresso viene Gobshi, cioè sGo b̄zi « le quattro porte » (MYAN c'UN pag. 49 b) così chiamato perchè in questo luogo sboccano quattro strade: a est, la strada di Rva luñ, chiamata anche « la strada della legge », perchè conduce a Lhasa; a sud, la strada di Ñiñ ro o « strada del legno », perchè dal Bhutān viene il legname, a nord la strada di rDo lcags o « strada del ferro »: a ovest la strada di rGya grags (Gyatrak della carta) o « strada dell'orzo ». Il fiume che scorre nelle sue vicinanze segna il confine di Ñiñ ro che appunto si trova alla sua destra. Nella zona ad oriente, cioè in Ñiñ ro vero e proprio, sarebbe stata molto diffusa la religione dei Bonpo: e l'apostolo che vi portò la dottrina buddhistica fu specialmente K'yuñ K'ams pa c'en po, uno scolaro di Rin c'en s̄niñ po di sTod luñ, il quale vi fondò il monastero di sDiñ p'u e perciò fu conosciuto anche come sDiñ p'u pa. Nella stessa regione trovansi due dgon pa, a Bras mo dgon pa (MYAN c'UN 53) e Gra'u luñ (Gra bo luñ). Ritornando sulla riva del Ñañ c'u, si incontra il monastero di aC'ad mañ (Chakmak delle carte), ove risiedette aBre c'en po Šes rab aBar (Ibid 58); nelle sue vicinanze si trovano Ze t'añ o Ze'u t'añ (Setang delle carte) e Gra t'añ (2): questo tempio fondato da Yol T'og aBebs (Ibid., 57 b, 58 a) sorgeva sul pianoro a ovest di Gyaridung della carta; a sud è Ye mdsod in brGya p'yed (Ibid., 59) Viene quindi il dGon pa di C'u

(1) Forse dal luogo di nascita Ze'u t'añ (Setan delle carte).

(2) Probabilmente il Gra t'añ ove fu tradotto la *Candavyākaraṇasūtravṛtti* bsTan agyur. mDo, CXXXIII. 6.

mig (Ibid., 59), che la tradizione considera come uno dei luoghi più santi ed uno dei centri più attivi dell'antico Buddismo tibetano, seppure non è stato confuso con C'u mig vicino a sNar t'añ: in quello si conservava una statua attribuita al paṇḍita indiano Smṛti.

La guida passa quindi a aBan gron nella valle del fiume segnato sulle carte come il *Mra Chu*, mentre il nome con cui sembra da tutti conosciuto è *Ri nañ p'ug c'u*, dal nome della valle *Ri nañ*: questa valle è celebre nella leggenda tibetana perchè in essa si svolgono gli episodi principali di uno dei drammi religiosi più popolari nel Tibet centrale, quello di *A lce snañ gsal* (1). La montagna che sovrasta questo luogo è conosciuta come *Ri bo c'e* (*Myañ c'uñ 66 b*); a nord, sulla riva destra del fiume, in una gola, è *Nu ma c'os luñ* probabilmente *Nurshika* delle carte: nelle sue vicinanze, verso occidente, è *gLiañ ras kyi dgon pa*, e a occidente di questo *Rin c'en sgañ* (2). Un altro monastero celebre, conosciuto come *Las drug dgon pa* fondato da aJam gliñ mgon po è nella valle sopra a *Tangan*: quindi a sPañ dkar (*Pango* della carta) sorgeva il palazzo del signore di *Ri nañ* di cui si parla nel dramma popolare sopra ricordato. sPyañ luñ, in una valle di *Ri nañ*, sembra sia ora in rovina, e così pure *gSer p'reñ* e *rDsi luñ* conosciuti come *P'o luñ* e *Mo luñ*. I miei informatori mi hanno assicurato che questi templi in rovina si trovano nella valle sopra a *Nurshika*. Tralasciando altri pochi luoghi di minore importanza, dei quali anche la guida non dà che il nome, arriviamo ad un tempio abbastanza celebre, cioè all'eremo

(1) V. WADDELL, *The Buddhism of Tibet or Lamaism*, p. 553 e sopra. pag. 46.

(2) Vicino a *Gyantse*.

che, costruito in una valletta a mezza costa della montagna detta gZi bdag, domina a nord est Gyantse. Questo monastero è segnato sulle carte col semplice nome di Gompa: la valle in cui il monastero sorge è chiamata rGod po luñ (Ibid., 70) e il convento vero e proprio Ri k'rod dga' ldan, secondo il nome datogli da Rab brtan kun bzañ aṗ'ags pa, o anche rGyañ dkar goñ ma.

È stato rifatto e non contiene cose di grande pregio, ma ha una storia abbastanza importante. Sarebbe stato fondato da aBan sna bo, un lotsāva contemporaneo di Atiśa e brTson aṗrus señ ge, specialmente iniziato nei misteri di P'yag dor: a questa divinità è anche oggi sacro il Ri k'rod.

Subito appresso viene descritto Gyantse (rGyal rtse) che la tradizione locale vuole sia stata sede del C'os rgyal dPal aḳ'or btsan (1) (nipote di gLañ dar ma) e avesse originariamente nome Šel dkar rgyal rtse. Come ho detto sopra, nel Myaṅ c'uñ non c'è ricordo del sKu aḅum: ma si parla diffusamente del gTsug lag k'añ del quale si dà una utilissima ed accurata descrizione; per di più vi si parla diffusamente del palazzo reale, che sorgeva dove adesso si trova il forte (rdsoñ) e del tempio che vi fece costruire il bDag po c'en po Nañ c'en Kun dga' aṗ'ags pa nel 34^o anno della sua vita (1390).

Questo tempio ha molto sofferto, ed è in gran parte distrutto: restano solo dei capitelli di lavoro molto accurato, mentre gli affreschi sono tutti scomparsi. Si chiamava bSam aṗ'el rin po c'ei gliñ ed era dedicato a Śākyamuni del quale si adorava nel tempio una grande statua: adesso

(1) V. *Indo-Tibetica*, II, pag. 17

lo chiamano Lha k'ān 'og. In esso si trovavano pure otto mc'od rten fatti di sostanze preziose, probabilmente quelli stessi che adesso si veggono ammucchiati sull'altare dell'ultima cappella, quella sulla cima del monte (conosciuta col nome di rTse Lha k'ān). Gli affreschi oggi non più visibili rappresentavano i trentacinque Buddha invocati durante la confessione, 'Od zer can ma, rNam t'os sras, aDsam bha la, la serie dei maestri Sa skya pa: nella veranda mT'oñ ba don ldan, Mar me mdsad, Byams pa, la Sukhāvati, il paradiso di Akṣobhya (mÑon dga' ba—Abhirati), i Buddha della medicina, gli arhat ecc. e la storia di gZon nu nor bzañ: nel mGon k'ān l'immagine di Gur mgon. In questo tempio fu anche depositata una grande pittura (t'añ ka) su seta fatta ricamare per ordine di Rab brtan kun dga' ap'ags pa con molte figure di divinità.

Un altro stendardo venne poi fatto fare per il dPal aḳ'or c'os sde ed è probabilmente quello stesso che oggi si ammira durante le grandi processioni di Gyantse (Myañ c'uñ 81).

Vicino a Gyantse in una valle a destra del fiume Nāñ c'u sorgeva un altro celebre monastero, già in rovina al tempo dell'autore del Myañ c'uñ: cioè il Bye mda' dgon pa costruito, secondo la tradizione, sotto il regno di K'ri ral pa can per suggerimento di rGya aJam dpal gsañ ba: in questo tempio sarebbe avvenuto un concilio indetovi da aBre c'en po Śes rab aḅar e il Lotsāva di Rva vi avrebbe depositato un centinaio di manoscritti portati dall'India. (Ibid., 97, sgg.). I miei informatori collocano Bye mda' in una valle subito a nord di Gyantse.

L'autore del Myañ c'uñ passa poi al limite estremo di Nāñ stod e propriamente al distretto di rGyañ ro. Dopo aver fatto ricordo di un tempio di aBri mts'ams nel aGos

yul, non più identificabile, describe rKyañ p'u, che abbiamo visto essere Samada, e la cui costruzione viene da lui attribuita a Sroñ btsan sgam po: seguono a Bras k'ud del quale parleremo a lungo, rGya gnas (Gyani della carta) e poi gYe dmar che corrisponde al gompa di Iwang.

Altri luoghi, alcuni dei quali erano già in rovina al tempo dell'autore del Myañ c'uñ, sono: rGyañ ro Gud c'uñ, Do c'en e Do c'uñ e quindi Mañ luñ che corrisponde al Toktri Gompa della carta. Si arriva quindi a Žo nañ (Shomang della carta); segue il gompa di gSer ldiñ in una gola a nord est di Kangmar fondato da gŽon nu 'od (Ibid., 106) e sede di C'os sku 'od zer (1) che la tradizione considera come un'incarnazione di Śākyaśrī.

Nelle sue vicinanze, ma dall'altra parte del fiume, a circa due miglia da Nagon, ove adesso si trova un piccolo monastero di monache, sorgeva il monastero di gLañ pa p'añ t'añ (Ibid., 110), sede di K'yuñ Riñ c'en grags, uno degli scolari più celebri del Lotsāva di rNog. Segue Sa p'ud la cui fondazione è attribuita a Śākyaśrī; questo gompa, adesso in rovina, sorgeva a circa mezzo miglio a sud di Sakang e ivi cominciava la regione di Luñ nag che terminava nei pressi di gNas rñiñ. Nella valle di gLañ pa luñ, subito ad ovest di Sakang, si trovava il monastero di P'ar ldiñ che corrisponde probabilmente a Porten delle carte, una dipendenza (lag) di gNas rñiñ (Ibid., 111). Un altro gompa in Luñ nag, gLañ pa ser ldiñ, che viene subito

(1) C'os sku 'od zer che fu scolaro di gŽon nu dpal (conosciuto anche dal nome di questo luogo come gSer ldiñ pa gŽon nu) divenne cappellano di Öljaitü (1293-1307). V. *Geschichte des Buddhismus in der Mongolei* (di aligs med nam mk'a') trad. HUTH, II, pag. 161, 162. V. PELLIOU, *Les systèmes d'écriture en usage chez les anciens Mongols*. « Asia Major », 1925, pag. 287.

appresso nominato, si trova di fronte a Sakang, visibile anche adesso dalla strada (1). Las stod o Las stod dkon mc'og mk'ar, un monastero di cui spesso si legge anche nelle cronache di gNas rñiñ, sorgeva nel castello che sovrasta questo celebre luogo; anche oggi se ne veggono le rovine. In esso si conservava una pittura su tela che rappresentava Ye śes mgon; Maitrīpā l'avrebbe dipinta col sangue del suo naso (śañs a ts'a l). L'autore del Myañ c'ùn passa quindi a Nenyiñg (gNas rñiñ) del quale a lungo si parlerà in seguito.

Oltre gNas rñiñ, sulla valle del fiume, altro luogo degno di ricordo è Pas k'u ove sarebbe nata A lce snañ gsal: nelle carte figura col nome di Penchoka. Viene poi lCañ ra (2) (Changra delle carte, Ibid., 134), terra appartenente anticamente a rGya aJam dpal gsañ ba, e poi donata (Ibid., pag. 136) al nonno di Rab brtan kun bzañ a p'ags pa dall'imperatore dei Hor, cioè dalla dinastia mongola. Evidentemente la cessione di questo feudo dovette essere fatta dagli abati Sa skya pa che allora comandavano sul Tibet, ma avendo essi a loro volta ricevuto l'investitura dai re mongoli, ogni privilegio ai loro vassalli doveva esser concesso in nome di quelli. Poi Changra fu da quel principe ceduta come dote alla moglie Padma figlia del sku žañ o A žañ di Ža lu.

In questo luogo sostò per qualche tempo il pañḍita indiano Śāriputrapāda (3) che era stato invitato in Cina

(1) Forse Langgnin.

(2) Ma a pag. 92 pag. a: lcags ra. V. figg. 396, 397.

(3) Forse identico a Śāriputra, Śāriputrasvāmin autore di: *Chinnamunḍāvajrayoginīśādhana* (bsTan agyur, rGyud, LXXIV, 3, c *Ugratārāpūjāvidhināma* (Ibid., LXXXII, 25).

dall'imperatore (Ibid., p. 79 e pag. 138) e sembra sia contemporaneo di Rab brtan kun bzañ aṗ'ags pa.

A nord di lCañ ra si segnalano due gompa, quello di Šeu presso Gañs e quello di Gañs ro in Gañs.

Si arriva così a rTse c'en (Tsechen) detto anche Šambu rtse dgu; è una collina rocciosa che chiude a nord la valle di Gyantse e sulla quale sorgono rovine di un castello e di templi: la tradizione ne attribuisce la fondazione al re Gri gum btsan, uno dei re mitici del Tibet. Il tempio di Tsechen fu fondato da aṗ'ags pa dpal bzañ po; secondo le nostre cronache, cogliendo l'occasione del viaggio che Karma ba kṣi intraprese in Cina, egli fece conoscere il suo desiderio di costruire un nuovo tempio all'imperatore T'o gān ti mur (Togon Temür 1333–1370). Siccome questi concesse l'autorizzazione, aṗ'ags pa dpal bzañ po, quando aveva 48 anni, cominciò a edificare il tempio e il monastero. Questo ospitò il celebre Kun dga' blo gros (Ibid., 141 sgg.) immediata incarnazione di Bu ston. Conteneva, fra molte altre cose di pregio, una statua di sGrol ma fatta dal Pañ c'en Śākyaśrī, prima conservata nel gompa di aṗBri mts'ams.

Questi templi sono ora distrutti, ma il Myañ c'un ne contiene una descrizione accurata.

Si passa quindi a aṗBron tse (Ibid., 148 pronuncia Drongtse) luogo conosciuto per la nobile figura di un suo dotto e santo abate che aiutò Chandra Das durante il suo viaggio d'esplorazione nel Tibet, ma fu, per questa illuminata condiscendenza verso uno straniero, crudelmente punito dalle autorità di Lhasa (1). Uno dei suoi templi fu edificato

(1) Sulla sua morte vedi KAWAGUCHI, *Three years in Tibet*, cap. I. Drongtse, non è segnato sulle carte: ma corrisponde all'incirca al luogo detto su quelle Sangge, CHANDRA DAS. *Journey to Lhasa* trascrive Dongtse.

da aBron rtse Lha btsun appartenente, dice la tradizione, alla famiglia reale del Tibet.

Nelle sue vicinanze il gompa di Lha do, detto pure di sBas luñ, sarebbe stato fondato da K'ri sroñ lde btsan (Ibid., p. 152), ma ricostruito da un abate di gNas rñiñ, C'os rin c'en.

Segue K'añ mar sempre sulla sinistra del fiume, a nord di Drongtse, che la tradizione identifica con il convento dello stesso nome fondato da sGri riñs ljoñs btsan ministro di Sroñ btsan sgam po (Ibid., 152 b).

§ 18. *Nān bar.* — Il Myañ c'uñ passa quindi a descrivere un altro luogo celebre rTsis gNas gsar (1) (Ibid., 153 a) che si trova a nord di Drongtse e comprende diversi templi. Oltre il mGon k'añ, le cappelle principali sono due: una a oriente e l'altra ad occidente. Quella ad oriente sarebbe stata edificata da K'ri sroñ lde btsan; ai tempi dell'autore del Myañ c'uñ era anche chiamata Hor p'igs (2) ma adesso è generalmente conosciuta col nome di Yum c'en moi lha k'añ dall'immagine della dea che contiene e che sarebbe stata consacrata da Padmasambhava. Quella a occidente fu fondata da K'ri ral pa can ed è chiamata rTsis gnas gsar cioè « gNas gsar (ove si) contò (3) »,

(1) BACOT, *Vie de Marpa*, pag. 8, traduce erroneamente *rRcis le Neuf*.

(2) Ma nei due manoscritti erroneamente: *p'ig*. L'altra cappella è chiamata *rgya p'igs*: *p'igs* significa, come è noto, pinnacolo. *rgya p'igs* = pinnacolo di stile cinese, *hor p'igs* = pinnacolo di stile mongolo. Nel *rGyal rabs gsal bai me loñ*, p. 135 del mio manoscritto, si trova invece la forma *rgya p'ugs*: *p'igs* o *p'ugs*, ad ogni modo, appartengono alla stessa radice; cfr. *p'ibs* = cupola.

(3) Anche gNas rñiñ è chiamato: rtsis gNas rñiñ perchè lo stesso conto vi si fece per i templi fatti costruire da K'ri Ral pa can. (v. Eulogio di gNas rñiñ, p. 3a). Molto probabilmente però siamo di fronte ad una etimologia dotta: *rtsis* è anche il nome della valle vicino a gNas gsar.

perchè in questa cappella si sarebbe fatto il conto dei 1008 templi edificati dallo stesso re, era anche conosciuta col nome di rgya p'igs. La statua principale rappresenta rNam par snañ mdsad circondato dagli accolti che compongono il Vajradhātumaṇḍala, secondo il sistema del Kosalāṅkāra.

Come luoghi importanti dopo Drongtse e tutti nella valle di Drojung (Ibid., 161) vengono ricordati rGya mk'ar luñ (1), sKyin mk'ar luñ (che a pag. 158 è detto skyil mk'ar in entrambi i manoscritti e a pag. 163 skyi mk'ar in tutti e due i manoscritti) e Mag dge ldiñ. Sulla pianura, A rmo aḍul c'un (2) corrisponde al Drojung Dzong delle carte; nelle sue vicinanze sono segnalati quattro dgon pa, attribuiti al più antico periodo della propagazione della fede. A sud: sBre Lha k'añ, a occidente rKyañ aḍur lha k'añ, a nord Sa skya lha k'añ, a est sBre lha k'añ (p. 162 b) (3); a sKyin ldiñ e a aḍGur ldiñ (Ibid., 166 b), due luoghi vicini, primeggiava la famiglia dei Lha rje rgya nag; Mag dge ldiñ nella valle di Drojung la cui fondazione, come si vide sopra, veniva attribuita a Ral pa can, a p. 167, si dice costruito da C'os sku 'od zer, che nella tradizione lamaista è generalmente considerato come un'incarnazione di Śākyaśrī. Questo monastero era conosciuto anche col nome di rDo rje gdan. Un dgon pa vi venne fondato, per invito del C'os rgyal Rab

(1) Qualche volta nei due manoscritti si legge rGyal mk'ar: ma rGya mk'ar sembra preferibile, anche perchè questa grafia si trova nelle iscrizioni di Gyantse.

(2) Ma qualche volta anche aḍul byuñ.

(3) Così ci sarebbero due sBre lha k'añ, se il testo non è errato: il primo sBre lha k'añ è anche chiamato sBre gdoñ t'añ dga'ldan lha k'añ: questo forse corrisponde a dGa 'ldan lha k'añ, un piccolo eremo sulla sinistra del fiume, prima di arrivare alla valle di Drojung, venendo da Gyantse. sBre forse per aBre su cui v. sopra, p. 53 n. 2.

brtan kun bzañ aṗ'ags pa, dal Paṗ c'en Lhai dbaṅ po: era costume dei principi di Gyantse di visitarlo ogni anno.

In quel di rGya mk'ar sorgeva un tempio detto Ba 'ug lha k'añ, Bhadu della carta, costruito al tempo di Sroñ btsan sgam po. Il dgon pa di rKyañ aḍur, che sorgeva nei suoi pressi, fu anch'esso sede di molti blama celebri come C'os sku 'od zer (Ibid., 170). In questo luogo comincia Ñaṅ smad cioè Ñaṅ inferiore.

§ 19. *I templi di Ñaṅ smad.* — Più a nord, sulla riva sinistra del fiume trovasi Nor k'yuñ stag ro. Tralasciando luoghi minori si arriva a Cog ro, Choroshika della carta (Ibid., 174). Che questo Cog ro, dei tre che si trovano nel Tibet e cioè in dBus, in Śaṅs e in Ñaṅ, sia la patria del grande lotsāva kLui rGyal mts'an (1) è dato per certo dall'autore del Myaṅ c'uñ ed è da tutti ammesso in queste parti. Prima di Cogro è Nor bui k'yuñ rtse, nei cui pressi sorgeva un tempio che risaliva ai primi tempi della propagazione della fede.

Si torna quindi indietro e si passa sull'altra riva del fiume, ove si trova sTag rtse, cioè Takse della carta: nel suo territorio era una località detta sTag ts'al ove sorgeva un castello conosciuto col nome di Mon aḡro. In questo visse il sMon gro lotsāva, Mar pa rdo rje ye. A sTag ts'al e propriamente in un villaggio detto sTag ts'al yol leags nacquero i tre Yol, Yol ston c'en po C'os dbaṅ, Yol Drañ sroñ e Yol T'og aḡebs. Non molto distante è il dGon pa di Man luñ, nella valle dello stesso nome a est di sTag rtse, ove svolse molta parte della sua attività di studioso e di

(1) Nei colofoni di altre opere da lui tradotte la grafia oscilla fra Cog gru. ICog ro, Cog ro. Sui monasteri che seguono e le loro scuole v. BU STON, *History of Buddhism*, p. 208.

predicatore Dran ston mT'a' bral (1); viene quindi Brag dmar a sud del villaggio di Rin c'en sgañ, e che risale anch'esso alla prima propagazione della fede.

A poche centinaia di metri a N. E. di sTag rtse è Nāñ aṭs'o lha k'añ fondato da K'ri ral pa can (Ibid., 181 a); in quel luogo Atiśa avrebbe tenuto un concilio. Degli altri conventi nelle sue vicinanze si ricorda Lhag c'uñ, di cui parla anche l'eulogio di gNas rñiñ e che sarebbe stato costruito da Ral pa can dopo che ebbe condotto a termine i 1008 templi che aveva progettato (2). Di Lhag c'uñ esistono solo poche rovine vicino al villaggio di Rin c'en sgañ, quasi all'imbocco della valle di sPos k'añ. Non lontano era il dgon pa Bonpo detto gYun druñ ñi śar ove si tramandavano i sistemi di Bon bži k'yuñ nag, celebre maestro Bonpo. Segue Se brag gya' luñ (Ibid., pp. 188 sgg.), nel quale Bu ston passò qualche tempo della sua operosissima vita: esso sorgeva sulla riva destra del fiume, sotto all'attuale romitorio di Se ra sgrub sde, sulle balze rocciose a N. E. di gNas gsar.

Vengono poi ricordati C'os ldiñ nelle vicinanze di Pa snam žol po (Pennangshopu della carta), e, sulla destra del fiume (190 b), bSam ldiñs; subito dopo, Pa snam, ove la tradizione popolare localizzava alcuni episodi della vita di Kesar. In esso risiedette il Pa ts'ab Lotsāva Ts'ul k'rims rgyal po e rDo rje bdud ajom conosciuti anche come i due Pa snam pa (3). Pa ts'ab Penam è sulla sinistra del fiume.

(1) Discepolo di mDo sde di rÑog. V. *C'os tbyuñ bstan pai padma rgyas ñin byed di Pad ma dkar po*, p. 140, a.

(2) Anche in questo caso siamo di fronte ad un'etimologia dotta? Lhag significa: restante.

(3) Nelle sue vicinanze, nel luogo detto rTa ra, l'autore del *Myañ c'uñ pone* erroneamente il concilio indetto da rTse lde. Ved. sopra, p. 55.

di fronte a dGa' sdoñ, nella carta Gadong (Ibid., fol. 204), monastero famoso specialmente per lo studio del Guhyasamāja e in seguito della sezione del canone che contiene le regole monastiche (vinaya): in esso svolse gran parte della sua attività il Pa ts'ab lotsāva (Siladhvaja) (1) che vi tradusse molte opere insieme con Sañs igyas gsañ ba; in seguito vi abitò pure il lotsāva di sTeñ, Ts'ul k'rim s'abyuñ gnas, che vi diffuse gli insegnamenti ricevuti in India (Ibid., 210). In esso si conservava anche una statua di Byams pa, fatta di puro bronzo dell' India orientale. Viene poi ricordato T'ar pa gliñ, fondato dal lotsāva di dPyal, C'os bzañ (Ibid., 218) e ingrandito dal suo scolaro Pad ma can, che vi fece costruire una nuova cappella e vi consacrò le statue di Byañ c'ub c'en po, il cui alone fu fatto venire dal Nepal. T'ar pa è a poche miglia a sud di Ža lu.

Il monastero fu molto importante nella storia del Buddhismo tibetano come grande centro di cultura: anche Bu ston vi soggiornò per diverso tempo. Decaduto e distrutto, venne ricostruito da Kar ma bstan skyoñ (Ibid., 224 b).

Il tempio di Gur mo, antico bazar della regione, nel villaggio omonimo fra Penam e Ža lu, fu fondato da lCe (2) Lha bzañ grags ministro di K'ri sroñ lde btsan (Ibid., 225) e visitato da Śākyaśrī; oggi è distrutto.

Si arriva così a rGyan goñ fondato da Lo ston rDo rje dbañ p'yug (3), a poche centinaia di metri da Ža lu e poi a

(1) Per le opere da questi lotsāva tradotte ved. il *Répertoire* di M.lle LALOU s. v.

(2) Nata da una famiglia che dette alcuni ministri. Nañ blon, ai re de Tibet sotto Sroñ btsan, K'ri sroñ e Sad na legs (pag. 248 b) e poi molti lotsāva. Su questo monastero v. BU STON, *History of Buddhism*, p. 203.

(3) V. BU STON, *ibid.*, p. 205.

Ža lu o Žva lu, uno dei luoghi più celebri del Tibet centrale: poichè quivi visse e scrisse gran parte delle sue opere una delle più grandi figure del Buddhismo tibetano cioè Bu ston rin po c'e. Da questo monastero la scuola di Bu ston prese il nome col quale è anche oggi conosciuta: quello cioè di Ža lu pa.

Uno dei suoi templi principali è il (Ža lu) gSer k'añ, intorno al quale furono costruite molte cappelle: il gtsañ k'añ detto mDa' abum risale al tempo di Lo ston e del suo amministratore (ñe gnas) lCe btsun Šes rab abyuñ gnas, il quale recatosi a Bodhgaya e divenuto scolaro di Abhayākaragupta, quando ritornò nel Tibet, portò con sè una statua di Khasarpana depositata poi a Ža lu. Questa statua è considerata come l'immagine principale di Ža lu. In altra cappella, quella a sud, si venerava una statua di T'ugs rje c'en po, divinità tutelare del Pañḍita Smṛti.

Il luogo, come dissi sopra, apparteneva, fin dai tempi antichi alla famiglia dei lCe, che divenne ancora più potente, quando due figlie di lCe A mes c'en po Sañs rgyas ye šes andarono spose al grande abate Sa skya aGro mgon P'yag na e suo figlio Dharmapālarakṣita; fu in seguito a questa parentela che il titolo di A mes fu tramutato con quello di sKu žañ.

Il tempio venne completamente rifatto ed abbellito per ordine del sKu žañ Grags pa rgyal mts'an, secondo consigli di Bu ston: egli fece venire per tale occasione artisti mongoli e cinesi (Ibid., 257) (1).

(1) Di questa cappella Bu ston dettò le iscrizioni, raccolte poi in un capitolo delle sue opere già sopra citate: vol. Tsa: *Za lui gtsug lag k'aiñ gi gžal yas k'aiñ nub ma, byaiñ ma, šar ma, lho ma rnam na bžugs pai dkyil qk'or sogs kyi dkar c'ag.*

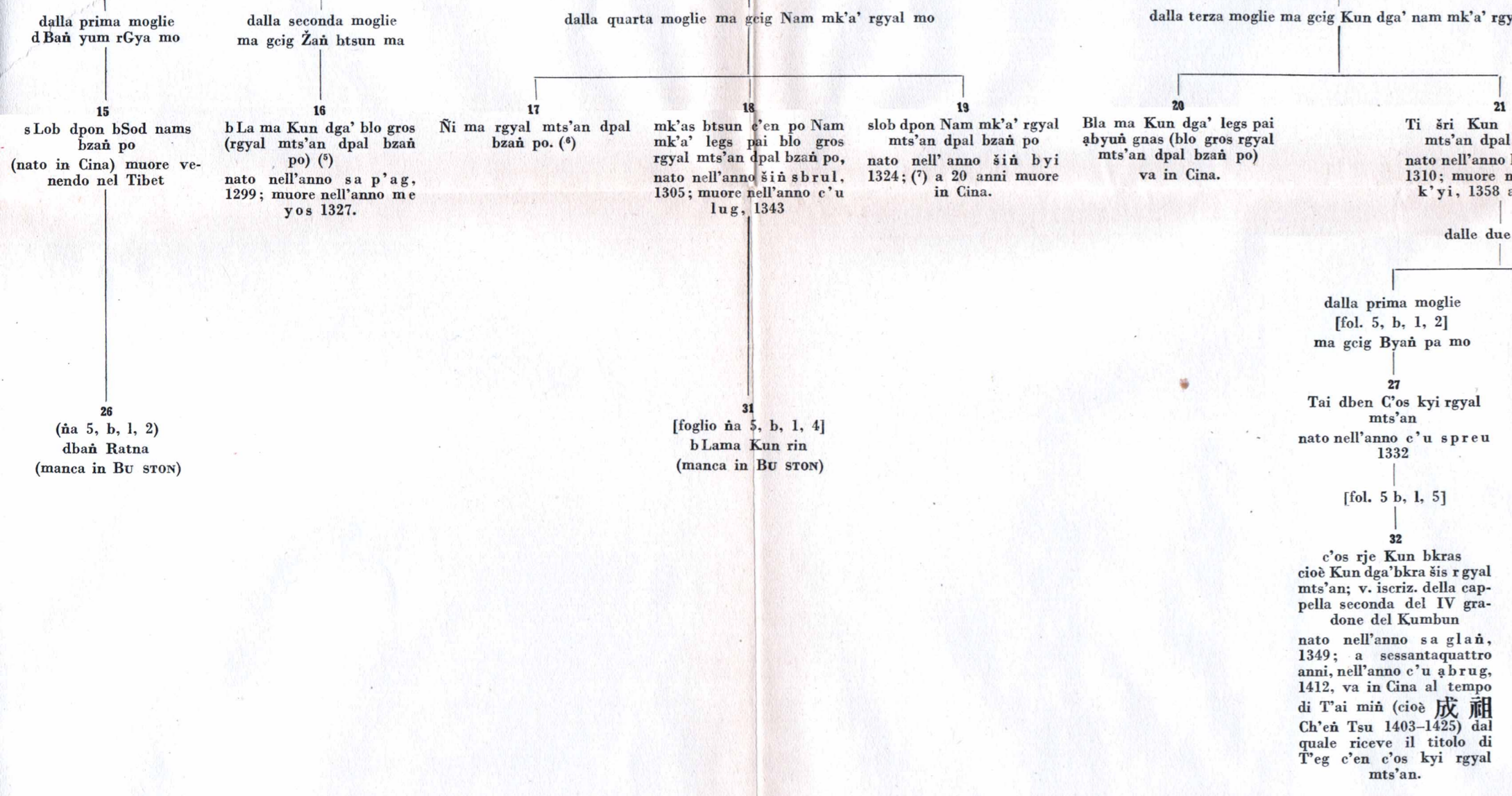
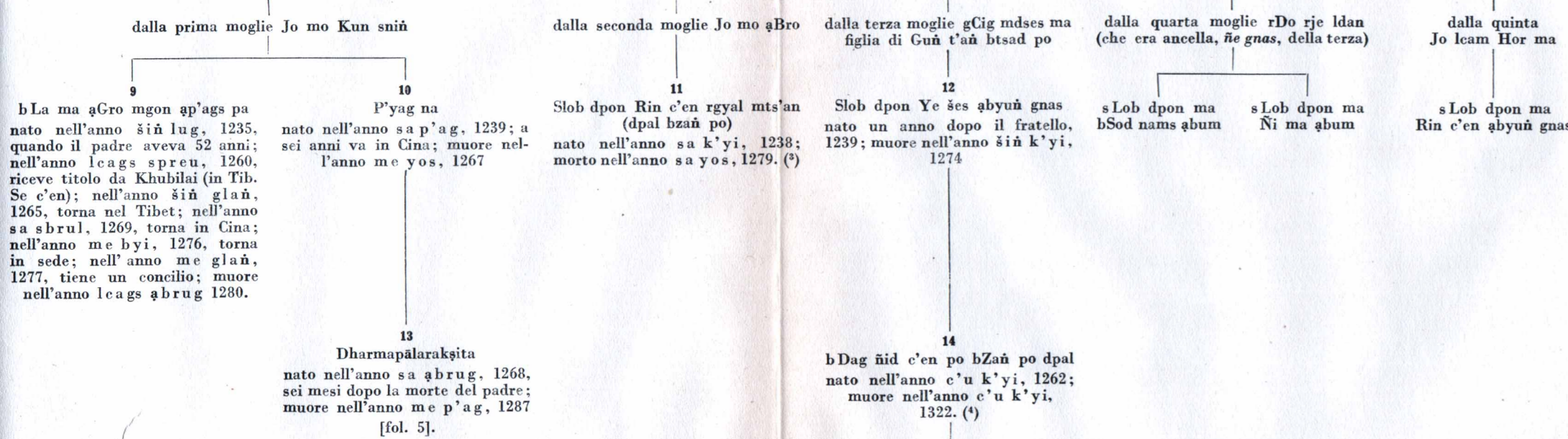
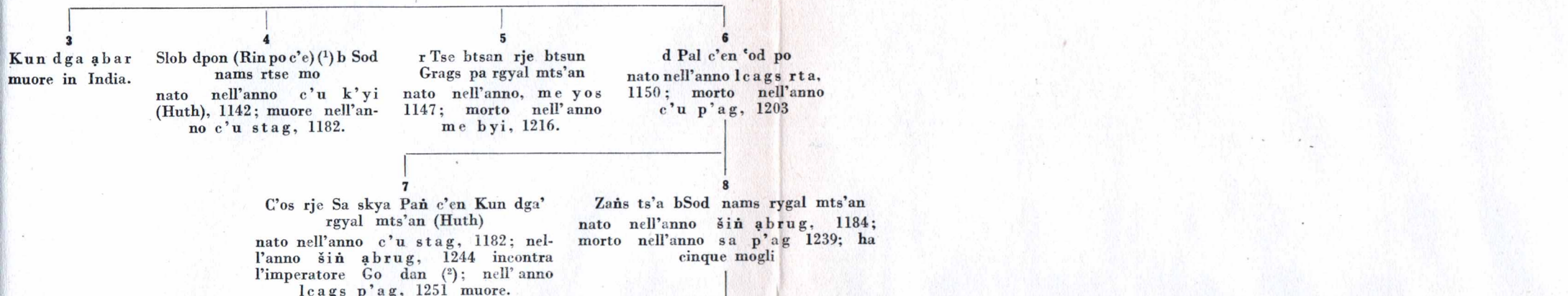
Uno dei templi più importanti dei molti che si ammirano a Ža lu è il bsTan agyur lha k'añ nel quale si trovano i testi che dopo accurata revisione, Bu ston riunì in quella raccolta che si chiama bsTan agyur e la cui prima esatta redazione fu dovuta appunto al grande dottore di Ža lu.

L'autore del Myañ c'un passa quindi a bSam sgrub rtse, nei pressi del sGrol ma ri, su cui è costruito Tashilumpo (fol. 273, e 323 a) ed originariamente appartenuto ai rÑiñ ma e bKa' brgyud pa. E qui ha termine la sua descrizione geografica di questa parte del Tibet centrale, piena di leggende e divagazioni, ma senza dubbio, nel suo insieme, una delle fonti più ricche di notizie sulle vicende storiche e religiose di una parte così importante per la vita politica e spirituale del Tibet.

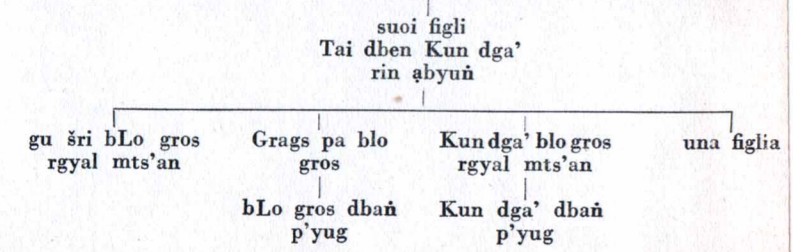
ELENCO DEGLI ABATI SASKYA

1
dKon me'og rgyal po (Deb t'er, *na* fol. 4)
nato nell'anno *šiū* k'yi, 1034; fonda il mona-
stero di Sa skya nell'anno c'u glañ, 1073; muo-
re nell'anno c'u rta, 1102

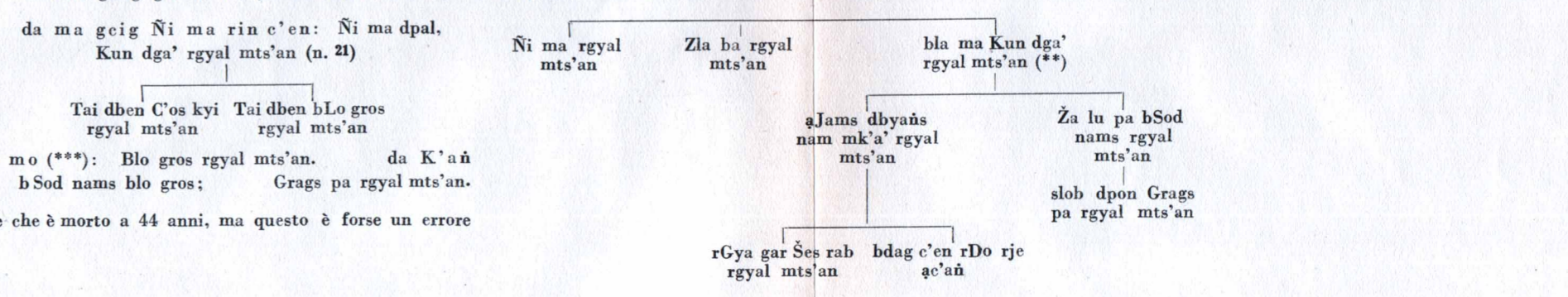
2
Sa c'en Kun dga' *šiū* po
nato nell'anno cu-spreu, 1092; morto nell'anno
sa-stag, 1158.



(1) Gli elementi dei nomi fra parentesi mancano nel Deb t'er, ma si trovano in BU STON.
(2) In HUTH, p. 133, anno: me rta 1246. Su questo Lama v. PELLUOT, *Le systèmes d'écriture en usage chez les anciens Mongols*. Asia Major, 1925, p. 284.
(3) Sua sorella dalla stessa madre fu sLob dpon ma mDo sde.
(4) Secondo il Deb t'er, *na*, 5 a egli ha dodici figli: BU STON, p. 2, b, l, 4 parla di tredici figli, ma ne enumera solo dodici.
(5) Secondo il quinto Dalai bLama, op. cit., p. 58, b è figlio di Kun dga' abum.
(6) Secondo il Deb t'er, che non ne dà il nome, questi morì giovane.
(7) Nel testo 1,5 si dice espressamente che è nato dopo la morte del padre, ma essendoci un intero anno d'intervallo non si intende come a quello possa essere attribuita la paternità.
(8) Tai dben o Ta dben del tibetano corrisponde al cinese Ta Yüan 大元; infatti sappiamo da g'Zon nu dpal (p. 26, b), nell'elenco che egli ha dei re mongoli, che questa dinastia si chiama in tibetano hor e in khams: tai dben; hor gyi rgyal k'ams la tai dben zer žes pa.
(9) Egli ebbe una sorella: sLob dpon Kun dga' abum con la quale finisce la lista di BU STON.
Come ho detto sopra ci sono notevoli discrepanze fra la lista del quinto Dalai bLama e quelle sopra riprodotte, soprattutto per quanto riguarda i figli di bDag c'en bZaū po dpal e anche il numero delle mogli che egli, esclusa quella che l'abate già aveva in Cina, fa ammontare a sette, tutte sposate nel Tibet (d'accordo perciò in questo caso col Myañ c'uñ, p. 254, b).
Da moglie forse cinese o sposata in Cina ebbe: bSod nam as bzañ po (n. 15) che muore giovane. Da Kun dga' abum; ebbe Kun dga' blo gros (n. 16) Da ma gcig Yon bDag mo: figlio maggiore muore infante; Kun dga' legs abyūñ (n. 20); Kun dga' rgyal mts'an (n. 21). Da Ma gcig Nam mk'a' rgyal ma ebbe: Nam mk'a' bšes gñen; Nam mk'a' legs pa (n. 19) e Nam mk'a' rgyal mts'an (n. 19)



da ma gcig g'Zon nu abum ebbe: Kun dga' ñi ma (n. 22); Don yod rgyal mts'an (n. 23) bSod nams rgyal mts'an dpal (n. 24); Kun dga' legs rgyal (n. 25) (*)



(*) Nel testo si dice che è morto a 44 anni, ma questo è forse un errore per 41.

(*) Ciò è contraddetto da BU STON che ricorda solo un figlio ed una figlia da questa moglie.
(**) Che è il 公哥監藏巴藏卜 Kuñ ko kien ts'añ pa tsuñ pu discendente di Pa si pa (ap'ags pa), Ti še dei Yüan, che insieme con il monaco tibetano 答力麻八刺 Ta li mo pa la Dharmapala mandò inviati alla corte dei Miñ nel 7° anno Huñ wu 洪武 1374, v. Ming shi, cap. 30, p. 2.
(***) Ma secondo il Deb t'er, questa è la moglie di Kun dga' rgyal mts'an; che il quinto Dalai bLama sia in errore è dimostrato dal fatto che Blo gros rgyal mts'an ricorre due volte nella sua lista.

ELENCO DEGLI ABATI SASKY

1

d Kon me'og rgyal po (Deb t'er, *na* fol. 4)
nato nell'anno *šiñ* k'yi, 1034; fonda il mona-
stero di Sa skya nell'anno c'u glañ, 1073; muo-
re nell'anno c'u rta, 1102

2

Sa c'en Kun dga' sñiñ po
nato nell'anno cu-spreu, 1092; morto nell'anno
sa-stag, 1158.



3

Kun dga' abar
muore in India.

4

Slob dpon (Rin po c'e)⁽¹⁾ b Sod
nams rtse mo
nato nell'anno c'u k'yi
(Huth), 1142; muore nell'an-
no c'u stag, 1182.

5

r Tse btsan rje btsun
Grags pa rgyal mts'an
nato nell'anno, me yos
1147; morto nell'anno
me byi, 1216.

d Pal c'
nato nell'ann
1150; mor
c'u p'

7

C'os rje Sa skya Pañ c'en Kun dga'
rgyal mts'an (Huth)
nato nell'anno c'u stag, 1182; nel-
l'anno *šiñ* abrug, 1244 incontra
l'imperatore Go dan ⁽²⁾; nell'anno
lcags p'ag, 1251 muore.

Zañs ts'a bSod
nato nell'anno i
morto nell'anno
cinqu

dalla prima moglie Jo mo Kun sñiñ

dalla seconda moglie J

9

bLa ma aGro mgon ap'ags pa
nato nell'anno *šiñ* lug, 1235,
quando il padre aveva 52 anni;
nell'anno lcags spreu, 1260,
riceve titolo da Khubilai (in Tib.
Se c'en); nell'anno *šiñ* glañ,
1265, torna nel Tibet; nell'anno
sa sbrul, 1269, torna in Cina;
nell'anno me byi, 1276, torna
in sede; nell'anno me glañ,
1277, tiene un concilio; muore
nell'anno lcags abrug 1280.

10

P'yag na
nato nell'anno sa p'ag, 1239; a
sei anni va in Cina; muore nel-
l'anno me yos, 1267

11

Slob dpon Rin c'en rg
(dpal bzañ po
nato nell'anno sa k'
morto nell'anno sa yo

CAPITOLO IV.

LA CRONOLOGIA DEI MONUMENTI E SPECIALMENTE DEL KUMBUM.

§ 20. *La cronologia degli abati Sa skya.* – C'è modo di fissare con qualche approssimazione la data cui bisogna attribuire il Kumbum ed il tempio maggiore del dPal ak'or c'os sde di Gyantse, cioè in altre parole di determinare quando visse questo C'os rgyal Rab brtan kun bzan ap'ags pa, sotto il cui governo o per cui iniziativa quegli edifici furono costruiti ?

Siccome questa regione di gTsañ dipese per molto tempo dai gerarchi di Sa skya e i suoi principi, per il tramite di questi, ricevettero l'investitura dei loro feudi, bisognerà anzitutto ricostruire la lista dei grandi Lama di Sa skya e nei limiti del possibile determinarne la cronologia. Il compito non è disperato, perchè, sebbene le cronache del monastero Sa skya non siano, almeno a me, ancora accessibili (1), il Deb t'er sñon po ci ha conservato una lista schematica, ma utilissima nella quale è registrato l'anno di nascita e di morte di ciascun lama secondo il ciclo sessa-

(1) Nel viaggio del 1939 ho rinvenuto queste cronache di Sa skya che saranno oggetto di studio particolareggiato in un prossimo lavoro.

genario. Alcune date erano già conosciute, come quella della fondazione del monastero Sa skya (1073), della nascita di Kun dga' sñiñ po (1092), della morte del Sa c'en (1158) e della nascita del Sa skya Pañḍita (1182) perchè contenute nel Vaidurya dkar po e sulla sua autorità pubblicate da Csoma de Körös (1).

Il controllo sulle fonti cinesi è in qualche caso possibile e ci permette perciò di verificare l'esattezza delle date stabilite col sussidio delle fonti tibetane.

Sappiamo dunque dal Fo tsu li tai t'un tsai 佛祖歷代通載 cap. 21 (Nanjo 1637), Taisho, vol. XLIX, p. 707) che Sa skya ap'ags pa morì nel 22° giorno dell'11° mese del 17° anno del periodo Chih Yüan 至元 cioè appunto nel 1280 (2), come nelle fonti tibetane. La sola differenza concerne l'anno di nascita, perchè essendo egli morto, secondo la fonte cinese, a 42 anni, egli avrebbe dovuto nascere, nel 1239 (3) invece che nel 1235 come vuole il Deb t'er. Che il 1239 fosse per i cinesi la data della sua nascita è dimostrato da altre corrispondenze: che ad esempio egli ricevette dall'imperatore il titolo di 國師 Kuo še (4) (che i Tibetani rendono regolarmente Gu sri) quando aveva 22 anni, cioè nel primo anno del periodo

(1) Avverto che le date del Csoma debbono sempre essere abbassate di due anni.

(2) Come già scrisse il PELLIOU: *Les systèmes d'écriture en usage chez les anciens Mongols*, « Asia Major », 1925, p. 287.

(3) Il computo è fatto secondo il sistema cinese includendo cioè anche l'anno dal quale si conta. Cfr. 釋氏稽古略續集 Še še hi ku liu siu tsi di HUAN LUN, Taishō XLIX, pag. 906.

(4) Su cui V. PELLIOU, *Les Kouo che ou maîtres du Royaume dans le Bouddhisme chinois*. T'oung Pao. 1911, pag. 671.

Chuñ t'un, 中統 (1260), ciò che appunto ci riporta alla stessa data di nascita.

La stessa fonte cinese segnala nel 4^o anno 泰定 T'ai tiñ 1327 (op. cit., p. 734) la morte di Kuñ ko lo 公哥羅 il quale è lo stesso che 公哥羅古羅思監藏班藏卜 Kuñ ko lo ku lo s'i kien ts'an pan tsañ (1) pu, cioè Kun dga' blo gros rgyal mts'an dpal bzañ po (n. 16 della mia lista) di cui si dice (p. 730) che già nel terzo anno del periodo Yen yu 延祐 (1316) aveva ricevuto il titolo di 帝師 Ti š e « maestro dell'imperatore » che i tibetani rendono regolarmente Ti ś ri (2).

D'altra parte Kuñ ko lo i chuñ na s'i kien ts'an pan tsañ pu, 公哥羅亦中納思監藏班藏卜 (3) cioè Kun dga' bloi abyuñ gnas rgyal mts'an dpal bzañ po, nominato ti š e nell'anno quinto del periodo T'ai tiñ (Fo tsu li tai t'un tsai, p. 734), cioè nel 1328, è probabilmente lo stesso che bLa ma Kun dga' legs pai abyuñ gnas blo gros rgyal mts'an dpal bzañ po (n. 20 della mia lista) del quale le fonti tibetane non dicono altro che si recò in Cina; nel qual caso, se cioè non fosse un altro lama non ricordato nelle fonti tibetane, egli dovrebbe identificarsi con il 衮噶伊實巴綱喇實嘉勒燦巴勒藏布 Kun ko i s'i pa kiun la

(1) Questo carattere ha due pronuncie: tsañ e ts'an ma come si vede in questa trascrizione è usato insieme per mts'an (ts'an) e per bzañ (tsañ). Dalla trascrizione sembra che a quei tempi, la s di blo gros (ora pronunciato lotrö) fosse sentita.

(2) Nel Še še ki ku liu siu tsi, ibid., pag. 911, il suo nome è Kuñ ko lo pan tsañ po: Kun dga' blo dpal bzañ po, come a pag. 913. Nella trascrizione tibetana dei titoli cinesi Kuo še e Ti še - Gu śri, Ti śri - la seconda sillaba è per contaminazione col sanscrito śri.

(3) È lo stesso che 公哥卜 Kuñ ko pu ricordato nel Še še ki ku liu siu tsi, p. 913 ed eletto dopo la morte di n. 16.

sī kia le ts'an pa le tsañ pu il cui nome inserito nella glosse del capitolo 30, p. 10 del Yüan shi 元史 (公哥列思巴冲納思監藏班藏卜 Kun ko lie sī pa ch'un na sī kien ts'an pan tsañ pu) riproduce esattamente quello tibetano. Nel Yüan shi si dice che nel quarto anno T'ai tiñ 1327 questi venne nominato Ti še da T'ai Tiñ ti (1); ciò vorrebbe dire che alla morte di Kun dga' blo gros (n. 16) avvenuta nello stesso anno, il titolo di Ti še fu concesso a suo fratello, d'altra madre, Kun dga' legs abyun gnas blo gros rgyal mts'an dpal bzañ po (2).

Così pure il Suo no mu tsañ pu 索諾木藏布 (峻南藏卜 Suo nan tsañ pu) di cui si parla nel Yüan shi cap. 27, p. 15, col. 17, corrisponde a (Kun dga') bsod nams bzañ po (n. 15 della mia lista) morto durante il suo viaggio nel Tibet.

Seguendo in linea ascendente la serie dei bLama Sa skya pa, non mi par dubbio che il 藏布班巴兩 (藏不班八) Tsañ pu pan pa lian (Tsañ pu pan pa) di cui il Yüan shi fa menzione nell'anno primo del periodo Huan-ch'in 皇慶 1312 per ricordare la sua nomina a Ti še corrisponda al n. 14 della mia lista: bZañ po dpal. 公哥兒監藏班藏卜 Kun ko eul kien ts'an pan tsañ pu, cui Togon Temür (Shun ti) conferisce lo stesso titolo di Ti še nel 1333 (v. Fo tsu li tai t'un tsai, ibid., p. 736) e del quale resta un editto pubblicato dallo Chavannes (3) non può essere altri che il n. 21 della mia lista Kun dga' rgyal mts'an dpal bzañ po.

(1) La differenza dunque, se la persona è, come sembra, la stessa, è di un anno.

(2) 年扎克策喇實 Nien cha k'o ch'e la sī nominato sotto l'anno 1330, primo anno del periodo Chih Šun 至順 nel capitolo 33, pag. 16 dello stesso Yüan shi, perchè eletto Ti še. è forse Nam mk'a' legs.

(3) *Inscriptions et Pièces de Chancellerie Chinoises*, T'OUNG PAO. 1904, p. 442. Cfr. Še še ki ku liu siu tsi etc., p. 914.

D'altra parte il 綽理哲瓦 C'o li c'ö wa che Khubilai desidera far venire presso di sè per averne inteso la grande fama e che manda a chiedere a Godan (Fo tsu li tai t'un tsai p. 725) senza alcun risultato tuttavia, perchè egli era già entrato nel nirvāna, non può essere altri che Sa skya Pañ c'en; questi infatti, come sappiamo dalle fonti tibetane, s'era recato presso Godan nel 1244. Siccome si dice che C'o li c'ö wa era lo zio di ąP'ags pa, C'o li c'ö wa non può essere altro che la trascrizione cinese di C'os rje ba (1).

È possibile perciò ricostruire una lista ed una cronologia che gli storici tibetani debbono aver desunto dalle stesse cronache del monastero Sa skya. Gli anni ciclici indicati nel Deb t'er sono facilmente controllabili perchè di solito è dato in ciascun caso l'età nella quale gli abati sono morti. La lista è stata poi confrontata con la genealogia dei Sa skya, redatta da Bu ston (2) che ha il grande vantaggio di esser stata scritta da un contemporaneo il quale vivendo a Ža lu, presso dei principi imparentati con i Sa skya, ebbe sicuramente agio di raccogliere dati precisi. Qualche altra notizia complementare si può trovare nella storia dei Mongoli di ąJigs med nam mk'a' tradotta dallo Huth (3) in Sum pa mk'an po e in un'opera molto importante per la storia tibetana cioè: bsTan pai sbyin

(1) La forma regolare è C'os rje bo: ma, come si vede dalle iscrizioni e da testi di questo tempo, pa ba venivano spesso usati ove adesso non si adoperano: bzaii po pa, rgyal mts'an pa, etc.

(2) Sa skyai gdui rabs. Op. complete. Vol. sa.

(3) *Geschichte des Buddhismus in der Mongolei*, 2 Vol., Strasburg 1892. Le date nella traduzione di questo testo sono generalmente sbagliate di un anno. Cfr. P. PELLIOU, *Le cycle sexagenaire dans la chronologie Tibétaine*, *Journal Asiatique*, 1913, p. 655.

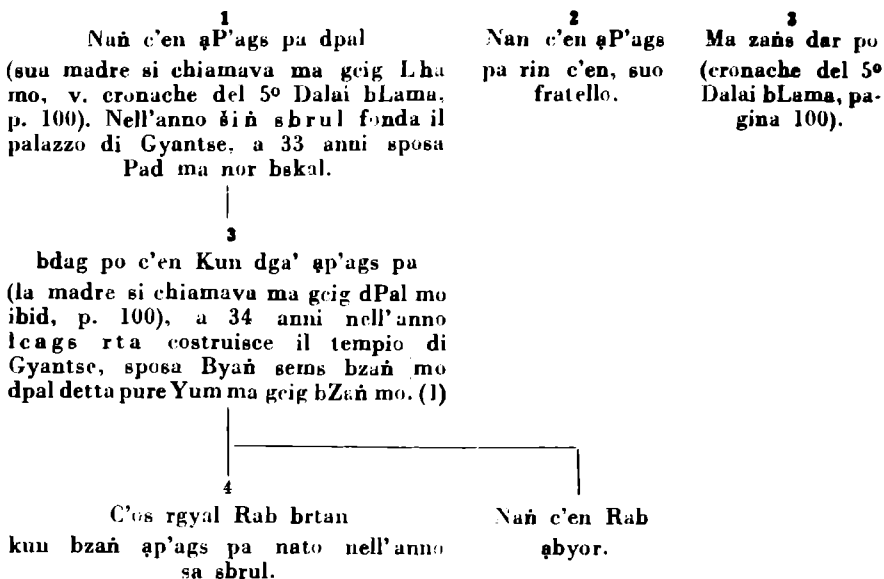
bdag byuñ ts'ul gyi miñ gi grañs di kLoñ rdol
bLa ma (opere complete fascicolo 'a) fol. 12 b. Nè va
dimenticato il rGyal rabs del quinto Dalai bLama (1) il
quale tuttavia mostra, come sarà mia cura accennare in
seguito, qualche divergenza dalle liste di Bu ston e di
gŽon nu dpal. Ma in questo caso non lo possiamo seguire,
perchè Bu ston era un contemporaneo di quei figli del
bDag ñid c'en po bZañ po dpal, rispetto ai quali appunto
si notano queste discrepanze nel libro del quinto Lama;
gŽon nu dpal, poi, è così bene informato ed esatto che la
sua autorità dà naturalmente maggior peso, se fosse nec-
cessario, alle notizie fornite da Bu ston. Del resto l'opera
del quinto Dalai bLama, per quanto anch'essa di prim'or-
dine per lo studio della storia tibetana, qualche volta
appare meno attendibile del Deb t'er e certo più di questa
opera influenzata da motivi letterari.

§ 21. *I principi di Ža lu e di Gyantse.* — L'altra coordi-
nata che ci servirà per fissare qualche punto cronologico
sicuro è rappresentato dalle genealogie dei principi di Ža lu
che s'imparentarono sia con i Sa skya, sia con la famiglia
da cui nacque il C'os rgyal Rab brtan kun bzañ aḡ'ags pa.
Essi sono generalmente designati col titolo di sku žañ che
ricevettero dagli imperatori cinesi.

La lista che io ne ricostruisco è tratta dal Myañ c'uñ
(fol. 253).

(1) *Gaṅs can yul gyi sa la spyod pai mi'o ris kyi rgyal blon gtso bo brjod pai deb t'er rdsogs ldan gžon nui dga'ston dbyid kyi rgyal moi glu dbyaṅs*, opere complete, vol. DSA.

La genealogia, del C'os rgyal di Gyantse delle famiglie che adesso dovremmo determinare può così ricostruirsi, seguendo le indicazioni contenute nel Myañ c'un.



Sappiamo dunque dalla stessa fonte (136 b) che aP'ags pa rin c'en, fratello del Nañ c'en aP'ags pa dpal, invitò Bu ston a lCañ ra (Changra delle carte) di cui era stato nominato amministratore (gñer pa) dal fratello.

D'altra parte il Myañ c'un ci fa anche sapere che la moglie del Nañ c'en aP'ags pa dpal, da lui sposata a 33 anni, era Pad ma nor bskal, figlia dello sku zañ di Ža lu Kun dga' don grub (numero 15 della lista precedente), che, come rileviamo dalla guida e descrizione dettata da Bu ston, fece costruire il tempio di Ža lu. Ora Bu ston arriva a Ža lu, sempre secondo la stessa fonte, a 31 anni, cioè, essendo egli nato nel 1290 (2), nel 1320, durante il principato di Grags pa

(1) Spesso ricordata nelle iscrizioni del sku abum.

(2) Nell'anno lcags stag. Oltre la cronologia pubblicata da Csoma de Körös vedi la biografia di Bu ston: C'os rje t'ams cad mk'yen pa Bu ston lo tsa vai rnam

rgyal mts'an: la sorella minore di costui sposa bDag ñid c'en po bZaṅ po dpal, cioè il Lama Sa skya che corrisponde al n. 14 della mia lista e che visse dal 1262 al 1322, ed è madre di Kun dga' ñi mai rgyal mts'an dpal bzaṅ po morto nel 1322 e di due altri figli (= nn. 22, 23, 24 della mia lista). Una delle figlie di Grags pa rgyal mts'an, cioè una sorella minore di Kun dga' don grub, sposa il Lama Sa skya n. 23 della mia lista cioè Don yod rgyal mts'an 1310-1344: perciò anche il Naṅ c'en aP'ags pa dpal, che sposò una figlia di Kun dga' don grub, e fu da Don yod rgyal mts'an investito di alte cariche (p. 135, a) deve essere vissuto intorno a questo periodo di tempo: e siccome sappiamo dallo stesso Myaṅ c'uṅ (p. 75 b) che egli aveva quarantotto anni quando nell'anno śiṅ sbrul costruì il palazzo di Gyantse, è quasi certo che questo anno ciclico corrisponda al 1365 ciò che darebbe il 1318 come suo anno di nascita e il 1350 come data del suo matrimonio con la figlia di Kun dga' don grub.

Queste date sono confermate da alcune corrispondenze con quelle degli imperatori mongoli. Infatti a p. 256 del Myaṅ c'uṅ apprendiamo che il padre di Kun dga' don grub cioè Grags pa rgyal mts'an ottenne da Oljadu, come è nel manoscritto, cioè Oljaitü (1294-1307) l'investitura del suo feudo: mentre a p. 140/b, si legge che aP'ags pa dpal a quarantotto anni, cioè secondo i nostri calcoli nel 1365, ricevette il diploma di Naṅ c'en da Togan Temur (Toḡon

par t'ar ba sñiṅ poi me tog pubblicato nelle sue opere complete, vol. śa, fol. 4, b. Egli a 62 anni, cioè nel 1351, visitò a Sa skya C'os kyi rgyal mts'an. Nello stesso testo, p. 23 a è detto contemporaneo di « T'ogan Tumor gran Cakravartin per virtù della sua forza » (cfr. SANANG SETSEN in SCHMIDT, *Geschichte der Ost-mongolen* p. 113, 115) in Cina e « Puṅyamala re della legge » in India, forse uno dei re della dinastia Malla del Nepal.

Temür) il quale appunto cominciò a regnare nel 1333 e morì nel 1370.

Ma allora sarà facile determinare la data di nascita di Kun dga' ap'ags pa, figlio del Nañ c'en ap'ags pa dpal; infatti sappiamo dal Myañ c'uñ, p. 76 che egli fece costruire il tempio di Gyantse nell'anno ciclico lca g s r t a che corrisponde al 1390: ciò dà come suo anno di nascita il 1357. Siccome sappiamo dalla stessa fonte (p. 75/b), che egli divenne padre a trentaquattro anni, la data di nascita di suo figlio il C'os rgyal Rab brtan kun bzañ ap'ags pa, cioè sa s brul (Ibid., p. 77/b), non può esser altro che il 1389. Se questa data è, come par certo, esatta, ne consegue che la fondazione del gTsug lag k'añ di Gyantse, che il Myañ c'uñ (a p. 80/b) dice avvenuta nell'anno sa k'yi, deve farsi risalire all'anno 1418, mentre lo žal yas k'añ c'en po, cioè la parte più alta del tempio in cui sono dipinti i maṇḍala fu compiuta nell'anno šiñ sbrul, 1425 quando, dice il Myañ c'uñ, il re aveva trentasette anni. Il Kumbun invece sarebbe stato fondato, secondo l'autore dell'eulogio, quando il re aveva trentanove anni, cioè nell'anno me lug, vale a dire nel 1427. Una conferma a questa cronologia possiamo trovarla in un altro passo (p. 138) del Myañ c'uñ nel quale si ricorda un invito rivolto dal Nañ c'en ap'ags pa dpal, cioè dal nonno del C'os rgyal al C'os rje bLama bSod nams rgyal mts'an dpal bzañ po vissuto appunto fra il 1312 e il 1375. Nè sembra opporsi a questa cronologia quanto si legge nell'iscrizione della quarta cappella del secondo gradone del Kumbun, che cioè essa venne costruita da Śā kya ye šes per esaudire un desiderio di Kun dga' rgyal mts'an dpal bzañ po, perchè non è detto che questi sia il lama Sa skya dello stesso nome (1310-1358, n. 20

della mia lista): il nome di un grande dignitario come questi sarebbe stato accompagnato dai soliti titoli C'os rje o nel caso speciale Ti šri.

E se anche l'epiteto onorifico: druñ prefisso al suo nome può lasciar supporre che siamo di fronte ad un grande personaggio e si sia perciò indotti a identificare questo Kun dga' rgyal mts'an dpal bzañ po proprio (1) con l'abate Sa skya (n. 20 della mia lista) è tuttavia possibile ammettere che i donatori delle cappelle assolvessero un vecchio voto formulato quando quel maestro era ancora in vita ma esaudito solo quando il C'os rgyal portò a compimento il suo pio desiderio. Con questa cronologia, che mi par certa, ben s'accorda il fatto che il trentaduesimo abate Sa skya Kun dga' bkra šis rgyal mts'an recatosi in Cina presso Ch'entsu dei Miñ sia ricordato nella seconda cappella del gradone quarto.

Il fondatore di questa dinastia locale che governò per qualche generazione su Gyantse fu dunque aP'ags dpal bzañ po. Questi nell'età di 30 anni, cioè 1318 + 30 = 1347 dal T'eg c'en C'os kyi rgyal po, secondo il Myañ c'uñ, ma (p. 79) dall'imperatore mongolo, secondo il quinto Dalai bLama (p. 100) ricevette vari diplomi (a j a ' s a) cioè quelli di nañ c'en, t'us dkon e si tu. Egli era entrato giovanissimo al servizio dei bLama Sa skya e nel loro palazzo bŽi t'og bla brañ (2) fin dall'età di sedici anni (ibid 134 sgg.), aveva disimpegnato varie funzioni specialmente distinguendosi per la sua abilità nello scri-

(1) Un figlio del Nañ c'en aP'ags pa fu un celebre lama chiamato Kun dga' blos gros rgyal mts'an dpal bzañ po.

(2) Il palazzo sebbene rimodernato esiste ancora a Sa skya.

vere, sicchè alla fine egli fu eletto dPon yig (1): che cosa questa carica fosse non sappiamo esattamente. Con molta probabilità corrispondeva a cancelliere o capo degli uffici di segreteria che, data la grande potenza cui i Sa skya era allora saliti, dovevano aver assunto un notevole sviluppo. A questa funzione corrispondevano le sue qualità specialmente ricordate dal quinto Dalai bLama: secondo il quale egli sarebbe stato esperto principalmente in tre cose: gtam, yig, rtsis, cioè nel raccontare, nello scrivere, e nel far calcoli. La sua prima virtù cioè la sua abilità nel parlare o nel comporre doveva specialmente raccomandarlo per incarichi di fiducia e ambascerie. Infatti, secondo racconta la stessa fonte, egli fu due volte inviato alla corte degli imperatori mongoli, ricevendo, la prima volta, il diploma che lo investiva della signoria sul territorio incluso fra aBri mts'ams e Gañs dkar cioè la montagna Gañ bzañ di cui più sopra s'è parlato, e la seconda volta del titolo di Nañ c'en. Al suo nome personale dPal bzañ po egli premise quello di aP'ags pa, in ricordo del suo maestro cioè dPyal ston c'en po aP'ags rgyal ba, secondo un sistema molto frequente nel Tibet per il quale lo scolaro prendeva il nome del suo precettore (2). Nañ c'en era una carica molto alta alla corte Sa skya, modellata forse su quella del Nañ blon degli antichi re tibetani di cui fanno ricordo le cronache. I dignitari maggiori nella corte (bLa brañ nañ) dei grandi Sa skya erano quattro: Gon gyo, gLiñ ts'añs,

(1) Cioè, data la corrispondenza fra dPon e druñ, druñ yig pa; questa parola significa adesso « segretario ».

(2) Questo modo di congiungere i due nomi del maestro e del discepolo si chiama: mts'an gyi zur bcug.

Šar k'a (1), e aDon. Il loro superiore che probabilmente disimpegnava la carica di supremo maggiordomo e consigliere era appunto chiamato Nañ c'en (v. Myañ c'un, p. 135, b).

Questa famiglia accrebbe il suo prestigio imparentandosi con la casa degli sku žaň (2) di Ža lu che sembra esser stata a quei tempi molto potente.

§ 22. *I monaci Sa skya e la corte mongola.* — Questa potenza dei principi di Ža lu derivava da molte ragioni. Prima di tutto dal fatto che Ža lu, era, come vedremo fra poco, uno dei tredici territori di cui Sa skya aP'ags pa fu investito da Khubilai: perciò i suoi capi erano a loro volta investiti anch'essi di un'autorità suprema sul territorio che ad essi apparteneva, o sul quale primeggiavano. Essi poi non mancarono di aumentare il loro prestigio contraendo per via di frequenti matrimoni vincoli di parentela sia con gli abati Sa skya, sia con altre famiglie ugualmente potenti, come ad esempio quella degli Ts'al pa cui andò sposa una sorella di rDo rje dbaň p'yug, mentre Grags pa rgyal mts'an impalmava dPon mo aDsom abum dpal di Ts'al. I Ts'al pa, così chiamati dal loro paese d'origine in quel di dBus, erano pure capi di un k'ri skor cioè di uno di quei tredici territori nei quali il Tibet fu diviso dai Mongoli. Essi erano dunque K'ri dpon, cioè a dire vassalli eletti o confermati nel loro potere avito quando aP'ags pa ricevette da Khubilai l'investitura del Tibet col titolo di rJe bo. La data di questa investitura è fissata

(1) Con uno dei quali si sposò una sorella di rDo rje dbaň p'yug di Ža lu.

(2) sku è prefisso onorifico cfr. sku yon = yon bdag nei documenti pubblicati dal THOMAS JRAS, 1927, p. 832, 838: žaň è lo stesso che in žaň blon.

dal Vaidurya dkar po, da cui la riprodusse il Csoma, nel 1253: quest'informazione è però probabilmente errata perchè in quell'anno ąP'ags pa avrebbe avuto, secondo le fonti tibetane, solo diciannove e secondo le cinesi quindici anni: d'altra parte altre fonti fanno coincidere questa sua investitura con il suo primo ritorno dal Tibet che avvenne appunto nel 1265.

Fu allora che Khubilai lo investì dei tredici K'ri skor che non corrispondono affatto al Tibet, nella sua totale estensione, ma comprendevano soltanto parte del territorio di dBus e gTsañ. L'elenco di questi K'ri skor ci è tramandato, ad esempio, dal quinto Dalai bLama: il quale così li enumera (1):

In gTsañ:

Lho (a sud di Ralung)

Byañ (a nord di Ralung)

Gur mo (fra Shigatse e Žalu)

• C'u mig (vicino a Narthang)

Šaņs (a nord di Shigatse sull'altra riva del Tsangpo)

Žalu (un giorno di marcia a sud di Shigatse) (2)

In dBus:

rGya ma

ąBri guñ (NE di Lhasa)

Ts'al pa (eulogio di gNas rñiñ: mts'al) a occidente
di Lhasa

(1) Oltre poi al trattato di kLoñ rdol, in appresso citato, si confronti pure l'eulogio di gNas rñiñ, K'a, fol 27.

(2) Secondo l'eulogio di gNas rñiñ la divisione di gTsañ è alquanto diversa: mŃa' ris è un K'ri skor: (ciò vuol dire che si confonde la divisione in k'ri skor con quella in C'ol k'a) Lho e Byañ sono altri due K'ri skor; C'u mig e Ža lu altri due: e il sesto sarebbe stato costituito dai distretti di sBra. Ber e K'yun.

T'an po c'e ba (Talung)

P'ag gru nella parte SE di dBus
gYas bzañ (1). (vicino a Lho brag)

Fra dBus e gTsañ:

Yar aBrog. (Yamdruk Tso)

Come si vede da questo elenco i territori di cui aP'ags pa fu investito corrispondevano solo ad una parte delle due provincie del Tibet centrale (2).

Questi territori vennero tuttavia aumentati in modo considerevole quando, sul punto di tornare di nuovo nel Tibet, dopo il suo secondo viaggio alla corte mongola, aP'ags pa ricevette da Khubilai i c'ol k'a gsum cioè i tre distretti che implicano una superficie geografica molto maggiore:

dBus e gTsañ o provincia della legge suprema
l'alta parte di mDo (mDo stod) o provincia degli uomini,
la bassa parte di mDo (mDo smad) o provincia dei
cavalli.

Secondo altre tradizioni (3): Mar yul, Guge e Pu hrañs formano il primo C'ol k'a, cioè quello di mÑa'ris skor gsum;

(1) kLoñ rdol invece di T'an po c'e ba e gYas bzañ scrive: Bya yul e sTag luñ: con lui concorda l'eulogio di gNas rñiñ il quale tuttavia dice che i due ultimi *k'ri skor* erano costituiti da Bya yul, sTag luñ e Lha sa.

Nella letteratura non mancano divergenze circa questo elenco. Così ad esempio nel *Dam pai c'os kyi byuñ ts'ul legs par bñad pa bstan pai rgya mts'or ajug pai gru c'en* di SANS RGYAS P'UN TS'OGS fol. 162 si legge: Lho, byañ, c'u (mig), za (lu) lha (sa), šañs, per il paese di gTsañ. In dBus, T'an po c'e ba è sostituito da sTag luñ.

(2) Infatti anche kLoñ rdol dice a p. 5, a, che i *K'ri skor* si limitavano solo a dBus e gTsañ. Anche aJigs med nam mk'a' (HUTH, p. 147 traduzione) distingue le due donazioni.

(3) *Dam pai c'os kyi byuñ ts'ul legs par bñad pa bstan pai rgya mis'or ajug pai gru c'en*, fol. 163.

i due distretti (ru) di gTsañ cioè quello di destra e quello di sinistra (gyas ru e gyon ru), e nel paese di dBus, quelli di dBu ru e gYo ru formano il secondo C'ol k'a; infine mDo k'ams cioè il Tibet orientale costituisce il terzo C'ol k'a (1).

Questo vasto territorio così ceduto agli abati Sa skya poneva il difficile problema di come governarlo, come cioè imporre un'autorità centrale ai capi di monasteri o ai vari principi che dopo la caduta della dinastia reale erano diventati autonomi.

Gli imperatori mongoli ricorsero al sistema feudale: dico gli imperatori mongoli perchè i Sa skya non fecero che applicare uno schema già adottato da quelli: lo riconoscono anche le fonti cinesi (2). Ne troviamo le prove nello stesso Myañ c'un (257 a) il quale appunto ci fa notare che il principe di Ža lu Grags pa rgyal mts'an, nominato signore del K'ri skor di Ža lu ricevette il titolo di hu s r i cioè « Gu sri », da Oljaitü, mentre già prima Se c'en, cioè Khubilai, aveva assegnato alla sua famiglia il K'ri skor di Ža lu (257, b). Se i Sa skya concedevano titoli, come fecero con i principi di Gyantse, dovevano farlo come vicari dell'imperatore. Ciò appare del resto dai titoli e diplomi, ch'essi concedevano, di si tu (3) o t'us dk'on e che erano presi dalla cancelleria mongola. Ad ogni modo questa investitura dovette, nella maggior parte dei casi, più che creare una nuova aristocrazia, consacrare uno stato

(3) Su questa parola: c'ol k'a entrata nel tibetano del mongolo, v. PELLIOU in *T'oung Pao*, vol. XXVII, p. 20-21.

(2) 律藏圖識 *Wei tsang t'u* che tradotto dal P. Hyacinthe e da Klapproth in *Journal Asiatique*, 1829, tome IV, p. 117.

(3) *Situ o tai situ* dal cinese 大司徒 su cui vedi *T'oung Pao* 1907, p. 397 e LAUFER, *Tibetan loan words*, n. 302.

di cose già preesistente e riconoscere od estendere, col sigillo dell'autorità imperiale, i privilegi già acquistati da alcune famiglie potenti. Questi feudi corrispondevano insomma al patrimonio di piccole dinastie locali e si trasmettevano perciò di padre in figlio.

Così vediamo che aMes c'en po lascia al suo secondogenito il K'ri skor di Ža lu, mentre al primogenito il s t o ù s k o r di Ža lu stesso, cioè probabilmente al secondo figliuolo tutto quanto il suo dominio ed al primo la città o capitale del distretto sul quale egli comandava.

Questa nuova ripartizione del Tibet, che aveva evidentemente uno scopo militare fece sentire la necessità di un censimento (s d e r t i s) (1) che infatti fu eseguito da aP'ags pa, evidentemente per ordine degli'imperatori mongoli i quali avevano appunto l'abitudine di fare tali censimenti appena conquistato un paese (2).

Neppure i monasteri erano esclusi da questo censimento, anzi dato il carattere militare che alcuni di essi avevano assunto e i loro sempre più stretti rapporti con la politica, è naturale che gli imperatori mongoli volessero anzitutto far il conto proprio dei conventi, dei loro monaci e delle loro ricchezze. Infatti nel censimento che si fece si tenne conto tanto dei beni ecclesiastici (l h a s d e) quanto dei beni laici (m i s d e) di ogni K'ri skor (Myaň c'uň, p. 253 e 257). I risultati ne sono conservati nel trattatello già citato di kLoň rdol, p. 5, a a La smad, sud, 1999 famiglie (d u d g r a ñ s) (3)
a La stod, nord 2250

(1) V. cronache del quinto Dalai bLama, fol. 60.

(2) V. VERNADSKI *The scope and contents of Chingis Khan's Yasa*, « Harvard Journal of Asiatic studies », Vol. 3, 1938, p. 353.

(3) Su questa espressione v. CHANDRA DAS s. v.

a C'u mig famiglie mongole (hor dud grañs) 3350 (1)

a Ža lu 3892

a Byaṅ ṅBrog e Yar ṅBrog nella contrada detta i
« 16 Leb » (2) 850 famiglie di mongoli

in ṅBri guṅ e i suoi ṅBrog 3300-3600

a Ts'al pa 3700

P'ag mo gru 2438

a gYa' bzañ 3000

a rGya ma e Bya yul 5980

a sTag luṅ 500

Il paese veniva così amministrato da una gerarchia di ufficiali o notabili: venivano prima i bCu dpon, decurioni, di cui trovo ricordo nelle iscrizioni del sKu ṅbum, poi i rGya dpon, centurioni, poi i sToṅ dPon, chiliarchi, quindi il K'ri dpon o capo di 10.000 che presiedeva un K'ri skor. La suddivisione delle tre provincie nei tredici K'ri skor « i tredici territori dei diecimila » era evidentemente basato sul sistema di amministrazione mongolo (3) ed aveva, come quella, uno scopo prevalentemente militare. L'esercito mongolo era anch'esso diviso in unità di 10, 100, 1000 e 10.000, sicchè la divisione territoriale del Tibet doveva esser determinata dalle risorse militari di ciascun paese e dal numero dei soldati che in caso di guerra esso poteva fornire. Ciò vuol dire che i varî ufficiali adesso elencati, avevano soprattutto una funzione militare. Applicando questo loro sistema amministrativo al Tibet, gli imperatori

(1) Anche nelle iscrizioni del Kumbun si fa ricordo di mongoli nelle liste dei donatori cfr. Ts'aṅ Timur nella cupola.

(2) *Leb ni bcu drug zer pa yod hor dud p'yed daiṅ brgyad brya'o.*

(3) V. VERNADSKI, *op. cit.*, p. 350 e 353.

mongoli rimettevano in vigore, modificandole e completandole, le antiche divisioni territoriali anch'esse a scopo militare, che erano in uso nel Tibet al tempo della dinastia reale. Di queste è tramandato ricordo nel Pad ma t'añ yig (1) in un interessantissimo capitolo nel quale è descritta ed elencata la distribuzione territoriale dell'esercito tibetano: anche in questo caso siamo di fronte ad un censo fatto con scopi militari e per avere una stima approssimativa delle truppe che in caso di bisogno le varie famiglie patrizie o i vari distretti erano obbligati a fornire.

A capo di questi dignitari al tempo dei Sa skya si trovava il capo supremo o dPon c'en da cui dipendevano i tredici K'ri skor. Egli non era eletto a vita, ma per un periodo determinato potendo tuttavia essere riconfermato come si può desumere dalla lista che ne pubblico in nota (2).

(1) Libro V.: questa parte è stata tradotta da F. W. THOMAS, *Tibetan texts and documents*, p. 276 sgg. Ne è restato ricordo nei ru o distretti in cui sono divisi anche oggi sia dBus che gTsañ.

(2) Ecco la lista dei dPon c'en secondo il Deb t'er (ña, p. 6, a) e il 5° Dalai bLa ma (p. 60)

Sa skya bzañ po

Kun dga' bzañ po, ucciso dai Hor

Žañ btsun

P'yug po sgañ (5° Dalai: Bañ) dkar po

Byañ (c'ub) rin (c'en)

Kun (dga') gžon (nu)

gŽon dbañ

Cominciano le lotte (Byañ (c'ub) rdo rje

con i ąBri guñ pa (Ag len (nasce Bu ston); incendia il monastero di ąBri guñ
ancora gŽon dbañ

Legs pa dpal

Señ ge dpal

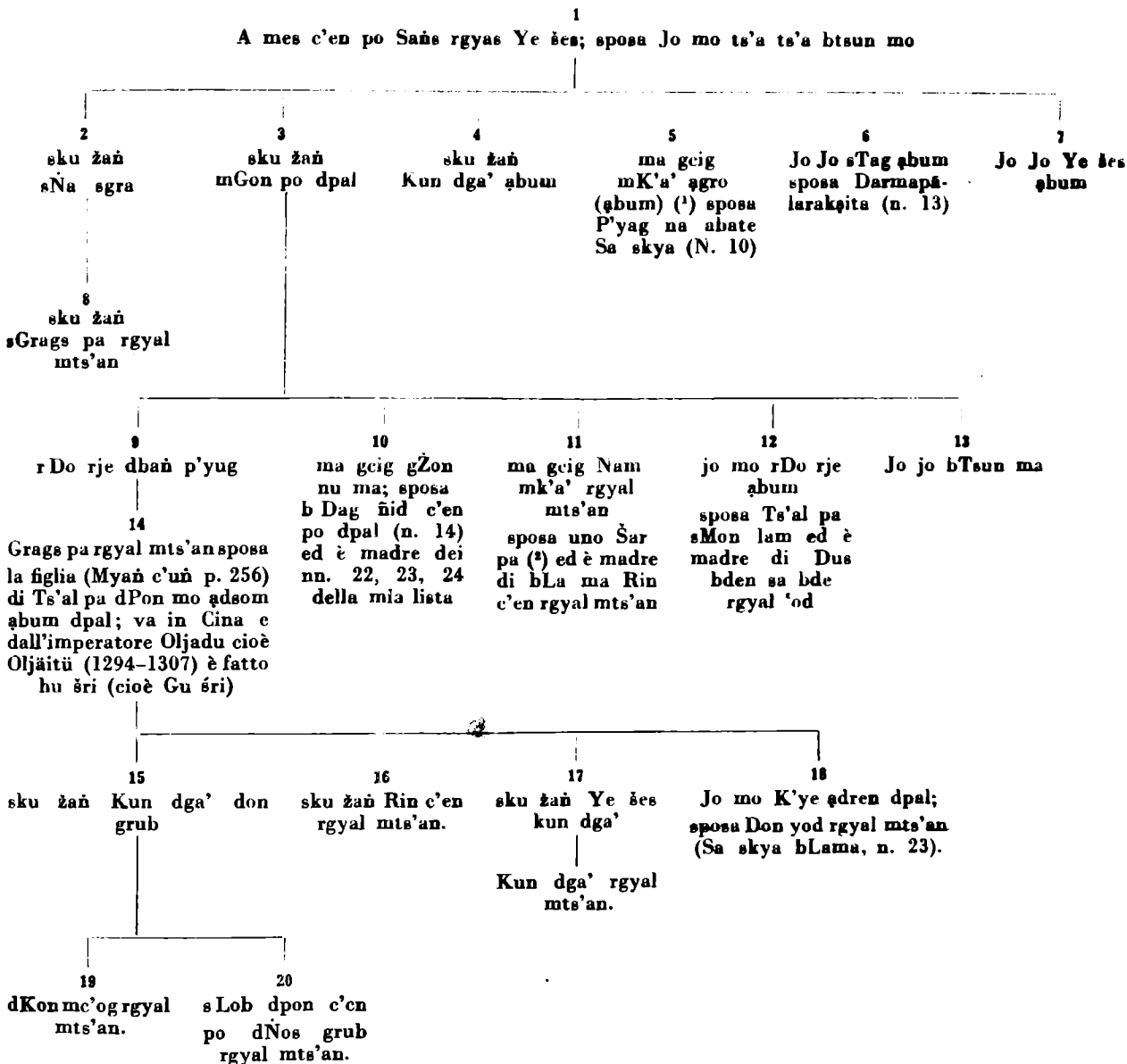
'Od zer señ ge

Kun dga' rin c'en

Don yod dpal

Yon btsun

ELENCO DEI PRINCIPI DI ZA LU



(1) Così nell'opera citata del 5° Dalai bLama, 58 a.

(2) Šar pa è il nome del ramo cadetto dei Sa skya.

Ciò vuol dire che la cessione dei tre c'ol k'a fu piuttosto nominale e che l'egemonia dei Sa skya si limitò, durante il breve periodo della sua durata cioè da aPags pa a bSod nams rgyal mts'an, quasi esclusivamente alle provincie di dBus e gTsañ (1). Nè può sfuggire che in tal guisa era costituita una diarchia: da una parte l'abate Sa skya, nominalmente capo del paese ma, di fatto, solo occupato dei suoi doveri religiosi (bla mas bla mai bya ba mdsad come dice il Deb t'er sñon po, p. 6/a) e dall'altra il dPon c'en che si occupava degli affari politici e militari (dPon c'en rims su bskos pa rñams kyis a jig rten gyi bya ba mdsad de). Così il potere che i Sa skya avevano ricevuto dagli imperatori mongoli, malgrado i preziosi titoli di cui furono insigniti, era molto relativo: tanto più che, come appare dal Deb t'er, i dPon c'en ricevevano il sigillo o investitura dagli imperatori stessi.

Così il conflitto fra le due autorità, che non poteva mancare, impedì che si formasse un forte potere centrale capace

ancora 'Od zer señ ge

rGyal ba bzañ po, del quale fa ricordo lo Yüan shi (cap. 34, pag. 2, col. 10

嘉勒斡藏布 Kia le wa tsañ pu) secondo il quale questi fu nel primo anno Chih Šun 1330 investito della carica di Siuen

wei še tu 宣慰使都 di dBus e gTsañ

dBañ p'yug dpal

bSod nams dpal

ancora rGyal ba bzañ po

dBañ brtson (sconfitto dal Tai si tu Byañ c'ub rgyal mts'an)

Nam mk'a' brtan

Graggs pa rgyal mts'an

dPal abum

bLo c'en

Graggs dbañ po.

(1) E difatti il primo dPon c'en è investito proprio di dBus e gTsañ; v. *Deb t'er sñon po*, p. 6/a; così pure il titolo conferito a rGyal ba bzañ po si limita a dBus e gTsañ.

di sottrarre all'influenza dei Mongoli il Tibet. Le aspirazioni e le ambizioni dei vassalli che profittavano delle angherie o delle debolezze dei vari dPon c'en favorirono il formarsi di dinastie rivali come quella di Byan c'ub rgyal mts'an di P'ag mo gru (1) o dei ąBri guñ pa, o dei Ts'al pa o dei Kar ma pa, alcune delle quali, incoraggiate volta a volta dagli ultimi Yüan o dai primi Miñ, riuscirono a godere un'effettiva seppure effimera supremazia sul Tibet (2).

Appare dunque chiaro che la politica di Khubilai nei riguardi del Tibet e dei monaci Sa skya non fu dettata da pura devozione. Nominando gli abati Sa skya come suoi precettori e concedendo loro il Tibet, di fatto egli incluse nell'orbita del suo grande impero anche questo paese, impedendo che vi si costituisse una forza capace di sottrarlo alla sua ingerenza e supremo predominio.

Questa politica è rivelata anche dal ripetuto concedere l'ambito titolo di Ti še, Ti śri «maestro imperiale» e Kuo še (Gu śri) «maestro del regno» ai monaci più potenti: così si fomentava la rivalità delle varie sette che giunse alla sua estrema crisi verso la fine dei Yüan e durante il principio dei Miñ.

I principi di Gyantse non sembrano essere entrati nell'orbita dei 13 K'ri skor, ma non poterono tuttavia sottrarsi all'influenza politica del monastero Sa skya dal quale cominciò appunto, con ąPags pa dpal bzañ po, il loro prestigio.

(1) Su cui vedi SCHULEMANN, *Die Geschichte der Dalai Lamas*, p. 560.

(2) Secondo un passo delle cronache del quinto Dalai bLama i vari principi mongoli cercavano di ingraziarsi i capi dei più grandi e potenti monasteri per trarre a sè, per proprio interesse, il Tibet: p. 61. Mon yor (Mongka) favorì i ąBri guñ pa, Se c'en (cioè i discendenti di Khubilai) i Ts'al pa, e Hulagu i P'ag mo drug pa (errore per l'omofono *gru*; qualche volta invece è scritto *grub* come nelle iscrizioni del Kumbum IV, 5: ma la forma esatta e più antica sembra *P'ag mo gru* com'è nel *Deb ter*).

CAPITOLO V.

I TEMPI DI SAMADA.

§ 23. *Caratteri generali.* – Il primo monastero degno di particolare ricordo che s'incontra sulla strada è quello di Samada, o per meglio dire sono quelli di Samada: uno a sinistra della strada per chi venga dall'India, distante circa 1500 metri dal villaggio; l'altro invece proprio sulla strada, un mezzo chilometro a valle del bungalow in direzione di Gyantse.

La carta della Survey è sbagliata, perchè ha invertito la situazione dei due monasteri, ponendo quello di Kyangphu sulla strada, dov'è quello di Riku: mentre è proprio il contrario. Cominciamo da Kyangphu.

Le cronache ne hanno conservato ricordo, siccome Kyangphu è proprio quel rKyañ p'u di cui parlano sia il Myaṅ c'uṅ sia l'eulogio di gNas rñiṅ. Il tempio è uno dei più antichi del Tibet, perchè se la tradizione oscilla nei riguardi del suo fondatore (1), è tuttavia unanime nel considerarlo uno dei più vetusti monumenti del paese. Ad

(1) Lo stesso autore del Myaṅ c'uṅ a foglio 7/b, lo attribuisce a K'ri sroṅ lde btsan, ma a foglio 100 lo dice eretto da Sroṅ btsan sgam po. Questa seconda attribuzione è molto improbabile.

ogni modo, di questa più antica cappella non rimane più nulla; la costruzione che adesso ammiriamo e che studieremo in particolare deve appartenere al XIV secolo, quando si diffuse la potenza religiosa e politica della setta Sa skya pa e per opera dei suoi abati grande impulso si diede al Lamaismo.

La costruzione presenta tutti i caratteri dei più antichi edifici religiosi; è cinta da un alto muro che corre intorno alle cappelle, ai templi e alle casette dei monaci; è il *lcags ri* di cui ho già parlato in un volume precedente e che invece d'esser fatto di blocchi di terra cotta al sole, si presenta come una salda costruzione omogenea di creta impastata con acqua e resa più consistente con l'inserire nel corpo stesso della fabbrica pietre e grossi sassi (1). Nell'interno del recinto sorgono le case del servitorame e dei custodi. Di monaci, almeno quando l'ho visitato io, ce n'era uno solo, e neppure del posto, il quale vi compie le cerimonie di rito.

Il monastero appartiene di fatto a tutto quanto il villaggio che ne è il custode e pensa ad averne cura. Tuttavia ne reclama il possesso la setta gialla la quale predomina sulla provincia. Ma che il convento appartenesse ai Sa skya, è dimostrato da alcune iscrizioni che si leggono su blocchi di pietra incastrati sulle pareti interne del muro di cinta. Queste iscrizioni contengono invocazioni a Virvapa cioè Virūpā e al C'os rje Kun dga' rgyal mts'an dpal bzañ po. Virūpā, uno di quegli asceti che appartennero alla scuola degli ottantaquattro siddha, è considerato come il primo maestro dell'esoterismo Sa skya pa. Infatti la tradizione di questa scuola lo novera come il padre

(1) Questo sistema di costruzione è chiamato: *skya, gyaii*.

spirituale delle sue rivelazioni misteriosofiche, siccome egli ricevette direttamente da bDag med ma (Nairātmyā) le mistiche dottrine che Vajradhara aveva a quella dea affidato. Così la triade Vajradhara, Nairātmyā e Virūpā compare quasi sempre in tutti i templi Sa skya, siccome sta a significare, col simbolo di questi tre nomi, la dottrina redentrice nella sua forma essenziale, nella sua rivelazione e nella sua apofasia terrena. Con Kun dga' rgyal mts'an dpal bzañ po siamo non più in India, ma nel Tibet, chè egli fu uno dei patriarchi della scuola Sa skya, ventunesimo abate nella mia lista (1310–1358).

Dalla pianta del tempio di Samada appare chiaro che anche qui troviamo lo stesso schema che abbiamo incontrato nel Tibet occidentale: variano solo le proporzioni, cresce il numero degli edifici contenuti nel sacro recinto, ma il piano è lo stesso.

§ 24. *Il mgon k'añ.* — Entrando dunque per un'angusta porticina, sui cui due lati si aprono le cellette per le deità protettrici (mgon k'añ) ci si affaccia subito nel cortile: un po' di fiori, un piccolo muricciuolo con le solite preghiere incise su lastre di pietra, e un porticato che corre a destra e a sinistra. In fondo s'eleva il tempio vero e proprio, a due piani, con una grande veranda, solenne e slanciata, divisa in arcate da pilastri di legno su cui poggiano capitelli lavorati con arte. Le cellette per i patroni del tempio non contengono nulla di notevole: accolgono statue di stucco, nè antiche nè interessanti per pregi artistici. Queste statue delle deità terrifiche o sono vere opere d'arte, ed allora hanno la immediata efficacia di evocazioni demoniache, o sono,

come queste, grossolane e tirate via alla svelta ed allora diventano goffe e grottesche. Ogni tempio possiede il suo *mgon k'añ*, un misterioso e pauroso *sancta sanctorum*, dove è molto difficile entrare: là dentro abitano i patroni della setta e i custodi dell'edificio sacro. Nel caso nostro nella cella a sinistra si vede *mGon po beñ* circondato dai quattro custodi della porta (*dvārapāla*): ne sono rimasti soltanto tre: il quarto è stato distrutto o portato via. *mGon po beñ* è una delle forme di *mGon po*, il quale, pur restando un'emanazione di *Nag po c'en po*, assume, nel pantheon lamaistico, tre aspetti principali, con molte manifestazioni particolari: *Ye šes mgon po*, *Las kyi mgon po* e *ṅJig rten mgon po*. *mGon po beñ* appartiene alla seconda categoria ed è anche conosciuto col nome di *Legs ldan*. Egli è fratello di *Duñ skyoñ* ma ed è considerato come il generale (*dmag dpon*) degli eserciti divini. Nella sua forma principale è rappresentato con la clava di legno di sandalo nella destra e una scatola cranica piena di sangue nella sinistra. Dalla clava che impugna egli prende il nome perchè *Beñ* corrisponde esattamente a *Be c'on*; egli è dunque *Be c'on c'en po*, *Mahādaṇḍa* (1).

L'altra cella, quella a destra, è dedicata invece ad una delle tante forme della interpretazione tibetana di *Kālī* e propriamente a *dPal ldan lha mo rdo rje rab brtan ma*: una delle manifestazioni di *dPal ldan lha mo*, *Śrīmatī*, cioè appunto *Kālī*.

(1) Molte informazioni si possono raccogliere sul ciclo di questo dio nel: *Ye šes mGon po beñ dmar gyi bñen sgrub las gsum gyi rnam par bñad pa bdud sde rab tu ṅjoms pai gnam lcags qbar bai qk'or lo* - del *K'ri c'en aC'i tu no mon han c'en po*; vol. ga.

Siccome di queste denominazioni tibetane della Gran Dea indiana ho già parlato nel III volume di questa serie (1), a quello che ho già detto rimando il lettore.

Cominciamo dunque il nostro giro del cortile secondo la rituale circumambulazione da sinistra a destra.

§ 25. *La cappella della vittoria su Māra.* — La prima cappella che incontriamo nel cortile è conosciuta come Śākyā t'ub pa lha k'an, cioè la cappella di Śākyamuni. Stretta ed alta ci trasporta in un mondo di fantasia e di incubo. Sulla parete centrale è una figura di stucco che rappresenta appunto il santo degli Śākyā assorto in meditazione, e nel momento stesso in cui raggiunge l'illuminazione: lo si vede dall'atteggiamento simbolico della mano che tocca la terra per invocarla a testimonio della conquistata saggezza. All'invito esce dal suolo sconvolto per il terremoto la stessa dea della terra.

Intorno s'agita e tumultua una folla mostruosa di demoni: impensati connubi di forme umane e ferine, facce che ghignano sul ventre e sul petto di creature paurose. Le fonti che hanno ispirato questi artisti sono le biografie del Buddha che indugiano nella descrizione di questo momento culminante della vita del santo: ma la fantasia degli scrittori ha dato quasi nutrimento alla naturale inclinazione dei tibetani a tradurre in simboli mostruosi e terrificanti le vaghe intuizioni che essi avevano delle leggi naturali e del torbido gioco delle passioni.

Non può negarsi che gli artisti siano riusciti a riprodurre nella loro opera il senso di terrore che li dominava quando

(1) Parte II, p. 96 segg.

fossero per evocare, prima di rappresentarlo, questo mondo tumultuante di esseri salienti alla luce dagli abissi del caos e dal fondo del loro subconscio.

In un solo quadro essi hanno poi voluto rappresentare due momenti diversi: quello dell'assalto dei demoni e quello della conquista vera e propria dell'illuminazione che subito alla vittoria su quelli seguì. Ne deriva un notevole contrasto nella composizione che ne accresce il valore artistico: da una parte la furia irosa di questa folla di mostri, e dall'altra il Buddha che placido sorride esprimono con l'evidenza di simboli plastici il dramma della liberazione che portava l'uomo perfetto oltre il tumulto della passione e il turbine della vita contestato di tribolazioni e paure.

Con nome generico la scena qui riprodotta si chiama nell'agiografia tibetana: bDud kyi ts'o apr'ul «la magica apparizione dei demoni» (figg. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7).

Segue un'altra piccola cappella nella quale è rappresentato Akṣobhya col suo ciclo tradizionale (fig. 8).

§ 26. *L'atrio e la prima cappella.* — Eccoci dunque arrivati al tempio maggiore. Prima di entrare nelle sue cappelle fermiamoci un po' nell'atrio che adesso serve da magazzino per il villaggio. In quest'atrio che s'apre maestoso su alte colonne sormontate da capitelli e travature finemente lavorate (figg. 9, 10) si veggono ancora tracce notevolissime degli affreschi che un giorno ne coprivano le pareti (figg. 11, 12). Rappresentavano i cinque Buddha della pentade suprema. La grandiosità della composizione è pari alla maestria del disegno e alla armonia dei colori. Gli artisti non si sono perduti in ornamentazioni inutili. I Buddha giganteschi e maestosi occupano con la solennità

della loro figura lo spazio maggiore della parete; e salgono fino quasi a toccare il soffitto con il diadema ornato di gemme. Guardano dall'alto con raccolta serenità: sembrano riflessi scesi dal cielo e fissati su questi muri per un arcano gioco di luce: intorno è genuflesso ed orante un coro di creature divine: bodhisattva sorridenti circondano la figura centrale con la loro devozione e la studiata armonia dei colori. Questi affreschi rimontano ad uno dei periodi più felici dell'arte tibetana. Ricordano talmente la maniera e lo stile indiano, o, per restare nel Tibet, le pitture di Man nañ che sembrano eseguite quando i contatti culturali con l'India erano nel loro p ù grande sviluppo. Così del resto confermano le fonti storiche le quali attribuiscono la prima fondazione del nostro tempio a C'os kyi blos gros, scolaro di Rin c'en bzañ po e stabiliscono pure una contemporaneità tra queste opere d'arte e quelle scoperte nel Tibet occidentale.

Iconograficamente non ci danno nessun elemento nuovo: il loro interesse è esclusivamente artistico.

Sopra la porta della prima cappella l'ultima figura della lana ivi dipinti rappresenta come dice l'iscrizione: C'os rje Kun dga' rgyal mts'an dpal bzañ po.

Entriamo nel tempio.

La prima cappella si chiama gTsañ k'añ (1) lho, cioè: la cappella a sud. Questo nome è dovuto all'orientazione del tempio stesso. Le pitture, se c'erano, sono o scomparse o nascoste sotto rozze librerie nelle quali hanno accatastato senz'ordine diverse copie del bK'a agyur: tutte

(1) gTsañ k'añ = dri gtsañ k'añ, gandhola = gandha ku^ñ.

scritte a mano su carta spessa e con la grafia antica (1). I volumi del *bsTan ḡyur*, facilmente riconoscibili dal formato più piccolo, restato anche nelle edizioni silografiche, che hanno rispettato la tradizione, sono scarsi. Ciò si capisce. Del *bKa' ḡyur* occorrono sempre parecchie copie, perchè esso è divenuto una raccolta specialmente rituale: si legge negli uffizi religiosi dal capitolo radunato: si recita nel tempio e fuori quando ci sia la pioggia da invocare o qualche epidemia da placare. Il *bsTan ḡyur* invece è solo per i dotti.

L'altare è carico di statue di cui alcune sono di sicura origine indiana. Tale ad esempio quella che si riproduce nella figura 13 e di fattura molto simile a un'altra conservata nella cappella seguente; è probabilmente dovuta allo stesso artista.

La statuina rappresenta *rDo rje sems dpa'*, *Vajrasattva*. È di bronzo: le gambe sono state spezzate e poi di nuovo congiunte per mezzo di un rozzo anello di rame.

Le cappelle dànno l'impressione di essere state saccheggiate; le statue furono infrante in un furore di cieco vandalismo o asportate sicchè ne restano spesso soltanto i piedistalli. Ciò probabilmente avvenne in una di quelle scorribande di *Hor* o tribù tartare di cui vien fatto ricordo frequente nelle cronache tibetane.

Dietro all'altare su di un largo basamento poggia un superbo *mc'od rten* (figg. 14-18) che deve contenere le reliquie di qualche lama. È di bronzo dorato e porta finemente sbalzato a rilievo tutto quanto il ciclo del *Vajradhātumaṇḍala* con le sue 37 divinità principali. Una delle

(1) *brda rñiü*.

figure più grandi che rappresentano i quattro Buddha fiancheggianti Vairocana è stata asportata.

Il lavoro è eseguito con estrema finezza. Il metallo si piega duttile sotto l'abile mano dell'artista; viticci flessuosi cingono snelle immagini di divinità emergenti da fiori di loto.

Piuttosto che a un'opera dell'arte nepalese, sia pure della prima epoca, vien fatto di pensare ad un delicato lavoro dell'arte bengalica del tardo periodo Pala giunto nel Tibet traverso il Nepal.

§ 27. *Le iscrizioni di C'os blos e la fondazione del tempio.* — L'altra cappella che subito segue a destra si chiama gTsañ k'añ c'en mo byañ, « La grande cappella a nord ». Sulla parete di fronte si vedono tre statue e cioè; in mezzo Mar me mdsad (Dīpaṃkara), alla sua destra Byams pa (Maitreya) ed alla sua sinistra Śā kya t'ub pa (Śākyamuni), vale a dire i Buddha dei tre tempi, passato, futuro e presente (dus gsum sañs rgyas): espressione simbolica dell'eterna rivelazione della legge. Intorno, grandi figure in piedi (figg. 19-20) rappresentano il corteo ideale delle emanazioni divine che divenute compassione operante nel mondo hanno reso quella rivelazione attiva nelle coscienze, guidando così gli uomini alla finale emancipazione.

Sono gli otto Bodhisattva (byañ sems brgyad): che rappresentano in sintesi, la serie del bs k a l b z a ñ (bhadrakalpa) cioè dei Bodhisattva operanti nell'evo cosmico in cui noi viviamo. Questo ciclo invece di comprendere 1000 o 996 divinità può per brevità esser ridotta a sedici o anche a otto Bodhisattva (1).

(1) V. in appresso, pagg. 149, 235 e 242.

Ai lati della porta due grandi immagini del dio del fuoco e del dio dell'acqua: me lha e c'u lha tratti dal ciclo degli otto o dieci P'yogs skyo ò.

L'immagine riprodotta nella figura 21 merita d'esser osservata con attenzione, perchè è molto diversa dalle solite statue di mgon po o deità protettrici che si veggono nei templi. I Tibetani, caricando le tinte, hanno creato molto spesso figure paurose, che nulla hanno d'umano e sembrano forze elementari le quali non riescano a comporsi in nessuna forma armoniosa. In queste statue di Samada, si nota una maggior umanità. Questo dio, così raffigurato, non è più una forza elementare disordinata, non è ancora uomo, ma le sue forme si umanizzano. Espressione di potenza demoniaca, egli s'è rivelato in apparenze a noi accessibili. Quest'immagine più che ai mgon po indiani si riconnette al tipo classico dei dvārapāla cinesi dai quali è direttamente ispirato.

Ma le cose più interessanti conservate in questa cappella sono tre basamenti di statue (fig. 22): due statue sono scomparse e probabilmente furono asportate o distrutte durante quelle devastazioni delle quali il monastero conserva le tracce.

Resta dunque una sola immagine: quella di sPyan ras gzigs (fig. 23) (1); dalle epigrafi che corrono sulla parte superiore del basamento, sappiamo che le altre due raffiguravano P'yag na rdo rje e aJam dbyans. Nelle tre statue erano rappresentati dunque i tre protettori, rigs gsum mgon po «i protettori delle tre mistiche famiglie» che costituiscono anche oggi la più popolare e venerata delle triadi sacre nel Tibet.

(1) Nel mio viaggio del 1939 ho notato che la statua non si trova più in questo monastero: sembra sia stata portata in quello di Riku.

Il tipo statuario ha una certa rigidità ieratica che nuoce all'espressione: siamo di fronte ad un'opera indiana, ma non certo dell'epoca migliore. Quando questa statua veniva eseguita, già il fulgore della arte Pala era diventato un lontano ricordo. La faccia è la parte meno significativa di tutta l'immagine: e questa mancanza d'espressione è anche fatta risaltare dalla vernice gialliccia che la deturpa e contrasta col bel colore bronzeo delle altre parti della statua. Ma è costume dei Tibetani di spalmare ogni anno la faccia dei loro principali dèi con vernice gialla o aurea che in termine tecnico si chiama appunto *ž a l g s e r*.

Ho già detto che sul capitello di ogni basamento corre una iscrizione metrica (fig. 24) molto interessante e per la grafia che è ancora arcaicizzante (da *drag*, gruppo *my* etc.) e perchè ricorda il nome del monaco che ordinò la statua e dell'artista che la fece. Il monaco, come è detto nello stile artificioso dell'epigrafe, si chiama: *Cos blos* « legge-intelligenza » cioè *Dharmamati*: egli aveva il titolo onorifico di *bt sun*.

Questa indicazione messa a confronto con quanto leggiamo nel *Myaṅ c'uṅ* e con notizie che possiamo altrove raccogliere ci permette di identificare la persona qui ricordata e di porre in giusta luce l'importanza di questa iscrizione. Fra gli scolari di *Rin c'en bzaṅ po*, la storia di *gZon nu dpal* annovera, come notai quando ebbi occasione di ricostruire la vita di quel grande traduttore, anche un *C'os blos*, cioè *C'os blo gros* che alla scuola di *Rin c'en bzaṅ po* studiò il *Vajrodaya il Kosalalaṅkāra* etc. (1) Ora questo

(1) Secondo il *Myaṅ c'uṅ*, p. 100 e 101 egli incontrò due volte *Rin c'en bzaṅ po*, dopo i suoi viaggi nel *Kashmir*, e oltre i testi sopra detti altri ancora ne studiò alla sua scuola, come il *dPal mc'og*. Egli poi altri sistemi di mistica apprese dal *Lo c'uṅ Legs ṅes*. V. *Indo Tibetica*, II, p. 32.

C'os blos, o C'os kyi blos gros, che non ha nulla a che vedere con C'os blos dei Mar, maestro di Milarepa, si sa dove nacque. Egli è oriundo di sPeu dmar, in quel di rGyañ ro in Ñaṅ stod. Ñaṅ stod, è appunto questa regione di cui ci occupiamo e rGyañ ro, come vedemmo, è il paese intorno al monastero di Samada. sPeu dmar per testimonianza del Myaṅ c'uṅ è il più antico nome del convento di Samada. C'os blos fondò, secondo queste fonti, il tempio di sPeu dmar in rGyañ ro identificato con questo rKyañ dgon pa, o rKyañ p'u, di cui appunto parliamo.

Questa notizia sembra contraddire la tradizione secondo la quale rKyañ p'u sarebbe stato edificato da K'ri sroṅ lde btsan. Se questa tradizione fosse vera — ma non c'è documento per crederlo — bisognerebbe pensare che a Samada fossero esistiti due templi, uno da quel re edificato ed uno da C'os blos ricostruito. Ad ogni modo di quel primitivo tempio non è restata nessuna traccia e anche quello di C'os blos è stato rifatto durante il periodo Sa skya; ad eccezione delle statue di bronzo e delle figure dell'atrio non pare che nessuna parte del tempio possa infatti farsi risalire all'XI secolo. Tutto quello che resta appartiene quasi sicuramente al XIV, quando cioè i Saskya erano al massimo della loro potenza, ad ogni modo durante o subito dopo Kun dga' rgyal mts'an dpal bzaṅ po.

Il convento divenne notevole centro di studi e, per i monaci e maestri che in esso vissero, contribuì a diffondere le scuole mistiche ed il loro insegnamento nella provincia di gTsaṅ.

In questo luogo ove ṅP'ags pa šes rab, il traduttore di Zaṅsdkar, si sarebbe recato per compilare il suo commento al Vajraśekhara tantra e ove avrebbero sostato altre due grandi figure della rinascita del Buddhismo tibetano gŽon nu bum pa e il Paṅḍita T'uṅs rje c'en po, la tradizione

vuole che anche il famoso paṇḍita kashmiro Śākyaśrī, uno degli apostoli più attivi in queste contrade, abitasse e componesse il «Sommario della via di salvezione» rgyal sras lam rim bsdus (1).

In seguito vi si stabilì anche Kun dga' rgyal mts'an dpal bzañ po, ricordato appunto nelle iscrizioni incise su pietra nel sacro recinto del monastero e sulla porta della prima cappella. Ci fu addirittura una scuola di interpretazione di certi testi, specialmente dei Tantra della classe Yoga e del Guhyasamāja secondo i commenti di Jñānapāda (Ye śes žabs): questa scuola fu conosciuta come la scuola di rKyañ (Myañ c'un p. 101).

Le iscrizioni dunque che abbiamo scoperto in questa cappella acquistano una grande importanza, non solo perchè siamo ora in grado di determinarne almeno approssimativamente la data (XI–XII secolo), ma perchè si riferiscono ad un cenacolo di persone alle quali si deve la rinascita buddhistica e quella intensa collaborazione col pensiero indiano che tanto contribuì all'incivilimento del Tibet. In una di queste iscrizioni è poi ricordato il nome dell'artista: Ma ti; chi fosse non sappiamo. Per lo meno non se ne trova notizia altrove. Sappiamo solo ch'egli venne da Pan tso ra che dove fosse non saprei dire; probabilmente nel Nepal.

Le altre due cappelle sulla veranda a destra sono dedicate rispettivamente ad Avalokiteśvara con undici facce (bCu gcig žal) e a sGrol ma ajigs brgyad skyob cioè alle otto forme di Tārā che proteggono dalle otto cose terribili. Di questo ciclo già si discusse nel volume precedente (2).

(1) *Bodhisattvakramamārgusaṅgraha* che però nel colofone, bsTan agyur, mDo, XXXII, 15, è detto essere stato composto a Salu.

(2) *Indo-Tibetica*, III, II, p. 161.

§ 28. *Le mudrā di rNam par snañ mdsad.* — Passiamo al primo piano. Anche qui ci sono due cappelle: quella a destra guardando il tempio è chiamata adesso, secondo la tradizione locale, Kun rig lha k'añ, sarebbe cioè dedicata al ciclo di Sarvavid-Vairocana che già abbiamo tante volte incontrato. La deità centrale, di maggiori proporzioni, è nel centro (fig. 25). Lungo le pareti siede su fiori di loto, raccolta in meditazione, la serie delle altre trentasei deità che ne compongono il ciclo (figg. 25 bis-31); esse sono disposte in gruppo intorno ai quattro Buddha che, con Vairocana nel centro, costituiscono la pentade sacra, il simbolo della quintupla scissione del supremo principio nella molteplicità delle cose.

Ma è veramente il ciclo del Kun rig quello cui è consacrata la cappella? Il dio centrale ha anche qui, come a Tabo, quattro facce e le due mani sono atteggiare in quella mudrā particolare che i cinesi chiamano: 知印 oppure: 知拳印, la mudrā della conoscenza e le fonti tibetane: byañ c'ub mc'og cioè in sanscrito: *bodhyagri* come trovasi spesso nella *Sādhanamālā* (1). Bu ston così la descrive: «la sinistra chiusa nel pugno adamantino ha il dito indice disteso; la destra, chiusa anch'essa nel pugno adamantino, lo serra all'altezza del cuore con l'apertura (della stessa mano) verso l'alto (2)». È stato detto che questa forma di Vairocana è rara nel Tibet (3) e difatti le statue che rappresentano questo tipo di Vairocana non sono in questo paese così frequenti come in Giappone. Ciò vuol dire però

(1) Nel testo edito da B. Bhattacharyya, erroneamente *bodhyaigī*.

(2) In: *dKyil ak'or gsal byed ñi mai 'od zer žes bya bai skabs dañ po las rtsa rgyud de ñid bsduş pai dkyil ak'or gyi bkod pa*, pag. 8. Op. complete, Vol. TSA.

(3) GETTY, *Gods of Northern Buddhism*, pag. 32. C. PASCALIS, *Musée Louis Finot, Collection Tibétaine*, pag. 52.

che nel Tibet il culto di Vairocana si è a poco a poco limitato a forme particolari di questa divinità e che vi hanno trovato maggior fortuna soltanto certe determinate interpretazioni dei cicli mistici da quel dio simboleggiati. Sebbene la nostra conoscenza dell'orizzonte religioso del Tibet moderno sia ancora molto scarsa, a giudicare dai tipi semplici di Vairocana che oggi più comunemente si incontrano, sembrerebbe che il Vajradhātumaṇḍala, abbia poco alla volta ceduto il posto al ciclo del Kun rig, dal suo carattere escatologico destinato ad aver maggior diffusione e fortuna.

I vari aspetti delle divinità sono distinti in genere dal diverso atteggiamento della *mudrā*. La *mudrā* è sempre il simbolo di un piano spirituale, un sigillo (σφραγίς) che porta a destinazione il mantra, cioè la formula che mette in correlazione e sintonia lo spirito del miste con quella determinata sfera cui egli vuole salire. *rNam par snañ mdsad*, Vairocana, d'altro canto è la rappresentazione visibile di un piano di esperienze complesse, espresso in una molteplicità di *maṇḍala* ciascuno dei quali riproduce il rapporto che passa fra i piani divini e la realtà fenomenica e indica per simboli un particolare processo di evasione dal divenire nell'essere. Alcune volte Vairocana è simbolo della purificazione morale e quindi della liberazione dalle tristi forme di esistenza (*ñan soñ sbyon ba*) che un cattivo karma prepara; altre volte egli è considerato nel suo aspetto attivo (*las*), cioè come la coscienza nel suo processo creativo; altre volte infine come puro simbolo (*dam ts'ig*) del supremo vero, immagine visibile dell'assoluto che con la meditazione conduce alla consustanziazione con quello.

In altre parole, la figura di *rNam par snañ mdsad* è l'espressione simbolica di diverse realtà spirituali e quindi

può venire rappresentata nelle maniere più varie ciascuna tuttavia distinta dalla sua mudrā particolare.

Nel corso di questi volumi abbiamo infatti incontrato più volte il ciclo di Vairocana. Si può anzi dire che esso sia tanto più frequente quanto più antichi sono i templi. Dalle cappelle di Spiti e Kunavar a quelle di Tsaparang e a queste del Tibet centrale potremmo aggiungere anche Toling che studieremo in un altro volume. Per illustrare i maṇḍala di rNam par snañ mdsad ho più volte citato fonti sanscrite e tibetane che ne descrivono i varî cicli e ce ne spiegano la liturgia. Queste informazioni che ho raccolto e che derivano da testi diversi bisogna ora, per chiarezza, riassumerle. Avrò così modo di correggere anche alcune inesattezze in cui sono incorso nel II volume di *Indo-Tibetica* e dovute ad una erronea lettura della parola tibetana che indica la mudrā di rNam par snañ mdsad. Dunque non esiste quella bodhyaṅgimudrā che io ho attribuito a Vairocana; al posto di questa parola bisogna dappertutto sostituire: byañ c'ub mc'og mudrā cioè *bodhyagrī*.

§ 29. *Schema dei maṇḍala di rNam par snañ mdsad descritti nei volumi precedenti.* — I maṇḍala di Vairocana che abbiamo già incontrato si riducono ai seguenti:

- rNam par snañ mdsad
una faccia
due braccia
mudrā: spiegazione della legge
colore: bianco
simbolo: ruota

Indo-Tibetica, II, I, 79

- | | | |
|---|---|---|
| <p>II - rNam par snañ mdsad
 una faccia
 due braccia
 <i>mudrā: samādhi</i>
 colore: bianco
 simboli: ruota ad otto raggi</p> | } | <p><i>Indo-Tibetica</i>, III, I, 71</p> |
| <p>III - rNam per snañ mdsad c'en po
 una faccia
 due braccia
 <i>mudrā: samādhi</i>
 colore: giallo
 simboli: <i>rdo rje</i></p> | } | <p>MAHĀVAIROCANĀBHISAMBODHI e RNAM
 PAB SNAÑ MDSAD MÑON PAR BYAÑ
 C'UB PAI C'O GA P'AN BDE KUN
 ĀBYUN LAS BDAG BSKYED di <i>Blo bsat</i>
 <i>dpal ldan ye ses</i></p> |
| <p>IV - rNam par mdsad</p> | } | <p>come n. IX (1)
 VAJRADHĀTUMAṆḌALOPĀYIKA
 bsTan agyur śi, 32</p> |
| <p>V - rNam par snañ mdsad
 una faccia
 due braccia
 colore: bianco
 simboli: <i>rdo rje</i> nella destra e
 <i>rdo rje</i> nella sinistra all'al-
 tezza del petto</p> | } | <p><i>Indo-Tibetica</i>, III, I, 72 (2)
 Dal commento a PARĀMĀDITANTRA
 bsTan agyur Ri, p. 78</p> |
| <p>VI - rNam par snañ mdsad
 una faccia
 due braccia
 <i>mudrā: byañ c'ub mc'og</i>
 colore: giallo</p> | } | <p><i>Indo-Tibetica</i>, III, I, 72
 Dal commento a PARĀMĀDITANTRA
 bsTan agyur Ri, 283</p> |
| <p>VII - rNam par snañ mdsad
 una faccia
 due braccia
 simboli: ruota e campanello</p> | } | <p><i>Indo-Tibetica</i>, III, I, 72
 Dal commento di Candrakīrti sul
 GUBHYASAMĀJA</p> |

(1) Perciò bisogna correggere quello che è detto in *Indo-Tibetica*, III, I che è come il Kun rig.

(2) Il volume del BSTAN AĠYUR è Ri, p. 78.

<p>VIII - rNam par snañ mdsad quattro facce due braccia <i>mudrā: samādhi</i> colore: bianco</p>	}	<p>Kun rig. Sarvavid. secondo DURGATI- PARISODHANA V. <i>Indo-Tibetica</i>, III, I, p. 32-39</p>
<p>IX - rNam par snañ mdsad quattro facce due braccia <i>mudrā: byañ c'ub mc'og</i> colore: bianco simboli: <i>rdo rje</i> a 5 punte.</p>	}	<p>TATTVASAṄGRAHA (TATTVĀLOKAKARĪ DI Ānandagurbha, VAJRADHĀTUMAṄDA- LA, <i>Indo-Tibetica</i>, III, I, p. 39 (1); IBID, p. 43 famiglia della gemma e p. 46 famiglia del loto <i>agro ba qdul</i> <i>bai dkyil qk'or</i> (2).</p>

§ 30. *Vajradhātumaṇḍala e Mahākaruṇāgarbhamāṇḍala.*

— Questi sono dunque gli schemi sommari dei maṇḍala di Vairocana, tratti da varie fonti, che noi abbiamo già incontrato nel corso di *Indo-Tibetica*. Si tratta di schemi sommari i quali non danno neppure una lontana idea delle molte interpretazioni che, visibilmente espresse nel simbolo dei maṇḍala, le scuole davano delle esperienze mistiche designate col nome di Vairocana, natura essenziale della pentade dei Buddha, quintessenza delle cinque gnosi, *b de bar gšegs rigs lnai sku yi ño bo ñid gyur pa, ye šes lnai rañ bžin* (3).

Queste scuole basavano la loro liturgia su un gruppo di alcuni testi fondamentali, cioè:

il Tattvasaṅgrahatantra; il Vairocanābhisambodhitantra;
il Vajradhātumaṇḍala; il Durgatipariśodhanatantra;
il Vajraśekharatantra; il Paramāditantra.

(1) In Zi (132 e non 131 come è in quella pagina). c'è la descrizione di Vairocana in: *byañ c'ub mc'og p'yag rgya*.

(2) Anche qui invece di *bodhyañgīmudrā* leggi: *bodhyagrī, byañ c'ub mc'og*.

(3) BU STON in: *dKyiil qk'or gsal byed ñi mai 'od zer žes bya bai skabs dañ po las rtsa rgyud de ñid bsduš pai dkyiil qk'or gyi bkod pa*. Fol. 1, Vol. TSA delle opere complete.

Il *Tattvasaṅgraha* — nel quale la tradizione tibetana divide tre parti cioè: il Tantra fondamentale (*rt sa rgyud*), il supplemento (*rgyud p'yi ma*) e il supplemento del supplemento (*rgyud p'yi mai p'yi ma*) — è strettamente affine al *Vajradhātumaṅḍala* che ne viene di solito considerato come una sezione (1). La sua ritualistica ed i suoi schemi mistici furono interpretati da quattro grandi maestri del tantrismo indiano: *Ānandagarbha*, *Buddhagupta*, *Abhayākara*, *Śākyamitra*.

Il *Vajrasekhara*, particolarmente studiato dal *lotsāva* di *Zaṅs dkar* è connesso con lo stesso indirizzo mistico. Tutto questo gruppo di Tantra e di liturgie si svolge intorno ad un simbolismo centrale che è appunto quello del *Vajradhātumaṅḍala*, il *maṅḍala* della sfera adamantina, la cui prima rivelazione si trova nel *Tattvasaṅgraha*; esso poi si diffuse in una serie di testi e manuali secondari ispirati tuttavia da quella primitiva fonte.

D'altro canto il *Vairocanābhisambodhitāntra* insiste specialmente sul *Mahākaruṇāgarbhamaṅḍala*, vale a dire sul *maṅḍala* della compassione primordiale.

Non si tratta di correnti vive soltanto nel Tibet. L'uno e l'altro indirizzo ha ancora i suoi seguaci in Giappone, dove la setta dello *Shingon* basa le sue esperienze mistiche appunto sul *Vajradhātumaṅḍala*, secondo il *Tattvasaṅgraha*, o sul *Mahākaruṇāgarbhamaṅḍala* secondo il *Vairocanābhisambodhi*. La scuola nipponica fa capo a *Kōbōdaishi* (弘法大師 774–835), il quale trapiantò nel suo paese la tradizione mistica cinese ispirata specialmente da *Vajrabodhi* e *Amoghavajra*: la scuola tibetana invece

(1) Sul *Tattvasaṅgraha* V. anche *Indo-Tibetica*, III, II, p. 38 segg.

soprattutto si riconnette con Rin c'en bzañ po, Atiśa, il lotsāva di Zañs dkar ed i loro seguaci (1).

Il fatto che questi maṇḍala sono stati conosciuti in occidente specialmente traverso il Buddhismo giapponese, non deve farci dimenticare che l'uno e l'altro rimontano ad alcuni dei più antichi testi tantrici dell'India e che perciò dovevano naturalmente ritrovarsi anche nel Tibet.

Il Durgatipariśodhanatantra, chiamato in tibetano il ciclo del Kun rig, cioè di Sarvavid-Vairocana, è affine al Vajradhātumaṇḍala sebbene differiscano, come già si vede, le mudrā di Vairocana.

Nel Paramāditantra poi si espongono vari maṇḍala di Vairocana, in cui questi è rappresentato prevalentemente nella forma di Vajrasattva.

Questi dunque sono i testi principali riconosciuti come supreme rivelazioni dalle scuole che in Vairocana vedevano il simbolo della verità e nella liturgia che a lui faceva capo la via della redenzione. Molti altri testi poi venivano considerati come affini o derivati, cioè come rivelazioni parallele o subordinate (2).

(1) Sui due maṇḍala in Giappone V.:

GETTY, *Gods of Northern Buddhism*. II ediz., 1938, p. 32 sgg.

R. TAJIMA, *Étude sur le Mahāvairocana*, Paris 1936.

ŌMURA SEIGU, *Mikkyō - hattatsu - shi* (密教發達志).

TOGANO, *Mandara no kenkyū* (曼荼羅乃研究).

Id. *Himitsu jiso - no kenkyū* (祕密事相乃研究).

(2) c'a m'un. Così la Nāmasaṅgīti era considerata affine al Tattvasaṅgraha, e fu interpretata in quattro maniere diverse da quattro commentatori che dettero origine a quattro scuole: cioè aJam dpal grags pa, Byaṅ c'ub mc'og, aJam dpal bñes gñen, e Avadhūti cioè Urgyan slob dpon, l'ācārya di Uḍḍiyāna (Padma-sambhava).

§ 31. *Perchè i maṇḍala di uno stesso ciclo possono essere molteplici.* — Non si creda però che tutte le liturgie contenute in questi gruppi di testi, o piuttosto, se vogliamo seguire lo spirito delle scuole in cui essi circolavano, in queste rivelazioni, si riducessero a due maṇḍala fondamentali, cioè Vajradhātu e Mahākaruṇāgarbha. Sebbene questi due maṇḍala siano i principali, la liturgia tantrica esposta nei trattati, che ho sopra elencato, ne novera moltissimi altri.

La rivelazione tantrica, insegnando il mezzo non già per conoscere, ma per possedere, traverso un'esperienza diretta, quel supremo vero che la dommatica aveva definito, si trovava di fronte ad un problema psicologico del più grande interesse. Come rendere cioè accessibile lo stesso principio a tutte le persone, nella sua stessa lampante luminosità, quando è palese che ogni creatura ha una preparazione morale ed intellettuale diversa l'una dall'altra. Ci sono negli individui certe tendenze, inclinazioni, avversioni, siano esse istintive o causate da un karma anteriore, che le fanno incapaci di giungere tutte per la stessa via alla medesima esperienza. Il Buddhismo ha pertanto sostenuto che la dottrina redentrice non debba esser rivelata in una maniera definitiva ed uguale per tutti, ma piuttosto adattandola alle creature che la ascoltano, alla loro maturità intellettuale e alla loro preparazione morale. Le scuole tantriche poi insistono moltissimo su questa interiore diversità delle creature e quindi sulla necessaria differenza delle rivelazioni religiose; bisogna non soltanto adeguare la verità alle varie inclinazioni e avversioni degli individui, ma soprattutto valersi dei loro particolari complessi psicologici per rendere più facili e piane quelle esperienze che producono la revulsione degli iniziati dal piano dell'esistenza normale a quello mistico.

Queste scuole si servivano largamente del principio della trasferenza, non già negando e sopprimendo le passioni, ma convogliandole verso la vita religiosa, trasferendole dal piano umano a quello divino, in una parola sublimandole. Quindi la liturgia tantrica che deve preparare, guidare e favorire la palingenesi spirituale degli iniziati e riprodurre nel loro animo il dramma dell'evoluzione e dell'involuzione cosmica si serve di un complicato sistema di maṇḍala; così numerosi quante possono essere le categorie degli individui ansiosi di redimersi.

Nell'immaginare dunque i molteplici maṇḍala, che debbono servire ad esprimere visibilmente la verità essenziale adombrata nella letteratura tantrica e a renderla operante negli spiriti, i maestri di queste scuole ricorrono a quella divisione in categorie fondamentali nelle quali, secondo il tantrismo buddhistico, tutta la realtà, cose insieme ed individui, è classificata secondo affinità essenziali ed interiori. Il primo tipo di classificazione era evidentemente offerto dalla divisione delle creature in cinque mistiche famiglie, nelle quali si compie una differenziazione della realtà già potenziale nell'assoluto e che nel piano mistico è rappresentata dalla pentade suprema. Si ottiene così una quintupla classificazione, cioè una famiglia dei Tathāgata (Vairocana), una del Vajra (Akṣobhya), una della gemma (Ratnasambhava), una del loto (Amitābha) ed una dell'attività operante (Amoghasiddhi). Il neofita deve anzitutto determinare con l'aiuto del maestro la particolare famiglia mistica cui egli appartiene per poi scegliere il maṇḍala che a quella corrisponda. Di solito ciascuna famiglia ha il suo maṇḍala particolare: ma alcune scuole ammettevano anche che fosse possibile rappresentare simbolica-

mente tutte queste cinque famiglie in un maṇḍala sintetico, nel quale quelle fossero incluse e conglobate (b s d u s).

Altre volte la scelta del maṇḍala era determinata dal piano mistico col quale il devoto si fosse voluto mettere in sintonia, con uno cioè dei tre o quattro aspetti essenziali della realtà, al di là del suo apparire fenomenico: quello fisico (k ā y a , s k u), quello verbale (v ā c , g s u ṅ s) quello mentale (m a n a s , t ' u g s) ai quali molte scuole aggiungono anche quello dell'atto (k a r m a , p ' r i n l a s).

Oppure, questa scelta del maṇḍala può essere ispirata dalle qualità intrinseche delle persone che esso dovrebbe guidare, appena sappiano leggerne il mistico senso, alla rivelazione del supremo vero così simbolicamente raffigurato nei suoi diagrammi e nelle sue figure. Ci sono delle persone che non riescono a comprendere il senso di una dottrina se uno non la spieghi loro partitamente, in tutti i suoi particolari, in maniera diffusa; c'è invece chi comprende a volo una cosa e basta spiegargliela per i sommi capi, perchè subito egli ne afferri tutto il significato. C'è infine una terza categoria di uomini che sta in mezzo a queste due: nè talmente pronti da capire anche per lievi accenni, nè così lenti che occorra spiegar loro tutto nei più minuti particolari. Questa distinzione dei possibili discepoli, o per meglio dire delle persone che il maestro può guidare alla retta comprensione del vero, si trova già nella dommatica. Haribhadra nel suo commento all'Abhisamayālaṅkāra ne fa spesso cenno: i maestri tantrici se ne servono quando disegnano quella silloge visibile delle mistiche verità ch'è il maṇḍala. Per la prima categoria di persone c'è il maṇḍala diffuso (r g y a s p a); per la terza il maṇḍala abbreviato o succinto (b s d u s), per la categoria mediana c'è il maṇḍala intermedio (b a r m a).

Poi bisogna tener conto del fatto che in alcuni uomini talmente predominano alcune inclinazioni che, come dicevo sopra, non si può pensare ad estirparle d'un tratto: piuttosto, come si dice adesso in psicoanalisi, bisogna trasferirle ad altro piano, devolverle ad attività diverse.

In alcune persone è viva la passione (ā d o d c' a g s, r ā g a), in altre invece l'iracondia (k r o d h a, k' r o b a), in altre la confusione mentale (m o h a, g t i m u g), in altre l'avarizia (m ā t s a r y a; s e r s n a); un maṇḍala particolare verrà indicato per ciascuno di questi quattro tipi di persone, a seconda delle propensioni morali che nel discepolo sembrano predominare. Non viene neppure trascurata la devozione particolare che alcuni possano avere per certe divinità: poco importa che queste non siano le stesse del pantheon buddhistico, nè abbiano perciò lo stesso valore soteriologico. I Tantra non si fanno scrupolo di accettare anche le divinità dei profani (ā j i g r t e n p a), siano esse gli otto Lha c'en, Viṣṇu, Rudra, o persino i pianeti e le costellazioni. L'interessante è che ci sia una fede: questo è il sentimento su cui bisogna lavorare e la cui presenza nell'animo dei neofiti è presupposto necessario ed indispensabile perchè essi ascendano lentamente e per gradi alla suprema salvezza. Quelle saranno forme inferiori di esperienza religiosa; ma dimostrano tuttavia una sensibilità spirituale che attende solo di esser educata e raffinata; insomma sono il primo gradino di una lunga scala, il momento iniziale di una progressiva purificazione e sublimazione. Quindi non farà meraviglia se si tien conto, nel disegnare i maṇḍala, anche delle capacità interiori, che hanno certe persone, ad esser condotte sulla via della religione, traverso la loro devozione per certe particolari manifestazioni divine, che non sembrano a prima vista ortodosse.

Altre classificazioni sono determinate dalle mudrā. Przy-luski (1) ha recentemente scritto sulle m u d r ā ed i suoi vari significati; ma è chiaro che c'è ancor molto da dire, quando si passi dalle discussioni filologiche al significato simbolico ed alla realtà psicologica che le m u d r ā rappresentano per gli iniziati. Senza voler esaminare qui tutta la questione sulla quale conto presto di ritornare, ricordo intanto che m u d r ā è, in queste sètte, non soltanto un particolare atteggiamento delle mani che stabilisce una sintonia spirituale fra il miste e una particolare divinità raffigurata nella stessa posizione e perciò porta quasi a destinazione la formula esoterica (m a n t r a) che a questa è rivolta e questa significa nella sua essenza. Mudrā è anche il nome di una determinata preparazione psicologica, accompagnata da liturgia speciale, la quale a volte ci mette in condizione di esser direttamente partecipi di diversi piani spirituali traverso i quali si ascende al supremo vero: mahāmudrā, dhāraṇīmudrā, dharmamudrā e karmamudrā appartengono appunto a questa specie. Mudrā poi è sinonimo di emblema vero e proprio, come quando invece di una persona si mettono i suoi segni (m t s' a n m a): così, per dare un esempio, nel maṇḍala, la figura di Akṣobhya che è il centro di irradiazione e d'emanazione della mistica famiglia del Vajra, può essere sostituita dal disegno di un vajra. Quando però il segno acquisti valore di simbolo ed esprima un significato esoterico, che ha valore solo per gli iniziati, m u d r ā diventa sinonimo di s a m a y a, cioè appunto di simbolo. Mudrā infine designa la ś a k t i, la potenza divina, quell'energia

(1) In : *Indian Culture*, vol. II, n. 4.

cioè per cui dio è operante e si moltiplica nel mondo delle cose e che le scuole tantriche immaginano come figura femminile; questa, con quel dio abbracciata e congiunta, esprime nel simbolo dell'amplesso il processo creativo da cui nasce quel piano mistico che si chiama illuminazione.

Quando si tengano presenti queste cose, non farà meraviglia se i maṇḍala che hanno Vairocana o i suoi simboli come centro dei loro diagrammi siano molto più numerosi di quelli fino ad oggi segnalati. Descriverli tutti quanti, enumerando le molte divinità che contengono ed assegnando a ciascuna di queste il suo posto, non è certo per ora mio compito. Tuttavia siccome specialmente descrivendo il Kumbum di Gyantse troveremo molti maṇḍala di Vairocana, che ancora non abbiamo incontrato, sarà opportuno tracciare un elenco sommario dei maṇḍala contenuti nei testi tantrici nei quali Vairocana trovasi al centro.

Quando poi questi maṇḍala sono desunti da testi organici, ciascuna delle cui parti viene sunteggiata in un maṇḍala particolare, ho fatto cenno anche degli altri maṇḍala in quei trattati descritti. In tale maniera si potrà avere una visione generale, sebbene necessariamente sommaria, degli schemi liturgici nei quali le scuole indo-tibetane riassumevano i Tantra, di maniera che quando ci verrà fatto, nel corso di questo o d'altri lavori, di identificare un maṇḍala con qualcheduno di quelli descritti in questo elenco, saremo in condizione di ricondurlo subito allo speciale indirizzo mistico cui appartiene. Ci sarà allora facile intendere più facilmente il significato e il valore dei vari maṇḍala e di farci un'idea di quelle esperienze ch'essi volevano esprimere nel simbolo delle loro figure. Nostra guida sarà il volume Tsa delle opere complete di Bu ston nel quale sono

appunto descritte parecchie centinaia di maṇḍala, ciascuno spiegato partitamente secondo il testo che lo dichiara (1).

§ 39. *Il maṇḍala di Samada rappresenta il Vajradhātumaṇḍala.* — Dunque, sebbene Vairocana sia rappresentato in maṇḍala così numerosi e con forme tanto diverse, dagli schemi sopra pubblicati risulta che oltre a Vairocana del tipo più comune, quello cioè che figura nel ciclo della pentade suprema (con una testa, di color bianco, nell'atteggiamento della spiegazione della legge) bisogna distinguere almeno tre altre raffigurazioni fondamentali di Vairocana:

1° tipo: Vairocana (prevalentemente bianco, con quattro facce e due mani nella mudrā byañ c'ub mc'og), caratteristico del Vajradhātumaṇḍala e dei maṇḍala connessi con il Tattvasaṅgraha.

2° tipo: Vairocana giallo con una faccia e mani in samādhimudrā, caratteristico del karuṇāgarbhamaṇḍala esposto nel Vairocanābhisambodhi.

3° tipo: Vairocana con quattro facce, bianco, due mani in samādhimudrā: caratteristico del ciclo del Durgatipariśodhana e conosciuto specialmente col nome di Kun rig.

È dunque evidente che in Samada si è riprodotto il ciclo del Tattvasaṅgraha o del Vajradhātu (2).

(1) Ho creduto utile indicare per ciascun maṇḍala la pagina del trattato corrispondente di Bu ston in cui esso viene descritto.

(2) Bisogna dunque correggere quanto ho detto in *Indo-Tibetico*, III, I, p. 30 segg., perchè a Tabo il ciclo rappresentato è quello del Vajradhātu, sebbene la divinità con quattro facce sia stata scomposta in quattro persone.

La cappella che segue nel piano superiore, cioè quella a sinistra si chiama rTa mgrin Lha k'an « la cappella di rTa mgrin (Hayagrīva) ». Ma questo nome è naturalmente di origine recente perchè il tempio, come si vede dalle statue centrali, è dedicato ad un'altra deità: ed è consuetudine che ogni cappella prenda il suo nome dal ciclo in essa rappresentato che si svolge appunto intorno ad un simbolo fondamentale posto nel centro o sulla parete principale. In questo caso è chiaro che il tempio era dedicato alla Gran madre « Yum c'en mo » cioè alla « Sophia » (fig. 31) intorno alla quale si dispongono lungo le pareti, cinque per parte, dieci grandi e solenni figure in piedi (fig. 32). Sono i Buddha dei dieci punti cardinali (p'yogs bcu sañs rgyas) invocati in quasi tutti i riti preparatori anche per la protezione dalle influenze malefiche (bgegs).

Se queste immagini riproducano plasticamente un ciclo determinato esposto in qualche testo particolare è difficile dire.

Il ciclo dei dieci Buddha è infatti troppo comune perchè possa servire come elemento sicuro di giudizio per identificare un maṇḍala.

In ogni modo tutta la dommatica del Mahāyāna è implicita in questa rappresentazione: la Prajñāpāramitā, non è più la rivelazione in cui il Buddha ha insegnato agli uomini, per loro redenzione, la fondamentale insostanzialità delle cose; essa diviene il vero stesso, non in senso gnoseologico ma in senso ontologico, la luminosa coscienza cosmica elementare, assoluta, dalla quale i Buddha emanano ed in cui chi Buddha diventi si perde. Una concezione che già Dinnāga aveva così esposto in un suo verso famoso:

a) dal:dKyil ak'or gsal byed ñi mai 'od zer zes bya bai skabs dan po las rtsa rgyud de ñid bsdus pai dkyil ak'or gyi bkod pa

I Sezione, dedicata al Vajradhātu-maṅḍala che serve per purificare dalla passione per mezzo della passione.

II Sezione, dedicata a K'ams gsum rnam rgyal della grande famiglia del Vajra: serve per purificare dall'ira per mezzo dell'ira.

III Sezione, basata essenzialmente sulla mudrā della legge cioè la mistica gnosi suprema (prajñāpāramitā) che serve per purificare le creature dall'ignoranza spirituale (gti mug)

IV Sezione basata essenzialmente sulla mudrā dall'atto che serve per le creature convertibili che appartengono alla mistica famiglia «della gemma»: ha per scopo di opporsi all'avarizia (ser sna)

rGyud p'yi ma

1	a) maṅḍala fondamentale (rtsa ba) basato essenzialmente sul grande sigillo	fol. 2 a	nel centro: rNam par snañ mdsad, bianco, quattro facce; mudrā: byañ c'ub mc'og
2	b) gzuñs, oppure dam ts'ig dkyil ak'or (1), maṅḍala di simboli: invece di figure: emblemi	fol. 12 a	
3	c) maṅḍala della legge (c'os) basato essenzialmente sul sigillo della legge (darmamudrā)	fol. 13 a	nel centro di un Vajra: cinque Buddha in samādhimudrā
4	d) maṅḍala dell'atto basato essenzialmente sul sigillo dell'atto (karmamudrā)	fol. 13 b	come a): ma ai quattro lati di rNam par snañ mdsad quattro mts'an ma (= dee, Lha mo)
5	a) maṅḍala di rNam par snañ mdsad	fol. 14 a	nel centro: rNam par snañ mdsad in mudrā: byañ c'ub mc'og, circondato da quattro dee (śakti)
6	b) id. di Mi bskyod pa	fol. 14 a	
7	c) id. di Rin c'en abyuñ ldan	fol. 14 b	
8	d) id. di 'Od dpag med	fol. 14 b	
9	e) id. di Don yod grub pa	fol. 14 b	
10	maṅḍala di rDo rje sems dpa'	fol. 14 b	
11	a) maṅḍala fondamentale basato essenzialmente sul grande sigillo	fol. 15 a	rNam par snañ mdsad, bianco, quattro facce; mudrā: byañ c'ub mc'og più rdo rje
12	b) gzuñs dkyil ak'or (dhāraṇi) basato essenzialmente sul simbolo (dam ts'ig)	fol. 20 a	rNam par snañ mdsad c. s.
13	c) maṅḍala della legge basato essenzialmente sul sigillo della legge	fol. 20 b	rNam par snañ mdsad in samādhimudrā più rdo rje
14	d) maṅḍala dell'atto basato essenzialmente sul sigillo dell'atto	fol. 21 a	rNam par snañ mdsad sems ma
15	a) maṅḍala dei quattro sigilli di rNam par snañ mdsad (2)	fol. 21 a	
16	b) maṅḍala di rDo rje Hūm mdsad	fol. 21 b	
17	c) id. di Rin d'en Hūm mdsad	fol. 21 b	
18	d) id. di C'os kyi Hūm mdsad	fol. 21 b	
19	e) id. di Las kyi Hūm mdsad	fol. 22 a	
20	maṅḍala di rDo rje Hūm mdsad		
21	a) grande maṅḍala essenzialmente basato sulla grande mudrā	fol. 22 a	rNam par snañ mdsad c. s.
22	b) gzuñs dkyil ak'or fondamentalmente basato sul simbolo (dam ts'ig)	fol. 23 a	id.
23	c) maṅḍala della legge basato essenzialmente sul sigillo della legge	fol. 23 b	id.
24	d) maṅḍala dell'atto basato essenzialmente sul sigillo dell'atto	fol. 24 a	rDo rje drag po più la śakti
25	a)	fol. 25 a	rNam par snañ mdsad c. s.
26	b) come nelle altre sezioni; variano gli	fol. 28 b	uno stūpa
27	c) accolti e la loro disposizione	fol. 29 b	rNam par snañ mdsad in samādhimudrā
28	d)	fol. 30 a	rNam par snañ mdsad
29	a)	fol. 30 a	rNam par snañ mdsad con quattro mudrā (4)
30	b)	fol. 30 a	aGro aḍul con quattro mani (5)
31	c) come nelle altre sezioni	fol. 30 a	gTsug p'ud sañs rgyas
32	d)	fol. 30 b	Padma tiñ ñe aḍsin
33	e)		Padma ñes pai dbañ p'yug
34	come nelle altre sezioni		aGro aḍul
35	a)	fol. 31 a	
36	b) come nella sezione del Vajradhātu-maṅḍala, variando gli accolti e la loro disposizione	fol. 33 a	
37	c)	fol. 34 a	
38	d)	fol. 34 a	
39	a)		
40	b)		
41	c) id.	fol. 34 a, b	
42	d)		
43	e)		
44	maṅḍala di Don grub	fol. 34 b	
45	rNam par snañ sgrub pai dkyil ak'or		nel centro simbolo di rNam par snañ mdsad come nel gzuñs dkyil ak'or
46	Mi bskyod »		simbolo
47	Rin c'en abyuñ ldan »		simbolo
48	'Od dpag med »	fol. 34 b, 35 b	simbolo
49	Don grub »		simbolo
50-81	rDo rje sems dpa' e così di seguito fino a rDo rje aḍebs		
82	come il gzuñs dkyil ak'or del K'ams gsum rgyal	fol. 35 b	simbolo
83-103	nel centro rDo rje rig pa, più: mC'og c'uñ ma e così via fino a rGyu ma rdo rje etc. in tutto 21 maṅḍala	fol. 35 b	
104	nel centro aGro aḍul ba (simile al gzuñs dkyil ak'or del maṅḍala di aGro aḍul)	fol. 36 a	
105-141	e poi Sañs rgyas pad ma fino a Padma aḍebs, in tutto 37 maṅḍala	fol. 36 a	
142-173	nel centro Don grub e poi Rin c'en aḍebs e via di seguito	fol. 36 a	

il nome del maṅḍala deriva da quello della divinità centrale

il nome del maṅḍala deriva da quello della divinità centrale

(1) Cioè delle formule sintetiche gzuñs (dhāraṇi) e dei simboli dam ts'ig (samaya).
colte nell'olimp buddhistico e disposte nella parte esterna del maṅḍala.
loto doppio.

(2) Famiglia mistica del Vajra exoterico (p'yi rol gyi rdo rje rigs) si chiamano le divinità non buddhistiche ac-
(3) In questo caso mudrā = śakti: rDo rje sems ma etc.
(4) Qui mudrā = simbolo: rdo rje contrassegnato da un loto, gemma, loto,
loto doppio.

(5) rDo rje, uncino, mano che stringe un loto (pad mai k'u ts'ur) arco: tutti contrassegnati da un loto.

§ 33. *Dal Vajraśekhara. (T. 480).*

rDo rje rtse mo (bšad rgyud) (¹)	a) rtog pa t'ams cad byuñ ba rigs bsdus pai dkyil ak'or (maṇḍala inclusivo delle cinque famiglie mistiche, prese globalmente)	}		174	185 divinità principali divise in cinque maṇḍala: nel centro rNam par snañ mdsad (quattro facce, mudrā: byañ c'ub mc'og più rdo rje)	fol. 1 a			
	b) rigs so soi dkyil ak'or (maṇḍala delle cinque famiglie partitamente prese)	a) maṇḍala della famiglia mistica dei Tathāgata inteso a purificare dalla passione per mezzo della passione	}	diffuso	175	a) grande maṇḍala, basato essenzialmente sul grande sigillo (<i>mudrā</i>) del piano fisico (sku p'yag rgya c'en po)	fol. 13 a	nel centro rNam snañ col rdo rje	
					176	b) gzuñs dkyil ak'or, basato essenzialmente sul sigillo del simbolo (dam ts'ig p'yag rgya)		nel centro rDo rje dbyiñs dbañ p'yug ma	
					177	c) maṇḍala della legge basato essenzialmente sul sigillo della legge	fol. 15 a	le divinità centrali leggermente diverse dalle corrispondenti della I Sezione del <i>De ñid bsdus</i>	
					178	d) maṇḍala dell'atto basato essenzialmente sul sigillo dell'atto	fol. 15 a		
			mediano	179-183	come nel <i>De ñid bsdus</i>	fol. 15 a			
			succinto	184	id.	fol. 15 a			
		b) maṇḍala della mistica famiglia del Vajra inteso a purificare dall'ira per mezzo dell'ira	}		diffuso	185-8	quattro classi come sopra; generalmente come nei precedenti	fol. 15 b, 16 b	
					mediano	189-193	come sopra; generalmente come nei precedenti	fol. 16 b	
succinto	194				maṇḍala esoterico della lettera, sintesi di tutti i maṇḍala; nel centro rNam par snañ mdsad, più sedici lettere	fol. 17 a			

(¹) Secondo il trattato di BU STON: *bšad rgyud rdo rje rtse moi dkyil ak'or bkod pa.*

dPal mc'og ⁽¹⁾	I Sezione o della gnosi suprema (prajñāpāramitā), simboleggiata nel grande sigillo che ha per significato essenziale la mistica gnosi detta ā darśajñāna e serve per opporsi alle costruzioni subbiettive delle psiche (ālayavijñāna)	maṇḍala ultraterreno o esoterico (ājig rten las ādas)	a) per le singole famiglie mistiche particolarmente prese	195	1) maṇḍala di rDo rje sems dpa' dbugs ābyuñ, per opporsi alla passione	fol. 2a	nel centro rDo rje sems dpa'
				196	2) De bzin gšegs pa dbugs ābyuñ per opporsi a stati mentali derivati da karma analogo in vite precedenti accumulato	fol. 6a	nel centro rNam par snañ mdsad, giallo in byañ c'ub mc'og
		maṇḍala terreno o exoterico (ājig rten pa)	b) per le mistiche famiglie prese globalmente	197	3) K'ams gsum rnam rgyal per opporsi all'ira	fol. 6b	nel centro rDo rje hūm mdsad
				198	4) āGro ādul, per opporsi all'ignoranza spirituale	fol. 8a	nel centro āJig rten dbaṅ p'yug
II Sezione consacrata alle formule esoteriche (ñags), basata essenzialmente, sulla mudrā del simbolo (dam ts'ig p'yag rgya) che ha per sua essenza la gnosi mistica della identità delle creature e del Buddha (samatājñāna) e serve per opporsi alla mente peccaminosa	a) derivato dal Tantra fondamentale			199	5) rDo rje rin c'en, per opporsi all'avarizia	fol. 9b	nel centro Nam mk'a' sñiñ po
				200	6) rDo rje k'u ts'ur, basato essenzialmente sull'energia morale unificante i tre mistici corpi di tutti i Buddha.	fol. 9b	nel centro rDo rje k'u ts'ur
				201	7) āJam dpal, basato essenzialmente sulla gnosi suprema	fol. 10b	nel centro le lettere: a ra pa ca na
				202	8) rDorje āk'or lo, introduzione ai maṇḍala di tutte le famiglie mistiche	fol. 11b	nel centro Sems bskyed ma t'ag tu āk'or lo skor ba
				203	9) Nam mk'a' mdsod che perfeziona la duplice accumulazione di merito morale ed intellettuale	fol. 12a	nel centro Nam mk'a' mdsod
				204	10) rDo rje gnod sbyin che consiste essenzialmente nella liturgia intesa alla protezione	fol. 13a	rDo rje gnod sbyin
				205	nel centro rDo rje sems dpa'	fol. 13b	
				206	1) Maṇḍala della deità placata, contrassegnata di una corta lancia (ñi ba mt'uñ t'uñ mts'an pa) che serve per convertire le creature convertibili da dBaṅ p'yug	fol. 14a	nel centro dBaṅ p'yug c'en po
				207	2) maṇḍala delle Ma mo, per convertire le creature convertibili dalle Ma mo	fol. 14b	nel centro Nag po c'en po
				208	3) maṇḍala dei tre Miñ po per le creature convertibili dai tre Miñ po	fol. 15a	nel centro rGyal bar byed pa
				209	4) maṇḍala delle quattro Sriñ mo, per le creature convertibili dalle Sriñ mo	fol. 15b	
				210	1) maṇḍala di rDo rje sems dpa', per opporsi alla passione con la passione	fol. 16a	nel centro rDo rje sems dpa'
				211	1) maṇḍala di De bzin gšegs pa, per opporsi a stati eventuali derivanti da karma analogo in vite precedenti accumulato	fol. 16b	nel centro rNam par snañ mdsad come Vajrasattva
				212	3) maṇḍala di Rab tu k'ro bo, per opporsi all'ira per mezzo dell'ira		nel centro Rab dga' bai rdo rje
				213	4) maṇḍala di āJig rten dbaṅ p'yug, per opporsi alle dottrine erronee	fol. 17b	nel centro āJig rten dbaṅ p'yug
				214	5) maṇḍala di Nam mk'a' sñiñ po per opporsi all'avarizia	fol. 18a	nel centro Nam mk'ai sñiñ po
				215	6) maṇḍala delle famiglie mistiche globalmente prese per ottenere poteri, realizzazioni, iniziazioni, introduzione nei maṇḍali esoterici ed exoterici	fol. 18a	nel centro rDo rje sems dpa'
				216	7) maṇḍala dei tre Miñ po	fol. 18b	nel centro come nella sezione precedente
				217	8) maṇḍala delle quattro Sriñ mo	fol. 18b	" " "
				218	9) maṇḍala di Lha ma yin per le creature convertibili dai Lha ma yin	fol. 18b	nel centro Viṣṇu
				219	10) maṇḍala dei Klu	fol. 19a	nel centro Śeṣa
				220	11) maṇḍala esoterico (gsañ ba) di rDo rje sems dpa' per realizzare quei poteri che non siano ancora realizzati	fol. 19b	nel centro rDo rje sems dpa' bde ba c'en po
	b) derivato dal rtogs pa t'ams cad bsdus pai rfsa bai rgyud	a) maṇḍala derivato dal rtog pa t'ams cad bsdus pa rtsa bai rgyud		221	1) maṇḍala di rDo rje sems dpa' c. s.	fol. 19b	nel centro rDo rje sems dpa'
				222	2) maṇḍala di De bzin gšegs c. s.	fol. 21a	nel centro rNam snañ giallo, in Byañ c'ub mc'og più rdo rje
				223	3) maṇḍala di rDo rje me ltar rab tu ābar ba c. s.	fol. 21b	nel centro rDo rje me ltar rab tu ābar ba
				224	4) maṇḍala di āGro ādul	fol. 25b	nel centro āJig rten dbaṅ p'yug
				225	5) maṇḍala di Nam mk'ai sñiñ po c. s.	fol. 26b	nel centro Nam mk'ai sñiñ po come nella sezione precedente
				226	6) maṇḍala di tre Miñ po	fol. 27b	" " "
				227	7) maṇḍala delle quattro Sriñ mo	fol. 27b	" " "
				228	8) maṇḍala dei Klu	fol. 27b	" " "
				229	9) maṇḍala dei bGegs rnam par gžon pa	fol. 27b	" " "
				230	10) maṇḍala delle famiglie mistiche globalmente prese, per quelli che hanno fede negli dei terreni ed ultraterreni	fol. 28a	rDo rje sems ma rab bžag ma
					b) maṇḍala esoterico (gsañ ba) per realizzare quei poteri che non si sono realizzati dopo aver ricevuto il battesimo nei riti magici		231
	232	2) maṇḍala di De bzin gšegs				fol. 30a	nel centro Sañs rgyas dkon mc'og
	233	3) maṇḍala di Me ltar ābar ba				fol. 30b	nel centro rDo rje ñi ma me ltar ābar ba
	234	4) maṇḍala di Me ltar ābar ba p'ra mo				fol. 31a	nel centro K'ro bo me ltar ābar
	235	5) maṇḍala di āGro ba ādul ba				fol. 31b	nel centro āJig rten dbaṅ p'yug
	236	6) maṇḍala di Nam mk'a' sñiñ po				fol. 32b	nel centro Nam mk'a' sñiñ po
	237	1) maṇḍala di rDo rje sems dpa'				fol. 33a	c. s. con differenza nelle disposizione delle singole divinità
	238	2) maṇḍala dei De bzin gšegs				fol. 33a	c. s.
	239	3) maṇḍala di rDo rje me ltar ābar ba				fol. 33a	c. s.
	240	4) maṇḍala di āGro ba ādul ba				fol. 33b	c. s.
	241	5) maṇḍala di Nam mk'a' sñiñ po				fol. 33b	c. s.
	242-245	6-9) quattro maṇḍala di āJig rten pai dkyil āk'or	fol. 33b	c. s.			
	246	10) maṇḍala delle famiglie mistiche prese globalmente (rigs bsdus)	fol. 33b	c. s.			
	247	11) maṇḍala esoterico di rDo rje sems dpa'	fol. 33b	c. s.			
	248	12) maṇḍala esoterico dei De bzin gšegs	fol. 33b	c. s.			
	249	13) maṇḍala esoterico di Me ltar ābar ba	fol. 33b	c. s.			
	250	14) maṇḍala esoterico di āGro ba ādul ba	fol. 34a	c. s.			
	251	15) maṇḍala esoterico di Nam mk'a' sñiñ po	fol. 34a	c. s.			
	252-261	16-21) = nn. 10-15 rivelati dalla liturgia dei maṇḍala segreti	fol. 34a	c. s. con lievi differenze			
III Sezione dedicata alla legge e basata essenzialmente sul sigillo della legge che ha per essenza la gnosi della distinzione (pratyavekṣājñāna) e serve per opporsi alle false immaginazioni della conoscenza (yid kyi rnam šes)				262	1) maṇḍala di rDo rje sems dpa'	fol. 34b	generalmente uguali a quelli della seconda sezione
				263	2) maṇḍala dei De bzin gšegs		
				264	3) maṇḍala di Me ltar ābar ba		
				265	4) maṇḍala di āGro ādul		
				266	5) maṇḍala di Nam mk'ai sñiñ po		
				267	6) maṇḍala dei tre Miñ po		
				268	7) maṇḍala delle quattro Sriñ mo		
				269	8) maṇḍala dei kLu		
				270	9) maṇḍala di sDug bñal las ādon pa		
				271	10) maṇḍala globale (Rigs bsdus)		
				272	11-21) maṇḍala esoterici		
IV Sezione basata essenzialmente sul sigillo dell'atto e sulla conoscenza mistica dell'attività realizzatrice (bya ba grub pai ye šes); si oppone alle cinque conoscenze dei sensi				262	1) maṇḍala di rDo rje sems dpa'	fol. 34b	generalmente uguali a quelli della seconda sezione
				263	2) maṇḍala dei De bzin gšegs		
				264	3) maṇḍala di Me ltar ābar ba		
				265	4) maṇḍala di āGro ādul		
				266	5) maṇḍala di Nam mk'ai sñiñ po		
				267	6) maṇḍala dei tre Miñ po		
				268	7) maṇḍala delle quattro Sriñ mo		
				269	8) maṇḍala dei kLu		
				270	9) maṇḍala di sDug bñal las ādon pa		
				271	10) maṇḍala globale (Rigs bsdus)		
				272	11-21) maṇḍala esoterici		

(1) Dal d Pal mc'og rig bsdus kyi dkyil ākor gyi bkod pa di BU STON.

35. Dalla Nāmasaṅgiti (T. 360).

273	1) maṅḍala detto: l'essenza (°) dell'assoluto (c'os kyi dbyiṅs kyi sñiṅ po) o dal nome del commento secondo ṅJam dpaḷ grags pa: nam mk'a' dri med dkyil ṅk'or c'en pc (°)	fol. 1	nel centro ṅJam dbyaṅs
274	2) maṅḍala esoterico (gsaṅ ldan dkyil ṅk'or) secondo dPaḷ ldan byaṅ c'ub mc'og	fol. 12 a	nel centro rNam par snaṅ mdsad c'en po, bianco, quattro facce, due mani nella mudrā byaṅ c'ub mc'og; nel centro del suo cuore ādibuddha con cinque facce
275	3) maṅḍala detto dal nome del commento secondo ṅJam dpaḷ bṣes gñen, Nam mk'a' dri med c'un dkyil ṅk'or	fol. 17 b	nel centro del primo maṅḍala rNam par snaṅ mdsad c'en po, quattro facce e due mani nella mudrā byaṅ c'ub mc'og
276	4) maṅḍala detto della « rete della māyā », sgyu ṅp'ul dra ba dkyil ṅk'or secondo Avadhūti pa	fol. 19 b	nel centro del primo maṅḍala rNam par snaṅ mdsad, bianco, quattro facce, nella mudrā byaṅ c'ub mc'og

mts'an brjod (¹)

(¹) Da: mTs'an brjod kyi dkyil ṅk'or gyi bkod po di BU STON.

(²) Ogni maṅḍala principale include parecchi maṅḍala secondari.

(³) Probabilmente dal commento alla Nāmasaṅgiti detto Mantrāṅkāvalokīni.

§ 36. Dal Vairocanābhīsamboḍhi (T. 494) e testi affini.

277	1) sñiñ rje c'en po can kyi dkyil ak'or; benedizione dello spiegamento inesauribile del piano fisico (sku)	fol. 1 a	nel centro rNam par snañ mdsad, giallo in samādhimudrā (²)
278	2) yi ge ak'or bskoñ bai dkyil ak'or; benedizione dello spiegamento inesauribile del piano del verbo (gsuñ)	fol. 9 b	rNam par snañ mdsad o simbolo o lettera. Intorno lettere mistiche
279	3) gsañ bai dkyil ak'or; benedizione dello spiegamento inesauribile del piano spirituale (t'ugs)	fol. 10 a	nel centro rNam par snañ mdsad: intorno lettere mistiche
280	1) mañdala che rivela la apparizione dei Buddha nel trimundio privo di Buddha	fol. 16 a	nel centro rNam par snañ mdsad giallo, in samādhimudrā
281	1) Yi dvags p'al mo c'ei dkyil ak'or	fol. 18 a	nel centro gŠin rje gšed nag po
282	2) Mi ro dmar poi dkyil ak'or	fol. 18 a	id.
283	3) T'od pa mañ poi dkyil ak'or	fol. 18 a	id.
284	4) mDuñ t'uñ mañ poi dkyil ak'or	fol. 18 a	gŠin rje con sei facce
285	5) Šu la mañ po dkyil ak'or	fol. 18 b	gŠin rje gšed nag po
286	6) Be con mañ poi dkyil ak'or	fol. 18 b	id.
287	K'ro bo rgyal poi dkyil ak'or	fol. 19 a	nel centro: Šakya mgon po giallo, con due mani in samādhimudrā
288	gSañ bai bdag poi dkyil ak'or	fol. 24 a	nel centro: Šakya t'ub pa c. s.
289	K'ro bo c'en poi dkyil ak'or	fol. 24 b	id.
290	¶ Jam dpal dkyil ak'or perduto	fol. 24 b	nel centro: ¶ Jam dpal
291	r Do rje dkyil ak'or c'en po	fol. 26 a	nel centro: rNam snañ giallo in samādhimudrā
292	¶ Jam dpal dkyil ak'or	fol. 30 b	nel centro: ¶ Jam dpal dbyaṅs gñon nu.
293	r Do rje sa dbaṅ skur	fol. 31 a	ruota
294	Ye šes c'en poi dbaṅ skur bai dkyil ak'or	fol. 31 b	nel centro Šer p'yin gialla o suo simbolo

(¹) Secondo il sKabs gñis pa spyod pai rgyud kyi dkyil ak'or gyi bkod di BU STON.

(²) Il testo corrispondente a queste sezioni nel Vairocanābhīsamboḍhi è riportato e commentato da BU STON. Lo stesso testo cinese e tibetano è edito e tradotto in giapponese da TOGANO in *Mandara no-kenkyū*, p. 68. A questo libro dello scienziato giapponese rimando per maggiori particolari.

§ 37. Dal Śrīvajra maṇḍalālaṅkāra (T. 490).

rDo rje sñiñ po rgyan rgyud
(nella sua maggior parte
esplicativo del dPal
mc'og) (1)

295	1) grande maṇḍala esoterico di tutti i Tathāgata, ornamento dell'essenza del gran vajra della sfera dell'assoluto	fol. 1a	nel centro rNam par snañ mdsad in samādhimudrā
296	2) maṇḍala di rDo rje sñiñ po	fol. 10a	nel centro rNam par snañ mdsad (2)
297	3) maṇḍala di dBañ c'en	fol. 11a	id. (1)
298	4) maṇḍala di C'u Lha	fol. 11a	id. (1)
299	5) maṇḍala di Me Lha	fol. 11b	id. (1)
300	6) maṇḍala di rLuñ Lha	fol. 12a	id. (1)
301	7) maṇḍala di Śes rab p'a rol tu p'yin pa	fol. 12a	nel centro Śes rab p'a rol tu p'yin pa, gialla
302	8) maṇḍala di rNam par snañ mdsad c'en po	fol. 12b	nel centro rNam par snañ mdsad, bianco, in samādhimudrā
303	9) maṇḍala del battesimo nel quale si realizza la medesimezza con tutti i Tathāgata	fol. 13a	nel centro rNam par snañ mdsad
304	{ maṇḍala dei k'ro bo 10) maṇḍala di aJig rten gsum las rnam par rgyal 11) maṇḍala di Heruka 12) maṇḍala di gŠin rje gšed 13) maṇḍala di K'ro bo gzege ma 14) maṇḍala di K'ro bo rta mgrin 15) maṇḍala di Mi gyo ba	fol. 13b	nel centro divinità dello stesso nome
305		fol. 13b	id.
306		fol. 14a	id.
307		fol. 14a	id.
308		fol. 14b	id.
309	fol. 14a	id.	
310	16) maṇḍala di aGro ba aḍul ba	fol. 14a	id.
311	17) maṇḍala di rDo rje fin c'en	fol. 14b	id.
312-3	18) maṇḍala di rDo rje las (o k'u ts'ur)	fol. 15a	id.
314	19) maṇḍala di aJam dpal	fol. 15a	id.
315	20) maṇḍala di C'os kyī ak'or lo	fol. 15a	nel centro rDo rje rgyu
316	21) maṇḍala di Nam mk'a' mdsod	fol. 15b	nel centro divinità dello stesso nome
317	22) maṇḍala di rDo rje gnod sbyin	fol. 15b	id.
318	23) maṇḍala di Don yod rgyal po	fol. 15b	id.
319	24) maṇḍala di rDo rje rgyal po	fol. 16a	id.
320	25) maṇḍala di rDo rje c'ags pa	fol. 16a	id.
321	26) maṇḍala di Legs pa	fol. 16a	id.
322	27) maṇḍala di rDo rje gzi brjid	fol. 16b	id.
323	28) maṇḍala di rDo rje rgyal mts'an	fol. 16b	id.
324	29) maṇḍala di rDo rje bžad	fol. 16b	id.
325	30) maṇḍala di rDo rje smra ba	fol. 17a	id.
326	31) maṇḍala di rDo rje bsruñ	fol. 17a	id.
327	32) maṇḍala di rDo rje k'u ts'ur	fol. 17a	id.
328	33) maṇḍala di bBañ p'yug c'en po	fol. 17b	id.
329	34) maṇḍala di dGa' byed dbañ p'yug	fol. 17b	id.
330	35) maṇḍala di Miñ po gsum	fol. 17b	id.
331	36) maṇḍala di gTum bu ru	fol. 17b	id.
332	37) maṇḍala di Byañ c'ub	fol. 18a	nel centro rNam par snañ mdsad

(1) Dal rDo rje sñiñ po rgyan gyi rgyud kyī dkyil ak'or gyi rnam gžag di BU STON.

(2) Variano l'ordine degli ed i colori.

§ 38. Dal Sarvadurgatipariśodhana (T. 483).

Kun rig, incluso nel Nan
soñ t'ams cad yoñs su
sbyoñ bai gzi brjid kyi
rgyal poi brtag pa (1)

I ^o) maṇḍala fonda- mentale del Kun rig rivelato dal primo capitolo	333	—	fol. 1	nel centro rNam par anañ mdsad bianco, quattro facce, mani in samādhi-mudra
	334	1) maṇḍala di Śākya t'ub pa a bene- ficio delle creature nate in cattive forme di esistenza	fol. 17b	ha nel centro Śākya t'ub pa giallo
	335	2) maṇḍala di P'yag na rdo rje cir- condato da Tathāgata, a beneficio di quelli che hanno corta vita e poca fortuna	fol. 18b	» » P'yag na rdo rje
	336	3) maṇḍala di P'yag na rdo rje circon- dato dai quattro rGyal c'en, a bene- ficio di quelli che possono essere con- vertiti dai quattro rGyal c'en	fol. 18b	» » id. id.
	337	4) maṇḍala di P'yag na rdo rje cir- condato dai dieci P'yogs skyoñ a be- neficio di quelli che possono essere convertiti dai P'yogs skyoñ	fol. 19a	» » id. id.
II ^o) maṇḍala rive- lato dal capitolo supplementare (p'yi ma)	338	5) maṇḍala di P'yag na rdo rje cir- condato dagli otto pianeti e dalle co- stellazioni a beneficio di coloro che da questi possono essere convertiti	fol. 19b	» » aJig rten gsum rgyal ba
	339	6) maṇḍala di P'yag na rdo rje cir- condato dagli otto grandi Klu a be- neficio di quelli che possono essere convertiti da questi	fol. 20a	» » P'yag na rdo rje
	340	7) maṇḍala di P'yag na rdo rje cir- condato dagli otto aJigs byed a be- neficio di quelli che possono esser convertiti da essi	fol. 20b	» » K'ro bo aJig rten gsum rgyal ba
	341	8) maṇḍala di P'yag na rdo rje cir- condato dagli otto Lha c'en a bene- ficio di quelli che possono esser con- vertiti da essi	fol. 21a	» » aJig rten gsum rgyal ba
	342	9) maṇḍala di Ts'e dpag med per otte- nere in questa esistenza lunga vita e dopo morte esser liberato dalle cattive forme di esistenza	fol. 22a	» » Ts'e dpag med, rosso
	342	10) maṇḍala dei quattro aK'or los bsgyur ba che serve per accrescere l'efficacia delle formule mistiche	fol. 22b	» » la figura di un rdo rje
	343	11) maṇḍala di K'ro be me ltar aBar ba che serve per purificare dall'ira per mezzo dell'ira	fol. 23a	» » Me ltar aBar ba

(1) Emanato, secondo Bu ston e la tradizione da lui accolta, del De ñid bsdus. Quest'elenco è tratto dal Kun rig dkyil ak'or gyi bkod pa di BU STON.

« La gnosi è quella particolare conoscenza nella quale c'è identità di soggetto e d'oggetto: è il Buddha stesso; la parola che l'esprime (gnosi) significa pure il testo in cui è contenuta la rivelazione e la via che conduce alla salvezza, perchè la realtà da essere conseguita e ciò che ad essa serve come mezzo sono strettamente congiunti » (1).

I dieci Buddha poi che corrispondono ai dieci punti cardinali rappresentano l'immagine della verità rivelata e nello spazio infinito e nell'eternità, perchè in quello spazio infinito avviene eternamente la rivelazione (*ṣṭaśaḥ śākyas*).

L'immagine di *rTa mgrin* che ha dato il nome alla cappella è di fianco alla porta, sulla sinistra di chi entra. A destra c'è la statua di *Mi gyo ba*.

Questo tempio di *Samada* probabilmente fondato al tempo di *C'os kyi* (*blo gros*), nell'XI secolo ci resta dunque nel rifacimento *Sa skya*, quando *Kun dga' blo gros rgyal mts'an* ne prese possesso, lo ingrandì e lo restaurò: del primo periodo rimangono alcune statue in bronzo, le pitture murali nell'atrio e nella cappella del primo piano. Ma le statue di stucco nel secondo piano del tempio centrale e nelle quattro cappelle della veranda intorno al cortile non possono attribuirsi a periodo così antico: sono uscite dalla primitiva ieratica semplicità e hanno assunto aspetto più decorativo: i panneggiamenti scendono in ricche pieghe che s'allargano a campana e contrastano con la nuda aderenza del vestito monacale sulle forme del Buddha, com'è nelle altre immagini. C'è insomma un influsso innegabile di altre correnti, chia-

(1) *Prajñāpāramitā jñānam advayaṃ sa Tathāgataḥ || sādhyā-tādārthyayogena śācchābdyaṃ granthamārgayoḥ*, in *Abhisamayālaṅkāraloka*, ed. Tucci, pag. 28.

rissime, per esempio, nelle statue dei dieci Buddha che circondano l'immagine della Prajñāpāramitā; le analogie che queste presentano con la tecnica ed i motivi ornamentali dell'Asia centrale sono palesi. L'alone invece di mantenere quella forma perfettamente rotonda che è caratteristica del basso stile indiano si allunga in alto con un prolungamento leggermente ricurvo.

La stessa impressione si ha dando uno sguardo agli affreschi qua e là dipinti fra statua e statua. In parte, sono stati distrutti ed in parte sostituiti con più recenti pitture nelle quali ricompare l'immane Tsoñ k'a pa; ma quelle che restano rappresentano Buddha, Bodhisattva e monaci nei quali questa maniera centro-asiatica, è a parer mio, indiscutibile. Il ravvicinamento non è arbitrario; il tempio di Iwang, come ho accennato nell'introduzione, ci proverà in maniera inconfutabile che questa impressione avuta a Samada e che potrei facilmente chiarire con comparazioni di stile, è documentata da dati di fatto.

§ 40. *Il ciclo dei Mon bu putra nel tempio di Dregùn (Samada).* — Proseguendo sulla strada di Gyantse, circa mezzo chilometro a valle dopo aver lasciato il villaggio di Samada, si incontra sulla destra un altro monastero (fig. 33). Distrutto in gran parte durante la guerra anglo-tibetana, è stato rifatto in questi ultimi anni. Si chiama Dregùn gon-pà (1) ed oggi è anch'esso amministrato dalla setta gialla. Della parte nuova non dirò nulla perchè non ci può interes-

(1) I lama adesso scrivono *qdre gun dgon pa*, mentre la grafia adottata dal Myañ c'uñ è *qbras k'ud*. Sulla carta: Riku, v. sopra p. 93.

sare in nessun modo: nella cella si vede una figura di Śākya-muni circondata dai sedici arhat seduti entro nicchie; sulle altre pareti gli affreschi raffigurano le tredici forme di Vajrabhairava, studiate nel volume precedente di *Indo-Tibetica* (1). Alcune scarse pitture sfuggite alla mania rinnovatrice dei monaci possono attribuirsi al massimo al XVI secolo; una delle pitture meglio conservate rappresenta Akṣobhya circondato da 108 sue emanazioni. Sulla parete opposta Maitreya.

La parte più antica del Gompa è il mGon k'an, cioè la cella consacrata alla deità protettrice che è appunto Gur mgon il patrono della scuola Sa skya pa: sull'altare sono disposte intorno a lui figurine di deità minori che compongono il suo ciclo, vale a dire i Pu tra miñ sriñ abbastanza comuni fra i Sa skya pa, ma poco diffusi nelle altre scuole. La triade comprende il Mon bu pu tra o semplicemente *putra*, il Bha ta o Bha tra o la Sriñ mo: è facile riconoscere in pu tra la trascrizione della parola sanscrita *putra* « figlio », alla quale s'accompagna la sua traduzione tibetana (2): *bu. Bha ta o Bha tra* poi è: *bhrātar* fratello. La triade si chiama miñ sriñ: fratelli e sorella perchè, come vedremo, tutte e tre nati dalla stessa coppia divina. Nelle formule sanscrite che accompagnano la liturgia troviamo *Rakṣa pu tra*, *Ru ṭa bh a ṭ a* = *Rudabhrātā*, *Ru lu rākṣasi*; sono demoni accettati, come dice la parola *Mon*, da quelle genti che abitavano le provincie di confine. Il nome *Mon* con cui i tibetani le hanno designate è generico e non permette

(1) Vol. III, p. II, p. 96.

(2) *Mon bu* « figlio del *Mon* ».

perciò una più precisa determinazione geografica. Il fatto però che uno dei più antichi testi liturgici consacrati a questo ciclo porta il nome di *Byan c'ub 'od*, il celebre re ed apostolo del Buddhismo nel Tibet occidentale, lascia supporre che queste deità siano state introdotte nel Pantheon lamaistico per opera di maestri del Tibet occidentale, cioè nella provincia di Guge o in altro paese vicino. Ciò sembrerebbe confermato dal fatto che nella liturgia dei Mon bu si fa spesso menzione del cimitero *Ma ru rtse* che la tradizione tibetana poneva fra *Chambhā* e *Zanskar*, nella valle del *Chandrabhaga* o nelle sue vicinanze (1).

Il ciclo dei *pu tra miñ sriñ* (2) è parte del più ampio ciclo del *mGon po* protettore della setta *Sa skya pa*, cioè del *Gur mgon*.

Non è facile determinare quali siano l'origine ed il significato di questo dio. *Gur* in tibetano significa tenda: sicchè *Gur mgon* potrebbe benissimo tradursi: « il protettore della tenda ». Però non deve dimenticarsi che nel *bKa' agyur* è incluso un: *ṅP'ags pa mk'a' ṅgro ma rdo rje gur žes bya bai rgyud kyi rgyal po c'en po brtag* (T. 419

(1) Si vegga: *dPal Sa skya pai bstan sruñ mGon po c'e c'uñ las mk'an lcam dral dur k'rod bdag po dañ bcas pa rnam la gtor ma ṅbul bai c'o ga ṅp'rin las myur mgyogs kyi p'o ña*, del quinto *Pañ c'en C'os kyi grags pa bstan pai dbaṅ p'yug*, fol. 15, a e b (n. 1161).

Altre opere sui *Mon bu putra*, oltre quelle citate in *Indo-Tibetica*, III, II, p. 68 (dove bisogna leggere *ñi* invece di *ti*) sono: *dPal Sa skya pai yab c'os yañ p'ur t'un moñ gi bka' sruñ dkar bdud lcam dral gyi t'abs rjes gnañ dañ bcas pa e dPal rdo rje nag po c'en poi las byed Pu tra miñ sriñ gsum gyi gtor c'o ga rjes gnañ dañ bcas pa glog gi spu gri* nel *RIN C'EN CTER MDSOD, Ñi* (molto simili al trattato del *Pañ c'en*); *Gur žal pu tra gsum gyis bzlog mdos goñ dkar rdor gdan gyi že sol nag ṅgros su bkod pa di ṅag dbaṅ ṅJam dpal bde legs rgya mts'o* (n. 1128).

(2) *Miñ sriñ* abbreviazione di *Miñ po* e *Sriñ mo*, su alcuni *mañḍala* dei quali vedi lo schema sopra riprodotto.

cfr. 1321, 1322, 1195) cioè: *Āryaḍākinīvajrapañjaramahātantrarājakaḷpanāma*.

Questo è un testo tantrico, specialmente diffuso nelle scuole *Sa skya pa*, che descrive esperienze simboleggiate dalle cinque *ḍākinī*. Il suo titolo suona in italiano; « il rito del re dei grandi tantra detto della gabbia adamantina delle nobili *ḍākinī* ». *Gur* dunque, sebbene in tibetano significhi « tenda », corrisponde nelle traduzioni alla parola sanscrita *pañjara*: la quale vuol dire propriamente: gabbia, ma qualche volta anche gabbia di ossa cioè scheletro. La tradizione liturgica conservata nel Tibet e soprattutto nella scuola *Sa skya pa*, dimostra che questo deve essere il significato dato nelle scuole esoteriche alla parola *pañjara*, tib. *gur*. *Gur mgon* cioè è originamente una divinità ctonica molto affine a *Mahākāla*; ed infatti nei testi rituali esso viene chiamato *rDo rje nag po c'en po gur gyi mgon po*, *Vajramāhākālapañjaranātha* (1). Come tale è il Dio dei cimiteri, cioè, simbolicamente, quello che aiuta a distruggere le gabbie corporee in cui l'ignoranza ci tiene prigionieri.

Molto probabilmente nel mandala di questo dio si sono poco alla volta inseriti, sul suolo tibetano, nuovi elementi, alcuni dei quali sembrano non essere indiani, o non aver originariamente appartenuto ai testi liturgici che si ispiravano dal tantra fondamentale.

Il Lamaismo non ha preso tutto dall'India, ma come abbiamo avuto più volte occasione di notare nel corso di questi studi, ha accettato, trasfigurandoli ed adattandoli

(1) V. ad es. *Gur mgon poi k'ro bcuī bsruñ qk'or rdo rjei brag rdsoñ bar c'ad kun sel* di *Kun dga' rin c'en*.

alla concezione buddhistica demoni e geni della religione autoctona. Ecco perchè nelle cappelle di cui ci occupiamo si trova il ciclo dei Mon bu pu tra: siccome essi pure erano divinità ctoniche vennero associati a Gur mgon. Le formule in sanscrito della liturgia li chiama Yakṣa. Essi rivelano nel simbolo della loro immagine quel mondo di terrore in cui i Tibetani sono sempre vissuti e che ha alimentato la loro fantasia. Tuttavia poco alla volta perdono il loro carattere originario e vanno a confondersi nella folla dei bsTan sruñ e delle bsTan sruñ ma, deità protettrici dell'insegnamento buddhistico, le quali contengono un gran numero di elementi prebuddhistici sopravvissuti nel pantheon lamaistico. Questo loro nuovo ufficio è chiaramente indicato dai testi sopra citati e specialmente dal trattato liturgico del quarto Pañ c'en, nel quale, dopo la cerimonia, si fa il voto che il Gur mgon, con tutto il suo seguito, accogliendo l'offerta che gli si porge (p. 5, b) protegga l'insegnamento dei maestri, difenda le rivelazioni sacre, glorifichi le tre gemme, plachi ed espella le forze maligne che ostacolano la via della salvezza.

Se l'interpretazione che ne ho data è giusta, bisogna concludere che il simbolo che distingue il Gur mgon è un'aggiunta tarda: questo simbolo è la *ganḍī* cioè quel pezzo di legno che serve per battere le ore nei monasteri ed ha preceduto nei templi orientali l'uso delle campane. E difatti esso è quasi un simbolo supplementare siccome ciascuna delle due mani impugna un suo proprio oggetto: la spada ed una calotta cranica. Ma il carattere terrifico della divinità finì con l'influire anche sul simbolo: il quale si tramutò in una specie di clava tremenda la quale punisce chi abbia offesa la santità della parola. Siccome Gur mgon è dunque

lo stesso che Mahākāla egli doveva essere anche il dio della giustizia, che presiede al giuramento e vigila perchè il voto e le promesse siano rispettate. Il giuramento e l'invocazione delle divinità che ne garantiscono il rispetto costituiscono parte essenziale di molta ritualistica Bon po dalla quale forse alcuni di questi geni, sia pure con nome mutato, entrarono nel Lamaismo. Nel Buddhismo la promessa diventa il voto supremo, il voto cioè di conseguire la suprema illuminazione; quando una persona a questo voto venga meno è di nuovo trascinata nel giro del Samsāra (n i v a r t a t e); è cioè di nuovo preda delle forze della vita e perciò della morte, divorata dall'oscuro mondo degli istinti che ci allontanano dalla luce redentrice. Nella figura del Gur mgon lamaistico resta un riflesso della primitiva religione, ma con un diverso contenuto; diventa il simbolo di una più nobile e profonda concezione della vita, tanto profonda che non sempre il popolo riuscì a intenderne il significato simbolico e fece risorgere la primitiva torbida intuizione.

Con questo processo di continua assimilazione, il ciclo diventa molto ampio: come si può vedere dalle numerose figure che corrono sulle pareti di questa cappella e rappresentano appunto il corteo pauroso che sfilava dinanzi al temuto dio (fig. 34). Siccome questo ciclo è ancora poco conosciuto e la letteratura che ne parla difficilmente accessibile, mentre le sue rappresentazioni si trovano in altri templi di cui dovrò parlare, non è inopportuno darne uno schema sommario secondo le fonti che ho sopra elencate.

La divinità centrale è dunque il Gur mgon o meglio dPal rdo rje Nag po gur gyi mgon po, nero, con due braccia: impugna nella destra la spada e nella sinistra un teschio pieno di sangue, sollevandolo all'altezza del petto; in mezzo

alle due mani regge la *gaṇḍī* miracolosa. Come gran parte delle deità terrifiche porta una corona di cinque teschi, una collana di cinquanta teste ancora stillanti sangue, alla cintola una fascia fatta con pelli di tigre e poggia sul cadavere di un nano. Ha tre occhi. Vicino a lui, nella direzione dei vari punti cardinali, sono cinque simboli riprodotti in maniera schematica nelle pareti della cappella: cioè alla sua destra 100.000 uccelli neri che muovono le ali in giro, alla sua sinistra 100.000 cani neri ringhiosi, dietro 100.000 sciacalli che corrono aprendo famelici la bocca, di fronte 100.000 uomini neri che lanciano lamentazioni verso il cielo, sopra 100.000 grandi *garuḍa* che girano volando. Poi viene alla sinistra *Ekajāṭā* (1), turchina con una faccia, due braccia; nelle mani tiene, all'altezza del petto, un vaso di turchese pieno di ambrosia. Ha i capelli di color turchino annodati in una treccia che cade a sinistra; è d'aspetto terrifico, seduta in *vajraparyāṅka*. Durante il processo meditativo si imagina che nel ventre di questa dea si manifesti la sillaba *trag* dalla quale sgorga un oceano di sangue; in mezzo a questo oceano appare la sillaba *bhyoḥ* dalla quale deriva dPal ldan lha mo ḍod k'ams kyi dbaṅ p'yug ma, a cavallo di un asino, turchina, con una faccia e quattro mani nelle quali impugna, nella destra, spada e calotta cranica, nella sinistra, lancia e tridente; sul suo collo sventola una benda di stoffa nera. La parte superiore del corpo è coperta di pelle d'elefante e l'inferiore di pelle di bue: ha una cintura fatta di serpenti; maciulla corpi umani irrigiditi. Sull'orecchio destro porta un serpente velenoso

(1) Per confermare quello che ho detto sopra conviene ricordare che *Ekajāṭā* si considerava in alcune sue forme una deità straniera: *Nāgārjuna* ne avrebbe trovato il culto nel Tibet e di là l'avrebbe introdotto in India. V. B. BHATTACHARYYA, *Sādhanamālā*, II, introd., p. CXII.

ed un campanello d'oro e sul sinistro un leone ed un campanello di turchese; il corpo stilla gocce di sangue. È circondata da un alone di fiamme che simboleggia il fuoco della gnosi. Dalle due divinità emanano due sillabe mistiche che si tramutano in Nag po gnod sbyin, e Nag mo gnod sbyin. Il primo è di color nero, ha una faccia e due braccia; nella destra impugna un falchetto d'oro e sulla palma sinistra sollevata in alto e aperta tiene il disco solare; la gamba destra è protesa in avanti. Nag mo gnod sbyin è di color nero, ha una faccia e due braccia; nella destra impugna un falchetto d'oro e sulla palma della sinistra sollevata in alto e aperta, tiene il disco lunare; la gamba destra è protesa in avanti.

Da queste due divinità (1) derivano per la solita trasmutazione di sillabe mistiche tre cadaveri che servono di veicolo a tre diverse deità:

a) gŠin rje ma ruñs pa Mon bu pu tra nero: nella mano destra tiene ed agita in alto uno stocco (šañ lañ); nella sinistra tiene un teschio pieno del midollo e del sangue di coloro che hanno violato le promesse e lo solleva all'altezza della bocca; la gamba sinistra è protesa in avanti.

b) Alla sua sinistra bDud ma ruñs pa Mon bu bha ta nero; nella destra agita un palo per impiccare i criminali (dam šin); nella sinistra tiene, portandoselo alla bocca, il

(1) lCam dral; questa parola indica sempre una coppia di divinità, una maschile e l'altra femminile, derivate da una stessa origine e capaci tuttavia di generare, pur esistendo fra loro un rapporto di fratellanza, una nuova serie divina per emanazione di sillabe mistiche germinali. Quando si insiste su questo loro duplice carattere, quello, cioè, di esser prodotti da una stessa emanazione divina e di poter tuttavia manifestare nuove creazioni, le coppie divine sono chiamate *lcam dral*; la semplice fratellanza si esprime con il termine *miñ sriñ*. Quando si consideri il solo carattere creativo si usa l'espressione *yab yum*.

cuore di uno che ha violato la promessa, stillante sangue e con vene ancora attaccate; la gamba sinistra protesa.

c) Mon mo gser gyi spu gri ma, nera, emana fiamme dalla bocca: nella destra agita un rasoio d'oro, nella sinistra tiene, portandosele alla bocca, le budella di persone malvagie; la gamba destra è protesa in avanti.

Queste cinque deità formano un gruppo organico; due genitori Nag po gnod byin e Nag mo gnod shyin con i tre figli. Sono ornate dei soliti macabri ornamenti di cui si immaginano rivestite le deità terrifiche, ossa, budella e pelle umana. Nelle sillabe mistiche che stanno nel cuore dei tre Min sriin, considerati appunto come fratelli, siccome derivano da una stessa coppia, partono emanazioni di forze che permeano l'universo e sono capaci d'ogni magica azione. Ecco perchè essi sono detti esecutori degli ordini di rDo rje nag po c'en po. Il loro seguito è rappresentato a destra da cento *ru adren* (1) maschi, gli eroi che portano il bagaglio (2); a sinistra da cento *ru adren* monaci ed arhat che portano il bastone, da cento Ban dhe di color nero che tengono il *p'ur ba*; fanno da seguaci cento donne di color nero che guidano verso la strada che sta davanti. Queste deità sono circondate da un numero infinito dei loro messi (*p'o ña*) che hanno aspetto di uccelli neri, cani neri (3),

(1) *ru adren* letteralmente significa: « i guidatori delle ali (degli eserciti) » vale a dire dei demoni; ma può anche essere corruzione del sanscrito *Rudra*.

(2) Il testo del quinto Pañ c'en ha: *stag c'as brgyan*, ma il trattato di aJam dpal bde legs rgya mts'o (v. p. 1214, n. 1) ha: *stag c'as t'ogs* che è più chiaro; i simboli degli altri *ru adren* sono pure presi da questo testo il quale invece di Bhande ha: *sñags nag p'ur bu t'ogs pa* « stregoni neri, cioè operanti magia nera » che portano il *p'ur bu*: quanto alle donne il trattato del quinto Pañ c'en ha: *mdun gyi šul byaŋ adren pa*, ma il trattato di Lha btsun pa; *gšegs pai šul yaŋ adren*.

(3) Anche i cani, specialmente quelli neri, sono simboli di divinità terrifiche o ctoniche v. ARBMAN, *Rudra*, pag. 255-395.

uomini neri, iene (*lcags spyai*) e sciacalli (*lce spyai*) che dilanano coloro che vengono meno alle promesse date (fig. 35). Dalla *Gandī* emanano invece folle di esseri terrifici che proteggono coloro che mantengono le promesse. Alcuni impugnano armi di varie forme, altri agitano bandiere, altri soffiano in tibie umane, altri gettano lacci fatti con budella umane, altri fanno fumo con grasso umano, altri infarciscono pelle umana, altri gridano le sillabe magiche *hūm*, *phaṭ* etc: tutti sono circondati da alone fiammeggiante. Sono poi accompagnati dai *sGo skyon* che proteggono le porte, dai *P'yogs skyon* che risiedono nei cimiteri, dai *Žin skyon*, *mK'a aḡro*, *Ša za*, gli otto gruppi dei *Lha* e *Srin*, i *Dregs* maschili e femminili e molti altri gruppi di divinità terrifiche.

Detto così del significato delle statue e delle pitture che si trovano in questo tempio, converrà parlare del loro valore artistico, che non è scarso. Le fotografie purtroppo non riproducono la delicatezza dei colori, l'armonia dei blu, dei verdi pallidi, o del rosso che s'attenua nel rosa, e dànno una povera idea di questa cavalcata fantastica di demoni in arcioni sugli animali più strani. Teschi occhieggianti e scheletri che intrecciano una lugubre danza fanno da cornice riempiendo gli spazi; cadaveri squarciati e sbrannati da animali da preda sono il macabro sfondo di queste figure: sul primo piano passa, sotto una pioggia di fiamma che cade con guizzi rossastri, la paurosa cavalcata.

Gli artisti hanno riprodotto con grande maestria ed una certa libertà di composizione il triste corteo dando alla loro opera un'animazione cui non siamo abituati nell'arte tibetana. Ma è chiaro che essi seguirono modelli centroasiatici di ispirazione cinese; anche senza tener conto di

certi tipi che sono assolutamente cinesi, perchè rappresentano personaggi cinesi, come è quello che si vede nel centro della tavola 34 e forse riproduceva un Ha Šan, la maniera di disegnare e di colorire è nell'insieme cinese come si vede ad esempio nella tavola 35 ed in particolar modo nelle figure del cavallo e del leone.

Evidentemente anche in questo caso siamo di fronte ad un'arte provinciale la quale tuttavia indica in maniera inconfondibile la Cina come suo paese d'origine.

CAPITOLO VI.

SALU, IWANG, SHONANG e GNAS RÑIÑ.

§ 41. *La cappella di Iwang ornata alla maniera indiana.* — Proseguendo sulla via di Gyantse a pochi chilometri da Samada, si incontra il villaggio di Salu (Selu della carta); sono poche case vicino alle quali sorge il monastero di Gyani, cioè, secondo la grafia del Myan c'un, rGya gnas.

Ci comanda ancora la setta Sa skya pa, ma ben poco resta delle opere antiche: nulla più che il muro di circumambulazione, e, nell'atrio, bellissimi capitelli, da attribuirsi al XIV secolo. Le travi che sorreggono il tetto sono poggiate su mensole sporgenti, che hanno la forma di leoni dalle zampe anteriori distese, come fossero pronti a slanciarsi (fig. 36); la stilizzazione rivela piuttosto analogie con i leoni ornamentali cinesi che con quelli indiani. Non meno interessanti sono i capitelli, adesso incastrati nel muro, sui quali sono scolpiti animali fantastici, grifi e draghi, lontane ma buone propaggini dello stile che è consuetudine chiamare « stile con decorazioni a figura animale »: sono del resto motivi che sopravvivono nei *gau* e negli ornamenti muliebri dei tibetani d'oggi e specialmente delle tribù nomadi (1) (figg. 37-38).

(1) Vedi J. N. ROERICH, *The animal style among the Nomad Tribes of Northern Tibet*, Seminarium Kondakovianum, 1930.

Nella veranda si veggono tracce di affreschi che riproducono i cinque Buddha supremi. Nell'interno però le pitture sono tutte recentissime e di scarso valore, sia artistico, sia iconografico.

Poco dopo Salu, a mezzo chilometro circa a sinistra dalla strada, in un pianoro sassoso, rinchiuso fra una cerchia di alture aridissime si trova il piccolo tempio di Iwang. Così almeno la località è segnata sulla carta e così pronunciano la gente del luogo ed i carovanieri. Ma come leggiamo nel Myan c'uñ, il nome antico del tempio, dovette essere gYe dmar.

Siamo qui di fronte ad uno dei monumenti più importanti di tutta quanta la regione, non solo per le opere d'arte che adesso descriveremo, ma anche perchè la tradizione ne associa il nome con quello di una delle figure più notevoli del tardo Buddhismo e uno dei più nobili apostoli di questa religione nel paese delle nevi. Voglio dire Śākyaśrī autore e traduttore che il Tibet conosce di solito come il K'a c'e Pañ c'en, « il Pañḍita Kashmiro ». Secondo dunque la leggenda, questo tempio di gYe dmar fu fondato da Lha rje C'os byañ, il quale ultimo era considerato come una delle incarnazioni anteriori di Śākyaśrī; ciò vuol dire che, almeno secondo la tradizione, il tempio di Iwang era già costruito quando questo maestro arrivò nel Tibet nel XIII secolo (1), e che la sua fondazione risale perciò ai primi inizi di quella seconda penetrazione del Buddhismo nel Tibet che gli storici chiamano *p'yi dar*.

Iwang è circondato da un doppio muro di cinta dipinto di rosso: nell'interno sorge il tempietto diviso in tre cappelle

(1) Egli sarebbe, secondo la tradizione tibetana, arrivato nel 1204.

(figg. 39-40). Quella centrale è più lunga delle altre due che si protendono a destra e a sinistra come due bracci paralleli. La costruzione è già insolita e ci riporta ad una pianta che non ha nulla di comune con quella dei templi tibetani fino ad ora studiati. Il tempio appartiene adesso alla setta gialla: di nome più che di fatto, perchè non ha sacerdoti, ma è affidato alle cure di una povera famiglia di pastori.

Quando visitai Iwang ci venne ad aprire una vecchia sudicia e vestita di stracci, la quale ha l'incarico di accendere la lampada rituale nel tempio ormai completamente spoglio di suppellettile religiosa.

Appena entrato nella cappella centrale rimasi colpito dalla magnificenza della decorazione e dalla imponenza delle statue: sulle pareti Buddha meditanti affrescati con morbidezza di disegno e vivacità di colore fanno da sfondo a grandi immagini di stucco dorato le quali compensano con la lucentezza degli ori e la ricchezza dei paludamenti, la nudità della cappella. La statua centrale rappresenta un Buddha seduto in quella postura che si chiama *padmāsana*, con le mani atteggiato nel simbolo della predicazione (*dharmacakra*). Sull'alone (*rgyab yol*) sono sbalzati in due file parallele, cinque per parte, i dieci Buddha delle dieci plaghe celesti (fig. 41).

Alla sinistra ed alla destra di questa deità seggono su un trono, alla maniera europea, sei figure di Buddha, tutti quanti nell'atteggiamento di chi spiega la legge (fig. 42).

La statua centrale rappresenta *mT'on ba don yod* cioè Amoghadarśin e il ciclo tutto intero il gruppo dei sette Buddha (*rabs bdun*) che già abbiamo incontrato. Sulle pareti laterali e su quelle che fiancheggiano la

porta si succedono sedici statue in piedi di Buddha, tutti quanti nello stesso atteggiamento delle mani (figg. 43, 44) (1).

Gli affreschi rappresentano una serie ben conosciuta, vale a dire il ciclo del *Ituñ bśags*, i Buddha cioè invocati durante le litanie che si recitano nella cerimonia per la purificazione dai peccati (fig. 45).

Sono dipinti a colori vivi nei quali predomina il rosso scuro: alla figura dànno risalto i fiorami, gli arabeschi e gli animali stilizzati che decorano con insolita parsimonia gli spazi vuoti. Ma il disegno è povero: le immagini si moltiplicano scialbe e senza espressione, con la monotona ripetizione di uno stesso tipo. Il loro fascino è tutto nell'armonia di colori che fa da mirabile sfondo all'oro antico delle statue.

Una sola figura si distingue dalle altre per una sua primitiva semplicità e per un certo raccoglimento che traspare pur traverso la rigidità del disegno ed è quella che rappresenta un Buddha nello stesso atteggiamento delle statue in piedi (fig. 46).

Una nota di realismo e di popolarasca ingenuità portano le figure dei donatori, probabilmente quelli che, congregatisi, eressero la cappella (figg. 46 bis-47). Due personaggi in ricchi paludamenti si volgono verso la statua centrale in reverente atteggiamento, ed a mani giunte offrono un fiore; più in basso s'inginocchia un'altra figura avvolta in una bianca casacca e con un alto cappello sulla testa. Altrove infine due monaci (fig. 49), probabilmente quelli che presero parte alla consacrazione del tempio, s'avanzano raccolti ed oranti. Il costume dei due primi donatori è diverso da quello dei giorni nostri: ricorda invece quello riprodotto in certe pit-

(1) Cioè il ciclo dei sedici Bodhisattva sintesi del *bsKal bzaiñ* su cui v. pag. 235.

ture centro asiatiche (1). Mancano poi negli uomini il codino, e nelle donne quelle acconciature elaborate che sono ora di moda nel Tibet centrale e specialmente a gTsañ. C'è anche una iscrizione la quale è ripetuta due volte, in alto e in basso: quella in basso è più completa della prima. Infatti oltre al nome dei donatori ci conserva pure quello del pittore che si chiamava rGyal mts'an grags e dipinse, come egli stesso dichiara, alla maniera indiana (rgya gar lugs) (2).

Che queste pitture fossero dunque eseguite secondo il modello dei maestri indiani è confessato dallo stesso autore: ma il fatto che si fa speciale ricordo di questa maniera, ci lascia supporre che altri stili fossero pure studiati e imitati. Nella cappella prossima questa ipotesi è pienamente provata. Se però sulle pitture non c'è dubbio che si rifletta l'influsso dell'India, le statue ricordano da vicino quelle di Samada e mostrano di esser derivate da una scuola che seguiva tradizioni cinesi piuttosto che indiane. Le immagini sono meno snelle che quelle eseguite su modello indiano: l'alone non è più rotondo, ma termina in alto a foglia: il vestito non aderisce alle membra, ma s'allarga a campana e mostra sul davanti, con grande rilievo, il gioco delle pieghe. Anche in questo luogo, come a Samada, dobbiamo dunque pensare ad un influsso della maniera cinese traverso le sue propaggini centro asiatiche che si sostituiva alla tradizione indiana o per meglio dire con quella coesisteva, in qualche luogo soppiantandola.

(1) Specialmente notevole il cappotto del personaggio riprodotto nella fig. 48: per i risvolti del bavero e il taglio cfr. LE COQ: *Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittel-Asiens*, p. 39, fig. 8.

(2) Di arcaismi l'iscrizione contiene solo il *gi gu* rovesciato.

§ 42. *La cappella ornata alla maniera khotanese.* — La cappella di destra, dal dio rappresentato nella figura centrale si può chiamare il tempio di Ts'e dpag med.

All'intorno le altre statue stanno erette, avvolte in lunghi paludamenti con tiara e monili. Ai piedi portano lunghi calzari: sono in tutto dieci, due a destra e due a sinistra della figura centrale ed altre sei, tre per tre, lungo le pareti laterali (fig. 50).

Costume e linee del volto ci riportano ad uno stile anche più marcato di quello della cappella precedente. È vero che pure in questa le statue tradiscono influenza centro-asiatica: ma trattasi di una maniera d'arte che modifica nei particolari, secondo consuetudini nuove, certi tipi iconografici più o meno tradizionali. In questa seconda cappella non si può parlare soltanto di un influsso della maniera centro-asiatica, ma piuttosto di un ciclo iconografico tradotto interamente in quello stile al quale anche i più minuti particolari sono ispirati, dalle tiare alle tuniche, dagli ornamenti ai calzari.

Le pitture poi rivelano la stessa influenza: più delicati sono i colori, rigido il disegno (fig. 53). Tuttavia qualche rara volta l'artista — se uno solo ci lavorasse, o più d'uno non sappiamo — raggiunge una grande potenza d'espressione, come alla figura 52, la quale è una delicatissima visione di purità, di serenità e raccoglimento. Dalla veste che scende fino alle caviglie e nasconde completamente il corpo, escono solo le mani, con le palme tinte di rosso come per attrarre subito lo sguardo del fedele verso il simbolo della legge redentrice; la testa si china delicatamente sulla spalla come a compatire l'uomo che soffre. Il Bodhisattva (fig. 51), che si vede alla sinistra del Buddha centrale, ha la

leggerezza delle migliori pitture centro-asiatiche la cui imitazione è del resto evidente e nell'acconciatura dei capelli e nelle tinte pallide e delicate. I risultati cui ci ha condotto l'esame stilistico sono pienamente confermati da quel poco dell'iscrizione che ancora si legge e nella quale si dice che queste pitture sono state fatte alla maniera di Li (li lugs) cioè alla maniera khotanese.

Nella cappella a sinistra si vede riprodotto l'assalto dei demoni contro il Buddha meditante (fig. 54): troviamo lo stesso confuso intreccio di figure mostruose e le stesse visioni effigiate, se non con uguale perizia, certo secondo i medesimi schemi, nella cappella di Samada. In un piccolo riquadro la famiglia degli offerenti sembra spaurita (fig. 48) di trovarsi in così terrificata compagnia: stanno con le mani giunte mentre sopra ad essi pendono da una trave stoffe e vestiti per ricordo delle offerte fatte al convento.

È dunque chiaro che il tempietto di Iwang, pur così desolato, è uno dei monumenti più interessanti che si incontrino sulla strada di Gyantse: le iscrizioni, quando pure lo stile delle pitture e delle statue non fosse sufficiente, ci dimostrano che in due cappelle distinte, lavorarono insieme, quasi impegnate in una gara d'abilità, due maestranze d'artisti: le quali continuavano, tramandandone le regole e la tecnica da maestro a discepolo, due maniere diverse, quella indiana e quella centro-asiatica. L'arte tibetana non ancora formata ondeggiava fra queste due ispirazioni, ma si presentava tuttavia quella fusione dei due indirizzi, dai quali quella doveva uscir presto con caratteri ben definiti.

Questo che ho detto si riferisce alla pittura: poichè nelle statue, l'influsso della maniera cinese è palese sia nell'una

che nell'altra cappella; anzi nella seconda più che di influsso si deve addirittura parlare se non proprio di artisti centro-asiatici, per lo meno di maestranze che ne seguivano scrupolosamente la tradizione. Sullo sfondo delle pitture eseguite alla maniera khotanese non potevano che adattarsi statue dello stesso stile.

Non è facile stabilire l'epoca cui queste opere appartengano. Nel Kumbun o nel grande tempio di Gyantse, che contengono forse i più grandi monumenti pittorici del xv secolo, lo stile tibetano è già sorto e quindi le cappelle di Iwang ci riportano ad un'epoca sicuramente anteriore. Questo evidentemente non vuol dire che si debba far risalire le loro pitture e le statue all'epoca cui la tradizione attribuisce la fondazione del convento: cioè al tempo di C'os byañ. Molto probabilmente anche Iwang fu rifatto o riabbellito al tempo dei Sa skya pa: dei primi si capisce, perchè non si spiegherebbe la grande differenza stilistica che corre fra queste opere e quelle del Kumbun, che abbiamo potuto sicuramente datare.

Che il luogo sia tuttavia molto antico è provato da certi graffiti che si veggono sulle rocce vicine al monastero: essi ricordano quelli del Ladakh, ma non presentano la stessa varietà di tipi. Alcuni riproducono la svastika bon po vale a dire con le anse volte a sinistra (fig. 55); alcuni altri invece uomini montati su un animale che non è facile dire con sicurezza quale sia: sembrerebbe un cavallo (fig. 56) se la coda non fosse troppa lunga. Il cavaliere impugna una lancia o stendardo e porta sulla testa dei pennacchi; altrove, come nella figura 57 due uomini paiono lottare contro un animale cornuto.

L'importanza di questi graffiti sta soprattutto nel fatto che sono gli unici scoperti sulla strada Sikkim-Gyantse;

probabilmente debbono essere attribuiti a quelle scorrerie di nomadi centro-asiatici di cui le cronache tibetane ci hanno lasciato frequente ricordo.

Sono ad ogni modo abbastanza diversi da quelli che si trovano nel Ladakh: i quali non solo sono più antichi, contemporanei alcuni con i re Kushan, ma presentano anche una grande varietà di tipi. Qui nel Tibet Centrale mancano ad esempio l'ibex, che è la figura più frequente sulle roccie vicino a Khalatse e Dras, e le scene di caccia a questi animali.

L'altro monastero, ricordato nelle cronache locali come uno dei più antichi della regione, che s'incontra subito dopo Iwang, è quello di Shonang (Šo man). Anche qui comanda la setta gialla. È rinchiuso nel solito recinto: il tempio vero e proprio è a due piani. La cappella inferiore non contiene nulla di interessante. È stata restaurata e ridipinta. Il piano superiore invece (*dbu rtse*), sebbene sia stato anche esso soggetto a visibili rimaneggiamenti, è di una grandiosa imponenza. Sulla parete centrale seggono, raccolti in meditazione, sette Buddha che rappresentano il ciclo del *Rabs bdun* (fig. 58). Non troviamo dunque nulla di nuovo nè dal punto di vista iconografico, nè da quello artistico: le statue di stucco sono molto curate nei particolari, solenni, ben rifinite, ma mancano di espressione. Lo stesso può dirsi degli affreschi che sulla parete di sinistra riproducono la pentade suprema (*rigs lña*). La divinità centrale è sempre, com'era da attendersi, Vairocana (nell'atteggiamento della spiegazione della legge, di colore bianco e con una faccia sola) (fig. 59). Ben conservata è pure la figura che rappresenta Ratnasambhava (fig. 60): ai lati di ciascun Buddha della pentade due figure di Bodhi-

sattva in piedi; in alto, emergenti da un mare di nubi, deità in atto di adorazione — grande festa di colori e di luci, ma molta rigidità di disegno: la faccia della divinità si è allargata, la figura ubbidisce esclusivamente ai canoni iconometrici.

A sinistra della porta tre figure di *mgon po*: la meglio conservata è quella che si riproduce nella fig. 61 e che rappresenta la più terrificata forma di Vajrapāṇi conosciuta col nome di *mGon po p'yag drug* insieme con la sua Śakti (1).

In basso il mistico corteo delle divinità minori, ed in alto i maestri delle scuole esoteriche che ne tramandarono le iniziazioni.

Sulla parete di destra gli affreschi sono quasi tutti scomparsi: restano tuttavia due buone immagini di Tārā, cioè Tārā bianca e Tārā verde.

§ 43. *Fondazione del monastero di gNas rñiñ*. — Nenyng (*gNas rñiñ*) è uno dei luoghi più celebri del Tibet centrale, e secondo quello che il Myañ c'uñ e l'eulogio raccontano, uno dei più attivi ed antichi centri di diffusione del Buddismo in tutta la provincia di gTsañ.

Il monastero, secondo quanto si legge nell'eulogio, fu costruito in una contrada che si chiamava originariamente *sKyegs* (2) ceduta in feudo, secondo la tradizione raccolta in quelle fonti, dal re *mÑa bdag K'ri Ral pa can* a un suo cappellano, cioè a *rGya aJam dpal gsañ ba*. Costui risiedeva a *bSam yas*, ma fu invitato da *mGos K'ri bzañ*

(1) V. GRÜNWEDEL, *Iconographie des Buddhismus*, pag. 161, fig. 135 e *Indo-Tibetica*, I, pag. 92.

(2) Anche in BUSTON, *History of Buddhism*, trad. Obermiller pag. 208, *gNas rñiñ* è chiamato *sKyegs gnas rñiñ*.

po (1), già ministro di K'ri sron lde btsan a recarsi nel basso gTsañ per diffondervi la dottrina buddhistica. Egli avrebbe accettato l'incarico dopo aver tuttavia ottenuto il permesso del re ed essersi fatto da questo concedere in feudo delle terre in Nāñ stod. Morto nel frattempo il vecchio mGos, il figlio maggiore mGos K'yuñ rgod rtsal avrebbe ceduto i suoi diritti sul feudo corrispondente al basso gTsari, al fratello minore rDo rje rtsal; trasferitosi quindi a sKyegs con rGya aJam dpal gsañ ba egli divenne il patrono di questo maestro, per consiglio del quale costruì molti templi: anzitutto il convento vero e proprio (gnas dgon) gNas rñiñ con il suo muro di cinta, l'abitazione per i bLama (gzim k'añ) e il tempio, poi il romitorio (dben dgon) in un luogo che deve esser nelle vicinanze di gNas rñiñ ed è chiamato Luñ t'añ kuñ, e infine le celle per le supreme realizzazioni mistiche (sgrub k'añ) in altro luogo vicino detto sKyid sgo (k'a, fol. 4 a).

Fondato da un sacerdote di bSam yas, che era cappellano della casa reale, gNas rñiñ fu per lungo tempo uno dei più importanti monasteri della scuola rÑiñ ma pa. Anche in epoche più vicine a noi, quando i dGe lugs pa avevano già cominciato la loro ascesa religiosa e politica, il luogo rimase uno dei centri più notevoli in cui seguitavano a studiarsi i sistemi esoterici secondo il vecchio sistema (*nags rñiñ*). Ma i suoi abati, dei quali biografie sommarie ci restano nell'eulogio del convento, furono di idee larghissime e formarono la loro educazione alla scuola dei più segnalati maestri del loro tempo di maniera che, restando pur viva la tradizione rñiñ ma pa e fervido il culto di Padmasambhava, in gNas rñiñ prosperò una delle scuole più floride

(1) Ved. sopra pag. 53.

del Lamaismo, aperta a tutti gli indirizzi. Degnamente perciò meritò il nome di *rDo rje gdan* cioè Bodhgaya (1) del Tibet, quasi fosse una nuova Bodhgaya da cui la religione si diffondeva su tutto il paese delle nevi.

Più tardi passò sotto *rDo rje P'ag mo*, l'abatessa di Samding, incarnazione di Vajravārahī (2) e quindi definitivamente sotto l'impero della setta gialla. Oggi di questo luogo celeberrimo non restano più che il muro di cinta, anche esso in più luoghi distrutto e crollato. Nell'interno, i templi sono stati ricostruiti da pochi anni, cioè dopo la guerra anglo-tibetana, durante la quale il convento in cui i monaci si erano asserragliati venne quasi completamente distrutto. Nella grande aula del tempio maggiore su panche e su altari improvvisati è ammassata una grande raccolta di immagini di bronzo. Se ne notano alcune che appartengono al migliore periodo dell'arte tibetana e alcune poche nepalesi.

Anche nell'appartamento privato dell'abate (*bla brañ*) restano alcuni magnifici frammenti di un grande alone di bronzo dorato; graziosi motivi floreali si svolgono flessuosi e si intrecciano in delicate volute. Snelle immagini di Maitreya e Mañjuśrī sorgono su loti miracolosamente sbocciati (figg. 62-63).

Siamo evidentemente di fronte ad uno splendido frammento di arte indo-nepalese (3) del migliore periodo: uno

(1) Eulogio, K'A. pag. 2. *Nāñ stod rgya gar gyi gliñ gnas rñiñ rdo rje gdan ms'uñs*. Così pure molto spesso nel *Myañ c'uñ*. Però anche il monastero di Mag dge ldiñ sulla strada Gyantse-Shigatse era generalmente conosciuto col nome di *rDo rje gdan*.

(2) Questa abatessa fu incontrata da S. CH. DAS, *Journey to Lhasa* (Rockhill), pag. 131 sgg.

(3) Ved. ad esempio R. D. BANERJI, *Eastern Indian School of Medioeval Sculpture*. Tav. XCIV b.

di quei tanti capolavori che a più riprese, come leggiamo nelle cronache di gNas rñiñ, gli abati pii e munifici fecero eseguire dalle maestranze nepalesi per il loro monastero (vedi ad esempio *Eulogio*, p. 16 b) o che traverso il Nepal potevano anche giungere dall'India.

Non meno notevole è il loto simbolico riprodotto nelle figure 64-65; da un basamento lavorato con motivi floreali emerge un fusto quadrangolare che va leggermente ingrandendosi verso l'alto e sui cui lati si veggono piccole figure di *stupa* entro i quali siedono i Buddha della pentade suprema, ciascuno nel suo particolare atteggiamento. In alto s'allargano gli otto petali del mistico loto: su ciascuno dei quali sono rappresentate divinità quasi sempre accoppiate (*yab yum*) che appartengono al ciclo di bDe mc'og.

Il lavoro è eseguito con grande accuratezza e ricorda quei lotti di bronzo scoperti nel Bengala e illustrati da N. K. Bhattasali (1) e R. D. Banerji (2); probabilmente anche questo nostro esemplare fu portato nel Tibet dai primi missionari buddhistici.

Questi pochi oggetti che sono restati nel monastero di gNas rñiñ danno una pallida idea dei tesori d'arte ch'esso doveva contenere e che sono ormai per sempre perduti.

(1) *Iconography of Buddhist and Brahmanical images in the Dacca Museum*, tavv. XV e XVI.

(2) BANERJI, op. cit., Tav. LXXII.

CAPITOLO VII.

GYANTSE ED IL SUO TEMPIO MAGGIORE.

§ 44. *Le tre cappelle del primo piano.* – Gyantse (rGyal rtse) è città molto antica, più volte ricordata negli scarsi documenti storici che di questa regione oggi rimangono. Come vedemmo, fu feudo di una famiglia che n'ebbe l'investitura dai bLama Sa skya e ne mantenne la signoria per parecchie generazioni, sebbene forse con diminuita autorità. Sotto il governo dei più antichi principi di questa dinastia feudale, la città sembra abbia goduto una prosperità in seguito perduta: proprio allora si costruirono i più insigni monumenti che ancora ne sono superbo ornamento, voglio dire il grande monastero ed il Kumbun edificato nel sacro recinto di quello.

Il tempio sorge a nord del bazar vero e proprio ed è anch'esso cinto di mura che salgono sullo sperone del colle fino a confondersi con le più tarde fortificazioni costruite dai cinesi (figg. 66–67). È costituito di vari edifici, in gran parte restaurati in epoca moderna, dopo la spedizione inglese che li danneggiò molto. Tre scuole vivono di comune accordo ciascuna nel suo monastero e sotto il suo proprio abate: quella gialla, quella di Nor, che è una sotto-setta

dei Sa skya pa, e infine quella degli Ža lu pa (1), vale a dire dei seguaci di Bu ston.

La prima setta ha maggior numero di seguaci ed ubbidisce al Khampo; questi è un monaco mandato da Lhasa a reggere il convento e la più grande autorità del paese.

I Sa skya pa ed i Ža lu pa ubbidiscono a dei loro incarnati (*sprul sku*) i quali risiedono a Gyantse soltanto per qualche settimana e il resto del tempo passano soggiornando nei molti altri monasteri che da essi dipendono. Durante il mio soggiorno a Gyantse ho avuto la fortuna di incontrarli tutti e due.

Questi monasteri di Gyantse formano per così dire un'isola conosciuta col nome di dPal ak'or c'os sde, o secondo le più antiche testimonianze, dPal ak'or bde c'en (2). Fin da tempo antico essi sono annoverati fra i luoghi più sacri del Tibet che ogni buon pellegrino dovrebbe visitare.

Nel muro di cinta una porta di maestose proporzioni conduce nell'ampio cortile lungo le cui pareti sfilano in serie i « mulini per la preghiera » che i pellegrini fanno girare con devozione. Quindi i Buddha evocati durante la cerimonia della confessione dei peccati (fig. 68) sono scolpiti in bassorilievo su grandi lastre di pietra allineate sul fianco sinistro della strada. Il lavoro è grossolano ed affrettato: un certo interesse iconografico lo può avere soltanto la rozza immagine del C'os rgyal che fece costruire il grande tempio di Gyantse (fig. 69).

(1) Questi vengono così chiamati dal monastero di Ža lu, ove il grande dottore tibetano visse e scrisse gran parte della sua opera monumentale. Vedere sopra, pag. 71.

(2) *Myaù c'uù*, 81.

Di tutti quanti i templi quello che veramente ancora conserva molte opere d'arte insigni è il tempio centrale, una forte costruzione che s'eleva con la rossa mole delle sue mura in mezzo all'ampio cortile ed è sormontato da un alto *gañjira* d'oro scintillante al sole nel cielo di turchese. Le pareti leggermente rastremandosi verso l'alto dànno al tempio aspetto di grande solidità. Sulla facciata l'atrio si apre solenne e conduce alla porta dai robusti battenti che sembra chiudere implacabilmente i misteri del sacrario. La costruzione incute timore e ispira un'aspettazione ansiosa dei segreti che racchiude. Nel primo piano si trova la sala delle radunanze (*adus k'an*) nella quale s'aprono rispettivamente sulla parete di fondo e su quelle laterali, tre cappelle minori.

La sala delle radunanze, ove si celebrano gli uffizi solenni è vastissima e capace di contenere parecchie centinaia di monaci. La tenebra è appena squarciata dal luccichio dell'immensa statua del Buddha che occupa tutta quanta la nicchia della cella centrale e su cui si riflettono le luci tremule delle lampade accese sull'altare. Evidentemente la grandezza dell'immagine è a detrimento del suo pregio artistico. Rappresenta il Jo bo di Lhasa e come quello porta sulla testa il diadema (1).

La statua è della stessa misura, così vuole la tradizione, che quella famosa di Mahābodhi, e per costruirla si consumarono 1000 *k'al* (2) di rame e 108 *žo* di oro. Nel suo in-

(1) Una discreta figura del Jo bo di Lhasa è stata pubblicata dal WALSHE in *The image of Buddha in the Jo-bo-Khang Temple at Lhasa*. «Journal Royal Asiatic Society», 1938, tav. VI.

(2) Un *k'al* corrisponde a circa undici chili: ogni *žo* è uguale a circa 50 grammi.

terno, per consacrarla e per impartirle mistica vita, fu depositata una formula (dhāraṇī) portata nel Tibet dal Paṇḍita Śariputra.

Ai suoi lati si veggono le immagini di aJam dbyaṅs e sPyan ras gzigs e poi quelle dei due Buddha del passato e del futuro cioè Mar me mdsad e Byams pa, poi sulle pareti a destra e a sinistra si svolge il ciclo dei 16 Bodhisattva, otto per parte: come ricorda il Myaṅ c'uṅ (p. 84) questo ciclo dei sedici Bodhisattva è ispirato da una liturgia ben nota del Manjuśrīmūlatantra (1).

Il primo progetto di ṅPags p'a dpal bzaṅ po fu quello di costruire soltanto la sala centrale (2): ma trovandola poi insufficiente egli modificò la pianta primitiva, aggiungendo a quella le celle sulle ali laterali (glo ṅbur) e quindi il piano superiore con relative verande (ṅk'yams) e il corridoio per la circumambulazione (ṅda' yab kyi ṅk'or yug, ṅk'or lam). Il tempio assunse così progressivamente quell'aspetto maestoso che oggi ammiriamo.

La prima cappella a sinistra è dedicata al ciclo di Vairocana, e propriamente al maṅḍala del Vajradhātu come è descritto nella prima sezione del Tattvasaṅgraha; esso è inteso a eliminare la passione, vale a dire gli stati affettivi più intensi e violenti che allontanano dalla via della salvezza, ricorrendo proprio alla passione, cioè trasformandola e volgendola alla purificazione morale. Ma questo

(1) V. M. LALOU, *Iconographie des étoffes peintes (paṭa) dans le Mañjuśrīmūlakalpa*, pag. 31-32. Essi sono: Mañjuśrī, Candraprabha, Sudhana, Sarvanīvaraṇaviskambin, Gaganagañja, Kṣitigarbha, Anagha, Sulocana, Maitreya Samantabhadra, Avalokite'svara, Vajrapāṇi, Mahāmāti, Śāntamāti, Vairocana-garbha, Apāyajaha.

(2) *Myaṅ c'uṅ*, pag. 83 a.

maṇḍala, come vedemmo, può essere raffigurato in tre maniere diverse a seconda che serva agli individui capaci di intendere solo la verità che venga loro spiegata in maniera diffusa, oppure a quelli che ne afferrano il significato solo se esposto in forma adeguata, nè troppo vasta, nè troppo succinta, ed infine a quelli per cui basta una spiegazione sommaria e succinta.

Il maṇḍala rappresentato su questa parete si rivolge solo alla prima categoria. Ha per centro Vairocana nell'atteggiamento che gli è caratteristico come divinità principale del Vajradhātumaṇḍala: ha cioè quattro facce e due mani in quella mudrā che si chiama *bya ṅ c'u b m c'o g*; egli è circondato dagli altri quattro Buddha della pentade, ciascuno accompagnato dai Bodhisattva della sua mistica famiglia.

Le statue sono tutte quante di stucco colorato, più grandi quelle che rappresentano la suprema pentade, più piccole le altre. Sporgono dalla parete entro archi trilobati (1), di evidente ispirazione indiana, che si dispiegano, intorno alle statue dei cinque Buddha, in volute ed arabeschi di una semplicità austera. Le immagini sono state rifinite con cura e traspare da esse quella serenità e quella grazia che lo scrupolo dei canoni iconometrici finirà a poco a poco col far scomparire. Siamo evidentemente di fronte ad opere eseguite durante il massimo fiorire dell'arte Tibetana, quando ancora non era spenta l'eco della tradizione indiana. L'iscrizione confermando la tradizione contenuta nel *Myaṅ c'uṅ*, ci dice chiaramente che questa cappella fu eseguita al tempo del *C'os rgyal ṅP'ags pa dpal bzaṅ po* (figg. 70-72).

(1) I quali sono detti: *mc'od rten* nella letteratura tibetana.

Le pareti sono ricoperte di piccolissime figure che formano una delicata e policroma cortina sulla quale si moltiplicano le immagini del *bsKal bzañ* (*bhadrakalpa*). Invece di mille debbono essere 996 figure e cioè 249 figure nell'aspetto di *rDo rje sems dpa'* bianco, 249 in quello di *rDo rje rin c'en* rosso, 249 in quello di *rDo rje c'os* rosso, 249 in quello di *rDo rje las* verde (2), eseguite con tanta accuratezza che sembrano ispirate alle miniature dei manoscritti indiani e nepalesi (figg. 73, 74). La cappella fu consacrata dallo *sku zañ* di *Žalu*, il *c'os rje Nam mk'a'i mts'an can*: del pittore che la decorò è conservato il nome.

Nella cappella si ammira una copia superba della *Prajñāpāramitā* in 8000 versi, scritta in lettere d'oro su fogli verniciati d'indaco. Il manoscritto che si porta in processione in occasioni solenni è protetto da due coperture di legno (*glegs šin, pālaka*), sulle quali, in mezzo a fiorami e volute, sono scolpite le figure della sacra pentade accompagnate da deità minori.

La cappella (*gtsan k'an*) di destra è delicata a *Byams pa*, *Maitreya*, che vi troneggia con la sua grande statua; che questa statua sia stata aggiunta più tardi appare chiaro non solo dal minor pregio artistico, ma soprattutto dalla testimonianza del *Myañ c'uñ* (p. 86). In questa utilissima raccolta leggiamo infatti che la deità centrale della cappella è *sPyan ras gzigs bcu gcig žal*, *Avalokiteśvara* con undici facce, che adesso appunto si vede dietro l'immagine di *Byams pa*. Di *Avalokiteśvara* con undici facce si conoscono molte formule di meditazione e perciò anche diverse rappresentazioni iconografiche: la statua della nostra cappella raffigura *Avalokite-*

(2) Ved. BU STON: *bŠad rgyud rdo rje rtse moi dkyil qk'or gyi blod pa*, fol. 11, a.

śvara secondo una formula di meditazione attribuita a Na-gārjuna, secondo la quale il Dio è rappresentato con mille braccia, di cui quarantadue sono considerate come le principali ben visibili e armate dei simboli caratteristici. Sulle pitture che coprono le pareti è riprodotta la serie dei maestri che di questa scuola mistica furono gli interpreti ed i continuatori. A sinistra ed a destra dell' imagine centrale sfilano una serie di lama e dottori: belle statue di stucco eseguite anch'esse con mirabile accuratezza e con un certo realismo che dà a ciascuna di esse una particolare fisionomia; a destra aJam dbyaṅs, Padmasambhava, Kamalaśīla, Atīśā. Lungo la parete di sinistra si ammirano tre magnifiche statue, anch'esse di stucco, sulle quali il tempo ha steso una superba patina scura che dà maggior risalto alla finezza del lavoro. I tre personaggi seggono su sedie di modello cinese, coperti di ricchi paludamenti adorni di disegni a fiorame (75-76). Rappresentano un tipo piuttosto raro nei templi, cioè la serie dei tre grandi re del Tibet, grandi non solo per potenza politica, ma per il posto che occupano nella diffusione del Buddhismo nel Tibet; cioè, come si dice in tibetano, mes dpon gsum, « i tre antenati » S'roṅ btsan sgampo, K'ri sroṅ lde btsan, mŅa' bdag Ral pa can.

Sulle pareti si alternano figurine affrescate di Amitāyus e Vajrasattva (fig. 77, particolare fig. 78).

Sulla sinistra dell'atrio s'apre una porticina che porta nel mGon k'aṅ, la cella cioè dove sono custodite e propiziate le deità protettrici. Vi si accede traverso un corridoio sulle cui pareti affreschi molto deperiti rappresentano le deità terrifiche che fanno da custodi della porta (*sgo skyoṅ*) ed insieme da corteo al Gur mgon, il quale è come si disse, il protettore della setta Sa skya pa.

Si ripete dunque qui quello stesso fatto che abbiamo notato a Samada: questi templi furono tutti costruiti durante il massimo fiorire della scuola Sa skya pa e solo più tardi passarono alla setta gialla.

Le divinità che si seguono nel corridoio a destra sono:

ḍDod k'ams lha mo (fig. 81);

a sinistra:

dKar mo ñi zla bianca (fig. 79)

bDud rgyal nero (fig. 82) e altra divinità non determinabile (fig. 80) e i veri e propri custodi della porta (*sgo skyon*), con facce di leone, di tigre, di orso e di leopardo (*Señ ge gdon, stag gdon, dom gdon, gzig gdon*).

L'interno del mgon k'añ ci porta in un mondo d'incubo: dalla tenebra, vinta a fatica dalla tremula lampada della guida, emergono le figure terrifiche del Gur mgon circondato dagli accolti minori: intorno pendono dal soffitto e sulle pareti corpi imbalsamati di yak, gazzelle e capre stendardi e bandierole polverose ed annerite dagli anni ciondolano come fantasmi. In questo mGon k'añ si respira quell'atmosfera di paura che colora l'arte lamaista ed imprime alle sue creazioni un fascino particolare.

Sulle pareti lasciate libere da questi tendaggi paurosi si veggono immagini di cimiteri; cadaveri squarciati e divorati da uccelli di rapina e da animali di preda: in mezzo a fiamme che salgono con guizzi improvvisi figure di deità ghignanti brandiscono strumenti di morte. Sono i cinque Mon bu pu tra miñ sriñ dei quali già abbiamo fatto cenno.

§ 45. *La cappella del Lam bras.* — Il piano superiore (*dbu rtse*) consiste di un largo cortile il quale corrisponde alla sottostante sala della radunanze. Tutt'intorno corre

una veranda (*yab rin*) sostenuta da colonnette di legno nelle quali l'arte del falegname non è riuscita a nascondere le nodosità dell'albero. Sulle pareti dell'atrio si svolge una larga teoria affrescata che rappresenta i cento principali momenti della vita del Buddha, come sono narrati dal dPag bsam k'ri šiñ (*Avadānakalpalatā*). Sono pitture nuove, ma eseguite con grazia, finezza di disegno e soprattutto vivacità di colore.

Sul lato posteriore la veranda è chiusa; un pittore moderno vi ha dipinto un paradiso multicolore e un buon ritratto, sebbene assai stilizzato, dell'ultimo Dalai Lama.

A sinistra e a destra due cappelle e, sullo sfondo, la cappella più alta — il *dbu rtse* (*steñ gžal yas k'añ c'en mo*) vero e proprio — alla quale si sale per mezzo di due rampe di scale, una a destra e l'altra a sinistra.

La prima cappella, quella di sinistra, è chiamata *Lam bras lha k'añ*. Il nome stesso ci indica la setta dalla quale il sacello fu eretto: *lam abras* si chiamano i manuali di meditazione della scuola *Sa skya pa*, siccome essi spiegano la strada che conduce alla liberazione e il frutto che ne risulta: *Lam abras* corrisponde cioè al *lam rim* della scuola gialla: il processo di meditazione e di purificazione traverso il quale l'uomo, superando il mondo delle apparenze, si consustanzia con l'eterno. Questa attribuzione della cappella alla scuola *Sa skya pa* è confermato anche dalle immagini di stucco che corrono lungo le nicchie della parete centrale; esse rappresentano la serie dei maestri della mistica rivelazione accolta e tramandata poi dai *Sa skya pa*: *rDo rje ač'añ* nel centro, *bDag med ma* alla sua destra, *Virūpā* a sinistra, quindi la serie dei *bLama Sa skya pa* (figg. 83, 84, 85).

Il centro della cappella è occupato da un maṇḍala di legno e stucco del ciclo di bDe mc'og (fig. 86) secondo il sistema di Luipa. Questi maṇḍala di bDe mc'og non dipinti, ma plasticamente costruiti con le statuine degli dèi disposte ciascuna nel proprio padiglione, si chiamano *blo blans*; un altro ne trovai nel tempietto di bDe mc'og a Tsaparang che ho già descritto (1).

La ritualistica vuole che al maṇḍala di bDe mc'og (Śamvara), si giri intorno non nel senso tradizionale della pradakṣiṇā, cioè da sinistra a destra, ma in senso inverso da destra a sinistra; questa maniera di girare intorno alle cose sacre adottato, come è noto, dai Bon po, è probabile indizio delle affinità che esistono fra bDe mc'og e Śiva e delle interferenze tra il Lamaismo e i culti primitivi del Tibet (2). Per comodità di studio, nella descrizione di questa cappella seguiremo tuttavia l'ordine solito. Oltre le statue di stucco, delle quali ho sopra parlato, anche gli affreschi sono di grande importanza. Importanza artistica poichè iconograficamente il ciclo è ben conosciuto: rappresenta la serie degli 84 Siddha o uomini perfetti, la cui importanza consiste non solo nell'aver perfezionato la tecnica haṭhayoga e di aver insistito sulla necessità della cultura psicofisica per realizzare con prontezza la liberazione, ma anche nell'aver tentato una fusione del Buddhismo e dello Śivaismo.

(1) *Indo-Tibetica*, III, II, p. 16.

(2) Infatti nel: *dPal mc'og rigs bsduṣ kyi dkyil k'or bkod pa di Bu ston* (op. I, fol. 19 a) si dice, descrivendo il maṇḍala dei *Lha ma yin*, che *dDe mc'og* è signore degli *Asura*, (*Lha ma yin gyi dpa' bo bDe mc'og*): nel centro di questo maṇḍala si trova Viṣṇu, a est bDe mc'og, a sud T'ags bzañ ris, a ovest, Lag bzañ, a nord. *Lha ma yin gyi sriñ mo*. Il giro rituale a sinistra è nel Tibet sempre connesso con culti non buddhistici, siano essi bonpo o indù.

Il ciclo è molto popolare nelle scuole bKa' brgyud pa, meno frequente forse fra i Sa skya e dGe lugs pa. Ma nel caso nostro è di grande interesse la straordinaria finezza delle figure le quali si muovono con agilità su uno sfondo che pur nella sua stilizzazione benissimo s'adatta a questo mondo fantastico e magico che si vuol rappresentare (figg. 87, 88, 89, 90, 91).

I Siddha seggono su pelli di tigre o danzano insieme con le loro compagne (śakti) mistiche danze, mentre intorno a loro salgono in contorcimenti strani piante e fiori che sembrano apparizioni di sogno: vivissimi sono i colori, ma tuttavia armonizzati con grande maestria. Nubi tenui fluttuano nel cielo. Ogni figura è accompagnata da una breve invocazione in sanscrito che contiene il nome del Siddha raffigurato; le inesattezze d'ortografia non sono rare.

Qui, come nelle cappelle sottostanti dedicate a Vairocana, cominciamo anche a trovare documenti epigrafici di grande importanza per la storia della pittura tibetana: infatti su una striscia che corre sotto gli affreschi sono conservati non solo i nomi dei donatori (*sbyin bdag*) che a loro spese fecero eseguire le pitture, ma anche i nomi dei pittori. I donatori che vollero si eseguissero questi affreschi furono « l'onorabile bTsan dPal ḅbyor riñ c'ēñ di gNas rñiñ, e il dBu mdsad dPal mc'og » il pittore fu invece il molto onorabile (dpon mo c'e) dPal ḅbyor assistito dai suoi discepoli.

Sulla parete di sinistra è rappresentata in vari episodi la vita di un monaco; e cioè, secondo il Myañ c'uñ, di Sa skya Pañ c'en: secondo la stessa fonte, confermata dalle iscrizioni (v. fig. 94) si vorrebbe rappresentare la disputa ch'egli sostenne con gli eretici, cioè con degli asceti Indu a

«Kyid sron (1) e la sconfitta di quelli (figg. 92, 93, 94, 95, 96).

Sulla parete opposta invece, cioè su quella di destra, è raffigurata pittoricamente la vita del C'os rgyal cioè di aP'ags pa che andato in Cina, ottenne dall'imperatore mongolo l'investitura del Tibet e le sue visioni (figg. 97, 98, 99).

Sulle pareti ai due lati della porta si seguono varie figure di deità terrifiche, nella loro funzione di « custodi della porta » destinati ad allontanare dal sacro recinto le forze o le influenze funeste. Sulla parete a destra della porta (che in termine tecnico si chiama *mar k'yu*) si vede il mGon po della setta Sa skya pa (fig. 100) cioè Gur mgon — e intorno scene che rappresentano cimiteri e cortei di deità paurose danzanti in mezzo ad aloni di fiamme.

La cornice dipinta ad alberi e fiorami che limita il maṇḍala di Gur mgon (fig. 101) riproduce motivi ornamentali desunti da modelli cinesi: hanno speciale risalto i cinque las mk'an cioè gli esecutori degli ordini del mGon poe, i Mon bu pu tra, di cui sopra già parlammo.

Vicino al mGon po rNam t'os sras nel suo divino palazzo. Sulla parete a sinistra della porta (*yar k'yu*): dPal ldan lha mo circondata dai quattro *ru adren* sopra descritti (fig. 102); bDud rgyal nero con il rosario fatto di teschi umani; nella destra impugna la lancia (*mdun rin*) nella sinistra agita uno stendardo (*ba dan*) (fig. 103); dKar mo ñi zla

(1) Questo episodio della sua vita è narrato anche da aJigs med nam mk'a'. Ved. HUTN, op. cit., pag. 123 sgg. Ma non è il solo che sia rappresentato da queste pitture nelle quali si riproducono spesso le meravigliose apparizioni che gli rivelarono la mistica sapienza da lui poi tramandata ai discepoli o consegnata nei suoi scritti.

raffigurata secondo il suo tipo iconografico più comune (fig. 104): una faccia e due braccia, nella destra sostiene il monte Meru, a piani sovrapposti e nella sinistra i quattro continenti sollevati all'altezza del cuore; porta una collana di 999 soli e lune, sulla testa un sole ed una luna ed una corona di teschi (1). Le due divinità sono sempre unite: formano cioè una coppia, *lcam dral*, e vengono spesso indicate con un solo nome: *dkar bdud*.

§ 46. *La cappella dei maṇḍala*. — La cappella centrale, il *dbu rtse* vero e proprio (fig. 105), è di molto vaste dimensioni e rappresenta, dal punto di vista religioso, la parte più segreta ed importante del tempio. È una specie di galleria dell'esoterismo mahāyānico, siccome sulle sue pareti sono riprodotti con grande minuzia di particolari i maṇḍala delle scuole tantriche più note. In questo tempio si svolgevano i riti iniziatici, e si impartiva ai neofiti il battesimo nei misteri tantrici. Adesso la cappella serve da sala per le radunanze. Durante la mia visita a Gyantse in questo tempio si sono radunati i monaci per leggere il *bKa' ḡgyur*, tutti quanti insieme, dietro la richiesta della gente che impaurita della prolungata siccità implorava dalla magica potenza del verbo divino la pioggia desiderata. Che il tempio abbia perduto il suo primitivo carattere di sala per le iniziazioni è dimostrato dal fatto che i suoi maṇḍala sono in gran parte coperti da grosse e rozze librerie sulle quali sono accatastati libri di vario genere: dal *bKa' ḡgyur*

(1) La descrizione è tratta da: *dPal Sa skya pai yab c'os yan p'ur t'un moñ gi bka' sruñ* DKAR RDUD *lcam dral gyi sgrub t'abs rjes gnañ dañ bcas* nel RIN C'EN CTER MDSOD, VOL. ÑI.

e bsTan ḡgyur a voluminosi trattati di logica. Per di più, sulla parete centrale si allineano molte statue in piccola parte antiche, in maggior numero recenti, che coprono completamente le pitture. Fra tutte le statue, una sola merita di essere ricordata ed è un pregevole Buddha solenne e sereno (fig. 106) dietro al quale è stato poggiato un alone di bronzo dorato originariamente appartenente ad altra statua. Statua ed alone non sembrano tibetani, ma sono quasi sicuramente di maniera nepalese.

È chiaro dunque che il tempio fu manomesso; probabilmente ciò avvenne durante la guerra anglo-tibetana del 1904.

I maṇḍala sul fianco sinistro della porta ed i primi che si vedono sulla parete sinistra sono accompagnati da iscrizioni. È evidente che sono stati rifatti in epoca molto vicina a noi, sul modello però di quelli che già esistevano, come è del resto dichiarato dalle brevi diciture ad essi sottoscritte. Il primo maṇḍala di dPal rdo rje gḡon nu nella sua forma irata (*K'ro bo*), secondo la mistica famiglia del Vajra, è descritto dal P'ur pa rtsa dum kyi rgyud (1) cioè il P'ur Pa secondo il sistema di realizzazione dei Sa skya pa. (fig 107).

Subito sotto c'è il maṇḍala dei 29 dèi di rDo rje hūm mdsad (fig. 108) (2); quindi il maṇḍala rDo rje bdud rtsi (3). (fig. 109).

Passando alla parete sinistra si trova il maṇḍala di Yamāri nero (gḡed na g) (fig. 110) e di Yamāri rosso

(1) Cioè *rDo rje p'ur pa rtsa bai rgyud kyi dum bu* tradotto da Sa skya Pa ṅ c'en T. n. 439 (manca nell'edizione di s N a r t' a ṅ).

(2) Oltre i maṇḍala di rDo rje hūm mdsad, ricordati negli schemi pubblicati sopra, si confronti *rDo rje hūm mdsad kyi sgrub t'abs*. T. 3289, 3359. 3634.

(3) Dal *rDo rje bdud rtsi rgyud*, T. 435.

(gšed dmar) (fig. 111); a fianco della porta, sul lato destro, si vede un maṇḍala che secondo l'iscrizione sarebbe non già quello del rDo rje dbyiṅs secondo il Samputatantra, come è scritto nella guida del tempio, ma quello di bDe mcog rdo rje sems dpa' zi dkar po (fig. 113).

Seguono quindi un maṇḍala delle mK'a' agro ma, secondo il rDo rje gdan bži (fig. 114) (1) e il maṇḍala di Hūm mdsad (fig. 115) con undici dèi.

Gli altri maṇḍala sono, come ho detto, nella maggior parte coperti da scaffalature e da statue: e anche quelli visibili presentano la stessa difficoltà d'interpretazione che offrono tutti quanti i maṇḍala.

È cioè molto difficile metterli in rapporto con un testo specifico o con quel ciclo di esperienze esoteriche di cui sono il simbolo; e quando manchino iscrizioni dichiarative il compito è quasi disperato, data la conoscenza ancora imperfetta che noi abbiamo della immensa letteratura tantrica accolta nel Tibet.

Nel caso che ci interessa tuttavia possediamo una descrizione esatta ed ordinata delle pitture che coprono le pareti di questo tempio, nel Myaṅ c'uṅ, già più volte citato. Secondo questo testo, il maṇḍala centrale è il maṇḍala della pienezza dei tre mistici corpi, fisico verbale e mentale, simbolizzati dal Dus kyi ak'or lo, come è descritto in quel tantra. Alla sua destra i maṇḍala si svolgono nell'ordine seguente:

1° due grandi maṇḍala di Mi bskyod pa rdo rje descritti dal gSaṅ ba bdus pa, secondo il sistema di aP'ags pa (cioè bLo gros rgyal mts'an dpal bzaṅ po).

(1) Cfr. BU STON, opere complete JA : rDo rje gdan bži dkyil ak'or rgyas pai sgrub t'abs mi brjed par dran byed.

2^o maṇḍala di rDo rje aḡjigs byed secondo la famiglia del corpo fisico: comprende in tutto diciassette divinità ed è dipinto secondo il metodo di meditazione esposto dal lotsāva di sKyo.

3^o Sulla parete sinistra – maṇḍala di aJam pai rdo rje con 19 divinità, descritto dal gSaṅ ba aḡdus ed appartenente alla mistica famiglia di Mi bskyod pa, rappresentato secondo il sistema di meditazione di Ye šes žabs (1).

4^o Maṇḍala di rDo rje aḡjigs byed comprendente dieci deī secondo il sistema di meditazione esposto dal lotsāva di Rva. (Veggasi *Indo-Tibetica*, III, II, 81).

5^o Maṇḍala di gŠin rje gšed dmar, ancora visibile e di cui sopra abbiamo parlato: riprodotto secondo il sistema di dPal aḡdsiṅ (bsTan aḡgyur, XLIII, 103, 104, 106, 107 etc.).

A sinistra del maṇḍala centrale sulla parete di fondo:

1^o il maṇḍala di Heruka (fig. 112) tratto dal mK'a' aḡgro rgya mts'o (Dākārṇava) (2): il dio è rappresentato con 17 facce e 76 braccia e circondato da 104 deità che ne formano il corteo: intorno al maṇḍala è riprodotto su due file il ciclo del bhadrakalpa;

2^o maṇḍala di bDe mc'og secondo il sistema di meditazione esposto da Lūpā: contiene 62 divinità (3);

3^o sulla parete di destra, maṇḍala delle cinque mK'a' aḡgro ma secondo il sistema di meditazione dei Sa skya pa:

(1) Due piccoli trattati su gSaṅ aḡdus aJam rdo rje si trovano nelle opere di BU STON, Vol. T'A; gSaṅ aḡdus aJam rdor gyi sgrub t'abs aJam dbyaṅs yid aḡp'rog e gSaṅ aḡdus aJam rdor dkyil c'o ga aJam pai dbyaṅs kyi byin rlabs kyi rnam aḡp'ruḷ.

(2) Sulle parti in vernacolo di questo testo v. Dākārṇava di N. N. CHAUDHURI, Calcutta Sanskrit Series n. X.

(3) Ved. *Indo-Tibetica*, III, II, pag. 17 sg.

è tratto dal mK'a' a'gro rdo rje gur (T. 419) ed è duplice in quanto simboleggia le famiglie mistiche sia in forma comprensiva (*bsdus*) sia partitamente (*rkyañ*) (Vedi T. 1322 e 1321 = bsTan a'gyur, XXII, 36);

4^o maṇḍala di Kye rdo rje (Hevajra) che comprende nove dèi ed è rappresentato secondo il sistema di meditazione esposto da Virūpā, basato sul secondo capitolo del rDo rje gur brtag gñis;

5^o maṇḍala della fusione con tutti i Buddha (sañs rgyas t'ams cad mñam par sbyor bai dkyil a'k'or) (1);

6^o maṇḍala del gDan bži descritto dal dPal gdan bži rgyud (2) secondo il sistema di meditazione esposto nel testo sanscrito di Bhavabhadrā - e commentato da Grags pa riñ c'en.

Vengono poi i maṇḍala elencati dal Myañ c'uñ ed oggi per la maggior parte invisibili, che coprono la parte centrale delle pareti: essi sono i maṇḍala principali intorno ai quali, sopra e sotto, corrono moltissimi altri maṇḍala minori come in appresso elencati dalla stessa fonte. In alto, sempre a destra del maṇḍala centrale, e poi seguendo la stessa direzione, fino a raggiungere il fianco sinistro della porta:

1^o maṇḍala di gŠed dmar comprendente cinque deità centrali, secondo il sistema di meditazione di Virūpā (3).

2^o maṇḍala di Spyan ras gzigs esposto nel Guhyasamāja e comprendente 19 divinità: secondo il sistema esposto da Atiśa aByañ c'ub 'od.

(1) T. 1659, 1660, 1661, 1663, 1677. bsTan a'gyur, XXIV, II, 12; XXV, 1, 3, 17.

(2) Commenti e liturgie di T. 366. T. 429-430 *Śrīcatuḥpithākhyaṭatantrarāja*.

(3) T. 2017, 2018 = bsTan a'gyur, XLIII, 97, 96.

3° maṇḍala della famiglia di nove dèi del gSaṅ ba ḍus pa, come è esposto nel Kālacakra.

4° maṇḍala di 25 dèi del P'yag rdor ḡk'or c'en (1).

5° maṇḍala di 25 dèi inclusi nella sestupla famiglia del gSaṅ ḍus.

6° maṇḍala di 43 divinità del maṇḍala di sGyu ḡp'ruḷ (Māya) secondo il sistema delle tre famiglie mistiche del sGyu ḡp'ruḷ dra ba esposto nel Dus kyī ḡk'or lo.

7° maṇḍala di bDud rtsii Heruka, secondo il (rDo rje) ḡp'reṅ ba.

Sotto ai grandi maṇḍala, sempre nella stessa direzione:

8° maṇḍala di rDo rje gtum mo con i cinque garuḍa (2).

9° maṇḍala con 13 dèi di dGra nag secondo il sistema di Ras c'uṅ.

10° maṇḍala con nove dei di Saṅs rgyas t'od pa — secondo il rDo rje ḡp'reṅ (3).

11° maṇḍala con 25 dèi di P'ag mo secondo il P'ag mo mṅon byaṅ c'ub (4).

12° maṇḍala con 13 dèi di bDe mc'og sdom ḡbyuṅ con tre facce e sei braccia (5).

13° maṇḍala con 45 dèi di ḡJam dpal sgyu ḡp'ruḷ dra ba esposto nel Dus kyī ḡk'or lo.

14° maṇḍala con 32 dèi del gSaṅ ḍus esposto nel Dus kyī ḡk'or lo.

(1) Nelle opere di BU STON, Vol. T'A; *P'yag rdor ḡk'or c'en gyi bstod pa bstod pas don t'ams cad ḡgrub pa*.

(2) Vedi *Indo-Tibetica*, III, I, pag. 165.

(3) Su Saṅs rgyas t'od po (*Buddhakapīla*) v. il Tantra *Saṅs rgyas t'od pa ḡes bya bai rnal ḡbyor mai rgyud kyī rgyal po* (T. 424).

(4) T. 377, *P'ag mo mṅon par byaṅ c'ub pa*.

(5) Su cui v. BU STON, *bDe mc'og sdom ḡbyuṅ gi sgrub t'abs dṅos grub rin po c'ei gter*, op. complete, vol. JA.

15° maṇḍala con 13 dèi del gSañ ḡdus esposto nel Dus kyi ḡk'or lo.

17° maṇḍala di bDud rtsii hūm mdsad, uno dei tre maṇḍala di bDud rtsii esposto nel rDo rje ḡp'reñ.

18° maṇḍala di bDe mc'og reg ts'ig rnamś.

A sinistra in alto:

19° maṇḍala di bDe mc'og secondo Nag po spyod pa (Kṛṣṇācārya) con 62 dèi.

20° maṇḍala di bDe mc'og secondo Maitrīpā con 33 dèi.

21° maṇḍala di Kye rdo rje del piano fisico (*sku*) con una testa e due braccia secondo il brTag gñis cioè la seconda disamina del Sampuṭatantra.

22° maṇḍala di Kye rdo rje del piano verbale (*gsuñ*) con tre teste e sei braccia.

23° maṇḍala di Kye rdo rje secondo il Sampuṭatantra, con 17 dèi.

24° i 9 dèi del maṇḍala di sÑiñ po Kye rdo rje con otto facce e 16 braccia.

25° Sañś rgyas t'od pa con 25 dei dal tantra dello stesso nome (T. 424).

26° maṇḍala di Kurukullā con 15 dèi secondo il rDo rje ḡp'reñ ba.

27° maṇḍala di T'ugs rje c'en po padma dra ba secondo Bu ston (1).

28° maṇḍala con cinque deità di bDe mc'og rDo rje mk'a' ḡgro ma secondo Dril bu pa (Ghaṇṭapāda).

29° Maṇḍala con 9 dèi di Mahāmāyā secondo il Lotsāva di rÑog.

(1) T'ugs rje c'en po pad ma dra bai sgrub t'abs t'ugs rje 'od zer ḡbyuñ ba, BU STON, op. complete, vol. JA.

30° maṇḍala di T'ugs kyi rdo rje con 4 facce e otto braccia.

31° maṇḍala con 15 dee di bDag med ma secondo il br'Tag pa gñis del Samputatantra.

32° maṇḍala con 17 dee di sGrol ma bla med.

33° maṇḍala con 13 dee di Ye šes mk'a' 'agro ma secondo il Samputa (terza disamina).

34° maṇḍala di Sgrol ma secondo rDo rje ap'reñ ba;

35° maṇḍala di Hum mdsad nelle undici forme irate secondo il rDo rje ap'reñ ba.

36° maṇḍala di rDo rje nag po c'en po esposte dal rDo rje gur (1).

Più in alto ancora sulla superficie lasciata libera, si succedono le immagini di maestri e dottori traverso i quali la tradizione tantrica fu vivificata e divenne operante nelle coscienze degli adepti. Così quest'aula non solo ci offre la rappresentazione visibile delle esperienze religiose che animavano la comunità da cui fu costruita, ma ci illumina sulla cultura tantrica diffusa nei monasteri del Tibet centrale intorno al secolo XV. Testi di mistica oggi poco comuni e quasi dimenticati erano allora così ben conosciuti che gli artisti potevano decorare con le loro figure le pareti dei templi senza neppure indicarne, magari con breve iscrizione, il significato. È chiaro ch'essi dipingevano per monaci nella maggioranza bene esperti nei misteri della mistica tantrica e che sapevano leggere questo linguaggio simbolico con cui i maṇḍala parlavano al loro spirito. Le pitture dei templi sono sempre in rapporto con la cultura dell'ambiente in mezzo al quale sorgono. Oggi che i monaci non sono più

(1) V. sopra pag. 124 sgg.

così colti, queste riproduzioni di maṇḍala sono diventate rare. Hanno ceduto il posto alla ruota della vita. I simboli sono divenuti più semplici e spiccioli, accessibili alla portata di una mediocre cultura religiosa. Il pantheon stesso che copre le pareti dei templi di recente costruzione si è impoverito e si riduce alle più popolari e umane divinità: Tārā e Avalokiteśvara.

Intorno a questo tempio corre il *skor lam* o corridoio per la circumambulazione rituale, tutto affrescato con figure dei 1000 Buddha del Bhadrakalpa accompagnati dai rispettivi Bodhisattva.

La cappella di destra contiene immagini di stucco dei 16 *arhat* quasi al naturale e perciò si chiama la cappella di 16 *arhat* (gNas brtan lha k'añ).

Si veggono poi sulla parete centrale altre statue le quali rappresentano a Jam dbyaṅs smra bai señ ge col suo ciclo; in tutto cinque divinità.

Sulle pareti ai lati della porta di osservano buone pitture dei rGyal c'en sde bži (figg. 116, 117, 118) cioè dei quattro supremi re guardiani dei punti cardinali.

Sebbene manchi ogni iscrizione è chiaro che i pittori di questi affreschi si allontanarono ancora una volta dai modelli indiani e piuttosto seguirono l'ispirazione centroasiatica. Anche la tonalità dei colori, nei quali predomina il verde pallido ed il rosso tenue, ricorda molto la maniera dell'Asia centrale. Non c'è dubbio che anche in questo caso siamo di fronte a pitture eseguite secondo il sistema khotanese il quale, per ragioni che presto esporrò, ha seguito, traverso i secoli, a influenzare l'iconografia del ciclo dei quattro guardiani celesti.

Le due cappelle laterali di questo piano superiore del maggior tempio di Gyantse hanno ciascuna un'apertura con triplice porta: anche questo non è capriccio dell'architetto. In siffatte costruzioni, ove tutto è simbolico, nessun particolare è lasciato all'arbitrio degli artigiani, ma ha un suo preciso significato: le porte sono tre, perchè stanno a ricordare i tre *vimokṣamukha*, i tre sentieri che conducono alla salvezza e cioè la realizzazione dell'insozzialità delle cose, la rinuncia a differenziare i vari concetti, e lo spegnimento di ogni desiderio.

CAPITOLO VII.

KUMBUM (1).

§ 47. *Simbolismo generale del Kumbum.* – Abbiamo già detto sopra che lo stūpa è un maṇḍala: ed abbiamo pure detto, sia pur brevemente, quale fosse il significato che le scuole, le quali ne idearono la costruzione, davano a siffatto edificio. Che questo Kumbum fosse poi immaginato come un maṇḍala architettonicamente costruito è mostrato in maniera evidente dal piano stesso del monumento, il quale si presenta come una sovrapposizione di maṇḍala concentrici. Le quattro porte prescritte in direzione dei quattro punti cardinali si aprono su quattro cappelle di maggiori proporzioni. Questi maṇḍala hanno per centro l'asse del tempio (s r o g ś i ṅ) che è l'anima dell'universo, invisibile, ma onnipresente, cioè il primo principio simboleggiato nella più alta cella del Kumbum da rDo rje ṅc'aṅ, Vajradhara (v. fig. A).

Il simbolismo che l'autore dell'eulogio attribuisce al Kumbum non è una creazione sua: abbiamo già veduto nel primo volume di questa serie come ogni stūpa sia l'espressione architettonica delle verità essenziali del

(1) Figg. 119, 120.

Buddhismo; sicchè alla progressiva ascesa dei successivi ripiani in cui è diviso il *sku abum* si immaginava corrispondesse una più profonda purificazione. Colui che piamente visitava le cappelle del Kumbum, eliminava a poco a poco le tracce dei suoi peccati e si consustanzitava quasi con i

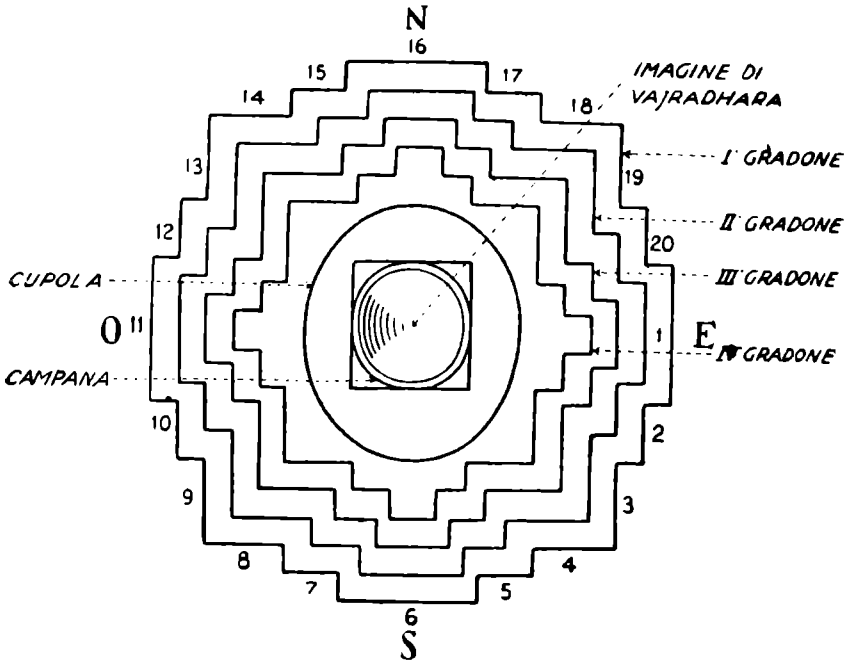


Fig. A.

piani spirituali espressi per simboli nello stūpa. Non importa che nella realtà questo non sia successo: non importa che la gente la quale anche oggi visita il Kumbum con un senso di profonda riverenza non ne esca poi profondamente rinnovata. Il risultato modesto di questa devota circumambulazione di monumenti così sacri non deve farci dimenticare il valore simbolico dell'edificio, e il significato mistico che ad esso si attribuì e che anzi ne determinò la costruzione. Esso è il *c'os sku*, il corpo della legge reso visibile: percorrerne le

cappelle era quasi un'immedesimazione con i più alti piani spirituali. Ecco perchè al progressivo salire di gradino in gradino corrisponde anche un ascendere a verità via via più sottili e segrete. Salendo si passa infine da un ordine di cicli tantrici ad un altro: si comincia con i Kriyatantra e si arriva, sulla sommità dell'edificio, agli Anuttaratantra. Così si percorreva in poco tempo tutta la mistica e la liturgia esoterica del Mahāyāna.

Gli edifici sacri sono, come le immagini, costruiti secondo regole fisse; c'è un'unità di misura la quale variamente moltiplicata determina le proporzioni delle singole parti. Nel caso nostro la tradizione raccolta dall'anonimo autore dell'eulogio vuole che tale unità di misura fosse il cubito (*k'ru*) del re, il quale tuttavia eccedeva la misura del cubito normale di quattro dita (*sor mo*). Partendo dal centro e misurando 108 cubiti per lato nella direzione di ogni punto cardinale, con un diametro perciò di 216 cubiti, si misurò e costruì il vero e proprio basamento dell'edificio, chiamato con parola tecnica: « il loto lunare » perchè lunare deve essere il loto di rDo rje ṅc'añ, divinità serena e beatifica. Quel basamento simboleggia la fusione dei due elementi dai quali deriva il pensiero dell'illuminazione, cioè la prassi (*upāya*) e la gnosi (*prajñā*), oppure i due aspetti dell'essere, beatitudine ed insostanzialità (*mahāsukha* e *śūnyatā*). Esso misura un cubito d'altezza ed è circondato all'intorno da tre gradini (*t'em skas*). Sul basamento poggia, su uno stilobate (*k'ri adegs*), simboleggiante le quattro impertubabilità del Buddha (*vaiśāradya, mi ajigs pa*), il trono vero e proprio, diviso per ogni lato in cinque facce (*gdoñ*) (1)

(1) Non tutte sulla stessa linea, ma digradanti, ciò che da appunto 5×4 pareti che costituiscono le facciate delle 20 cappelle.

sulle quali sono raffigurati i simboli dei cinque Buddha della pentade suprema: il leone (1) (Vairocana), simbolo dell'impertubabilità (*ajigs med*); l'elefante (*Aksobhya*) simbolo delle dieci forze mistiche (*stobs bcu*); il cavallo (*Ratnasambhava*) simbolo dei poteri taumaturgici (*rdsu ap'rul*); il pavone (*Amitābha*) simbolo delle dieci capacità dominanti (*dban bcu*): l'aquila (*mk'a ldiñ*) (*Amoghasiddhi*) simbolo della forza del non attaccamento a nulla (*asamparigraha*). Questo trono è sormontato dalla solita cornice che consiste di un duplice bordo piccolo (*bad c'un*), un bordo dentellato (*bad bar*), un bordo grande ed infine della cornice sporgente a tetto (*bya adab*).

Tutto il Kumbum poggia su quel trono che si eleva per circa tre metri sulla superficie del basamento: sul lato volto a sud una gradinata conduce alla porta che s'apre sul primo piano. In ogni piano, come s'è visto, ad ogni lato corrisponde, nel centro, un tempio grande cui fanno ala, sui lati, in altrettante sporgenze (*glo bur*), le cappelle minori. Sicchè senza tener conto dei due corridoi fra la cupola e la campana abbiamo un totale di 73 cappelle disposte secondo lo schema seguente:

I piano: 4 templi maggiori, 16 cappelle minori . .	20
II piano: i templi maggiori mancano, siccome corrispondono alla parte superiore di quelli sottostanti; sedici cappelle minori	16
III piano: 4 templi maggiori, 16 cappelle minori . .	20
IV piano: 12 cappelle	12
V nella cupola (<i>bum pa</i>) quattro templi maggiori . .	4
VI campana: imagine di rDo rje aç'an	1
	73

(1) Sui « veicoli » dei cinque Buddha, Vedi *Indo-Tibetica*, III, I. p. 78.

Sebbene il termine tecnico che troviamo regolarmente in tutte le iscrizioni, per designare questo monumento, sia quello di *bkra šis sgo mañ mc'od rten* « il fausto stūpa dalle molte porte », la tradizione popolare ormai lo conosce col nome più breve di *sku abum*, cioè « lo stūpa che contiene le 100.000 imagini ». Questa è la traduzione letterale, ma *abum* ha in tibetano lo stesso valore che *wan* in cinese, significa cioè un numero straordinariamente grande. Io, come è naturale, non ho potuto contare tutte le imagini che sono dipinte sulle pareti: sembra tuttavia che l'autore anonimo della guida più volte citata si sia imposto questa non lieve fatica, perchè alla fine d'ogni piano egli dà la statistica delle figure affrescate. Secondo i suoi calcoli le imagini complessive dei primi quattro gradini e della cupola sarebbero ventisettemilacinquecentoventinove.

§ 48. *Il primo piano del Kumbum.* — Il primo piano è circondato da un recinto (*lan kan, lan k'an*) sul quale si aprivano due porte, l'una a sud per entrare e l'altra a nord per uscire: adesso però la porta a nord è chiusa.

Il primo piano che vorrebbe simboleggiare i quattro coefficienti della consapevolezza (*smrtyupasthāna*), è alto otto cubiti ed ha una circonferenza di 354 cubiti. Anche questo primo piano, seguendo il disegno del « trono » che determina la pianta di tutto l'edificio, è diviso per ogni lato in cinque facce, le quali, come s'è detto, si trovano due a destra e due a sinistra della centrale più larga e rispetto a questa, che più sporge all'infuori, progressivamente rientrate verso l'asse dell'edificio: di maniera che tutto quanto il piano viene diviso in venti sporgenze nelle quali trovano posto i templi al centro, e le cappelle minori ai lati di questi.

La guida, nella sua descrizione del Kumbun, parte dal primo tempio, quello che sta sull'asse stesso della porta e guarda perciò verso sud, passa poi alle due cappelle ad oriente, cioè a destra, e poi alle altre due a ovest cioè a sinistra. Seguendo la stessa regola passa al tempio grande ad ovest, quindi a quello a nord ed infine a quello a sud dando notizia delle cappelle minori che sono alla loro destra ed alla loro sinistra. Io seguirò lo stesso ordine da sinistra a destra, come ho sempre fatto, ma direttamente passando da cappella a cappella, che numererò tutte quante con un numero progressivo dalla prima alla ventesima, indicando con un T i templi maggiori.

Non mi dilungherò molto sulla descrizione, purchè l'importanza iconografica e artistica dei cicli rappresentati non mi consigli altrimenti. La descrizione sarà tanto più breve quanto più particolareggiate e diffuse sono le iscrizioni.

Cominciamo dunque il nostro giro per le cappelle del Kumbum.

N. 1 T. L'immagine centrale di stucco dipinto rappresenta Śākyamuni nell'atteggiamento della predicazione della legge: ai suoi lati si trovano Śāriputra e Maudgalyāyana, poi gli otto Buddha della medicina (sMan bLa) (1). Sulla parete gli affreschi sono stati in gran parte ritoccati o rifatti. Originariamente rappresentavano il ciclo dei sMan bla, quello della Prajñāpāramitā, i sedici Arhat: in tutto, secondo i calcoli dell'eulogio 121 figure.

N. 2. La cappella è dedicata a 'Od zer can ma, la cui statua con tre facce e otto braccia è sulla parete a est. Sulla parete a ovest è dipinta la stessa dea di color giallo con

(1) Ved. ed. *Indo-Tibetica*, III, 1, pag. 168.

otto braccia e tre facce; la centrale umana e le due laterali di cinghiale. Dal ciuffo spunta la figura di rNam par snañ mdsad e dei serpenti escono dai capelli cinti di una ghirlanda di fiori (fig. 121).

La dea è conosciuta abbastanza bene nelle sue varie rappresentazioni descritte dalla letteratura dei Sādhana, che è stata messa a profitto da A. Getty e da Benoytosh Bhattacharyya; il quale ultimo ha ragione, io credo, di distinguere nettamente questa dea da Vajravārahī.

Il suo carattere di divinità luminosa è indicato dalle sue connessioni con rNam par snañ mdsad, dal suo cocchio tirato da sette cinghiali come sette sono i cavalli del Sole, (1) e soprattutto dal suo nome Māricī cioè « raggio ».

Che questo sia il significato originario della dea non c'è dubbio; ne rimane del resto traccia anche nelle dhāraṇī buddhistiche che a lei sono dedicate in diverse redazioni e nelle quali di lei così si parla: « esiste una divinità che sta davanti al sole e possiede attributi di grande divina potenza e signoria: essa costantemente davanti al sole cammina. Il sole non la vede, ma lei può vedere il sole » (2). Che Māricī significasse dunque i raggi del sole e propriamente quelli che il sole precedono, cioè la luce dell'aurora, non sembra dubbio. Ma nella tradizione buddhistica a questo nucleo centrale si sovrappongono altri simbolismi. C'è un particolare che ritroviamo sempre nella sua raffigurazione e che può servire per farci intendere quale

(1) Sul porco sacrificato al sole in Nāgpur V. W. CROOKE, *Religion and Folklore of Northern India*, p. 33.

(2) Taisho nn. 1254-1255, 1256, 1257. T. 564, 565, 566.

fosse il nuovo significato che le scuole buddhistiche furono portate a dare a questa vetusta divinità accettata nel loro olimpo. Questo particolare è, a mio vedere, lo stūpa: lo stūpa è rappresentato in mezzo al suo ciuffo ascetico e la figura della dea deve esser rappresentata dentro ad uno stūpa. Dunque c'è un rapporto costante fra lo stūpa e Mārīci.

Che rapporto ci può essere fra lo stūpa e i raggi solari? Evidentemente nessuno, se questi sono i raggi solari veri e propri, ma strettissimo se Mārīci piuttosto che i raggi solari indica quei fasci luminosi che le leggende buddhistiche dicono emanare dagli stūpa, ogni volta che un fatto miracoloso stia per compiersi. Per brevità ricorderò uno solo degli esempi più conosciuti, l'erompere cioè di raggi luminosi dallo *stupa* nel quale s'era introdotto al momento del suo parinirvāṇa Prabhūtaratna accompagnato da Śākyamuni, secondo la descrizione del Saddharmapuṇḍarīka (1); questi raggi innumerevoli pervadono l'universo e ciascuno di essi proietta infinite immagini di Bodhisattva. Abbiamo dunque un nuovo esempio, di quella deificazione di diversi momenti od episodi della vita del Buddha o dei Buddha, alla quale si deve in molta parte il continuo arricchimento dell'olimpo del Mahāyāna.

Siccome Bu ston completa le descrizioni già conosciute di Mārīci e contenute nella Sādhanamālā, riassumiamo nella tabella a p. 176-177 gli schemi iconografici di questa dea secondo i dati ch'egli ci fornisce.

(1) Cap. XX, pag. 387 ed. Kern.

	Teste	Colore	Numero delle braccia	Loro simboli	
				a destra	a sinistra
I ^a (fig. 122) BU STON, pag. 14	tre; quella di sinistra è di cinghiale	giallo	sei	freccia, rdo rje, ago	arco, filo, fiore di aśoka
II ^a ibid. 15-a	id.	id.	id.	id.	id.
III ^a ibid. 15-b	tre, a destra e a sinistra di cinghiale	giallo	otto	1) rdo rjgdenś e Rigs ldan 2) freccia e Padma 3) Padma c'en ago e filo 4) Duñ skyoñ e uncino	1) arco, serpente m'Ta yas 2) Nor rgyas kyi bu 3) aJog po e fiore di aśoka 4) laccio e serpente Kar-koṭa (1)

(1) Cioè gli otto mahānāga.

Veicoli	Simboli	Accoliti		
cinghiale	mc'od rten nel mezzo dei capelli e fiori di aśoka sulla testa	Arkamasi Markamasi Anta ^r ldhana Tejomasi Udayamasi Gulmamasi Banamasi Tsvaramasi Mahātsivaramasi Varāhamukhi Padakramasi Varali Parakramasi Badali Urmamasi Barali Patāli Batali Barali Varāhamukhi Ālo Tālo Kālo	del colore del fiore bandhuka (<i>pentapetes phoenicea</i>); due mani gialla; ago con filo e fiore d'a- śoka gialla; fiore d'aśoka (<i>Saraca in- dica</i>) rossa; arco e freccia simile alle precedenti aśoka e rdo rje rossa; arco e freccia verde; ago e filo rossa; ago e filo filo e aśoka gialla; aśoka e laccio turchina; uncino gialla; laccio rossa; catene	tutte con faccia di cing- hiale
id.	id.	solo le prime undici dec		
	id., e imagine di rNam par snañ mṣad e serpente	Bātakamasi Parakramasi Lha mo (*Od zer can) Lha mo Lha mo	turchina; 4 braccia, uncino, ago, rdo rje, rdo rje e filo gialla; 4 facce rossa; 4 facce verde; 4 facce	

È chiaro dunque da questa lista che gli accolti della dea non si riducono soltanto a quattro come leggiamo in Benoytosh Bhattacharyya o nella Getty (1). Oltre a Vartāli, Vadāli, Varāli e Varāhamukhī il ciclo dei suoi seguaci comprendeva ventiquattro o undici divinità minori.

Come questo ciclo si sia formato non è chiaro; alcune divinità sono ipostasi di vari momenti del corso del sole o delle sue virtù: Arkamasi, Markamasi (nel senso di vita, spirito vitale) – Antardhāna, Tejomasi – Udayamasi, Padakramasi, forse per Padakramamasi i passi che il sole compie nel suo cammino luminoso per il mondo (cfr. Āditya-hṛdayastotra (dal Bhaviṣyottarapurāṇa) in Bṛhatstotratratnākara, p. 242: *yojanānāṃ sahasre dve śate dve dve ca yojane | ekena nimiṣārdhena kramamāṇa namo'stu te ||*)

È difficile spiegare questi nomi: se la forma: *o m a s i* è corretta, bisogna pensare che queste divinità nacquero, come altre, da momenti particolari della liturgia da esse simboleggiati, oppure da invocazioni contenute in inni sacri; *t v a m u d a y o* 'si. Ma anche in questo caso non è chiaro come una forma maschile *u d a y o* 'si divenga poi *u d a y a m a s i*, a meno che le invocazioni non fossero contenute in quelle *dhāraṇī* nelle quali la grammatica non è mai rispettata. Altre divinità come *Ālo*, *tālo*, *kālo*, cioè modificazioni di una parola originaria *ālo* (che suggerisce *āloka*, luce) simili ad esempio a *tā r ā*, *t ā r e*, *t u t ā r e* e altre formule affini, sono nate come ipostasi delle invocazioni contenute nelle *dhāraṇī*. La presenza di *Varāhamukhī* è spiegata da simiglianze iconografiche, avendo *Māricī* alcune volte aspetto porcino come *Varāhamukhī* muso di cinghiale.

(1) *Gods of Northern Buddhism*, pag. 133.

Non mancano le figure dei maestri che furono iniziati nella mistica rivelazione di questa dea; e fra esse primeggia quella del Sa skya Paṇḍita (fig. 128) (1). Dallo schema riprodotto appare poi che la figura 121 corrisponde al terzo tipo della dea secondo Bu ston: la figura 122 ne riproduce il primo tipo. La figura 123 rappresenta una forma irata di 'Od zer can descritta dalla Sādhanamāla, p. 285, e le figure 124 e 125 altre manifestazioni della stessa dea secondo Sādhanamāla, p. 282. Una parte del ciclo degli accoliti secondo il primo e terzo maṇḍala di Bu ston è rappresentato nelle figure 126, 127 e 128.

N. 3. Questa cappella, come dice l'iscrizione che corre lungo le pareti, in basso, sotto gli affreschi, è dedicata a ḡByuñ po ḡdul byed, una particolare manifestazione di P'yag na rdo rje.

L'iscrizione pubblicata nell'appendice contiene una descrizione abbastanza completa delle pitture di questa cappella: perciò, senza che mi dilunghi, a quella rimando, ricordando tuttavia che questi cicli desunti specialmente di Kriyāntāra sono stati descritti, sia pure sommariamente, da Bu ston (2). In questo caso però non sembra che i pittori si siano attenuti alla interpretazione iconografica dai Bu ston ma abbiano seguito altra fonte. (Vedi particolari in figg. 129-132 che rappresentano prevalentemente il seguito di rNam t'os sras).

N. 4. Questa cappella è dedicata a rMe (o sMe) brtsegs, cioè ad Ucchuṣma del quale ho già avuto occasione

(1) Il AGRO MGON AP'AGS PA BLO CROS RGYAL MTS'AN DPAL BZAN PO ha scritto un: 'Od zer can mai sgrub t'abs molto seguito nella scuola Sa skya. È contenuto nel Sa skya bka' ḡbum, edizione sDe dge, Vol. BA.

(2) Vol. TSA, Skabs gsum pa bya rgyud kyi dkyil ḡk'or gyi rnam ḡḡag, foglio 61. P'yag na rdo rje ḡgar ḡk'an, foglio 42, rDo rje sa 'og.

di parlare in un volume precedente. La divinità è rappresentata nella statua di stucco in fondo alla cappella, circondata dai suoi accoliti: mK'a' agra ma rme brtsegs e K'ro mo rme brtsegs, ed è riprodotta nell'affresco immediatamente a sinistra della porta d'ingresso (fig. 133), secondo gli stessi schemi iconografici seguiti a Tsaparang, cioè tre teste e sei mani (1): è di color verde secondo il sistema di mistica realizzazione del lama di mDo e circondata da quattro forme dello stesso dio corrispondenti alle mistiche famiglie che a lui fanno capo.

Sulla parete maggiore, di fronte alla porta, la figura centrale rappresenta rDo rje rNam par ajoms pa, una forma secondaria di P'yag na rdo rje (2), riprodotto secondo il

(1) Ved. *Indo-Tibetica*, III, II, pag. 165.

Nella Sādhanamālā è di solito rappresentato con una testa e due mani.

(2) Color verde-turchino, una faccia e due mani: nella destra *sna ts'ogs rdo rje*, nella sinistra campanello poggiato sulla coscia. Nel bsTan agyur si trovano di lui molti *Sādhana*, ma nessuno è attribuito a Virūpā. Nelle sue forme serene è di color verde turchino; nella mano destra *sna ts'og rdo rje*; la sinistra tiene il campanello ed è poggiata sulla coscia. Oppure, in altre manifestazioni, la destra tiene il *sna ts'og rdo rje* e la sinistra è nella mudrā della minaccia all'altezza del petto. Secondo bsTan agyur, LXVIII, 219 e 220, *Vajravidāraṇīmaṅḍalavidhi* e *Vajravidāraṇīnāmasnānavidhivṛtti*, i quattro accoliti principali di rDo rje rnam par ajoms sono:

	Colore	A destra	A sinistra
rDo rje gtum po	nero	vajra	mudrā della minaccia
rDo rje p'ur bu	verde scuro	p'ur bu	
rDo rje be con	rosso	clava	
rDo rje t'o ba	verde scuro	martello	

Ma in bsTan agyur, LXVIII, 225. (*Vajravidāraṇīnāmāsādhana*) si ritrovano, in parte, le divinità che compaiono su queste pitture e che con le quattro adesso ricordate, formano quattro tetradi: gZan gyis mi t'ub, gSin rje gšed, rTā mgrin, bDud rtsii ak'yil con i seguenti simboli nella destra: teschio, clava, loto rdo rje. aDod pai rgyal po, dByug sñon po, Mi gyo ba, sTobs c'en con i seguenti

sistema di meditazione attribuito a Virupa, il siddha indiano che la scuola Sa skya pa riconosce e venera come il suo maestro.

La figura centrale, circondata da un alone di fiamme, è accompagnata tanto a destra quanto a sinistra, dal ciclo delle dieci divinità terrifiche che costituiscono il suo seguito, cioè alla sua destra cominciando dall'alto: rDo rje hūm mdsad, aDod pai rgyal po, Śes rab mt'ar byed, gŚin rje gšed . . . (figg. 134, 135 e 137) e, alla sua sinistra, da Padma mt'ar byed, dByug sñon can, aGegs mt'ar byed, sTobs po c'e (fig. 136). In alto invece sono riprodotte le immagini dei maestri che furono iniziati nei suoi misteri: primo fra tutti Virupā (aBir va pa) e Sa skya Paṇḍita.

Quindi si veggono, in file parallele, figurine di divinità femminili che hanno la mano destra atteggiata nel segno della minaccia e nella sinistra, sollevata in alto, stringono un fiore: queste figure con la gamba sinistra in avanti e leggermente piegata, rappresentano le sessantaquattro messaggere (p'o ña mo) di rNam par ajoms pa (fig. 138).

Sulla parete di sinistra, vale a dire a destra della porta, si seguono altre divinità terrifiche moltiplicanti le loro braccia e le loro facce: gŚin rje gšed (fig. 139) e proprio di fianco alla porta, fra immagini minori, bGegs mt'ar byed, sopra a cui si vedono Lha mo 'od zer can e gDugs dkar can (fig. 140). In basso una bella figura di K'ams gsum dbaṅ p'yug (fig. 141).

Lungo le pareti, sopra l'iscrizione, sono dipinte le dee che simboleggiano la mistica offerta alla divinità (mc'od

simboli nella destra: uncino, clava, spada, tridente. rDo rje hūm mdsad, Sa 'eg, gNod mdses, rDo rje c'e con il rdo rje nella destra; la sinistra. in tutti, nella mudrā della minaccia.

pai lha mo); esse sono evocate durante la liturgia tantrica perchè trasportino su quei piani, la cui visione s'apre a l'iniziato durante la meditazione, le offerte da lui fatte in ispirito. Le abbiamo già incontrate a Tsparang e più non starò qui a ripeterne il significato: là erano nude, qui portano larghe gonne sulle quali il movimento della danza gioca con morbide ondulazioni e pieghe. Recano ciascuna il simbolo della sua mistica natura e si svolgono nelle fascie inferiori del tempio come un leggiadro corteo che eterni nella pittura la devozione dei donatori (figg. 142, 143 particolare).

L'artista dipinse gli affreschi con tale maestria e così sapiente armonia di colori da rendere questa cappella una delle più interessanti di tutto il Kumbun.

Secondo il calcolo dell'eulogio le figure sono in tutto centosessanta.

N. 5. Questa cappella è dedicata a *gDugs dkar mo can* (*Sitātapatrā*) una dea rappresentata in molte più forme che non quelle segnalate nella *Sādhanamālā* e descritte nei trattati di iconografia. In questo tempietto essa è raffigurata in quel suo aspetto particolare che si invoca per distruggere le cattive influenze dei pianeti (*gza'*): la sua statua, che si trova sulla parete nord, è circondata dai quattro suoi accoliti, cioè *gŽan gyis mi t'ub ma*, bianca, *gTum mo c'en mo gialla*, *ḡBar ba c'en mo*, rossa e *sTobs c'en mo*, verde. Tutte tengono il pugno della mano sinistra sulla coscia; la destra porta un vaso all'altezza del petto.

Sulla parete sul fianco sinistro della porta si vede *gDugs dkar can* di colore bianco con tre facce e sei mani (fig. 144), con i suoi accoliti ricordati nelle iscrizioni.

Nel centro della parete orientale la figura principale rappresenta un'altra manifestazione di *gDugs dkar can*,

bianca (fig. 145) con tre facce ed otto mani circondata da manifestazioni terrifiche di gŽan gyis mi t'ub ma (fig. 146) e dalle varie p'yag rgya (figg. 147, 148 e 149, 150 particolari). Se non fosse per la divinità centrale che in Bu ston ha mille braccia, il maṇḍala corrisponderebbe per gli accoliti a quello da Bu ston descritto a pag. 17 sgg. del suo trattato sui Kriyātantra; nel quale, oltre le quattro deità rappresentate dalle quattro statue degli accoliti nel centro della parete, figurano:

	Colore	Nella destra	Nella sinistra
ṣBar bai ṣp'reñ ba dgos dkar mo	giallo	rosario	fiore di <i>uspala</i>
sGrol ma k'ro gñer can	turchino	»	»
ṣBar bai rdo rje ṣp'reñ	verde	»	»
Pad mai mñon mts'an rdo rje mts'an	rosso		
Mi t'ub ṣp'reñ ba can	bianco	rdo rje	sulla coscia
rDo rje mk'a' rnam ṣjom pa	giallo	bastone, rdo rje	»
Ži bai Lha rnam ky mc'od ma	nero	coppa d'incenso	»
Gzugs gzi brjid c'en mo	verde-nero	catena, rdo rje	»
ṣP'ags ma sgröl ma stobs c'en mo	rosso		
rDo rje lu gu rgyud	giallo	rdo rje	rosario
rDo rje gžon nui rig ṣdsin ma	bianco	»	»
Lag na rdo rje rig ser p'reñ	verde		
Le brgan rtsi dañ rin c'en ma	rosso	sna ts'og rdo rje	»
sNañ mdsad rdo rje gtsug tor grags	bianco	»	»
rNam par ṣgyiñ (bsgyiñs) bai rdo rje ma	verde	»	»
gSer cod Ita bui ṣpyan sña ma	giallo	»	» (1)

(1) Questo ciclo è riprodotto pure nella cappella seguente, cfr. fig. 157.

Sulla parete meridionale, nel centro, si vede un'altra forma della stessa dea, bianca con cinque facce e otto mani.

Questa speciale forma di gT^{sug} tor gdugs dkar mo è la deità centrale del quarto maṇḍala dedicato a gT^{sug} tor secondo il già ricordato trattato di Bu ston (pag. 18 b) sui Kriyātantra. Essa deve avere cinque facce ed otto mani delle quali i simboli a destra sono: rdo rje, spada, pestello, disco; a sinistra: uncino, scure, lancia, laccio (fig. 151). Al suo seguito appartengono:

	Colore	Simboli	
		a destra	a sinistra
rNam pa bsgyiñs rdo rje ma	turchina	rdo rje	loto
gSer 'od lta bui spyān mña' ma	gialla	disco	occhio su fiore di loto
rDo rje āgros	verde	sna ts'ogs rdo rje	fiore di utpala
dKar mo	rossa	loto con rdo rje	loto tenuto per il gambo
Pad mai spyān	rossa	disco	loto
Zla 'od	bianco	rdo rje	disco lunare
Sañs rgyas dpal	rosso	loto + rdo rje	immagine di sNañ ba mt'a 'yas
De bzin spyān, senza indicazioni iconografiche			
rDo rje ñi 'od, senza indicazioni iconografiche			
Zla 'od rdo rje ādsin, senza indicazioni iconografiche			

A queste divinità fanno corona i dieci *p'yogs skyoñ* (particolari fig. 152).

In tutto la cappella conta 78 immagini.

N. 6. T. È il tempio sul lato occidentale conosciuto col nome di bDe ba can, la Sukhāvati, perchè è dedicato a Ts' e dpag med la cui grande immagine di stucco troneggia

nel centro della cappella: fanno corona sPyan ras gzigs e mT' u c'en po, e quindi ancora a destra aJig rten dban p'yug e Nam mk'a' sñin po.

Sulle pareti le immagini dei trentacinque Buddha invocati durante le cerimonie della confessione dei peccati tratte dal P'uñ po gsum mdo (T. 284) e quindi, diviso in moltissimi riquadri, il paradiso della Sukhāvati affollato di Buddha, Bodhisattva, dèi e personaggi oranti.

Le immagini emergono da un ricco sfondo di vivaci colori: nubi bianche corrono sinuose e lente su un leggiadro intreccio di fiori e d'alberi (figg. 153-154).

È una grande composizione, nella quale spira un'aria di reazione contro gli schemi iconografici: l'artista ha dato libero corso alla sua fantasia, proiettando sulla pittura la visione di quei paradisi ove la comunità buddhistica s'immaginava di godere una beatifica pace che non è dato ai mortali vivere sulla terra.

Le figure di questo tempio sarebbero secondo l'eulogio duecentosessantotto.

N. 7. Questa cappella, dedicata a Ri k'rod lo ma gyon ma (Parnaśābari), non è in buono stato; molti affreschi sono malamente visibili. La statua rappresenta la dea, di color giallo, con tre facce e sei braccia, accompagnata dai suoi due accoliti, cioè da due altre sue manifestazioni particolari, l'una rossa e l'altra nera.

Sulla parete a oriente, nel centro, è riprodotto Ri k'rod lo ma gyon ma secondo il metodo di meditazione della scuola Sa skya pa (1) cioè come figura centrale del gruppo di statue di cui or ora abbiamo parlato (fig. 155). Tutto

(1) Che è poi quella stessa che è descritta nella Sādhnamālā ed. B. B h a t t a c h a r y y a , pag. 306, n. 148.

intorno sulla parete sono dipinte le immagini delle divinità del suo seguito. Alla sua sinistra, cominciando dall'alto, P'yir bzlog ma c'en mo, turchina e con sei mani (1^a fila in alto, cominciando da destra), poi K'ro gñer con una faccia e quattro mani, poi gŽan gyis mi t'ub ma, gialla con una faccia e due mani (fig. 156).

Nella fila sottostante, sempre cominciando da destra, Ri k'rod lo ma gyon ma, rossa, con due braccia, Ral gcig ma, nera, con dodici facce e ventiquattro mani, poi un'altra forma di Ral gcig ma, nera, con una testa e quattro braccia (fig. 156, seconda fila) e così via secondo l'elenco dato dalle iscrizioni.

A sinistra della porta altre divinità femminili di forma placata e serena fronteggiano questa serie di deità terrifiche. Nel centro la dea quasi identica alla fig. 155, ma di color giallo (fig. 157) (1). Nella figura 158 si vedono rDo rje mk'a', rNam ajoms pa mo, gTum mo c'en mo, gŽan gyis mi t'ub, aP'reñ ba can, gŽan gyis mi t'ub ma, cioè un ciclo simile a quello che abbiamo già descritto nella cappella precedente.

Secondo l'eulogio in tutto cinquantacinque figure.

N. 8. Questa cappella è dedicata a rTa mgrin, la cui statua, accompagnata dai due accoliti tradizionali, si trova sulla parete nord. La figura 159 riproduce gli affreschi che coprono un piccolo muricciuolo sporgente di fronte alla porta: in alto campeggia la figura di rTa mgrin mc'og ye šes rdo rje e sotto si vede un gruppo di tre divinità delle quali la centrale è Don yod padma gtsug tor: alla sua destra, quasi completamente cancellato, rTa mgrin rosso e alla sinistra P'yag na rdo rje.

(1) Vedi Sādhana māla, pag. 308, n. 149.

Le pitture a sinistra della porta sono riprodotte nella fig. 160: in alto rTa mgrin rosso, Ral gcig ma e poi i quattro re dei punti cardinali (1).

Le figure 161 e 162 rappresentano due forme di rTa mgrin rosso, una con otto, l'altra con sei braccia. Alla destra della prima, su vari piani, molte immagini di particolari emanazioni di sPyan ras gzigs e rTa mgrin tratte dal sGyu ap'rul dra ba (2) (fig. 163).

Sopra alla porta troneggia il maṇḍala di P'yag na rdo rje che è usualmente chiamato il maṇḍala delle nove divinità (figg. 164–165). In tutto ottanta figure.

N. 9. Questa cappella è dedicata a Mi gyo ba, la cui statua si trova sulla parete orientale accompagnata da due accoliti, in tutto simili iconograficamente alla divinità centrale. Sulla parete a nord, cioè sul lato a sinistra della porta, campeggia nel centro una grande immagine di Mi gyo ba, turchino, con una testa e due mani, centro di un maṇḍala composto di diciassette divinità (fig. 166).

La divinità è rappresentata secondo le indicazioni iconografiche di Bu ston nel suo trattato sui Kriyātantra; (fol. 22, b); è nera, ha due braccia delle quali quella di destra impugna la spada e la sinistra un laccio serpentino. Ma il maṇḍala descritto da Bu ston sembra molto più numeroso, siccome comprende, oltre la divinità centrale:

brGya byin e rDo rje mi gyo ba, bianco, col serpente Nor rgyas sulla spalla sinistra (fig. 167).

Lha c'en e Rin c'en mi gyo ba; verde.

(1) Su rTa mgrin vedi il diligente lavoro del Van Gulik già citato, al quale rimando per maggiori particolari.

(2) Il riferimento alle figure trovasi nelle iscrizioni.

K'yab ajug e Pad ma mi gyo ba, rosso, col serpente C'u Lha, T'ag bzañ ris e Las kyī mi gyo ba, verde, col serpente Rigs ldan, Ts'añs pa e K'ams gsum rnam par rgyal ba con quattro mani (tridente, rdo rje, serpente mT'a yas kyī bu, scatola cranica).

gŽon nu smin drug e gŠin rje gšed, verde, con quattro mani (bastone e martello; serpente dGa' bo e p'ur bu).

dGa' byed e rTa mgrin rosso.

Kun tu rgyal ba e bDud rtsii aḳ'yil ba, turchino (clava, intestini, mudrā della minaccia).

bDug spos ma, Me tog ma, Mar me ma, Dri c'ab ma. sTag gdon can, bianca, gialla, rossa, verde.

Appare dunque chiaro da tale lista che il nucleo principale di questo ciclo comprende appunto sedici divinità dispiegate intorno al dio che sta nel centro. Le manifestazioni di Mi gyo ba sono moltiplicate secondo le varie famiglie mistiche: le otto divinità femminili appartengono alla parte esterna del maṇḍala [e costituiscono il solito gruppo delle Mc'od pai lha mo e delle custodi delle quattro porte. Sicchè non c'è dubbio che il maṇḍala qui rappresentato sia appunto quello descritto da Bu ston secondo il sistema sui Kriyātantra.

Il centro della parete maggiore, quella a sud – bisogna ricordare che siamo adesso passati al lato settentrionale del mc'od rten – è occupato da una grande figura di Mi gyo ba, turchino, con una faccia e quattro mani, ispirato dalla liturgia contenuta nel bKa' ñan mi gyo bai brtul p'od pa (1) (fig. 168).

(1) T. 495. *Āryācalamahākrodharājasya - sarvatathāgatasya balāparimitavīra-vinayasvākhyaṭānāmakalpa.*

L'iconografia è in BU STON. Vedi nota seguente.

Intorno a lui salgono le fiamme che simboleggiano il fuoco della gnosi che distrugge l'errore e poi tanto a destra quanto a sinistra, sono spiegate le immagini degli dèi che compongono il suo maṇḍala (1) (figg. 169, 170, 171). A sinistra, in alto,

(1) Questo maṇḍala è descritto da BU STON nel *sKabs gñis pa spyod pai rgyud kyi dkyil qk'or gyi bkod pa*, pag. 19 e sgg. nella maniera seguente:

Divinità	Colore	Numero delle facce	Numero delle mani	Simboli	
				a destra	a sinistra
Śākya mgon po	giallo	1			samādhimu- drā
sPyan ras gzigs	bianco			rdo rje su loto	
Byams pa	giallo			fiore di <i>nā- gakeśara</i>	ampolla
ꣳJam dpal	rosso-giallo			spada	loto
Kun tu bzañ po	giallo			gemma cin- tāmapi	
P'yag na rdo rje	verde				campanello
Mi gyo ba	nero		4	rdo rje laccio	spada
gNas dbañ p'yug	rosso			loto rosso	mudrā della minaccia
Yum c'en mo	gialla			rdo rje	libro della gnosi su loto
Yul las rnam par rgyal ba				con la mano atteggiata nella mudrā della spie- gazione della legge tiene;	
Pad mai yan lag				su un loto il libro	una torre

Fanno parte del ciclo degli accoliti i dieci uditori (Śrāvaka), P'yag na rdo rje. iconograficamente uguale alla divinità centrale, dPuñ bzañ, gTaug ꣳc'añ, etc., i sedici Bodhisattva, Gos dkar mo, Māmaki etc., rMa bya c'en mo etc.

Śākya mgon po cui fanno corona molti bodhisattva: nella figura 169 si vedono, proprio sotto a Śākya mgon po e gYul las rnam pan rgyal, dei quali è visibile soltanto il trono, i seguenti bodhisattva facilmente identificabili perchè ogni figura è accompagnata da una iscrizione:

P'yag na rdo rje, Kun tu bzañ po, Blo gros mi zad pa, aJam dpal, Sai sñiñ po, Byams pa.

Le figure 170 e 171 cominciando dall'alto e da sinistra a destra riproducono altre divinità dello stesso ciclo e cioè aP'ags pa gnas kyi dbañ p'yug, K'ro gñer can e rMa bya c'en mo, Yum c'en mo, Māmaki, sPyan ras gzigs, rDo rje lcags sgrog ma, Lha mo gdug pa mo, Padma yan lag, Nam mk'a'i spyan ma, Ri k'rod lo ma can ma.

La figura 167 riproduce l'immagine centrale a occidente della porta e rappresenta Mi gyo ba bianco, nella sua forma iconografica usuale: un particolare è riprodotto nella figura 172 che rappresenta dPal c'en mo.

N. 10. La cappella è dedicata a gZa' yum c'en mo, la grande madre dei pianeti, chiamata anche Rig pa c'en mo, mahāvīdyā; la sua statua si trova nella parete orientale ed è circondata da quella dei due accoliti della dea cioè aJam dbyaṅs e sPyan ras gzigs.

Anche questo maṅḍala riprodotto poi sulla parete maggiore, cioè quella a sud, è descritto da Bu ston nel suo trattato dedicato ai Kriyātantra (fol. 23 b). La divinità centrale, cioè, gZa' yum, ha la sola differenza che nella seconda mano di destra porta nello schema iconografico di Bu ston il rdo rje invece del fiore (fig. 173). Le altre divinità si seguono nell'ordine seguente in questo maṅḍala che si può chiamare, per la sua composizione, un maṅḍala astrologico:

		Colore	Veicolo	Simboli	
				a destra	a sinistra
Ni ma	sole sotto forma di giovane di 16 anni	rosso	sette cavalli	nell'atto di adorazione (visibile a destra della fig. 173)	
Zla ba	id.	bianco	cigno	con fiore di loto	
Mig dmar	id. di 22 anni	rosso	capra	coltello	testa umana
Lhag pa	id. di 34 anni	verde	loto	freccia	arco
P'ur bu	sotto forma di uomo di 36 anni	giallo	elefante	rosario	vaso
Pa sañs	50 anni	bianco	loto	rosario	vaso
sPen pa	50 anni	nero	serpente	rosario	bastone
sGra	parte inferiore del corpo serpentino	rosso scuro		sole
mJug riñ	grigio	su una roccia	laccio serpentino	spada

Nelle quattro porte del maṇḍala: T'ub pa, P'yag na rdo rje, ṅJig rten dbaṅ p'yug, ṅJam dbyaṅs. i quattro rGyal c'en, ecc.

Alcune di queste divinità sono visibili sulle figure 174 e 175.

Intorno alla grande immagine di gZan gyis ni t'ub ma (fig. 178), rappresentata secondo gli schemi iconografici tradizionali (aspetto irato, color nero, due mani, nella destra il rdo rje e la sinistra nell'atto della minaccia), si svolge a destra e a sinistra il maṇḍala delle diciassette divinità dedicate a quella dea. Questo maṇḍala è descritto anch'esso da Bu ston (fol. 77b) nell'opera già citata sui Kriyātantra; all'infuori della divinità centrale, l'iconografia corrisponde.

	colore	Simboli	
		destra	sinistra
gTum c'en mo	bianco	ruota	mudrà della minaccia
ąBar ba c'en mo	giallo	gemma	id.
dKar c'en ąbar ąp'reñ ma	rosso	loto	id.
ąP'ags pa sgrol ma	verde	sna ts'ogs rdo rje	id.
rCyal bai rdo rje ma . . .	turchino	bastone	id.
Padma mñon mts'an ma	giallo	uncino, rdo rje	id.
gŽan gyis mi t'ub ma . . .	rosso	rosario	id.
rDo rje me'u c'en ma . . .	verde	spada	id.
Ži bai lha mo	bianco	vaso di profumi	id.
Ži ba ma	giallo	rosario	id.
dKar c'en ąbar ąp'reñ . . .	rosso	lampada	id.
ąP'ags ma sgrol ma	verde	conchiglia	id.
rDo rje lu gu rgyud	turchino	uncino, rdo rje	id.
rDo rje gžon nu ma	giallo	laccio	id.
Lag na rdo rje rigs ma . . .	rosso	uncino	id.
Rin c'en ma	rosso e verde	campanello	id.

Queste divinità sono riprodotte sulle figure 176, 177, 179.

Non mancano neppure in questa cappella nell'orlo più basso le solite dee adoranti, di cui un esempio è riprodotto nella figura 180.

Sulla parete a sinistra della porta un diverso tipo iconografico della dea stessa cui è dedicata la cappella (fig. 181). In tutto sessanta immagini.

N. 11. T. Questo tempio, che è dunque sul lato nord del Kumbum, è dedicato a Mar me mdsad, dal quale appunto prende il nome.

La grande imagine domina con il suo sereno sorriso la folla degli accoliti che la circondano: ha ai suoi due lati

Maitreya a destra e Mañjuśrī a sinistra e quindi Kun tu bzañ po e sGrib pa t'ams cad rnam par sel ba.

Sulla parete sfilano lunghi cortei di bodhisattva e si addensano folle di deità adoranti. I cicli dei bodhisattva desunti dal rNam par sñan mdsad mñon byañ (dodici bodhisattva) e dal ąJam dpal rtsa rgyud (sedici bodhisattva) si alternano con scene paradisiache (paradiso di ąPags pa ąJam dpal) e con evocazioni pittoriche della predicazione della legge, che sottratta ai vincoli del tempo ed eternamente rinnovantesi, sembra attrarre le folle devote dei donatori, monaci e laici recanti con raccoglimento offerte e doni (fig. 182). Dèi e beati scendono dai cieli per ascoltare la parola redentrice, giubilando ed osannando (figg. 183, 184). In questi grandi quadri il pittore, di cui non ci resta il nome, perchè in questa cappella non ho trovato iscrizioni, ha espresso visibilmente l'eternità della rivelazione che trascende il tempo e lo spazio, e alla quale, in un presente che non tramonta, partecipano uomini e dèi.

L'autore dell'eulogio ha accuratamente contato anche questa volta le figure e ci assicura che sono duecentoquattordici.

N. 12. Questa cappella è adesso chiamata la cappella di sGrol dkar, cioè di Tārā bianca: ma invece è dedicata a Nor rgyun ma.

La statua della dea è sulla parete a ovest, fra quattro suoi accoliti, che sono per tipo iconografico uguali alla divinità principale(1). Sulla parete si seguono le rappresentazioni figurate di diversi cicli tantrici connessi con questa dea od

(1) Śrīvasundharā, Vasuśrī, Śrīvasumukhī, Vasumatīśrī; veggasi *Sōdhanamūli*, pag. 421, n. 213.

affini; il maṇḍala di Nor rgyun ma, contenente diciannove dèi e desunto dal Kriyāsamuccaya e il maṇḍala della stessa composto di nove dèi desunto dal sGrub t'abs rgya mts'o.

A sinistra della porta c'è il ciclo di gNod sbyin che si compone di otto divinità: nella figura 185 sotto alle figure di gNod sbyin c'en po e gNod sbyin, dei quali è a mala pena visibile la parte inferiore, sono riprodotti: Ki li ma li c'en po, Ki li ma li, Gañ ba bzañ po c'en po e Gañ ba bzañ po (1). Sotto ad essi invece si trova la figura di Ts'ogs bdag po nero.

Sulla parete orientale è visibile il maṇḍala di Nor rgyun ma, secondo il sGrub t'abs rgya mts'o composto di nove dèi in tutto: alla sua destra si veggono Rab tu bzañ mo, Rab tu dga' ma, Spas ma; alla sua sinistra aDug can ma, aP'ags ma, C'u šel ma (fig. 186).

Il maṇḍala desunto dal Kriyāsamuccaya è rappresentato sulla parete lunga, a sud, con al centro la figura tradizionale di Nor rgyun ma (fig. 187) con sei braccia (2). Il lato a sinistra è poco visibile: sul lato destro, oltre alle deità del ciclo, si vede il gruppo dei Ts'ogs bdag secondo il sistema di meditazione proprio della scuola Sa skya pa, ed in parte riprodotto sulla tavola 188: Ts'ogs bdag dmar c'en, Ts'og bdag ser po con i suoi accoliti, Ts'ogs bdag c'ags pa. Alla destra della porta, quattro diversi tipi di Jambhala ciascuno corrispondente ad una famiglia mistica da lui denominata, sotto la cui protezione è posto uno speciale gruppo di azioni magiche. In tutto centoventiquattro imagini.

N. 13. Questa cappella è oggi chiamata la cappella del mGon po, ma mGon po è un nome generico che si dà

(1) Ved. BS TAN AÇYUR, LXXI, n. 314, pag. 283 b.

(2) Ved. B. BHATTACHARYYA; *Buddhist Iconography*, pag. 118.

a tutti gli Yi dam, divinità tutelari delle sètte e dei templi. Nel caso nostro la divinità cui è consacrata la cappella è Ben stag zon, cioè a mGon po Ben di cui già parliamo; abbracciato alla sua śakti dPal ldan Lha mo, questo dio è rappresentato nella statua di stucco.

Le pitture sono molto deteriorate e poco visibili: anche l'iscrizione è quasi tutta cancellata. Ma dalla dKar c'ag sappiamo che negli affreschi erano rappresentate due forme particolari: mGon po nella sua forma esoterica (n a ñ) e nella sua forma secreta (g s a ñ b a), accompagnate da divinità di cicli affini, i tre gSod byed mon pa, Las byed mon pa, i tre Legs ldan e così via, in tutto ventidue figure.

N. 14. Questa cappella prende il suo nome da sTobs po c'e la cui statua si vede sulla parete meridionale, fra quella dei suoi due accoliti principali.

Immediatamente a sinistra della porta, nel centro campeggia la figura di sTobs po c'e derivata dalle formule di meditazione (fig. 189) del sGrub t'abs rgya mts'o. L'immagine che riproduce fedelmente il tipo iconografico descritto dalla Sā d h a n a m ā l ā (1) è circondata dagli accoliti del dio, cioè, alla destra, da dByug sñon can, rDo rje be con sTob po c'e e alla sinistra da bDud rtsii t'ab sbyor, Mā-makī, rTa mgrin, gTsug tor ābar ba.

Sulla parete a occidente la divinità centrale è ąJig rten gsum las rnam par rgyal ba (fig. 190) con quattro teste e otto braccia (2), accompagnata da un multiforme corteo di accoliti: quelli alla sua destra sono in gran parte in cattive condizioni; si veggono tuttavia gNod mdsad, rDo rje lcags kyu e sGrol ma.

(1) Pag. 507, n. 258.

(2) Formula di meditazione in *Sā d h a n a m ā l ā*, pag. 511, n. 262.

Le figure alla sua sinistra sono invece meglio conservate: e si possono vedere nelle tavole 191, 192, ove cominciando dall'alto, a sinistra, troviamo nella prima fila: rDo rje me dan ñi ma aḅar ltar, K'ro bo rgyal po sdig pa, rTa mgrin, K'ams gsum rnam par rgyal ba, nella seconda fila: rDo rje ki la ki la, Mi gyo ba, rDo rje hūm mdsad, dByug pa sñon po, nella terza K'ro bo gzigs ma; gŠiñ rje gšed, Gur mgon, Lha mo. Sulla parete a nord campeggia sTobs po c'e, nero (fig. 193).

Sotto, il solito corteo delle mC'od pai lha mo e i simboli dei sette tesori regali. In tutto settantaquattro imagini.

N. 15. La divinità cui la cappella è consacrata è rGyal mts'an rtse mo la cui statua, accompagnata da due accoliti che sarebbero in questo caso un messaggero ed una messaggera (p'o ña e p'o ña mo), trovasi sulla parete a sud.

A sinistra della porta, l'immagine centrale rappresenta Lha mo Ral gcig ma (fig. 194) (1) con quattro mani, cui fanno corona, a destra: rDo rje dbañ p'yug ma, rDo rje k'yab ajug ma, rDo rje gžon nu ma, e a sinistra: rDo rje c'u dbañ ma, rDo rje dños grub aḅyuñ ma, rDo rje mts'an mo, Nam mk'a' dbañ p'yug ma, rDo rje ser mo, rDo rje gdoñ dkar mo, rDo rje bžad ma, rDo rje gyen du lta bai gdoñ.

La divinità centrale della parete a occidente è Lha mo con otto mani, cioè Ekajaṭā (2) (fig. 195) e Tsa rtsi kā rossa, con sei mani (fig. 196) circondata a sinistra da rDo rje gnod byed mo, sÑo bsans c'en mo, rDo rje ma c'en mo, rDo rje drag mo, e a destra da altre deità di aspetto terrifico riprodotte nella fig. 197 e cioè: K'ro bo rdo rje gtsug

(1) V. *Sīdhanamālā*, pag. 261, n. 124.

(2) Cfr. *Sīdhanamālā*, pag. 266, n. 127, sebbene i simboli non tutti corrispondano.

tor, K'ro bo rta mgrin, ḡGegs mt'ar byed, rDo rje rmoñs byed ma, rDo rje gsod byed ma, rDo rje k'rag ḡt'uñ ma, rDo rje ži ba mo, rDo rje gtum mo, rDo rje rluñ, ḡDsin c'en ma, rDo rje . . . rDo rje ro lañs ma, rDo rje snañ byed ma, rDo rje ts'ol byed ma, rDo rje rañs byed ma.

Sulla parete a nord è dipinta la divinità centrale rGyal mts'an rtse moi dpuñ rgyan (fig. 198) (1). Le figure 199 e 200 ('Og dpag ma e rDo rje ts'ug par dka') illustrano un particolare.

In tutto le figure sarebbero, secondo la solita fonte, centodue.

N. 16. T. Questo tempio, che per ricchezza e finezza di dipinti gareggia con gli altri e forse li supera prende il suo nome da Byams pa al quale è dedicato. La statua del dio, coperta dei paramenti, domina solenne sullo sfondo della parete occidentale: è circondata da due statue più piccole che rappresentano entrambe Ts'e dpag med, e dalle figure di due Bodhisattva, cioè Sa sñiñ po a destra e P'yag na rdo rje a sinistra.

Sulle pareti i mañḡala cedono il posto a lunghe teorie di persone gradienti su larghi sfondi che le nubi velano dall'alto e gli alberi segnano delle loro forme contorte e strane. Qua e là vediamo ancora, è vero, gruppi di dèi sovrastanti con le loro maestose figure la folla che intorno ad essi sfila raccolta e devota, ma anche questi dèi hanno perduto la loro ieratica freddezza. Il rigido schematicismo iconografico è ingentilito da un soffio di vita che rende queste figure più umane, meno astratte, più direttamente

(1) L'immagine corrisponde alla descrizione iconografica contenuta nella *Sādhana-mālā*, pag. 403, n. 203.

partecipanti con il sorriso consapevole della loro misericordia, al travaglio umano. Così il magnifico Byams pa (fig. 201) assiso sul trono sembra guardare con dolce simpatia la dolorante miseria umana e nella sua figura è visibilmente espresso quel sentimento di tenera compassione che il Buddismo attribuisce a questo futuro redentore dell'umanità. Persino quando le regole iconografiche sono più rispettate, perchè certe manifestazioni del dio appaiono in forme non umane, l'artista si è studiato di riprodurre questo carattere di essenziale carità che è proprio di Maitreya. Tale è l'immagine del Sambhogakāya di Maitreya che si vede nella figura 202; la molteplicità delle mani e delle teste non ha in nulla offuscato la dolce tenerezza del dio.

Le scene che intorno si svolgono rappresentano il cielo Tuṣita cioè il paradiso di Maitreya o sono variazioni della vita passata di Maitreya prima ch'egli diventasse Bodhisattva e formulasse il voto di diventare il redentore del prossimo Evo. Le fonti sono il *Byams pas žus pa im do* (1), dal quale è ispirata una magnifica scena riprodotta nella figura 203 e sulla quale è evidente l'influenza cinese, e anche il *Saddharma puṇḍarīka* e propriamente il primo capitolo nel quale si narra che il Buddha trovandosi sul *Ḡḍhrakūṭa* illuminò con la luce miracolosa emanata dal suo corpo il trimundio, accennando così che egli stava per predicare un nuovo capitolo della legge e suscitando la curiosità di Maitreya.

Il pittore di questa cappella è abilissimo nel comporre la scena, nel distinguere i piani umani e divini, nel disporre

(1) T. 95 e 96, *Āryamaitreyapariṣchānāmamahāyānasūtra*.

con simmetria garbata le varie figure. Egli ha poi superato i suoi colleghi nel saper dare ad ogni figura una fisionomia ed un suo carattere proprio: appena passa dal mondo celeste al mondo terreno egli crea dei tipi di vivente umanità, spesso con lieve accento caricaturale, come è, ad esempio, nelle figure 204 e 205. Evidentemente egli qui s'ispira dalla vita, e nei tratti del viso vuol rendere i caratteri con un verismo che fa contrasto con quest'arte di solito così astratta e ieratica. Se poi andiamo a guardare la maniera ch'egli segue, pare evidente che la pittura cinese abbia esercitato su lui un grandissimo influsso, tanto grande che alcune scene sono di disegno assolutamente cinese: come nella figura 203. Qui la tradizione indiana è scomparsa ed è chiaro che il pittore si era formato ad una scuola che pensava e traduceva i motivi narrati dalle scritture sacre alla maniera cinese. Al mandala subentrano le grandi e libere composizioni del *pien sian* che, forse nate nell'Asia centrale, furono destinate dal VI secolo in poi a grande successo nella Cina. Se l'interesse iconografico di questo tempio è notevole per i gruppi che vi si possono ammirare di Byams pa con i suoi accoliti, di P'yag na rdo rje col suo seguito, di sPyan ras gzijs gar gyi dbaŋ p'yug e così via, è certo che l'importanza artistica è di gran lunga superiore a quella iconografica.

L'autore della *dkar c'agha* ha anche in questo caso enumerato con cura le immagini e ne contò quattrocento sessantatre.

N. 17. Questa cappella è dedicata a rNam t'os sras Ži ba bde byed. Gli affreschi sono stati molto danneggiati, ma nel complesso sono da annoverarsi fra i migliori del Kumbum. Lo stile, come quasi sempre accade per le pit-

ture che riproducono il ciclo di Vaiśravaṇa, segue molto da vicino i modelli cinesi.

La tavola 206 mostra uno dei rTa bdag, i cavalieri che fanno parte del seguito del dio e dei quali sopra abbiamo già fatto cenno; dal cavallo al costume l'influsso cinese è così evidente che non ha neppure bisogno di esser segnalato.

In tutto, la cappella avrebbe contenuto sessantacinque immagini.

N. 18. Non è propriamente una cappella, ma l'ingresso alla scala che conduce al secondo piano del Kumbum, perciò appunto si chiama « il tempio d'ingresso che immette nella città della grande liberazione ». In esso si raccolgono immagini delle divinità invocate per tener lontano le cattive influenze, proteggere i luoghi sacri, o eliminare le forze contrarie, quelle divinità cioè che appartengono alla classe di « protettori » (s k y o ñ , s r u ñ). Difatti oltre le statue dei quattro rGyal c'en vediamo sulle pareti succedersi le immagini di rTa mgrin, dByug sñon po, Beñ stag žon, dei quindici P'yogs skyoñ, in tutto ventisei figure.

N. 19. Questa cappella è molto rovinata: gli affreschi sono in gran parte cancellati e distrutti. Si chiama la cappella del mGon po perchè la statua che si trova sulla parete occidentale rappresenta quella particolare forma di Mahākāla detta Gur mgon della quale abbiamo già parlato: esso è circondato da due accoliti e cioè a destra da Umā Ekajaṭā, a sinistra da ąDod k'ams dbaṅ p'yug ma.

Le pitture rappresentano, secondo l'autore della d K a r c'ag: P'yag na rdo rje ąbyuṅ po ądul byed, il ciclo dei gNod sbyin, dei Putra miñ sriñ, dei Dur k'rod, comprendendo in tutto cinquanta figure.

N. 20. Questo tempietto è dedicato a rNam par rgyal ma dalla quale prende appunto il nome. La statua della dea con tre facce ed otto mani è accompagnata da due accoliti e cioè sPyan ras gzigs, P'yag na rdo rje e due devaputra. Purtroppo anche questa cappella non è ben conservata. Il ciclo rappresentato sulla parete principale è ispirato dal Kriyasamuccaya e raffigura Rab tu zi bar byed pai lha mo, rNam par rgyal ma, circondata dal suo maṇḍala numeroso (tav. 207).

Questa cappella avrebbe contenuto novanta imagini.

In tutto dunque nel primo piano si troverebbero duemila quattrocento e ventitre figure.

§ 49. — *Il secondo piano del Kumbum.* — Il secondo piano contiene soltanto sedici cappelle perchè il grande tempio nel centro di ogni lato rappresenta la continuazione o la cupola del tempio sottostante. Secondo il simbolismo voluto tradurre nella costruzione architettonica del monumento, questo secondo piano starebbe a significare le quattro rinunzie (*prahāṇa*) che debbono esser realizzate nella progressiva ascesa verso la suprema perfezione (1). Le sue proporzioni ci sono riferite dall'autore della dK a r c'a g, il quale asseriva che l'altezza di questo secondo piano è di cubiti sette e mezzo; e il suo diametro di duecento novantatre cubiti.

N. 1. Questa cappella prende il suo nome da Ts'e dpag med, la cui statua sulla maggior parete è circondata da

(1) Impedire che nasca in noi il male non ancora nato; sopprimere quello che è già nato, favorire la nascita del bene non ancora nato, aiutare lo sviluppo del bene già nato.

quattro statue minori che rappresentano gli altri quattro Buddha della suprema pentade.

Sulle due pareti laterali e tanto a destra quanto a sinistra della porta, sono dipinte grandi figure di Ts'e dpag med, che rappresentano sue manifestazioni particolari desunte, come leggiamo nelle iscrizioni, dal ṅ C'i med rñ a s gra (1) e cioè, sulla parete a ovest: Mi gyo ts'e dpag med riprodotto nella figura 208, sulla parete a oriente: Kun gzigs ts'e dpag med, a destra della porta: Yon tan ts'e dpag med, a sinistra della porta: Ye šes ts'e dpag med, circondato dalle mC'od pai lha mo. Su un piccolo muricciuolo a sinistra della statua, il ciclo di 'Od dpag med. Secondo l'autore della dkar c'ag le immagini contenute in questa cappella sarebbero quaranta. La statua centrale, secondo che leggiamo nell'iscrizione, è eseguita secondo le regole di meditazione di Jitari, un maestro buddhistico del x secolo (2).

N. 2. Questa cappella adesso è conosciuta come la cappella di sGrol ma, ma di fatto è dedicata a una sua forma particolare detta: Señ ldeñ nags kyi sGrol ma – Kha-diravañi – (3) la cui statua occupa, circondata da due accoliti, la parete orientale.

La figura dipinta sulla parete maggiore a nord rappresenta Ñan soñ las sbyoñ bai sgröl ma, Durgottārinītārā (4), circondata da due accoliti che sono, alla sua destra, 'Od zer can ed alla sua sinistra K'ro gñer can (fig. 209).

(1) Ved. nota alle iscrizioni.

(2) Ved. BSTAN AGYUR, LXVIII, 7 e 8.

(3) Ved. B. BHATTACHARYYA, *Buddhist Iconography*, pag. 106; GETTY, op. cit., pag. 125.

(4) Ibid 137., *Sādhnamālā*, pag. 237.

La dea è circondata da ventuno forme di sGrol ma che appartengono al ciclo di rNam dag gtsug nor. A destra si veggono: Rab tu dpa' bai srol ma, dGe bai srol ma, gSer mdog can srol ma, rNam par rgyal bai srol ma, Hum sgro srag srol ma, dBaṅ mc'og ster bai srol ma, rGod pa ajoms pai srol ma, aGro ba agugs pa srol ma, Mya nan sel bai srol ma, Kro gñer gyo bai srol ma, dGe las ži bai srol ma, C'ags ajoms pai srol ma, bDe ba sgrub pai srol ma, rNam par rgyal bai srol ma, bDug sñal bsreg byed srol ma, dÑos grub abyun bai srol ma, Yoṅs su rdsogs byed srol ma (1). In basso, mGon po p'yag drug (fig. 210).

Sulla parete occidentale la figura centrale rappresenta (fig. 211) mC'og sbyin srol ma circondata da quattro accoliti.

Sulla destra della porta invece campeggia l'immagine di Don t'ams cad grub pai srol ma, di color giallo, con otto teste e sedici mani (fig. 212) circondata da sue manifestazioni particolari che proteggono dagli otto pericoli (2).

Non sono più le otto forme di Tārā che salvano i devoti dalle otto cose paurose, dai vizi e dalle tendenze al male che sono causa di cattivo karma e che già abbiamo incontrato nei templi di Tsaparang (3). In questo maṅḍala sono

(1) Questo elenco del resto incompleto delle ventuno Tārā dimostra che il ciclo qui riprodotto differisce in parte da quello più usuale del quale abbiamo già parlato studiando il tempio di Tsaparang, *Indo-Tibetica*, III, II, pag. 158 e che era basato sull' inno di Atiśa. Alle fonti colà citate aggiungere ad es. *Jo bo rje lugs kyi sGrol ma ñer gcig gi sgrub t'abs dños grub parrnam gñis kyi baṅ mdsod* e il *Jo bo lugs kyi srol ma ñer gcig gi sgrub t'abs rjes gnati dañ bcas* incluso nel SGRUB T'ABS KUN BTUS, vol. GA.

(2) b s T a n a g y u r, LXXI, 202, *Sarvārthasādhanyāryaprasannatārā*. La immagine qui riprodotta corrisponde perfettamente a *Sādhanaṃālā*, pag. 241, n. 114.

(3) Ved. *Indo-Tibetica*, III, II, pag. 161.

pericoli veri e propri, che derivano da forze esterne e minacciano la vita dell'uomo. Restano le immagini di: Me ąjigs skyob sġrol ma, Mi rgod ąjigs skyob sġrol ma, C'u ąjigs skyob sġrol ma, sBrul ąjigs skyob sġrol ma, C'om rkum ąjigs skyob sġrol ma, Ša zai ąjigs skyob sġrol ma (1).

Non mancano evidentemente neppure in questa cappella rNam t'os sras, mGon po con sei mani (fig. 210) ąD sam bha la e la serie di bLama che specialmente furono iniziati nei misteri di sġrol ma. Primi fra tutti Atśa e Ńi ma sbas (Sūryagupta).

In tutto le immagini di questa cappella sarebbero cinquantaquattro.

N. 3. La cappella prende il nome da Señ ge sgra la cui statua si vede sulla parete settentrionale, fra quelle dei suoi accoliti ąJam dbyaṅs e P'yag na rdo rje.

(1) Nel b s T a n ą g y u r è conservato un *Aṣṭabhayatrāṇasādhana* di SARVA-JŃAMITRA (LXXI, n. 379) nel quale il maṇḍala si compone di: Tārā che protegge dalle otto forme di pericoli:

»	»	»	»	»	»	»	dal pericolo di leoni (testa di leone, mudrā della protezione).
»	»	»	»	»	»	»	elefanti (testa di elefante, mudrā della minaccia).
»	»	»	»	»	»	»	fuoco (sette facce, sette lingue, due mani con fiore di loto).
»	»	»	»	»	»	»	serpenti (testa di serpente, mudrā della protezione).
»	»	»	»	»	»	»	briganti (nella destra spada, nella sinistra mudrā della minaccia).
»	»	»	»	»	»	»	catene (uncino e laccio).
»	»	»	»	»	»	»	acqua (catena e mudrā della minaccia).
»	»	»	»	»	»	»	animali feroci (mudrā del dono e mudrā della protezione).

Un elenco analogo, ma non del tutto uguale, di cose paurose è nel b s T a n ą g y u r, LXIX, n. 93 *Aṣṭabhayamocanasiddhiguptasamputānāma*, sebbene ivi non si faccia ricordo di Tārā, ma piuttosto s'invochi il *defensor fidei* P'yag na rdo rje. È naturale che dato il carattere popolare di queste litanie esse dovevano essere molto numerose e perciò capaci di variare secondo luoghi e tempi

Sulla parete a sinistra della porta la figura centrale riproduce l'immagine di sPyan ras gzigs, con undici facce, secondo il Pad ma dra ba (fig. 213), e perciò detto anche Pad dra bcu gcig žal, cui fanno corona a destra: Yid bzin nor bu, Mi dbaṅ p'yug, Padma ḅbyuṅ gnas, rNam par snaṅ mdsad, Mi bskyod pa, rDo rje dbaṅ p'yug, rDo rje dbyins dbaṅ p'yug (ma), gSaṅs [ḅdsin mo]; a sinistra Śākya t'ub pa, Dam ts'ig dbaṅ p'yug, sGrub sruṅ mo, sPyaṅ ma, kLui rgyal ba e altre divinità i cui nomi non sono visibili.

Questo maṅḅala che comprende moltissime divinità e che è diviso in molti loti o maṅḅala secondari disposti secondo i vari punti cardinali è descritto da Bu ston nel trattato sui Kriyātantra, sebbene delle divinità minori egli non dia i caratteri iconografici (op. cit., pag. 25 sgg.). È chiaro che il maṅḅala rappresentato in questa cappella è sintetico, vale a dire riproduce solo la divinità centrale dei maṅḅala secondari. La divinità principale cioè sPyan ras gzigs dbaṅ p'yug corrisponde perfettamente ai canoni iconografici di Bu ston, essendo permesso rappresentarla indifferentemente con 1000, 108, 46, 22, 16, 12, 6, 4 o 2 braccia. Gli artisti che disegnarono questa cappella scelsero la forma con 12 braccia. Gli stanno vicino quattro divinità femminili gSaṅ ḅdsin mo, ḅDsin pa mo, sṅNags sriṅ mo, Srub sruṅ ma.

Le divinità che gli stanno intorno rappresentano dunque i maṅḅala accessori distribuiti intorno a quello principale: rDo rje dbaṅ p'yug, il dio centrale della partizione (le ts'e) orientale del maṅḅala di centro (circondato da T'ogs med yid, Grub dbaṅ p'yug, rDo rje p'yag rgya can, gTer sgrom can). Rin c'en dbaṅ p'yug della partizione meridionale (circondato da Grub c'en dbaṅ p'yug, P'ag, žal can, Grub pai rnalḅbyor dbaṅ p'yug, Grub pa ḅdsin dbaṅ p'yug). Padmai

dbañ p'yug della partizione occidentale (circondato da sKyes bu señ gei žal (loto, serpente, diadema), Padmai p'yag, sBrul nag p'yag, aTse p'ran rgya adsin) e Dam ts'ig dbañ p'yug della partizione a nord, (circondato da aK'or lo ac'añ, sTag lpags ac'añ, Kun sgrub dbañ p'yug, sGra duñ ap'el). rNam snañ è la divinità centrale del maṇḍala che sta ad oriente di quello già descritto ed anche esso è suddiviso in nove partizioni. Le divinità centrali delle altre quattro partizioni secondo i punti cardinali sono: Señ ge sgra rgyal po (sei mani: tridente, laccio serpentino, mudrā della protezione; loto, spada, uncino), Yid bžin nor bu (sei mani, ruota: rdo rje, loto; gemma, mudrā della protezione e mudrā del dono), Padma abyuñ gnas (quattro mani: loto e mudrā della protezione; uncino e vaso degli asceti) Mi bskyod pa (sei mani; spada, loto, freccia; mudrā della protezione, vaso, arco).

Nel maṇḍala grande a sud la divinità centrale è Śākya t'ub pa, circondato nelle quattro partizioni usuali da Mi bskyod pa, Rin abyuñ, 'Od dpag med, Don yod grub. Nel maṇḍala grande a occidente la divinità centrale è rDo rje dbyiñs kyī dbañ p'yug ma, circondata dai simboli degli stessi dèi del maṇḍala precedente, ciascuno nella sua partizione. Ad essi fanno poi corona sPyan ma, Māmaki, Na bza' dkar mo (= Gos dkar mo), sGrol ma, ciascuna circondata da quattro bodhisattva, rDo rje sems dpa', rDo rje rgyal po, ecc., come nel cielo del Vajradhātumaṇḍala, ma tutti con quattro braccia (nella prima di destra il loro segno caratteristico e nell'altra mudrā della protezione; loto e rosario).

Alla destra della porta è dipinto, secondo gli schemi tradizionali, il ciclo dei K'ro bo: K'ro bo gžan mi t'ub, K'ro bo rTa mgrin, aGegs mt'ar byed, K'ro bo gšin rje gšed, K'ro bo rdo rje gtsug gtor, K'ro bo gnod mdsad.

Sulla parete maggiore, quella ad oriente, la figura centrale rappresenta Śakyamuni nell'atteggiamento della predicazione (fig. 214) circondato da Don yod žags pai sñin po e P'yag na rdo rje. Sulla piccola parete a mezzogiorno domina la figura di sPyan ras gzigs dbaṅ p'yug pad ma gar gyi dbaṅ p'yug. In tutto centoquarantaquattro figure.

N. 4. Questa cappella è dedicata a aP'ags pa spyan ras gzigs don yod žags pa, la cui statua accompagnata dai soliti quattro accoliti si trova sulla parete a nord. Sulla parete principale, quella a oriente, domina nel centro rNam par snaṅ mdsad, con una faccia e due mani in *samādhi-mudrā*. Intorno a lui si svolge, su tutto lo spazio restato libero su questa e sulle altre pareti, il maṅḍala della grande compassione, Mahākaruṇāgarbhamāṅḍala, così come è descritto dal rNam par snaṅ mdsad mñon byaṅ c'ub rgyud. È il primo dei tre maṅḍala descritti in questo Tantra, vale a dire il maṅḍala del piano fisico. Questo maṅḍala è stato già descritto molto bene dagli studiosi giapponesi e specialmente dal prof. Togano del convento di Koyasan in un volume sopra citato. Non è perciò il caso di entrare in molti particolari. È chiaro che la disposizione degli dèi non può esser la stessa che nel diagramma del maṅḍala. Il pittore ha adoperato lo spazio libero sulle pareti senza seguire rigidamente i canoni del maṅḍala vero e proprio. Le immagini si seguono l'una vicino all'altra di maniera che non è facile vedere quei mistici rapporti che le collegano e che lo schema del maṅḍala riesce tuttavia così palesemente ad esprimere. Ad esempio vicino alla figura di sPyan ras gzigs (tav. 215) si vedono quella di sGrol ma (Grags pa c'en mo) (tav. 216) e di K'ro gñer can la quale sta sopra invece che a sinistra,

ove dovrebbe trovarsi; subito dopo, vengono mT'u c'en t'ob e Lha mo grags ldan ma, vicini anche nel maṇḍala.

Prossima a sGrol ma dovrebbe trovarsi Gos dkar mo che sulla parete di questa cappella trovasi invece sopra a K'ro gñer can: ma regolarmente vicino a questa dea si vede la figura di rTa mgrin. Insomma, per quanto ha potuto, l'artista ha seguito nel disporre le varie figure quella legge di propinquità stabilita dai trattati liturgici che descrivono il Mahākaraṇāmaṇḍala, adottando altrove un suo criterio di avvicinamento le cui ragioni ci sfuggono.

Però nessuno degli dèi di questo maṇḍala è stato omissso. Sulla tavola 216 si veggono alcuni particolari delle figure intorno a sPyan ras gzigs. A sinistra della imagine centrale che rappresenta rNam par snañ mdsad (fig. 217): Nam mt'a' sryan ma (in parte), Lhai dbañ po, mÑon p'yogs, sGo sruiñ gdul dka'. Altri particolari sono visibili sulle tavole 218 e 219, 220, 221, 222.

Sulla tavola 223, cominciando dalla seconda fila, gTsug tor c'er abyuiñ, gTsug tor gyeñ abyuiñ, gTsug tor sgra dbyaṅs, nella terza 'Od kyi apreñ ba, Yid ma gyogs, rTa mgrin, Gos dkar mo, nella quarta: sGra rnam par sgrogs pa, Lha mo sgrags ldan ma, K'ro gñer can ma. Sulla parete a sud la figura maggiore rappresenta rDo rje dam pa sbyin pa (fig. 224).

Questa cappella conteneva in tutto centoquarantatquattro imagini ed è anche essa fra le più ricche ed interessanti.

N. 5. Questa cappella è dedicata a rTa mgrin, la cui statua circondata da due accoliti, rTa mgrin rosso e Mi gyo ba, si vede sulla parete sud. A sinistra della porta sono dipinti i quattro P'yogs skyoñ e i quattro rGyal c'en (figura 225).

Sulla parete si seguono varie immagini di rTa mgrim secondo le diverse formule di meditazione contenute nei vari trattati liturgici. Sulla parete maggiore egli è circondato da figure minori che rappresentano, alla sua destra, sPyan ras gzigs ha la ha la, rTa mc'og ye šes rdo rje, Lha mo lee spyañ rdo rje, aJig rten gsum dbañ du byed po, aJig rten dbañ p'yug, P'yag na rdo rje, Lha mo rab brtan rdo rje, Ye šes mgon po p'yag bži, Re ma ti, Ye šes mgon, dBañ p'yug ma, rNam t'os.

Alla sua sinistra si veggono: Lha mo p'yag na rdo rje, Lha mo glañ poi rdo rje, rNam t'os sras, rTa mc'og rgyal po, e due bLa ma, Žañ kyi T'sa 'od can, Žañ dBu dkar po.

In tutto settantasette figure.

N. 6. La cappella prende il suo nome da Kurukulla, la cui statua, con una faccia e quattro braccia, è circondata dai suoi accolti tradizionali, cioè Ral gcig ma e Señ ldeñ nags sgrol ma.

Sulle altre pareti si moltiplicano le immagini della stessa dea desunte da diversi trattati liturgici.

Sulla parete maggiore ad oriente campeggia la figura di Kurukullā secondo la formula di meditazione attribuita al re Indrabhūti (fig. 226) (già fatta conoscere da B. Bhattacharyya) (1); è di color rosso, ha otto braccia ed è circondata da un gruppo di dee che formano il suo corteo, cioè alla sua destra: (fig. 227) Gau rī sgrol ma (Gauritārā), Mar mei sgrol ma (Pradīpatārā), rDsogs pai sgrol ma, (Niṣpannatārā) (fig. 228), sGrol ma tsun da (Cundā), gŽan gyis mi t'ub (Aparājitā), Rab tu dañ bai sgrol ma (Prasannatārā) (tav. 229), rDo rje ro lañs ma (Vajravetāli),

(1) Op. cit., pag. 57, n. IV.

Ral gcig ma (Ekajaṭā), alla sua sinistra (tav. 230) rGyal bai sgröl ma (Jayatārā) rNa bai sgröl ma (Karnatārā), rDo rje Gāndhari (Vajra G.).

A destra della porta invece si vede l'immagine della stessa dea, bianca, con sei braccia, ispirata, come dice l'iscrizione, dalla liturgia del s G y u ṅ p' r u l d r a b a (tav. 231) (1).

Sulla parete a settentrione la figura principale rappresenta Kurukullā rossa, desunta dai cicli tantrici connessi col Hevajratāntra e cioè (tav. 232) Kyai rdo rje rgyud las ṅbyuñ bai ṅjig rten gsum dbaṅ du byed pai Lha mo rigs byed ma, sotto la quale si veggono Kye rdo rje las rim pai Kurukullā e Kye rdo rje las byuñ bai rañ byin kyis rlabs ṅbyuñ ba rigs byed ma (2).

Vicino si vede Kurukullā con sei braccia (tav. 233) desunta dal sGrub t'abs rgya mts'o, accompagnata da Lha mo rigs byed ma e rJe btsun ma Kurukullā (tav. 234). In tutto ci sarebbero ottanta immagini.

N. 7. La cappella è dedicata a ṅJam dbyaṅs, nella sua forma particolare che è conosciuta sotto il nome di ṅ J a m d b y a ṅ s r g y a l p o r o l p a; la sua statua che lo raffigura assiso su leone è circondata da Śākyamuni, 'Od dpag med, Nor bzaṅ e rTa mgrin che compongono insieme il ciclo speciale di cui egli è la divinità principale.

Sulla parete a sud, che è poi la maggiore, si vede nel centro l'immagine di ṅJam dpal ye šes sems dpa' come è de-

(1) Ved. B. BATTACHARYYA, pag. 126, Māyājālakramakurukullā.

(2) Su queste forme di Kurukullā veggasi *Śrīhevajratāntrakrameṇa svādhiṣṭhānakurukullāsādhana*, b s T a n ṅ g y u r, XXII za, n. 26, fol. 113. Kurukullā secondo questo schema è rossa ed ha quattro braccia: le due principali incoccano una freccia infiorata su un arco, le altre due tengono a destra un uncino e a sinistra un fiore di loto; cfr. pure Ibid., XXII, 28, *Hevajrodbhavakurukullāsādhana*.

scritto dal m Ts 'a n y a n d a g p a r b r j o d p a (1), con quattro braccia che stringono spada, fiore, freccia e arco. Alla sua destra si veggono, in alto, Sai sñin po e Mya ñan dañ mun pa t'ams cad ñes par ajom s pai blo gros e, sotto, Nam mk'a' mdsod e Mi gyo ba dkar po (tav. 235). Alla sua sinistra cominciando dall'alto: aJam dbyañs yan lag med pai rdo rje, aJam dbyañs ñag gi dbañ p'yug, aJam dbyañs dañ pai sañs rgyas, sPyan ras gzigs mgrin sñon can (fig. 236) e sotto un secondo aJam dbyañs yan lag med pai rdo rje, aJam dbyañs ñag gi rgyal po, C'os kyi rin c'en a dsin pa, sPyan ras gzigs a jig rten mgon po (fig. 237).

Sulla parete ad occidente la figura centrale (n. 238) rappresenta Sems can t'ams cad dbañ du byed pai aJam dbyañs di color rosa, con quattro facce e otto mani.

A sinistra della porta campeggia una grande figura di aJam dpal c'os dbyiñs gsañ dbañ di color bianco con quattro facce e otto mani (fig. 239). In tutto sessantasei imagini.

N. 8. Questa cappella è consacrata a rNam par ajom s pa la cui statua si trova sulla piccola parete a oriente, circondata da quelle dei suoi due accoliti cioè, a destra, dByañs can ma e a sinistra rDo rje sgrol ma. L'immagine che domina con la sua paurosa figura la parete meridionale rappresenta la stessa deità — sempre secondo il sistema di mistica rea-

(1) Uno dei mañḍala secondari di questo ciclo descritti da BU STON nel suo mTs 'an brjod kyi dkyil ak'or gyi bkod pa ha nel centro aJam dpal Ye ñes sems dpa', ma nē il tipo iconografico della divinità centrale nē gli accoliti corrispondono.

Indicazioni iconografiche che corrispondono a queste pitture sono pure contenute nel bsTAN a gyur, LXI, 12 Āryajñānasattvamañjuśrītattvanāmasādhana e 14 Jñānasattvamañjuśrīādibuddhanāmasādhana; però in bsTAN a gyur, LXIV, 6 bis, ĀryaJñānasattvamañjuśrī-upayikā, questa divinità è rappresentata con tre facce e sei braccia (sole, freccia, loto; lampada, arco, loto).

lizzazione del lotsāva di Śol po – danzante la sua terrificata danza in mezzo ad un alone di fiamme (fig. 240). Il dio è circondato dal suo ciclo che comprende dieci divinità, e dal solito corteo delle dee adoranti, cioè, alla sua destra, da (fig. 241): rDo rje sgröl ma dkar mo, Kr'o bo mi gyo ba. rDo rje sgröl ma, K'ro bo gžin rje gšed, K'ro bo sen ge gdoñ can, K'ro mo dbyug sñon can, K'ro mo stag gi gdoñ can ma; alla sua sinistra da K'ro bo gžan gyis mi t'ub pa, K'ro bo bdud rtsii ək'yil ba, rDo rje sgröl ma, gSuñ rdo rje ądsin pa, gŠin rje gšed, K'ro bo bdud rtsii ək'yil ba (fig. 242). Lha mo bžad pa ma, T'ugs rdo rje ądsin pa, rTa mgrin. K'ro bo ək'or los bsgyur ba, K'ro mo rtai gdoñ can ma. bDud rtsii ək'yil ba (due imagini) (fig. 243), K'ro bo stobs po c'e, K'ro mo spanyi kyi gdoñ can ma.

Sulla parete occidentale la figura maggiore rappresenta la stessa divinità secondo le formule di meditazione di un altro grande maestro della mistica tantrica, vale a dire il Lotsāva di Ba ri (tav. 244). In tutto ottantatre imagini.

N. 9. La statua principale di questo tempio, che oggi prende il nome di 'Od zer gtsug tor, rappresenta T'ub c'en con quattro facce, otto braccia e quattro piedi, circondato dalle imagini di quattro dèi che stanno a simboleggiare quattro mistiche sillabe e cioè: aṃ, vaṃ, paṃ, dsaṃ. T'ub c'en corrisponde come è noto a: mahāmuni, il « grande asceta » cioè il Buddha Śākyamuni, del quale alcune scuole tantriche, come quelle che hanno elaborato i cicli da cui i pittori si ispirarono per gli affreschi di queste cappelle, considerarono come uno dei simboli più venerabili l'uṣṇīṣa, cioè il ciuffo ascetico.

L'importanza ed il significato che l'uṣṇīṣa ebbe nelle scuole mistiche, non solo buddhistiche, è stato già in parte

lucido da altri e non è più questo il luogo di insistervi; va solo ricordato che il valore esoterico che ad esso si attribuiva facilitò il formarsi di particolari dottrine mistiche di cui qui vediamo l'eco iconografico e liturgico.

L'immagine della stessa divinità si vede sulla parete meridionale (tav. 245) circondata da un largo stuolo di figure, che, come è dichiarato nell'iscrizione, rappresentano gli arhat, i sedici bodhisattva, i dieci P'yogs skyoñ ecc. e dodici deefra le quali: So sor brañ ma, bSod nams rnam gzigs ma, bSod nams gzigs ma, Ts'e aḍsin ma, gSañ sgrub ma, rGyas ldan ma, Śin tu go c'a ma, Yañ dag a c'añ byed ma, P'yag rgya brten ma.

Questo ciclo è stato illustrato da Bu ston nel suo Trattato sui Kriyātantra (op. cit., pag. 19 a).

La divinità centrale da lui descritta corrisponde perfettamente a quella rappresentata in questa cappella; è una forma di bCom ldan aḍas t'ub pa, giallo, con quattro facce ed otto mani tutte quante nella mudrā della predicazione. Gli accoliti sono:

	colore	facce	mani	simboli	
				a destra	a sinistra
gSañ sgrub ma	bianco	1	2	ventaglio	
Ts'e aḍsin ma	giallo	"	"	vaso	
P'yag rgya brten ma	rosso	"	"	rosario	
bSod nams ldan ma	bianco	"	"	loto tenuto nella mano	mudrā del dono
bSod nams gzigs ma	bianco	"	"	mudrā della approvazione (legs so sbyin)	lampada

Segue: TABELLA.

	colore	facce	mani	simboli		
				a destra	a sinistra	
bSod nams rnam gzigs ma	giallo	1	2	libro	uncino	
Šin tu go c'a mo	rosso	»	»	loto		
Yañ a dag a c'añ byed ma	verde	»	»	loto		
So sor a brañ ma	rosso- verde	»	»	mudrā della protezione		
mDañs ldan ma	giallo pallido	»	»	<i>kumuda</i>		
gZi ldan ma	rosso- giallo	»	»	specchio		
rGyas ldan	verde	»	»	spighe		
nelle quattro porte:						
aC'i a joms ma	bianco	»	»	uncino		
gŠin rje a joms ma	turchino	»	»	clava		
» » sdom byed ma	rosso	»	»	catene		
Legs skyoñ ma	verde	»	»	laccio		

Seguono i bodhisattva, i P'yogs skyoñ, rNam t'os ecc.

Sulla piccola parete a oriente campeggia unica l'immagine della stessa divinità nel suo aspetto esoterico (fig. 246), come centro del maṇḍala di gTsug tor dri med kyi dkyil a k'or. A sinistra della porta è riprodotto il ciclo delle dodici dee e degli accoliti (fig. 247).

In tutto cento otto figure.

N. 10. Questa cappella porta il nome di sGrol dkar, perchè è dedicata a Tārā bianca. La statua è accompagnata dalle quattro divinità del suo ciclo e cioè K'ro gñer can, 'Od zer can, Dug sel ma gialla e Dug sel ma verde.

Sulla parete meridionale la figura centrale rappresenta invece sGrol ma verde con tre facce e otto braccia (tav. 248) secondo il sistema di meditazione di Attśa. Intorno le cento otto immagini di sGrol ma.

La descrizione sommaria contenuta nell'iscrizione mi dispensa dall'entrare in maggiori particolari. In tutto centoventitre figure.

N. 11. La statua centrale di questa cappella dedicata a Kun tu bzañ po rappresenta il Bodhisattva Kun tu bzañ po sopra un elefante; ai due lati si veggono le statue di Byams pa e sPyan ras gzigs. A sinistra della porta: sPyan ras gzigs sems ñid ñal bso (1) di color bianco con la mano destra sul ginocchio destro in quella particolare maniera di sedere che si chiama *lalitākṣepa*.

Egli è circondato da sedici bodhisattva secondo gli schemi iconografici del rNam par snañ mdsad mñon byañ c'ub rgyud e sedici deeġadoranti. Sulle tavole 249, 250 si veggono alcune di queste divinità: rGyas ldan ma, sPyan legs, Śin tu go c'a mo, dPal spas, Yañ dag aç'an byed ma, Ye šes grags pa, P'yag rgya brten ma, sPyan gdug pai žal, bSod nams ldan ma, gŚin rje sdom byed, in parte già trovate nella cappella n. 9.

Sulla parete maggiore, a occidente, giganteggia nel centro la figura di ąJam pai dbyaṅs circondato da una lunga schiera di bodhisattva: Kun tu bzañ po, bLo gros mi bzad pa, Nam mk'a' sñiñ po, rDo rje sñiñ po, Zla ba 'od, sGrib sel, ecc.

In tutto settantuno immagini.

(1) Su cui ved. BUS TON, *Sems ñid ñal bsoi rtse ba rgyud kyi luiñ dañ sbyor ba*. Op. complete, vol. JA.

N. 12. Questa cappella è dedicata a aGro bzañ, una forma particolare di P'yag na rdo rje.

A sinistra della porta l'immagine grande rappresenta (tav. 251) P'yag na rdo rje, conosciuto come P'yag rdor lcags sbugs, cui fanno corona i tredici dèi del suo ciclo. Si veggono : Ratnavajrapāni, Ratnagaruḍa, luddha (*sic*) garuḍa, l[uddha]vajrāpani, Padmavajrapāni, Padmagaruḍa, Karmavajrapāni, Karmagaruḍa.

L'immagine centrale della parete a oriente rappresenta (tav. 252) P'yag na rdo rje aGro bzañ intorno al quale si svolge il ciclo delle 17 deità del suo maṇḍala. Di questo il principale espositore fu, secondo la tradizione tibetana, Maitrīpa. Si veggono a destra: P'yag na rdo rje, rDo rje rab tu aḍul, rDo kun tu aḍsin, rDo rje me tog ma, rDo rje bde byed, rDo rje rje mt'u c'en, rDo rje bduḡ spos ma, rDo rje žags pa ma, rDo rje lcags kyu ma, rGyal k'yuñ mc'og; a sinistra: rDo rje mi bzad ajom, rDo rje aḍug pa aḍul, P'yag dor, rDo rje gnod sbyin, rDo rje sriñ mo, rDo rje dbyiñs las rgyal, rDo rje . . . las skyob, Mar me ma, Ro lañs, rDo rje dril bu ma, ecc.

Sulla parete a nord è rappresentato il maṇḍala di nove dèi di P'yag na rdo rje; la divinità centrale minaccia erompendo da un alone di fiamma che intorno a lei s'agita e sale.

Come si è visto dai nomi sopra citati non mancano le mC'od pai lha mo; è pure dipinto il ciclo dei P'yogs skyoñ e di rNam t'os sras (tav. 253).

In tutto ottantasette immagini.

N. 13. La cappella è consacrata a Mi aḡ'rugs riprodotto nella statua centrale secondo il sistema di meditazione di Atiśa (1) e circondato da quattro accoliti e cioè

(1) b s T a n a g y u r, LXIII n. 26 *Akṣobhyasādhanaṇāma*.

Lha mo Pad ma can, gDoñ can ma, rNam rgyal ma e mDañs ldan ma. Le pitture sono abbastanza rovinate: rappresentavano le tredici forme di Mi ak'rugs secondo gli Yoga-Tantra e il paradiso di questo dio conosciuto col nome di mÑon par dga' ba, Abhirati.

In tutto centosessanta imagini.

N. 14. Traverso questa cella sprovvista di statue, si sale al piano superiore. Le pareti erano anch'esse coperte di affreschi in gran parte oggi anneriti dal tempo e malamente visibili. Predominano cieli di divinità terrifiche e incaricate della protezione dei luoghi sacri, Gur mgon, gZuñs grva lna, gŠiñ rje gšed.

L'autore della d k a r c ' a g le potè numerare e contò centoquattro figure.

N. 15. Questa cappella è nominata da sMra bai señ ge; la statua del dio è circondata da quella dei suoi quattro accoliti. Molte pitture sono in cattivo stato di conservazione; ma quelle che si conservano hanno notevole pregio artistico (fig. 254). Ricordano davvicino quelli dei templi del piano sottostante.

In tutto l'autore della dkar c'ag ha contato centosessanta imagini.

N. 16. Questa cappella è dedicata a sPyan ras gzigs dbañ p'yug agra adu byed, una forma particolare di sPyan ras gzigs: la sua statua è circondata dalla «madre», Yi ge drug ma, e dal figlio, Nor bu adsin, cioè la triade del Šada-kšara di cui già abbiamo parlato nel corso di questi volumi.

Sulla parete a nord la figura principale rappresenta sPyan ras gzigs riprodotto secondo le formule di meditazione di Nāgārjuna con undici facce e quarantadue mani (tav. 255) intorno si svolge il corteo degli dèi che gli fanno corona

(fig. 256). Si veggono dalle due parti Nor bzañ, Padmai mc'i bai blo gros, Las kyi gsañ ba, P'yag na rdo rje, Padma c'os aḍsin, Las kyi rdo rje, rDo rje sgyu ma, rDo rje gar ma, rDo rje mar me ma.

Sulla parete a sinistra della porta è dipinta l'immagine di Yid bžin nor bu, Cintāmañi (1) e sulla piccola parete a oriente si ammira la figura di sPyan ras gzigs dbañ p'yug nk'a' spyod (fig. 257) circondata dal maṇḍala di quattordici dèi. In tutto, fra statue e dipinti, l'autore della dka r c'ag ha calcolato che in questo secondo piano del Kumbum si trovano millecinquecentoquarantadue immagini.

§ 50. — *Il terzo piano del Kumbum.* — Il terzo piano, che nel simbolismo immaginato dai costruttori del Kumbum, dovrebbe rappresentare i quattro rdsu aprul rkañ pa, cioè i quattro elementi della forza mistica operante miracoli, è alto sette cubiti ed ha un perimetro di 262 cubiti. Così secondo l'autore dell'eulogio. La pianta di questo piano segue fedelmente quella dei precedenti.

N. 1. T. Questo tempio è dedicato a Ts'e dpag med. La statua che giganteggia sulla parete in fondo al tempio rappresenta 'Od dpag med; è circondata da quelle di quattro bodhisattva della famiglia mistica del loto cioè: rDo rje c'os rab ecc.

Lungo le pareti si svolge una superba teoria affrescata che riproduce con grande vivacità di colori e ricchezza di figure molti cicli tantrici, dei quali tuttavia non sempre

(1) Già incontrato e descritto secondo il canone di BU STON nella cappella terza di questo secondo gradone, pag. 206; i suoi quattro accoliti sono: Yid myur ma, Rin c'en bzañ mo, Padma rgyal mo, rTa rna mo. BU STON, op. cit., sui Kriyātantra, pag. 26 a.

è evidente la connessione con la divinità dalla quale il tempio prende nome. Difatti il tantra che ha ispirato gli affreschi di questa cappella è il dPal mc'og i cui diversi maṇḍala vengono successivamente dipinti sulle pareti. Sulla sinistra della porta si svolge il maṇḍala di Nam mk'a' mdsod il quale, secondo l'analisi che del dPal mc'og ha fatto Bu ston, è un maṇḍala della prima sezione che ha per scopo di facilitare le due accumulazioni, quella del merito morale e quella della gnosi, elementi preparatori per la conquista dell'illuminazione (n. 203 del mio schema).

La divinità centrale (fig. 258) rappresenta Nam mk'a' mdsod con il *sna ts'og rdo rje* nella mano destra e il campanello contrassegnato dallo stesso rdo rje alla sinistra appoggiata sulla gamba: è un atteggiamento dunque che copia quello di rDo rje sems dpa' e palesemente mostra che quel Bodhisattva è uno sdoppiamento di questo. Intorno si svolge il suo ciclo che comprende altre dodici divinità e quattro simboli, cioè: 2) rDo rje sems dpa', 3) aJam dpal, 4) Nam mk'a' sñiñ po (fig. 259), 5) Nam mk'a' mdsod, 6) aJig rten dbañ p'yug, 7) Sems bskyed ma t'ag tu c'os kyi aḳ'or lo bskor ba, 8) rDo rje k'u ts'ur che nel nostro maṇḍala, contrariamente alle indicazioni liturgiche, è duplice, nella sua manifestazione placata e nella sua manifestazione irata (fig. 260), 9) gNod sbyin, 10) rDo rje sbrañ rtsi, 11) rDo rje sprin, 12) rDo rje ston ka, 13) rDo rje dgun ma e poi i simboli da dipingersi sulle quattro porte del maṇḍala: a oriente monete cinesi (*doñ rtse*), a sud oro (tav. 261), a occidente perle, a nord *padmarāga*, cioè rubini. Fra questo maṇḍala e la porta è dipinto, in alto, il maṇḍala di Nag po c'en po derivato dallo stesso Tantra e descritto anch'esso da Bu ston, pag. 14 b (n. 237 del mio schema).

Il dio ha dieci braccia (tav. 262) ed è circondato dai suoi accoliti cioè: 1) Drag mo, 2) Ts'añs ma, 3) K'yab ajug mo, 4) Sriñ ma, 5) gŽon nu ma, 6) Nag mo, 7) Nag mo c'en mo, 8) Za ba mo, 9) Ži ba mo, 10) Bheruñdā, 11) gTum mo, 12) aJigs byed ma (fig. 262). Questo è anche chiamato il mañḍala delle Ma mo. Sotto a questo è dipinto il mañḍala detto dei tre Miñ po (Bu ston, pag. 15 a) il cui centro è rappresentato dalla triade rGyal bar byed pa, bianco, sBrañ rtsir byed pa, giallo, alla sua destra, e Don t'ams cad grub par byed, verde, alla sua sinistra.

Il simbolo iconografico è lo stesso per i tre dei: cioè la coppa fatta con una scatola cranica nella destra e la freccia e l'arco nella sinistra. Intorno sono schierati gli accoliti, cioè: 1) Grub pa, bianco, col tridente, 2) aP'el ba, giallo, col vaso che contiene un tesoro, 3) C'en po rosso con una cesta di fiori, 4) gNod sbyin, nero, che impugna un dente, 5) gTum po nero col bastone, 6) K'ro bo nero con un serpente, 7) mC'og nero con la ruota, 8) gSod pa nero con la spada.

Il mañḍala è quasi tutto visibile sulle figure 262 e 263.

Sulla parete sinistra la figura centrale rappresenta rDo rje hūm mdsad (fig. 264). I pittori hanno dunque voluto rappresentare il mañḍala di K'ams gsum rnam rgyal che è il terzo nell'elenco di Bu ston, op. cit., pap. 6 b (n. 197 del mio schema). Il dio è di color turchino, con le mani che stringono il campanello ed il rdo rje nella mudrā detta: *k'ams gsum rnam par rgyal ba* e calpestante dBañ p'yug e Umā. Egli ha alla sua sinistra da 1) K'ro bo rDo rje aḍsin pa, 2) lCags kyu aḍsin pa, 3) Ral gri aḍsin pa, 4) Žags aḍsin pa, 5) dByug aḍsiñ pa, 6) K'aṭvaṅga aḍsin pa, 7) Gri riñ aḍsin pa, 8) C'u gri aḍsin pa. Questi dèi nella mano destra im-

pugnano il simbolo da cui prendono il nome; la sinistra è atteggiata nel simbolo della minaccia. Così si vede chiaramente come sono nati: non sono altro che l'ipostasi iconografica delle armi e degli strumenti caratteristici delle divinità terrifiche. Sotto al loto sul quale poggia la divinità sono dipinti i quattro simboli delle quattro porte del maṇḍala e cioè: l'arco e la freccia sulla porta ad oriente, la spada a sud, il rdo rje a occidente e la lancia a nord.

Sulla parete che fronteggia, a sinistra, la cella contenente le statue, è dipinto il maṇḍala di Nam mk'a' sñiñ po che è il quinto secondo l'ordine seguito da Bu ston (op. cit., pag. 9a, n. 199 del mio schema). La figura centrale rappresenta Nam mk'a' sñiñ po, di color turchino nell'atto di infilarsi una collana di gemme (fig. 265). Intorno si svolge la teoria dei suoi accoliti e cioè: 1) dBañ skur rin po c'è che tiene un diadema gemmato, 2) Rin po c'è c'en po nor stsol ba con un tesoro, 3) C'os c'en poi rin po c'è con un libro, 4) Rin po c'è c'en po ro myañ ba nell'atto di portare un vassoio. Tutti e quattro tengono nella mano destra il simbolo da cui prendono il nome e appoggiano la sinistra sul sedile. Seguono poi: 5) Lha mo rin c'en gdugs ma che tiene un'ombrella gemmata, 6) Lha mo rin c'en rgyal mts'an che tiene uno stendardo gemmato, 7) Lha mo rña can ma col tamburello, 8) Lha mo rin c'en srog šiñ mo. Seguono poi i simboli delle quattro porte del maṇḍala e cioè un diadema gemmato, un vaso colmo di gemme, il libro della gnosi suprema, un vaso ricolmo di cibo (fig. 266). Sull'ala sinistra della cella è dipinto il primo maṇḍala del dPal mc'og, cioè quello di rDo rje sems dpa' intorno al quale si succedono simmetricamente disposti in mezzo a giochi di nubi

e di fiori i suoi accoliti. Le figure 267–270 riproducono alcuni particolari. Da Bu ston sappiamo che questo maṇḍala più numeroso degli altri comprendeva ancora: 1) rDo rje sems dpa', nel suo solito atteggiamento, di color bianco, 2) rDo rje yid las byuñ ba di color rosa. Il suo nome, che trascrive il termine sanscrito *manasija*, « quello che è nato dalla mente » e i suoi simboli – vale a dire la freccia adorna di fiori e l'arco con una piccola freccia incoccata, – rivelano la sua origine. Le scuole tantriche presero questo Dio dalla mitologia indu adattando ai loro schemi mistici il dio dell'amore (*kāma*), che la tradizione indiana indica appunto col nome « di nato dalla mente », e cui l'iconografia attribuisce come simboli le frecce infiorate e l'arco, 3) rDo rje Ki la ki la ya, rosso; stringe un rdo rje di color rosso, 4) rDo rje dran pa, turchino–pallido; con la destra stringe uno stendardo col segno del mostro marino (*makara*) e con la sinistra si appoggia sul sedile, 5) rDo rje sñems pa, color d'oro puro, tiene con le due mani due rDo rje appoggiandoli ai fianchi, 6) rDo rie sbrañ rtsi, rosa, 7) rDo rje sprin rosa, 8) rDo rje ston, di color turchino pallido, 9) rDo rje gdun, aureo. Queste quattro ultime divinità portano le mani congiunte sopra la testa tenendo rispettivamente una cesta di fiori, un incensiere, una lampada e una conchiglia piena di profumi, 10) Mi bskyod pa, bianco, nel suo atteggiamento tradizionale, 11) P'yag na rdo rje, bianco c. s., 12) aJam dpal, del color del cielo, con quattro braccia armate di spada, 13) Rin c'en a byuñ ldan turchino, nel suo solito atteggiamento, 14) Nam mk'a'i sñiñ po nell'atto di infilarsi la collana, 15) Nam mk'ai mdsod, di color variegato, che impugna il doppio vajra e la campanella, 16) 'Od dpag med, giallo, nell'atteggiamento di spie-

gare la legge (v y ā k h y ā n a m u d r ā), 17) ṅJig rten dbaṅ p'yug, rosa; tiene nella mano sinistra un loto con lungo stelo appoggiato sul fianco e ne apre il fiore con la mano destra, 18) Sem s bskyed ma t'ag tu c'os kyi ṅk'or lo bskor ba, giallo; la mano sinistra è appoggiata sul fianco e sulla destra un disco con otto raggi, 19) Don yod grub pa di color variegato, nel suo atteggiamento tradizionale, 20) rDo rje gnod sbyin, turchino; afferra un dente. Seguono poi le mC'od pai lha mo, 21-24) sGeg mo, rDo rje bžad pa, rDo rje gar ma, gLu c'en po: cui succedono le seguenti dee: 25) rDo rje gzugs, rDo rje sgra, 26) rDo rje dri, 27) rDo rje ro alle quali, nel circuito esterno del maṅḍala, fanno corona, p'yogs skyoṅ, pianeti e asterismi lunari.

Sulla parete a sinistra della cella si trova ancora il maṅḍala di ṅJig rten dbaṅ p'yug che è il quarto nell'elenco di Bu ston, op. cit., pag. 8 a (n. 198 del mio schema). Nel centro si vede la figura di ṅJig rten dbaṅ p'yug, di color rosa, che stringe con la sinistra un fiore di loto rosso e l'apre con la destra. Seguono: 1) dPal pad ma c'en po rosso, con fiore di loto e arco, 2) Pad ma c'en po gtum poi dbaṅ p'yug, nero, con quattro braccia e tridente, loto, khaṭvāṅga e scatola cranica come attributo, 3) Pad ma c'en po sotto forma di K'yab ṅjug (Viṣṇu) con quattro mani e loto, disco, clava e conchiglia come attributi, 4) Pad ma c'en po sotto forma di Ts'aṅs pa; quattro facce, quattro mani: clava, rosario, loto, vaso ascetico come simboli, 5) Pad ma c'en po sa ṅdsin, giallo con sei mani delle quali due sono congiunte e le altre quattro portano i simboli di Viṣṇu cioè: conchiglia, loto, clava e disco, 6) Pad ma c'en poi ṅi ma rosso: nella destra tiene un loto e con la sinistra sorregge il disco solare su quello poggiato, 7) Pad ma c'en po sotto forma del Dio del Vento,

nero: nella destra tiene una bandieruola e nella sinistra un loto, 8) Pad ma c'en po' rgya mts'o, sotto parvenza del dio dell'acqua, bianco; nella destra tiene un loto e nella sinistra un serpente, 9) Pad ma c'en po sa ṅdsin Lha mo miñ śrī; nella sinistra un loto e nella destra un vaso ricolmo di tesori, 10) Pad ma c'en po rgya mts'o miñ hrī; nella destra un laccio fatto con serpenti e nella sinistra un serpente, 11) Pad ma c'en po ñi ma miñ gī; con la mano destra tiene un loto sul quale poggia il disco solare, 12) Pad ma c'en po rluñ gi lha miñ dhī; nella destra tiene una banderuola e nella sinistra un fiore di loto. Seguono le divinità protettrici delle quattro porte: 13) una donna come simbolo di Padma c'en po c'ags pai mts'on c'ai mtsan ma, 14) un serpente come simbolo di gTum poi dbaṅ p'yug, 15) un cinghiale, come simbolo di Pad ma c'en po nag po, 16) un loto come simbolo di Ts'añs pa.

Sulla parete che fiancheggia la cella a destra di chi guarda è rappresentato il maṅḍala di Sems bskyed ma t'ag tu c'os kyi ṅk'or lo bskor ba, descritto da Bu ston nell'opera già citata (pag. 11 b) (n. 202 della mia lista). Nel centro campeggia la figura del dio che dà il nome al maṅḍala: sorregge nella mano destra un disco, nel centro del quale è un rdo rje e poggia la sinistra sul sedile. Suoi accoliti sono P'yag na rdo rje, ṅJam dpal, Nam mk'a' sñiñ po, Nam mk'a' mdsod, ṅJig rten dbaṅ p'yug, Sems bskyed ma t'ag tu c'os kyi ṅk'or lo rab tu bskor ba, rDo rje k'u ts'ur, rDo rje gnod sbyin, e, sulle porte, rDo rje sems dpa', rDo rje hūm mdsad, ṅJig rten dbaṅ p'yug, Nam mk'a'i sñiñ po.

Segue poi sulla parete a destra il maṅḍala di rDo rje gnod sbyin (in Bu ston è il numero 10, a pag. 13 b, n. 204

della mia lista) che è nel centro, circondato (fig. 273) da P'yag na rdo rje ṅJam dbyaṅs, Nam mk'a' sñiṅ, Nam mk'a' mdsod, ṅJig rten dbaṅ p'yug, Sems bskyed ma t'ag tu c'os kyi ṅk'or lo bskor ba, rDo rje gnod sbyin. In basso corrono divinità supplementari di evidente carattere terrifico che appartengono alle schiere dei *p'yogs skyoṅ* e che fanno da cintura di protezione a tutti i maṅḍala (particolari figg. 271, 272).

Da ultimo subito a destra della porta viene il maṅḍala di rDo rje k'u t'sur che nell'elenco di Bu ston occupa il sesto posto (n. 200 della mia lista); nel centro si vede rDo rje k'u ts'ur, giallo, con due mani che tengono all'altezza del petto il rdo rje. Egli è circondato da: rDo rje sku mc'og uguale iconograficamente a rDo rje sems dpa', rDo rje ljags, rosa, che nella destra tiene una lingua di diamante e con la sinistra si appoggia sul sedile, Byaṅ sems tiṅ ṅe ṅdsin rdo rje che tiene il rdo rje, Byaṅ sems rdo rje, col rdo rje, Lha mo p'yag rgyai k'u ts'ur ma, simile a rDo rje k'u ts'ur, Lha mo ye šes k'u ts'ur ma, simile a ṅJig rten dbaṅ p'yug, Lha mo las kyi k'u ts'ur ma, Rin c'en k'u ts'ur ma, simile a Nam mk'a' sñiṅ po; sulle porte del maṅḍala rDo rje sñems ma, simile a rDo rje sems dpa', rDo rje ljags ma, simile a rDo rje smra ba, rDo rje tiṅ ṅe ṅdsin, rDo rje ma, rDo rje rdo rje ma simile a rDo rje las.

È chiaro dunque, come è del resto testimoniato dalle iscrizioni, che in questo tempio si sono voluti rappresentare i cinque maṅḍala principali e i quattro intermedi che compongono il maṅḍala sintetico delle cinque famiglie. Ciascun maṅḍala in questo caso riproduce quello partitamente spiegato nella sezione antecedente, per famiglie separatamente prese.

Lo schema di tale maṇḍala sintetico è riprodotto nelle figura seguente (1) :

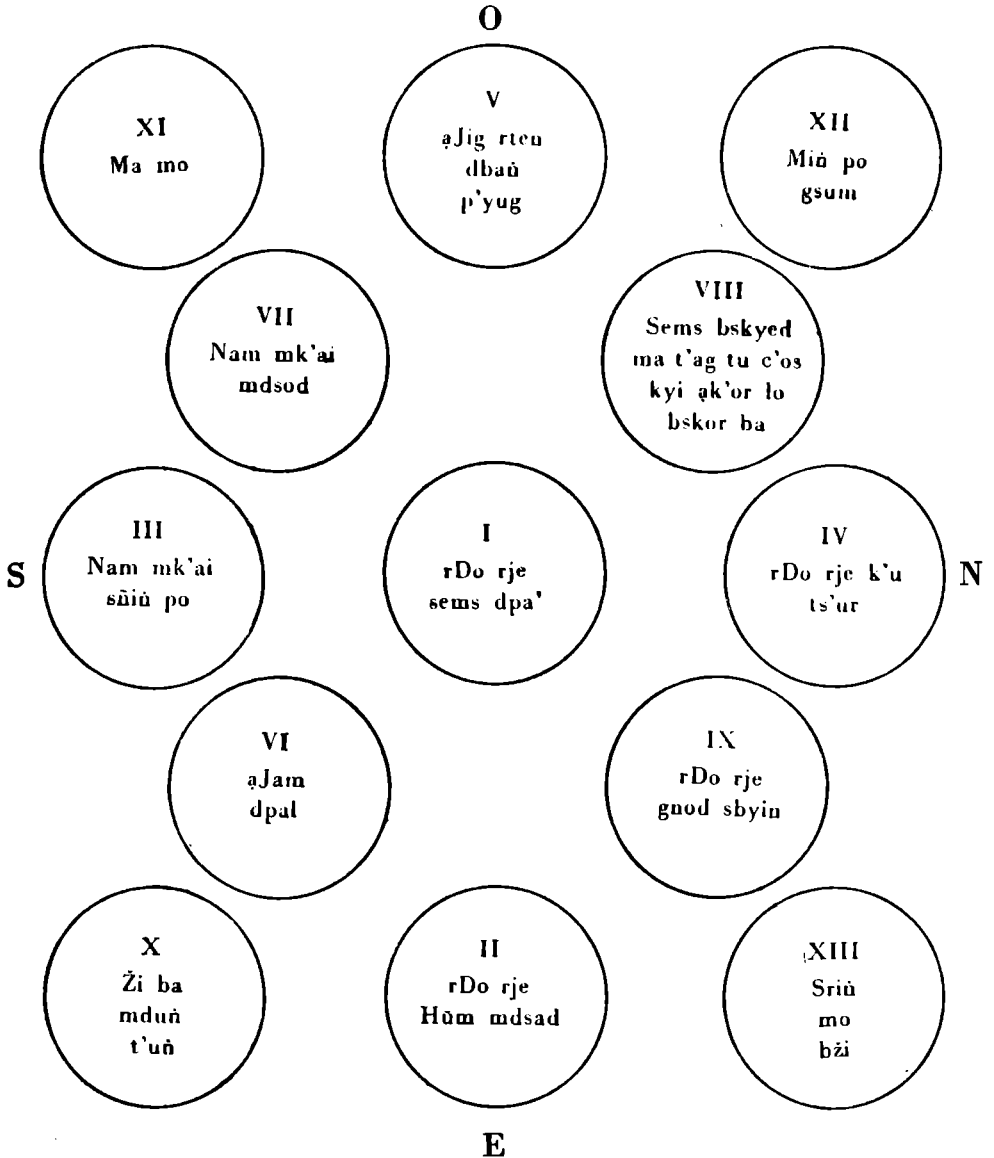


Fig. B.

(1) Vedi BU STON, op. cit., fol. 13, 6.

Io ho descritto i maṇḍala principali e meglio visibili; ma quale più in alto, quale più in basso, sulle pareti di questa cappella il ciclo è riprodotto per intero: quello di 4Jam dpa', delle Ma mo, dei tre Miñ po e delle quattro Sriñ mo (1).

I maṇḍala, nel loro insieme, sono interessanti oltre che dal punto di vista iconografico, anche perchè ci danno un'idea del come essi fossero concepiti. Non solo cioè troviamo in essi raccolte divinità assolutamente buddhistiche, ma anche ipostasi di momenti particolari della liturgia tantrica o dei simboli di altre divinità o di oggetti di culto. Abbiamo già veduto, come, ad esempio, fosse data forma divina alle armi che vengono di regola impugnate dalle divinità terrifiche e qualche volta anche dal miste durante il dramma liturgico (pag. 220). Altri simboli come il tamburo, l'ombrello, lo stendardo sono egualmente deificati (pag. 221). Così entrano nel ciclo le stagioni e gli elementi (pag. 222 e 223), oltre ben inteso le divinità principali di pantheon indù, le quali si arricchiscono in questo caso di altre meno frequenti nella liturgia buddhistica: tale ad esempio Beruṇḍā (pag. 220) cioè Bheruṇḍā una delle forme di Kālī.

In tutto, secondo i calcoli della solita dkar c'ag, si troverebbero in questo tempio duecentottantacinque figure.

N. 2. I monaci chiamano oggi questa cappella dal nome di rDo rje sems dpa'. Siccome infiniti sono i maṇḍala dedicati a questo è evidente che siffatta indicazione è abbastanza generica. Bisogna perciò meglio determinare quale

(1) Vedi nota alle iscrizioni.

sia il Tantra che fu, in questo caso, preso a modello. È chiaro che sulle pareti seguitano ad essere rappresentati altri maṇḍala del dPal mc'og, già riprodotto in parte nel tempio precedente. Lo schema delle pitture segue anche in questo caso esattamente le indicazioni di Bu ston. Sulla parete a est si vedono tre statue le quali rappresentano, quella centrale, bDe ba c'en po rdo rje sems dpa', simbolo della natura essenziale di Sañs rgyas dkon mc'og, quella alla sua destra aJig rten dbaṅ p'yug, simbolo della natura essenziale di C'os kyi dkon mc'og, e quella a sinistra Nam mk'a' sñiṅ po simbolo della natura essenziale di dGe aḍun dkon mc'og. In altre parole nuove ipostasi delle tre gemme: il Buddha, la legge, la comunità. Siamo di fronte al secondo dei sei maṇḍala inclusi nella categoria di quelli intesi a realizzare perfezioni mistiche non conseguite traverso l'atto rituale: essi rappresentano, come si vede nello schema più sopra riprodotto, il secondo gruppo dei maṇḍala descritti dal rTog pa t'ams cad bsdus pai rtsa bai rgyud (n. 232 della mia lista).

Il nome tecnico di questo maṇḍala particolare è De bzin gšegs pai gsaṅ ba ras ris kyi dkyil aḅk'or. Per quel che riguarda l'iconografia Sañs rgyas dkon mc'og è rappresentato in atto di impugnare con la sinistra l'arco e con la destra di scoccare il dardo, C'os dkon mc'og nell'atto di aprire un fiore di loto, dGe aḍun dkon mc'og tiene invece una gemma.

Sulla parete principale si vede, nel centro, la figura di aJig rten dbaṅ p'yug, di color rosa, il quale nella mano sinistra tiene un fiore di loto dal lungo stelo aprendolo con la destra. È dunque rappresentato qui il maṇḍala gTi mug gi gñen por aḅro aḍul, inteso a cacciare dalla mente quel-

l'oscuramento che ci impedisce di vedere la verità (n. 198 della mia lista) (Bu ston, op. cit., fol. 8a già descritto sopra e rappresentato pure nel tempio precedente) (figg. 274, 275, 276).

Sulla parete sinistra della porta la figura centrale rappresenta rDo rje ḅk'or lo col suo seguito, cioè il maṇḍala detto Rigs t'ams cad kyi dkyil k'or du ḅjug pai rgyur rdo rje ḅk'or lo, della prima sezione del dPal mc'og già rappresentato nel tempio n. 1 (n. 202 della mia lista) (fig. 277).

A destra della porta invece troviamo il maṇḍala di rDo rje k'u ts'ur, lo stesso che abbiamo veduto nel tempio precedente. Non manca in basso il solito corteo di simboli e divinità raffiguranti le mistiche offerte o la difesa del luogo sacro. In tutto centocinquanta figure.

N. 3. La cappella è conosciuta col nome di cappella delle K'ro mo; ma più esattamente dovrebbe chiamarsi da Me ltar ḅbar ba p'ra mo, che è la divinità cui è dedicata e dalla quale si intitola un maṇḍala particolare, cioè il quarto del secondo gruppo di maṇḍala descritti dal rTog pai t'ams cad bsdus pai rtsa bai rgyud, incluso nella seconda sezione del dPal mc'og (Ved. Bu ston, op. cit., pag. 31, n. 234 della mia lista).

La statua centrale lo riproduce in una forma simile alla manifestazione terrificata di Vajrapāṇi; è circondata a destra da Ki li ki lai gzugs can ḅsin ma e a sinistra da ḅDod pai me ḅbar ma — detta pure T'al bar rab tu ḅjig pai lha mo rdo rje.

Sulla parete maggiore è il maṇḍala di Nam mk'a' sñiü po, detto Ser snai gñen por rdo rje rin c'en già descritto; lo abbiamo trovato nel primo tempio. A destra della parete vediamo il maṇḍala di Nam mk'a' mdsod anch'esso già

descritto (n. 199 della mia lista) (per alcuni particolari v. fig. 278).

Su una sporgenza della parete di fronte alla porta si vede la figura di aJam dpal nel centro del maṇḍala detto Šer p'yin gtso bor gyur aJam dpal, descritto nella prima sezione del dPal mc'og (V. Bu ston, fol. 10 b, n. 200 della mia lista).

Quindi, sulla parete a sinistra della porta, si ripete il maṇḍala di rGyal bar byed pa già trovato nel tempio di Ts'e dpag med. In tutto centoquarantasei figure.

N. 4. La cappella è dedicata alla Yum c'en mo, la cui statua, nell'atteggiamento tradizionale, è accompagnata a destra da quella di P'rog ma, rossa, e a sinistra da quella di Grags c'en ma, verde.

Sulla parete maggiore è raffigurato il maṇḍala principale descritto dal rDo rje sñiñ po (n. 295 della mia lista). La figura nel centro rappresenta (fig. 279) rNam par snañ mdsad, bianco, in *samādhimudrā*; egli è circondato dalle quattro śakti, cioè da Sems ma rdo rje ma (a oriente), Rin c'en rdo rje ma (a sud), C'os kyi rdo rje ma (a occidente), rDo rje las ma (a nord). Secondo Bu ston (rDo rje sñiñ po rgyan gyi rgyud kyi dkyil aḳ'or gyi rnam gžag, foglio 3), rNam par snañ mdsad è in questo maṇḍala circondato oltre che dalle quattro dee ora ricordate, da gTsug tor aḳ'or los bsgyur ba, rosso, che sostiene sull'indice della mano destra una ruota e appoggia la sinistra sul sedile, gDugs dkar gtsug tor, rGyal bai gtsug tor, gZi brjid p'uñ po skal ba c'e, rNam par aḳ'ro byed rnam rgyal, cioè dai cinque gTsug tor (1).

(1) Iconograficamente tutti uguali al primo.

Seguono gli altri quattro Buddha della pentade, di proporzioni maggiori delle altre figure. Essi sono accompagnati dalle divinità secondarie del ciclo, in gran parte quelle stesse del rDo rje dbyiñs dkyil aḳ'or e cioè: davanti a Mi bskyod pa: rDo rje sems dpa'; a destra: rDo rje rgyal pa, a sinistra: rDo rje c'ags pa; dietro: rDo rje legs pa, e così, nello stesso ordine, intorno a Rin c'en aḅyuiñ ldan: rDo rje rin c'en, rDo rje gzi brjid, rDo rje rgyal mts'an, rDo rje bḅad pa. Intorno a 'Od dpag med: rDo rje c'os, rDo rje rnon po, rDo rje rgyu, rDo rje smra ba. Intorno a Don yod: rDo rje las, rDo rje bsruiñ, rDo rje gnod sbyin, rDo rje k'u ts'ur. Poi rDo rje sgeg mo, rDo rje aḅ'reñ ba, gLu ma, Gar ma, bDug pa ma, Me t'og ma, Mar me ma, Dri ma.

Alcuni particolari di questo maḅḅala possono vedersi sulla fig. 280.

A sinistra della porta si vede il maḅḅala di Rin c'en aḅyuiñ ldan dbugs dbyuiñ, circondato dagli accolti suoi: rDo rje rin c'en, rDo rje gzi brjid, rDo rje sems dpa', rDo rje rgyal po ecc. (fig. 281).

Le altre figure sono molto rovinate: sulla parete a sinistra della porta era rappresentato Mi bskyod pa.

In tutto, il tempietto conteneva centotrentuno figure.

N. 5. Questa cappella è dedicata a rNam par snañ mdsad e da lui appunto prende il nome. La statua lo rappresenta con quattro facce circondato a destra da rDo rje sems dpa' e a sinistra da rDo rje aḅ'añ.

Sulla parete maggiore è figurato uno dei maḅḅala inclusi nei sette maḅḅala complessivamente chiamati Nam mk'a' dri med c'uñ dk'yil aḳ'or spiegati da aḅJam dpal bḅes gñen; cioè il terzo gruppo dei maḅḅala descritto da Bu ston

come pertinente al mTs'an yañ dag brjod pa (BU STON, mTs'an brjod kyi dkyil aḳ'or gyi bkod pa, pag. 18).

La figura centrale rappresenta rNam par snañ mdsad, bianco, con quattro facce e le due mani in samādhimudrā, sulle quali poggia un rdo rje.

Nel centro del suo petto si vede un'altra imagine con quattro faccie, cioè Dañ poi sañs rgyas il quale, nelle quattro braccia di destra, tiene la spada simboleggiante la sapienza mistica, e nelle quattro mani di sinistra il libro della gnosi suprema. Nel centro di questa figura si vede un'altra piccola imagine la quale rappresenta aJam dpal ye šes sems dpa' con sei faccie e con gli stessi simboli che Dañ poi sañs rgyas. Intorno sono dipinti: Sems ma rdo rje, Rin c'en sems ma, C'os kyi sems ma, Las kyi sems ma, e gli altri quattro Tathāgata della pentade suprema, circondati dai loro accoliti, nell'ordine seguente: Mi bskyod pa: rDo rje sems dpa', rDo rje rgyal po, giallo, con l'uncino, rDo rje c'ags pa, rosso, con arco e freccia, rDo rje legs pa, verde, che tiene il rdo rje facendo la mudrā della minaccia. Rin c'en abyuñ ldan: rDo rje rin po c'e, giallo con gemma e campanello, rDo rje ñi ma, rosso, col disco solare, rDo rje dpal, turchino, con lo stendardo, rDo rje bšad pa, bianco, con un rosario d'avorio. sNañ mt'a' yas: rDo rje c'os, rosso, nell'atto di aprire un fiore di loto, rDo rje rnon po, turchino, con la spada, rDo rje rgyu, giallo, con un disco, rDo rje smra ba, rosso, nell'atto di toccarsi la lingua. Don grub: rDo rje las, verde, con campanello e *sna ts'ogs rdo rje*, rDo rje bsrui ba, giallo, con lo scudo, rDo rje gnod sbyin nero, che si tiene i denti, rDo rje k'u ts'ur, giallo, agita il rdo rje.

Sulla parete a sinistra della porta si vede il maṇḍala di *Byañ c'ub sems dpa' dbugs dbyuñ*, uguale al precedente con la differenza che cambia la divinità centrale, restando uguali gli accoliti. Questo sarebbe il settimo maṇḍala secondo la liturgia dello stesso interprete.

Sulla parete opposta doveva trovarsi il maṇḍala di *Mi bskyod pa*, ugualmente ispirato dalla stessa fonte. In tutto centotrentacinque figure.

N. 6. T. Questo tempio è dedicato a *Rin c'en abyuñ ldan*, e può considerarsi come uno dei più belli di tutto il Kumbum, per la magnificenza delle sue pitture e la ricchezza della sua decorazione.

La statua centrale rappresenta la divinità da cui il tempio prende il nome ed è circondata da altre quattro statue di proporzioni minori, due per lato, cioè quelle di *rDo rje rin c'en*, *rDo rje gzi brjid*, *rDo rje rgyal mts'an*, e *rDo rje bzad pa*.

Il gruppo è ispirato al maṇḍala detto *Rin abyuñ p'yag rgya bži* descritto dal *Tattvasaṅgraha* (corrisponde al n. 7 della mia lista).

La maggior parte degli affreschi è invece dedicata al grande maṇḍala detto *Nam mk'a' dri med dkyil ak'or c'en po* secondo il sistema liturgico di *āJam dpal grags pa*: esprime cioè simbolicamente il rituale mistico e le esperienze esposte nel *mTs'an brjod* (n. 273 della mia lista).

Sul fianco sinistro della porta è dipinto il ciclo delle divinità che vengono diseguate sulla fascia esterna del maṇḍala. (*Bu ston*, op. cit., pag. 9 sg.). Oltre le *mC'od pai lha mo* e il gruppo di *rDo rje gzugs ma ecc.* vediamo *dBañ ldan*, *Umā*, *Indra*, e così via gli altri *p'yogs skyoñ*, *gŽon nu Kar ti ka*, sul pavone, con sei facce e sei mani delle quali

due sollevate sulla testa in atto di omaggio, Nag po c'en po di color scuro e col tridente, dGa' byed dbaṅ p'yug, di color scuro, nell'atto di suonare il tamburo e seduto sopra un tamburo (fig. 287). Mentre nel Trattato di Buxton queste divinità sono nella posizione ya b yu m cioè accompagnate dalla śakti, sulle pitture di questo tempio, le dee sono rappresentate separatamente.

Segue il ciclo dei pianeti: Ñi ma, rosso, con due mani tiene un loto su cui è il disco solare; — sta su un carro tirato da cavalli.

Zla ba, bianco; tiene con la mano un loto su cui è il disco solare; seduto su un cigno.

Mig dmar, rosso; nella destra un coltello e nella sinistra una testa umana; seduto sopra un toro.

gZag lhag, giallo, con arco e frecce.

P'ur bu, bianco, con un rosario e il vaso usato dagli asceti; seduto sopra un loto.

Pa saṅs, bianco, con un rosario ed il vaso usato dagli asceti; sopra un vaso.

sPen pa, nero, con un bastone; seduto sopra una tartaruga.

sGra gcan, rosso scuro; tiene i dischi del sole e della luna.

mJug riṅ, nero, con la spada ed un laccio fatto di serpenti (fig. 287).

Vengono poi:

1) sTobs bzaṅ, nero, con la spada.

2) rGyal byed, verde con quattro braccia, rosario di fiori, freccia, arco e coppa: sta sopra un carro tirato da cuculi dell'India (kokila).

3) sBraṅ rtsir byed pa, bianco, nelle mani di destra porta un coltello sormontato da uno stendardo e l'arco,

in quelle di sinistra dardo e coppa: sta sopra un trono adorno con figure di pappagalli.

4) dByid kyi lha, bianco, con arco e spada, freccia e coppa; sta sopra una nuvola.

Segue poi il ciclo degli otto kLu; kLu mt'a yas, rosso, Nor rgyas, giallo, aJog po, nero, sTobs rgyu, bianco, Padma bianco, Padma c'en po, nero, Duñ skyoñ, giallo, Rigs ldan rosso; tutti in atto di adorazione (figg. 282, 283).

Quindi è riprodotto il ciclo dei Lha ma yin dbañ po, cioè: T'ags bzañ ris, sTobs ldan, Rab dga', rNam par snañ byed; tutti con corazza, spada e scudo (figg. 283, 284).

Nam mk'a' ldiñ gi dbañ po, con ali spiegate e le mani giunte in atto di preghiera. Mi 'am ci rgyal po, con il liuto (p'i vañ), Dri zai rgyal po, color d'oro, con cinque creste.

Rig aḍsin gyi rgyal po, giallo (figg. 285, 286).

In basso invece si svolge il ciclo dei gNod sbyin, i quali tutti tengono nelle mani il limone (*bijapura*) e lo spari-
viero. Essi sono:

Gañ ba bzañ po, turchino;	Ki li ma li, verde;
Nor bu bzañ po, giallo;	sGoi dbañ po, giallo;
gNod sbyin, rosso;	sPyod pai dbañ po, giallo;
rNam sras, giallo;	aP'rog ma, gialla, con il
Pi ci kuṇ ḍa, rosso;	figlio.

Sulla parete a sinistra della porta cioè sul lato nord del tempio, l'immagine centrale rappresenta (fig. 288) Kun tu bzañ po; la mano destra è nell'atteggiamento del dono e la sinistra tiene un fiore di loto dal lungo stelo.

All'intorno esso è circondato da quindici figure che con lui compongono il ciclo dei sedici bodhisattva (Bu ston, op. cit., pag. 7).

1) Blo gros mi zad pa, giallo: spada nella destra, un loto nella sinistra atteggiata nella mudrā *dharmavyākhyāna* (1).

2) Sai sñiñ po, giallo: la destra tocca la terra (*bhūmi-sparśa*); nella sinistra albero celeste sopra un loto.

3) Nam mk'a' sñiñ po, verde: nella destra albero dal quale piovono gemme; nella sinistra lo stendardo che esaudisce i desideri.

4) Nam mk'a' mdsod, giallo: nella destra la gemma che esaudisce i desideri e nella sinistra albero celeste che esce dal vaso fausto.

5) P'yag na rin c'en, verde: la destra nell'atto di donare gemme; e nella sinistra, su un loto, la luna simbolo dell'illuminazione.

6) Blo gros rgya mts'o, bianco: nella destra una conchiglia, nella sinistra la spada.

7) rDo rje sñiñ po, turchino: nella destra il rdo rje e nella sinistra il libro intitolato *Daśabhūmakasūtra*.

8) sPyan ras gzigs, bianco: la sinistra nell'atto del dono, nella destra un loto.

9) mT'u c'en t'ob, giallo: nella destra la spada, nella sinistra il loto.

10) Zla bai 'od, bianco: nella destra un disco segnato dal rdo rje, nella sinistra il disco lunare sopra un loto.

11) Dra ba can gyi 'od, color rosa: nella destra la spada, nella sinistra il disco solare su fiore di loto.

12) 'Od dpag med, bianco: nella destra *sna ts'ogs rdo rje*, nella sinistra un vaso sopra un fiore di loto.

13) sPobs pa brtsegs pa, giallo: la destra nell'atto della minaccia, nella sinistra fiore di loto su cui poggia la spada.

(1) Secondo altre fonti: *abhayamudrā* e vaso usato dagli asceti. Su questo ciclo v. pure pagg. 149, 243 e 250.

14) Mya ñan gyi mun pa t'ams cad rnam par ñjoms pai blo gros, di color zafferano; nella destra rdo rje che emana molti raggi e nella sinistra la lancia.

15) Sgrib t'ams cad rnam par sel ba, turchino: nella destra la spada, nella sinistra una banderuola col segno del rdo rje.

Questi bodhisattva sono divisi in quattro gruppi, uno per ogni punto cardinale. Ad essi fanno seguito, nella fascia più bassa, le seguenti divinità:

A nord-est; K'ams gsum rnam rgyal: ha quattro faccie di diverso colore e otto mani: le due principali con rdo rje e campanello in hūmkāramudrā; nelle altre a destra: spada, uncino, arco; in quella e sinistra: arco, laccio, rdo rje. Egli schiacciacon i piedi dBañ p'yug e Umā. A sud est: rDo rje me ltar ābar ba, nero; ha quattro faccie ed otto mani; nella destra rdo rje, spada, arco, disco; a sinistra campanello, laccio, arco e khaṭvaṅga (1).

A sud-ovest: rDo rje k'rag t'un, turchino scuro: ha quattro faccie e otto mani; nelle due mani principali rdo rje e khatvaṅga; con le altre due distende la pelle dir Do rje ñjigs byed, poi nelle altre due impugna arco e freccia e nell'ultima coppia di mani due scatole craniche.

A nord-est: rTa mc'og, verde, nelle sua rappresentate tradizionale. Vengono poi, sulle quattro porte del maṅḍala: a oriente, gŠin rje gšed; a sud, Šes rab mt'ar byed; a occidente, Padma mt'ar byed; a nord, bGegs mt'ar byed.

Sulla piccola parete che fiancheggia l'apertura della cella è riprodotto il ciclo delle dodici terre (2) raffigurate

(1) Dall'iconografia si vede che questa divinità è uno sdoppiamento della prima.

(2) Cioè le dieci solite nn. 2-11 del mio schema più due supplementari: 1 e 12. Lista di 13 terre in *Darmasatgraha*, LXV.

con figure femminili sedute in *padmāsana* e tutte quante con il *rdo rje* nella mano destra. Il simbolo della sinistra varia per ciascuna terra (figg. 289, 290).

La figura grande del centro rappresenta:

1) *Mos spyod kyi sa*, di color rosso: nella sinistra un loto rosso (fig. 290).

Seguono a destra:

2) *Rab dga' bai sa*, rossa: gemma che largisce i desideri.

3) *Dri med pai sa*, bianca: loto bianco.

4) 'Od byed pai sa, rossa: disco del sole su loto.

5) 'Od aṅ'ro bai sa, verde: loto *utpala*.

6) *sPyod dka' bai sa*, gialla: smeraldo.

7) *mÑon du gyur pai sa*, aurea: libro della gnosi su loto.

8) *Rin du soñ bai sa*, celeste: *rdo rje* su loto.

9) *Mi gyo bai sa*, bianca: sopra un loto disco lunare sormontato da un *rdo rje*.

10) *Legs pai blo gros kyi sa*: rosea: spada sopra fiore di *utpala*.

11) *C'os kyi sprin gyi sa*, aurea: libro della gnosi.

12) *Kun tu 'od kyi sa*, color del sole a mezzogiorno: immagine del Buddha su fiore di loto.

Alla sinistra della figura centrale è rappresentato il ciclo delle dodici perfezioni *P'ar p'yin* (fig. 291) anzichè dieci come è di regola; anche esse secondo lo schema iconografico dei *bodhisattva*, ma di aspetto femminile, sedute in *padmāsana*. Nella mano destra tutte quante portano la gemma *cintāmaṇi* per simboleggiare che queste perfezioni esaudiscono i desideri delle creature.

Il simbolo nella sinistra varia per ogni figura (1). Queste dodici perfezioni sono:

(1) Anche in questo caso 2-11 corrispondenti al ciclo normale più 1 e 12.

1) Rin c'en pad mai p'ar p'yin, rossa: disco lunare su fiore di loto.

2) Sbyin pai p. p., rosa: grano e gemme.

3) Ts'ul k'rims kyi p. p., bianca: fiore di asoka.

4) bZod pai p. p., aurea: loto bianco.

5) brTson agrus kyi p. p., verde: *utpala*.

6) bSam gtam gyi p. p., celeste: loto bianco.

7) Šer p'yin p. p., aurea con quattro braccia.

8) T'abs kyi p. p., verde: rdo rje sopra fiore di loto.

9) sMon lam gyi p. p., gialla: spada su fiore di loto.

10) sTobs kyi p. p., rossa: libro della gnosi.

11) Ye šes kyi p. p., bianca: ramo dell'albero della illuminazione.

12) rDo rje las kyi p. p., di color variegato: loto doppio (sna ts'og padma).

Sulla parete della cella che sta a sinistra di chi guarda è rappresentato aJam dbyaṅs dkar po, col suo maṅḍala.

Questa è l'immagine ch'io ho già incontrato a Lhalung e a Tsparang e che non ero ancor riuscito a identificare con sicurezza: avevo giustamente immaginato che si trattasse di un ciclo connesso con quello di Vairocana, ma non avevo potuto esser più preciso. La relazione con i tantra di Vairocana è messa in luce dalla tradizione tibetana che considera, come sopra ho detto, le Nāmasaṅgiti, come derivata dal Tattvasaṅgraha.

Bisogna dunque completare le indicazioni di *Indo-Tibetica*, vol. III, II, pag. 117, in base a questi nuovi dati raccolti nel presente volume.

Questa divinità ha quattro facce ed otto mani: le due principali sono nell'atto di spiegare la legge, le altre tre a

destra portano la spada, l'arco e il rdo rje; quelle di sinistra il libro della gnosi, la freccia ed il campanello (fig. 292).

ṂJam dbyaṅs dkar po, secondo il trattato di Bu ston (p. 3 b), è circondato dal ciclo degli otto Ṃk'or los sgyur ba e cioè: gTsug tor c'en mo, rNam par Ṃar ba, gZi byed p'un po, gYen Ṃbyuṅ, gTsug tor gdugs dkar, gYen Ṃbyuṅ c'en, gTsug tor rnam rgyal, rGyal ba.

Sono tutti quanti di color giallo; nella mano destra tengono un disco e con la sinistra si appoggiano sul sedile. In altri quattro maṅḍala sono riprodotti gli altri quattro Tathāgata della pentade e intorno ad essi si svolge il ciclo delle altre 36 divinità: rDo rje sems dpa', rDo rje rgyal po, rDo rje c'ags pa ecc. come nel Tattvasaṅgraha (particolari figg. 293–294) questo ciclo segue anche sulla parete opposta, insieme in quello dei 16 bodhisattva che abbiamo già incontrato come gli accolitidi Kun tu bzaṅ po in questa stessa cappella (particolari figg. 295, 296).

Sulla parete che fiancheggia a destra la cella è dipinto il ciclo delle dieci investiture, dBaṅ, e delle dodici formule gZuṅs, che si vedono quelle a destra e queste a sinistra della divinità centrale, la quale è poi la prima del primo ciclo, cioè Ts'e la dbaṅ.

I dieci dBaṅ sono rappresentati secondo lo schema iconografico caratteristico dei Bodhisattva, ma sono d'aspetto femminile, seduti in padmāsana: la destra tiene sempre un fiore di loto, mentre il simbolo nella sinistra varia per ciascuna imagine, com'è indicato nell'elenco che segue (veggasi Bu ston, op. cit., pag. 6 a) (figg. 297, 299).

Ts'e la dbaṅ color rosa: imagine di 'Od dpag med sul fiore di loto che tiene nella destra (tav. 298).

Sems la d., bianco: rdo rje rosso.

Yo byad la d., giallo: stendardo con la gemma cintāmaṅi.

Las la d., verde; sna ts'ogs rdo rje.

sKye ba la d., multicolore: ramo di *jāti* (1) multicolore.

rDsu apr'ul la d., verde: dischi del sole e della luna su fiore di loto.

Mos pa la d., bianco: fiore di *priyaṅgu* (2).

Smon lam la d., giallo; utpala turchino.

Ye šes la d., turchina; spada sopra utpala .

C'os la d., color rosa; vaso sopra un fiore di loto.

Le dodici *gZuñs* tengono nella destra il *sna ts'ogs rdo rje*: il simbolo della sinistra viene qui sotto indicato. Anche esse hanno aspetto femminile (3).

Nor ldan gyi *gZuñs*, gialla: cesta di grano.

Rin c'en sgröl ma, rossa: stendardo con la gemma *cintāmaṇi*.

gTsug tor rnam rgyal, bianca: vaso di cristallo di rocca.

·Od zer can, rosea; ago e filo.

Ri k'rod lo ma can, verde; mucchio di foglie.

Dug sel ma, bianca; fiore velenoso.

sGo mt'a' yas ma, verde; il vaso miracoloso che contiene tesori inesauribili poggiato sopra un loto rosso.

sKul byed ma, bianca; vaso con rosario sospeso.

Šes rab p'el ma, bianca; spada sopra un fiore *utpala* turchino.

Las skyi sgrib pa t'ams cad rnam par sbyoñ ma, gialla; loto rosa col segno del *sna ts'ogs rdo rje*.

Ye šes mi zad pai za ma tog, rossa; cesta gemmata.

Sañs rgyas t'ams cad kyi c'os kyi mdsod dan ldan *gzuñs*, aurea: scatola multicolore.

(1) *Jasminum glandiflorum*.

(2) *Aglaiia Roxburghiana*.

(3) Diversa dalle lista delle dodici *dhāraṇi* contenuta nella *Mahānyutpatti*.

destra portano la spada, l'arco e il rdo rje; quelle di sinistra il libro della gnosi, la freccia ed il campanello (fig. 292).

ṅJam dbyañs dkar po, secondo il trattato di Bu ston (p. 3 b), è circondato dal ciclo degli otto ṅk'o r lo s g y u r b a e cioè: gTsug tor c'en mo, rNam par ṅt'ar ba, gZi byed p'un po, gYen ṅbyuñ, gTsug tor gdugs dkar, gYen ṅbyuñ c'en, gTsug tor rnam rgyal, rGyal ba.

Sono tutti quanti di color giallo; nella mano destra tengono un disco e con la sinistra si appoggiano sul sedile. In altri quattro maṅḍala sono riprodotti gli altri quattro Tathāgata della pentade e intorno ad essi si svolge il ciclo delle altre 36 divinità: rDo rje sems dpa', rDo rje rgyal po, rDo rje c'ags pa ecc. come nel Tattvasaṅgraha (particolari figg. 293-294) questo ciclo segue anche sulla parete opposta, insieme in quello dei 16 bodhisattva che abbiamo già incontrato come gli accolitidi Kun tu bzañ po in questa stessa cappella (particolari figg. 295, 296).

Sulla parete che fiancheggia a destra la cella è dipinto il ciclo delle dieci investiture, dBañ, e delle dodici formule gZuñs, che si vedono quelle a destra e queste a sinistra della divinità centrale, la quale è poi la prima del primo ciclo, cioè Ts'e la dbañ.

I dieci dBañ sono rappresentati secondo lo schema iconografico caratteristico dei Bodhisattva, ma sono d'aspetto femminile, seduti in padmāsana: la destra tiene sempre un fiore di loto, mentre il simbolo nella sinistra varia per ciascuna imagine, com'è indicato nell'elenco che segue (veggasi Bu ston, op. cit., pag. 6 a) (figg. 297, 299).

Ts'e la dbañ color rosa: imagine di 'Od dpag med sul fiore di loto che tiene nella destra (tav. 298).

Sems la d., bianco: rdo rje rosso.

Yo byad la d., giallo: stendardo con la gemma cintāmaṅi.

Las la d., verde; sna ts'ogs rdo rje.

sKye ba la d., multicolore: ramo di *jāti* (1) multicolore.

rDsu apr'ul la d., verde: dischi del sole e della luna su fiore di loto.

Mos pa la d., bianco: fiore di *priyaṅgu* (2).

Smon lam la d., giallo; utpala turchino.

Ye šes la d., turchina; spada sopra utpala.

C'os la d., color rosa; vaso sopra un fiore di loto.

Le dodici *gZuñs* tengono nella destra il *sna ts'ogs rdo rje*: il simbolo della sinistra viene qui sotto indicato. Anche esse hanno aspetto femminile (3).

Nor ldan gyi *gZuñs*, gialla: cesta di grano.

Rin c'en sgröl ma, rossa: stendardo con la gemma *cintāmañi*.

gTsug tor rnam rgyal, bianca: vaso di cristallo di rocca.

·Od zer can, rosea; ago e filo.

Ri k'rod lo ma can, verde; mucchio di foglie.

Dug sel ma, bianca; fiore velenoso.

sGo mt'a' yas ma, verde; il vaso miracoloso che contiene tesori inesauribili poggiato sopra un loto rosso.

sKul byed ma, bianca; vaso con rosario sospeso.

Šes rab p'el ma, bianca; spada sopra un fiore *utpala* turchino.

Las skyi sgrib pa t'ams cad rnam par sbyoñ ma, gialla; loto rosa col segno del *sna ts'ogs rdo rje*.

Ye šes mi zad pai za ma tog, rossa; cesta gemmata.

Sañs rgyas t'ams cad kyi c'os kyi mdsod dañ ldan *gzuñs*, aurea: scatola multicolore.

(1) *Jasminum glandiflorum*.

(2) *Aglaiia Roxburghiana*.

(3) Diversa dalle lista delle dodici *dhāraṇi* contenuta nella *Mahāuyutpatti*.

Sulla parete a destra della porta, cioè quella meridionale si ripete lo stesso ciclo che abbiamo veduto sulla parete opposta, con la sola differenza che al posto di Kun tu bzai po è messo al centro sPyan ras gzigs (fig. 300).

Immediatamente a destra della porta, campeggia nel centro della parete rTa mgrin circondato dal ciclo delle 28 mansioni lunari (nakṣatra) e da diverse deità dall'aspetto irato (figg. 301, 302, 303).

I 28 nakṣatra sono d'aspetto placato; le due mani congiunte in atto di adorazione (fig. 303). In basso si vedono: Ts'añs ma, Drag mo, K'yab ajug ma, gŽon nu ma nello stesso atteggiamento delle divinità di cui esse sono le *śakti*, dBaṅ mo come Indra (fig. 301, ultima fila), P'ag mo, nera sopra la figura di un lemure (*yi dag*) (ibid.); suoi simboli sono un pesce e una scatola cranica, rGan byad ma, rossa, sopra uno *yi dag*; con coltello e scatola cranica (ibid.), Bhringiriti, nera, con rosario e il vaso degli asceti (ibid.), Ts'ogs bdag con faccia d'elefante; in due mani focaccia (*la du*) e radicchio (*la p'ug*) e nelle altre due tridente e scure, Sai lha mo, rMugs aḍsin ecc. (fig. 302).

In tutto trecentotrenta figure.

N. 7. Questa cappella è alquanto rovinata. I monaci oggi la chiamano la cappella di rNam par snañ mdsad. Sappiamo sia dall'eulogio sia dalle iscrizioni che essa era dedicata a aJam dpal ye šes sems dpa'. la cui statua circondata da quelle di rDo rje ñi ma e rDo rje sems dpa' si vede sulla piccola parete a sud. Il dio ha sei faccie. Siamo cioè di fronte al maṇḍala descritto dal secondo commentatore sGeg pa rdo rje (su cui v. Bu ston, pag. 13 a), uno dei maṇḍala inclusi nella seconda serie dei maṇḍala che corrisponde al n. 273 della mia lista.

Sulla parete a oriente la figura centrale rappresenta il maṇḍala di rNam par snañ mdsad, secondo il commento dell'Avadhūtipā Padmasambhava, affine a quello descritto nel sGyu ap'ruḷ dra ba: il dio è rappresentato nell'aspetto chiamato dbugs dbyuñ, cioè con l'immagine dell'adibuddha (1) (cinque facce, otto braccia) nel centro del petto; egli è poi circondato dalle quattro śakti: Sems ma rdo rje ma, Rin c'en rdo rje ma, rDo rje padma, rDo rje las ma, e dagli altri quattro Buddha supremi ciascuno in mezzo ai suoi accoliti.

Intorno al maṇḍala si svolge una serie di sedici bodhisattva che è in parte diversa da quella sopra elencata: (Bu ston, op. cit., pag. 21).

	nome	colore	simbolo
a est	Byams pa	giallo	k u m u d a .
	ṅJam dpal	verde	u t p a l a .
	sPos glañ	turchino	vaso d'incenso.
	Ye šes tog	bianco	stendardo.
a sud	bLo gros rgya mts'o	rosso o giallo	gemma.
	bLo gros mi zad pa	giallo	gemma.
	bZad skyoñ	turchino	vaso d'incenso.
	sPobs brtsegs	nero	libro.
a ovest	m'T'u c'en	rosso	loto.
	Ñan soñ kun ṅdren	giallo	uncino.
	Mya ñan ṅjoms	bianco	spada.
	Dra ba can	bianco	rete.
a nord	Zla ba 'od	bianco e giallo	luna.
	'Od dpag med	bianco	uncino.
	Nam sñiñ	verde	spada.
	Nam mk'a 'mdsod	verde	cesta di gemme.

In tutto ottantuno figure.

(1) Ved. sopra pagg. 149 e 236.

N. 8. La cappella è dedicata a *Byañ c'ub sems dpa' rdo rje*, la cui statua si trova sulla parete a mezzogiorno, circondata da quelle di *rDo rje c'os* e *rDo rje sgra*: questo è dunque il settimo maṇḍala della liturgia del *mTs' an brjod* secondo che è esposto da *sGeg rdo rje* (Bu ston, pag. 15 *b*, nel gruppo che ha il n. 274 nella mia lista).

Sulla parete maggiore, quella cioè a nord, si vede il primo maṇḍala secondo la stessa liturgia di *sGeg pai rdo rje*, figura 304. Questo maṇḍala è chiamato « il maṇḍala che esprime le cinque famiglie mistiche in sintesi », siccome esso comprende i cinque Buddha della pentade, ciascuno con i suoi accoliti particolari. La figura centrale rappresenta *rNam par snañ mdsad* bianco con quattro facce e le due mani nella *mudrā byañ c'ub mc'og*; egli è riprodotto in quella forma particolare detta *dbugs dbyuñ*, cioè come un momento dell'assoluto nel quale si contiene già come infinita potenza *l'ādibuddha* che è raffigurato nel centro del suo cuore. Così appunto durante il processo meditativo, le divinità sulle quali il miste fissa la mente si imaginano rivelarsi in tutta la loro lucentezza nel centro del cuore per poi diffondersi in raggi luminosi sull'immensità dello spazio. Perciò questo *rNam par snañ mdsad* deve piuttosto chiamarsi *rNam par snañ mdsad c'en po*, *Mahāvairocana*. È visibile nel mezzo del suo petto l'immagine di *Dañ pai sans rgyas*, bianco, con cinque facce e otto mani; nelle quattro a destra tiene il libro della gnosi e in quelle di sinistra impugna la spada. Nel centro del petto dell'*ādibuddha* è visibile la figura di *ṅJam dpal ye šes*, con sei faccie e due mani, in *samādhimudrā*; in queste un fiore di loto su cui poggia il libro della gnosi. Quattro figure disposte intorno rappresentano gli altri quattro Buddha

della pentade. Seguono le quattro madri: Sems ma, rDo rje ma ecc. e poi, in file parallele, gli stessi dei del maṇḍala di Vairocana nel ciclo del Tattvasaṅgraha.

Sulla parete a occidente, vale a dire a destra della porta, è dipinto un maṇḍala il quale ci riporta ad un altro Tantra tuttavia analogo, secondo le classificazioni delle scuole esoteriche, a quelli già incontrati, vale a dire il rDo rje sniñ po (1).

Nel centro di questo maṇḍala è rappresentato rNam par snañ mdsad, bianco, con una faccia e due mani in s a m ā d h i m u d r ā circondato dalle quattro madri: Sems ma, rDorje ma, ecc., dai cinque gTsug tor di cui abbiamo fatto già parola e dagli altri quattro Tathāgata della pentade suprema, oltre che da uno stuolo di dèi minori. In tutto centosessantotto figure.

N. 9. La cappella è dedicata a P'yag na rdo rje ʼc'i bdag. La grande parete a mezzogiorno è dedicata al sesto degli undici maṇḍala contenuti nella liturgia descritto dal supplemento al Nan soñ t'ams cad yoñs su sbyoñ ba gzi brjid rgyal po: dei quali a lungo parla Bu ston nell'opera dedicata a questo stesso ciclo e intitolata K u n r i g g i d k y i l ʼk'or gyi b k o d p a (p. 20) (n. 341 della mia lista). Questo maṇḍala è conosciuto come il maṇḍala di P'yag na rdo rje, circondato dagli otto Lha c'en e serve a favorire la conversione degli esseri convertibili traverso il culto degli otto Lha c'en.

La divinità centrale di questo maṇḍala (fig. 305) rappresenta quella forma di P'yag na rdo rje che è conosciuta

(1) Esso pure è descritto per intiero da BU STON nel rDo rje sniñ po rgyan gyi rgyud dkyil ʼk'or gyi rnam gžag.

col nome di K'ro bo aḡig rten gsum rgyal. Questi ha quattro braccia delle quali le due principali impugnano il rdo rje e la campanella, le altre due l'arco e il rdo rje. Il dio è raffigurato in atto di calpestare aḡigs byed po ed Umā. Intorno si svolge il ciclo degli otto Lha c'en:

- 1) dBañ p'yug, nero, con tridente;
- 2) brGya byin, bianco e giallo, col rdo rje;
- 3) Ts'añs pa, giallo, con la gemma;
- 4) K'yab aḡug nero col disco;
- 5) aḡDod pai dbañ p'yug, rosso, con arco;
- 6) Ts'ogs bdag bianco, ha la testa di elefante e porta la scure;

7) Bhrṅiriti, cioè Bhrṅirīṭi, bianchiccia, con uno scrigno.

8) gŽon nu che ha sei faccie ed impugna il coltello.

Seguono: sTobs bzañ, verde, con l'aratro, dGa' bai dbañ p'yug, rosso, in atto di bere, Nag mo c'en mo con una lancia a tre punte. Gli otto Lha c'en debbono essere accompagnati dalle proprie śakti che essi abbracciano con la mano sinistra (figg. 306–309). Sulla piccola parete a ovest è riprodotto il maṇḍala che serve a favorire la conversione delle persone convertibili per mezzo dei quattro rGyal c'en. Nel centro si vede P'yag na rdo rje, bianco, rappresentato nell'aspetto di rDo rje sems dpa'; egli è circondato dai quattro rGyal c'en nel loro tipo tradizionale. Questo è il terzo maṇḍala nell'elenco già citato da Bu ston (n. 336 della mia lista). Sulla parete settentrionale è rappresentato invece il quarto maṇḍala quello cioè destinato a favorire la conversione delle creature convertibili traverso il culto dei dieci P'yogs skyoñ (n. 337 della mia lista) nel loro tipo tradizionale.

Ogni ciclo è poi completato dai quattro sGo ba (sGo ba bži); lCags kyu, Žags pa, lCags sgrog, Dril bu. In tutto ottanta immagini.

N. 10. La cappella è erroneamente chiamata cappella di Hūm mdsad, perchè la divinità centrale del gruppo di statue che si vede ad oriente rappresenta Śā kya señ ge. Sulla parete maggiore a sud si svolge un grande maṇḍala; la figura centrale che rappresenta Me ltar aḅar ba indica che siamo di fronte all'ultimo degli undici maṇḍala delle liturgie supplementari del Nān soñ sbyoñ ba, quello cioè che con l'ira serve a purificare dall'ira (n. 343 della mia lista). Me ltar aḅar ba (fig. 310) è una forma particolare di rDo rje sems dpa'; il dio d'aspetto irato impugna nelle due mani principali il rdo rje e la campanella e nelle altre quattro arco e freccia, spada e uncino; calpesta Umā e dBañ p'yug.

Intorno si svolge lo stuolo dei suoi accoliti:

- 1) aJig rten gsum snañ, col rdo rje;
- 2) aJig rten gsum aḅul, con una scatola cranica e la clava;
- 3) aJig rten gsum aḅjig, con il tridente;
- 4) aJig rten gsum aḅ'iñ, con la scure;
- 5) bDud rtsi aḅ'yil ba, col rdo rje a croce;
- 6) dByug sñon can, col disco;
- 7) Mi gyo ba, colla scure;
- 8) rTa mgrin, col loto.
- 9) Dus kyi sriñ mo, con una scatola cranica :
- 10) Dus kyi dbyug ma, con la clava ;
- 11) Dus kyi dga' ba mo, col disco lunare ;
- 12) Dus kyi gnod sbyin mo, col rdo rje (figg. 311-314; particolare della figura centrale, fig. 315).

I simboli di questi accoliti così brevemente accennati sono tenuti nella prima mano di destra che è la più alta di tutte; le altre mani hanno i simboli visibili nelle tavole.

Sulla parete a occidente passiamo ad un altro ciclo tantrico affine tuttavia a quelli fino ad ora rappresentati: vale a dire al sKu gsuñ t'ugs gsañ brgyan bkod pa, la cui liturgia è stata anch'essa descritta da Bu ston nel suo g Sa ù ba rgyan bkod kyi dkyil a k'or gyi rna m g ž a g. Il maṇḍala riprodotto è il quarto dei sei maṇḍala della Yum c'en mo elencati e partitamente descritti in quest'opera. La divinità centrale rappresenta una forma irata della Yum c'en mo con quattro facce e quattro mani: quelle di destra impugnano il rdo rje e l'uncino e quelle di sinistra la scatola cranica ed il laccio (fig. 316). Fanno parte del suo maṇḍala:

mT'a mai žal, multicolore; ha quattro facce e quattro mani: le prime due mani stringono catena e laccio, la terza tiene una scatola cranica piena di sangue e l'ultima è in atto di far schioccare le dita.

mT'a' gdoñ, turchina; ha quattro braccia: spada e gemme, scatola cranica e bastone.

Pad mai žal ma, rossa, ha due braccia: dischi del sole e della luna.

K'ro mo ma beas ma; ha due braccia: doppio rdo rje e conchiglia.

Seguono quindi le divinità maschili che corrispondono a queste quattro *k'ro mo*; esse sono nella stessa posa e hanno gli stessi simboli.

Concludono il maṇḍala i dodici P'yogs skyoñ ed i quattro sGo ba e accoliti minori; dal numero delle divinità che vi sono incluse, questo maṇḍala che corrisponde al

piano dell'azione (*las*) ed è usato nei riti magici viene chiamato, come è detto nell'iscrizione, il maṇḍala dei 33 dèi (1).

Sulla parete settentrionale si svolge il primo maṇḍala del gSañ rgyan conosciuto come il maṇḍala della conoscenza mistica (*ye śes kyi dkyil ṅk'or*) (Bu ston, pag. 2 sgg.).

La sua divinità centrale è la Yum c'en mo con quattro facce e quattro mani, di color giallo: le due mani principali sono nell'atteggiamento della spiegazione della legge, le altre due tengono un rdo rje e un fiore di loto. Intorno a lei:

1) mT'a' yas žal ma, con molte facce e molte mani, bianca; le due mani principali tengono il rdo rje ed il loto.

2) Nam mk'a' dge ma, turchina: la mano destra è nell'atteggiamento del dono e la sinistra tiene la gemma cintāmaṇi.

3) Yid ṅp'rog, rossa: nella sinistra appoggiata sul fianco tiene un loto che apre con la destra.

4) Grags c'en ma, verde con il rdo rje ed il campanello.

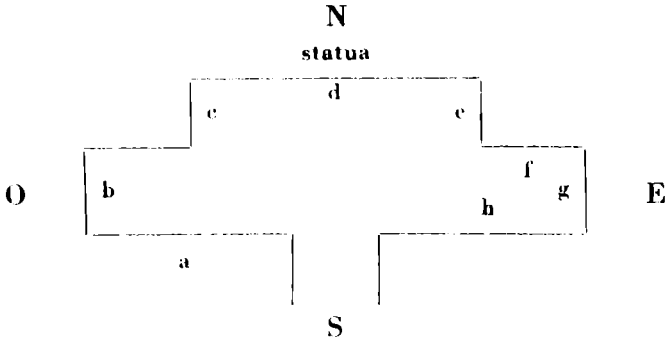
Nei punti intermedi, Me tog ma, bDug pa ma, Dri c'ab ma, cui fanno seguito le altre mC'od pai lha mo e i quattro sGo ba.

In tutto ottantatre figure.

N. 11. T. Questo tempio che sembra un vero panteon lamaistico, tante sono le immagini che coprono le sue pareti, è dedicato a Don yod, la cui statua domina la parete centrale circondata dai suoi accoliti minori: rDo rje las, rDo rje bsruiṅ ba, rDo rje gnod sbyin, rDo rje k'u ts'ur.

(1) Cioè la divinità centrale accompagnata da 32 accoliti.

Per esser però chiari sarà bene riprodurre qui la pianta schematica del tempio



Sulle pareti *c, d, e, f*, si svolge il ciclo vero e proprio del *Kun rig*, cioè il gruppo delle 37 immagini che ne costituiscono il nucleo centrale e delle quali abbiamo già parlato nel corso di quest'opera.

Intorno ad esse sono dipinte le immagini dei 16 bodhisattva che completano il ciclo e così pure quelle degli Śrāvaka.

I sedici Bodhisattva, quattro per ogni punto cardinale, sono:

a est:	dByams pa	Ye šes tog
	mT'ön ba don yod	a ovest: 'Od dpag med
	Ñan soñ kun ḅdren	Zla 'od
	Mya naiñ dañ mun	bZañ skyoiñ
	pa t'ams cad nes	Dra ba can
	par ḅjoms pai	a nord: rDo rje sñiñ po
	blo gros.	bLo gros mi zad pa
a sud:	Spos kyi glañ po	sPobs pa brtsegs pa
	dPa' bar ḅgro ba	Kun tu bzañ po.
	Nam mk'a' mdsod	

Queste figure variano soltanto di colore, vale a dire ciascun gruppo è rappresentato secondo il colore del punto

cardinale corrispondente; ma tutte sono riprodotte nell'atteggiamento di rDo rje sems dpa'. Ciò vuol dire che anche in questo caso gli autori delle pitture hanno seguito i canoni di Bu ston: infatti sappiamo che altri autori, come gNur pa, variavano, a seconda della regione cui i bodhisattva venivano a trovarsi, anche le loro pose.

Gli Śrāvaka son tutti in abito monacale e col vaso per l'elemosina. Essi sono :

a est:	dGa' bo (1)	a oriente:	Ñe bar aḳ'or
	sGrag can aḁsin		rTa t'ul
	Śa rii bu		Ba' lañ bdag
	Mo'u aḡal gyi bu		Kun dga' bo
a sud:	Rab aḃyor	a nord:	Miñ c'en
	aC'ar k'a		Nor sbyin aḁsin
	Ma aḡag pa		Gañ po
	Ko'u di nya		'Od sruñ

Seguono i dodici Pratyekabuddha, i quali nelle simbologie del maṇḍala stanno a significare il duodecuplo nesso causale (*pratīyasamutpāda*), due per ogni punto cardinale, ed uno per ogni punto intermedio:

gDuñ ba bsel ba	Smra bai sgra can
sNañ ba brtsegs pa	bSe ru ita bu
aḠigs pa med pa	Dug c'en aḡoms
dPa' bo aḁdul ba	rDsu aḃ'rul c'erston
Śes rab mgyogs can	Señ ge sgra
Ri bo rgyal ba	Yid myur

(1) Tutti, meno il quattordicesimo, nella Mahāvvyutpatti, numero XLVIII.

Particolari di questi cicli e degli accoliti sono riprodotti nelle figure 317–323.

Sulle pareti segnate con le lettere *a*, *b*, *h*, *g*, sono invece raffigurate le divinità supplementari che, appartenendo allo stesso maṇḍala, si svolgono intorno al gruppo centrale.

Vengono anzitutto, una per parete, quattro tetradi che nel maṇḍala vero e proprio occupano la superficie delle porte. Secondo un costume spesso seguito dalle scuole di pittura che hanno affrescato il Kumbum il posto centrale è occupato dalla prima divinità della tetrade. Così sulla parete *a* campeggia K'ro bo ṅjig rten gsum snañ ba che dovrebbe stare sulla porta esterna orientale, avendo a destra bDud rtsi ṅk'yil ba, a sinistra Dus kyi leags kyu ma e dietro Dus kyi leags kyu ma (fig. 332).

Sulla parete *b* (che corrisponderebbe, nel maṇḍala, alla porta esterna meridionale) si trova ṅJig rten gsum ṅdul; alla sua destra dByug sñon can, a sinistra bDus dbyug pa ma, e dietro Dus kyi žags pa ma (figg. 324, 325). Sulla parete *g* (che corrisponderebbe alla porta esterna occidentale del maṇḍala descritto da Bu ston): ṅJig rten gsum ṅc'iñ che ha a destra Mi gyo ba, a sinistra Dus kyi mts'an mo, e dietro Dus kyi leags sgrog ma (figg. 326–327).

Sulla parete *h* (che corrisponde alla porta esterna settentrionale): ṅJig rten gsum ṅjig, con a destra rTa mgrin, alla sinistra Dus kyi gnod sbyin mo, e dietro Dus kyi dril bu ma (1) (fig. 328).

Intorno a queste quattro tetradi si svolgono i vari cicli di divinità secondarie disposte lungo i margini esteriori (p'yi ma) del maṇḍala. Come si vede dalle tavole e come si

(1) Il ciclo dei K'ro bo è descritto nel Sundarālañkāra, BS'TAN ṅGYUR, rgyud, I.XII. p. 207.

può dedurre dalla citazione del testo stesso, ricordato tanto in Bu ston quanto nelle iscrizioni, questi cicli sono molti e diversi: la loro rappresentazione iconografica differiva da scuola a scuola (1).

Trattandosi di cicli non ancora studiati sarà bene accennarne succintamente i nomi ed i caratteri.

Nome	colore	simboli	veicolo	con Śakti
Ts'añs pa	giallo	vaso degli asceti	cigno	
Ts'añs ma		liuto		
P'o ña		loto		
mÑag gžug yid du'on ba .		spada		
dBañ p'yug c'en po . . .	bianco	tridente	garuḍa (k'yuñ)	
Umā		loto, nell'atto d'aprirlo		
P'o ña rÑam par snañ ba		arco		
mÑag gžug ded dpon (2).		lancia		
brGya byin	rosso e giallo	rdo rje		

(1) La descrizione iconografica e la disposizione delle divinità nel maṇḍala che BU STON segue, sono quelle stabilite dai Sa skya pa in divergenza con le teorie di altre scuole liturgiche (pag. 9 a, b). Il trattato di Bu ston dovè servire di guida agli autori delle pitture del Kumbum che vollero fosse citato nelle iscrizioni.

BU STON stesso, dopo aver esposto le sue idee, cita anche le teorie di rTsva skya e gNur pa (op. cit., pag. 9-14) preferendo a queste l'interpretazione liturgica che del ciclo aveva dato nelle sue istruzioni (man ñag) Atiśa (pag. 14 a). Un'altra esposizione dello stesso maṇḍala con qualche diversità nella disposizione delle immagini e nella loro rappresentazione iconografica è attribuita a Ku n d g a' s ñ i ñ po (BU STON, pag. 14 e sgg.).

(2) L'Ālokālañkāra fa dei P'o ña e dei mÑag pa una sola categoria, bsTan agyur, LXII, 248, 6. Questo testo è evidentemente la base della tradizione tibetana seguita da Atiśa e Bu ston.

segue: TABELLA.

Nome	colore	simboli	veicolo	con śakti
bDe sogs ma		liuto		
P'o' ña Kun tu snañ ba .		spada		
K'yab ajug	nero	disco	aquila (nam mk'a' ldiñ)	
dPal mo		albero da impalare (gsal šiñ)		
mÑag gzug rdo rje bde ba		dente		
P'o ña rDo rje ded dpon		disco		
Lha ma yin t'ags bzañ ris	bianco	corazza e spada		
Dri za zur p'ud lña ba .	verde	liuto		
mK'a' ldiñ ser mig can .	variegato			
gNod sbyin ku be ra . .	giallo	gemma	cavallo	
Sriñ po lañ ka mgrin bcu	nero	spada	cadavere	
lTo ap'yei rgyal po sa bdag	turchino	laccio	cinghiale	
aByuñ poi rgyal po dbañ ldan	grigio	tridente	bue	
gŠin rje	turchino	spada	buffalo	
LHA MA YIN (1)				
rNam par snañ byed . .		arco e freccia		con śakti
sGra gcan		luna		»
Sum brtsegs		monte		»
Rab sim		ambrosia		»
Keu ši		rdo rje		»
Kun tu snañ ba		specchio		»

(1) Mentre i nomi precedenti indicano il gruppo: qui, secondo altri commenti riportati da BU STON, si dichiarano partitamente i vari dèi ed il loro seguito. La lista di questi asura è diversa da quelle già conosciute. Keu ši è un' abbreviazione per Heranakeśu (*Ālokālañkāra*, pag. 249 = *Hiranyakesin*).

segue: TABELLA.

Nome	colore	simboli	veicolo	con Śakti
NAM MK'A' IDIÑ				
mK'a' ldiñ gser mig can .		uncino		»
gYog du ma can		rdo rje		»
Ga ru ṇa (sic) (1)		laccio		»
DRI ZA				
Zur p'ud lña ba (2)		rosario di fiori		
Yul ṅk'or sruñ		liuto		»
gNOD sBYIN				
Yan dag ścs		luna		
Gañ ba bzañ po		vaso		»
ṅBrog gnas (3)		scigno		»
Ku be ra.		clava		»
Nor bu bzañ po		gemma		»
Pañ ji ka (4)		tesoro		»
ṅDsam bha (la)		mangusta		śakti
Nor lhai rgyal po		frutto		»
SRIÑ PO				
Śriñ po lañ ka mgrin bcu		arco e frecce		»
Upakarṇa		spada		»
Bum snañ		clava		»
ITO ṅP'YE				
ITo ṅp'ye rab brtan		rdo rje		»
K'yus ṅgro		gemme		»

(1) Per: Garuḍa.

(2) Pañcaśikha.

(3) ṅBrog, ṅbrog gnas corrisponde al sanscr. aḡavī.

(4) Pañcika.

segue: TABELLA.

Nome	colore	simboli	veicolo	solo o con Śakti
ṣBYUÑ PO				
ṣByuñ po dbañ ldan . . .		tridente		con śakti
YI DAGS				
P'yi sgrib can				
Nañ sgrib can				
Rañ bžin gyi sgrib pa can				
Me lcei ṣk'or lo can . . .				
ṣGo kur can				
ṣDRE				
Log ṣdren	nero	serpente		
gÑe hu t'uñ gnas gnon me				
ṣPyiu ts'ugs t'ur bltas . .				
Seu mon ta ka ṣjug pai ṣdre		spada		
Dar dbyaṣs ta ka lce la ṣjug pa		spada		
Mu rgan ta ka myur bas ṣjug pa (1)		spada		

(1) Si riferisce a divinità che possano causare quei veleni: *dug* che turbano varie parti del corpo o causano malattie; *ṣjug pai dug* veleno che produce una malattia; *lce dug* veleno che agisce sulla lingua, *myur bas ṣjug pai dug* veleno che causa subito una malattia, così per la carne, i denti, le labbra. V. *Sundarālaṅkāra*, fol. 137,6.

segue: TABELLA.

Nome	forma	simboli
accoliti di: ‡BYUN POI BDAG PO		
Ri dvags rgyal po	sotto forma di antilope	
sKem byed	aspetto di giovane	
brJed byed	sotto forma di volpe	
K'u ts'ur can	» » di uccello	
Nam gru	» » di cane	
Srul po	» » di cinghiale	
Dsamita	» » di verme (?) (1).	
‡Dod pa can	» » di vajra	
Ma rgad byed pa	» » di gatto	
bZin byad	» » di civetta	
gNa' lag can	» » di anatra (<i>bya gag</i>)	
Bya ni	» » di ala	
Mig ‡p'yañ	» » di un pipistrello (<i>p'a vañ</i>)	
‡Jam pa po	» » di bue	
Ma mo	» » di donna	
KLU		
mT'a yas		loto
‡Jog po		scure
C'u lha		loto
Duñ skyoñ		conchiglia
Nor rgyas		vaso
sTobs rgyu		aratro
Pad c'en		loto
Rigs ldan		gemma

(1) *kita*.

segue: TABELLA.

N o m e	simboli	con śakti
dGa' bo sprin p'uñ	spada	
dGa bo sprin	pioggia di gemme	
10 RIGS = 10 P'yogs skyoñ come nella lista tradizionale		con śakti
4 rGYAL PO come nella lista tradizionale		
9 PIANETI il tipo iconografico è diverso da quello più sopra notato		
Pa sañs	fiore	"
P'ur bu	libro	"
gZa' lhag	mudrā del dono	"
Zla ba	loto kumuda	"
Mig dmar	vaso d'ambrosia	"
sGrag can	loto turchino	"
Ñi ma	loto	"
sPen ba	frutto	"
28 rGYU SKAR: sono tutte d'aspetto femminile; invece di essere nell'at- teggiamiento di rendere omaggio al Buddha con le mani congiunte sulla testa, esse hanno in questo ciclo ciascuna un simbolo suo proprio.		

segue: TABELLA.

Nome	colore	simboli	veicolo
a est:			
sMin drug	rosso	orecchino e braccialetto	vaso
sNar ma	verde		bue (<i>K'yu mc'og</i>)
mGo	giallo		antilope
Lag	rosso		serpente
Nabs so	giallo		loto
rGyal	verde		vaso
sKag	verde		corvo
A sud:			
m C'u	giallo	gemma e collana	bufalo
Gre	verde		cane
dPo	giallo		trono d'oro
Me bzi	giallo		toro
Nag pa	verde		pavone
Sa ri	rosso		topo
Sa gu	bianco		cavallo
A ovest:			
Lha mts'ams	giallo	fiore	uccello
sNron	rosso		vaso per misurare
sNubs	verde		tartaruga
C'u stod	giallo		scudo
C'u smad	verde		uomo
Byi bzin	turchino		donnola (<i>sre mo</i>)
Gro bzin	rosso		tartaruga (1)
A nord:			
Mon gre	verde	fiore di utpala	aquila bianca
Mon gru	rosso		aquila
K'rums stod	verde		trono aureo
K'rums smad	giallo		trono gemmato
Nam gru	rosso		cavallo
T'a skar	verde		uomo
Bra ñe	turchino		disco

(1) Ku ma, per sanscrito : *kurma* = Tib. *rus spal*.

segue: TABELLA.

N o m e	simboli	con śakti
<p>K'ROBO MA RUṢṢ aTS'E dmyal sruṅ (1)</p> <p>bGEGS Ts'aṅs ma Srin po brJed byed rNon po sKem byed Grib gnon Ma mo Log ṅdreṅ</p>		<p>con śakti</p> <p>.</p> <p>.</p> <p>.</p> <p>.</p>
<p>DRAṅ SRON (2)</p> <p>Me bzi Nag po Yan dag ṣes mDun brdar Gya gyu rGyud mi dad A gur gYon dor</p>	<p>gemma fiammante</p> <p>disco</p> <p>disco con rdo rje</p> <p>tridente</p> <p>serigno</p> <p>scure</p> <p>fuoco</p> <p>disco</p>	
<p>LĀMĀ (3)</p> <p>Keuri Tseu ma</p>	<p>clava</p> <p>arco e freccia</p>	

(1) Cioè dai *ts'a dmyal* e *graṅ dmyal*, dagli otto inferni caldi e dagli otto inferni freddi.

(2) Nel *Sundarālaṅkāra* la lista è diversa: *rGyas pa*, *Baradvasda*, *Ser skya*, *sKye dgui bdag po*, *rGyun ṣes*, *gNas mc'og*, *Nag po*, *gZag Zan* (fol. 3).

(3) Cioè, malgrado la corruzione dei nomi, le otto *K'ro mo c'en mo* del ciclo dei *Na rag doṅ sprugs*, v. *Indo Tibetica*, III, I, pag. 124. Gauri, Cauri, Pramohā, Vaitāli, Pukkasi, Ghasmari, Śmaśāni, Cāṇḍāli.

segue: TABELLA

No me	simboli
Pramoha	stendardo
Betali	rdo rje
Sukasi	laccio fatto con intestini umani
Ghûsmari	scatola cranica
Tsaṅḍali	tridente
Smašani	gemma fiammante
BUD MED	
K'a rag k'yuñ btsun	gemma fiammante
Ša med gañs dkar	disco
Nam gru	loto
Nag mo	rdo rje
dPal ldan rdo rje ḡros	scatola cranica e clava
'Od zer can	arco e freccia
ḡJigs byed kun ḡgro	scure
SRIÑ MO	
rGyal ba	loto
rNam par rgyal ma	rdo rje
Mi p'am ma	disco
Rig snags ḡc'añ	tridente
rNAL ḡBYOR MA	
Pad ma can	śrivatsa (1)
ḡJigs byed ma	disco
rNam rgyal ma	stendardo
mDañs can ma	ombrello
'Od ldan ma	loto
Yid gžuñ ma	vaso
Dri med ma	conchiglia
Yid bzañ ma	pesce d'oro

(1) Un segno sul petto di Viṣṇu

segue: TABELLA.

Nome	simboli
<p>ᠠBYUNᠨ BŽĪĪ LHA Me lha gSal byed C'u lha sDud byed rLuñ Lha gYo byed Sa bdag Lag c'en</p>	<p>disco laccio fatto di serpenti bandiera disco</p>
<p>K'YIM LHA Kun snañ</p>	<p>scrigno gemmato</p>
<p>RĪĪ LHA bLo ḡros</p>	<p>gemme</p>
<p>ŠĪÑ LHA Kun nas 'od zer</p>	<p>albero</p>
<p>KUN DGA' RA BAI LHA Kun tu snañ bai blo gros</p>	<p>albero celeste</p>
<p>GNAS KYĪ LHA sNa ts'ogs sgo</p>	<p>disco</p>
<p>DUR K'ROD KYI LHA ᠠByuñ po dGe ba</p>	<p>khatvāṅga</p>
<p>GRONᠨ K'YER KYI LHA bSod nams dGe bai blo gros</p>	<p>gemme</p>

Particolari sulle tavole 329–331, 333–338.

Questo ciclo tantrico che gode, come ho già detto nel secondo volume di questa serie, una grande popolarità nel Tibet, è stato dunque riassunto nel suo schema essenziale secondo le indicazioni che ci fornisce Bu ston. La liturgia che lo accompagna è basata essenzialmente sul testo tantrico T. 483 De bžin gšegs pa dgra bcom pa yañ dag par rdsogs pai sañs rgyas Nan

son t'ams cad yons su sbyon ba gzi brjid kyi rgyal po i brtag pa (cfr. T. 485) del quale non esiste versione cinese. Il testo deve avere avuto una notevole diffusione in India, perchè il bsTan ḡyur contiene un gran numero di opere che lo commentano o ne dichiarano la liturgia. Di tutti questi commenti, senza tener conto di singole spiegazioni delle liturgie particolari, i più importanti sono: il *Sundaralankāra* di Vajravarmaṇ (bsTan ḡyur LXII, 1), l'*Arthavyāñjanavṛtti* di Buddhaguhya (Ibid., LXI, 34), la *ṭikā* di Kāmadhenu (Ibid., LXI, 35), l'*Ālokālankāra* di autore sconosciuto (1) (Ibid., LXII, 2) e la *Kalpaṭikā* di Ānandagarbha (Ibid., LXIII, 1). Secondo le tradizioni tibetane, fra i numerosi sistemi di interpretazione di questo testo, quello che maggiormente si diffuse risale alle istruzioni impartite da *Atiśa* ai suoi immediati discepoli. Come dice il nome stesso del Tantra questo ciclo e la sua liturgia servivano ad assicurare sia all'officiante, sia alla persona che commettesse le cerimonie descritte in quel tantra una rinascita in buone forme di esistenza. Si trattava, in una parola, di assicurarsi un buon karma o di annullare gli effetti dell'eventuale cattivo karma, cioè dei peccati commessi, in maniera da accelerare la nascita del corpo di Buddha, vale a dire l'ottenimento della condizione di Buddha. Fino a quando questo fine supremo non fosse stato conseguito, si pregava almeno perchè si rinascesse fra gli dèi o, se fra gli uomini, in fortunata e prospera condizione, nella quale vivendo si pensasse a mettere in

(1) Anche Bu ston ne ignorava il nome, perchè non lo cita nel suo catalogo del bsTan ḡyur.

pratica gli insegnamenti del Grande veicolo e a diffonderne la verità salvatrice. Questo si invoca alla fine delle cerimonie.

Poi, bisognava pure pensare a scacciare la mala sorte che in questa vita, ci capita come conseguenza del peccato compiuto in esistenze passate. Le cerimonie prescritte dal Durgatipariśodhana servivano dunque a vincere le malattie e le cattive e nocive influenze, con le quali divinità maligne o demoni perniciosi come dei, *nāga*, il dio del vento, *Nam mk'a ldiñe*, *Kinnara* possono rendere triste e dura la vita.

Dunque il valore di questo testo e dei riti che esso prescrive è duplice: da una parte, come in quest'ultimo caso, prevalentemente esorcistico, chiamando a raccolta le forze della suprema compassione simboleggiata da *Vairocana* e con le energie che da lui emanano vincere e ribellare ogni sorta d'influenze che possono insidiare sia il corpo sia lo spirito. Dall'altra parte, questa particolare liturgia tantrica serve anche ad un'altra cosa: non ha cioè efficacia solo in questa vita, ma mira a determinare una buona rinascita dopo che la morte abbia concluso la presente esistenza. In un certo senso, questo ciclo del *Kun rig* rappresenta nelle scuole *Sa skya pa* o in quella dei *dGe lugs pa* qualche cosa di analogo al ciclo del *Bar do* che è così popolare nei gruppi *rÑin ma pa*. Si tratta anche in questo caso di placare certe forze, simbolicamente espresse sotto forma di dèi o gruppi di dèi, presi ad prestito dal folklore e dalle più vetuste tradizioni religiose e perciò di impedire che, così facendosi giustiziere e custodi severe della legge del *Karman*, esse ci costringano nelle più dure condizioni di vita e ci facciano rinascere per soffrire. Così non sorprende trovare

inclusi nella lunga lista degli dèi che compongono questo mandala anche le otto K'ro mo c'en mo del ciclo del Bar do, anche se il loro nome appare spesso così straziato che quasi riesce difficile riconoscerlo (v. pag. 259). In generale sembra che la tradizione tibetana abbia seguito specialmente l'Ālo-kālaṅkāra; ma siccome questo commento accenna sommariamente alle singole divinità incluse nei vari gruppi, Lha ma yin, aDre e così via, sembra che gli interpreti tibetani abbiano in qualche maniera ampliato quelle liste inserendo nei singoli mandala certi demoni che non erano derivati dalla tradizione religiosa indiana, ma che essi trassero dalle credenze del loro popolo: tali mi sembrano alcuni dèi aDre ricordati da Bu ston. Non è improbabile che anche l'iconografia ci conservi ricordo di rappresentazioni popolari di divinità Bon po, attraverso questo ciclo entrate a far parte di mandala buddhistici. La cosa non è nuova, e già, anche nel corso di questa serie, ne abbiamo veduto qualche esempio.

In tutto l'autore della dkar c'ag ha contato trecentodieci immagini.

N. 12. La cappella è chiamata Nan soñ t'ams cad sbyoñ ba. La statua maggiore rappresenta rNam par snañ mdsad; a destra quella di rDo rje sems dpa' e a sinistra quella di rDo rje c'os.

Come apprendiamo dalle iscrizioni, sulle pareti si svolgono principalmente i mandala descritti dalla sezione supplementare del Kun rig.

Sulla parete principale è rappresentato uno degli undici mandala esoterici (v. cappella 9 ove ne sono riprodotti alcuni) che sono inclusi nella sezione supplementare del Kun rig (Bu ston, op. cit., pag. 17 b).

Nel centro è rDo rje sems dpa'; alla sua destra Kun tu bzañ po e alla sinistra bDe ba c'en (fig. 339) circondati da P'yag na rdo rje, bianco, Rin c'en rdo rje, rNam par gsal ba, rDo rje las. Questo maṇḍala centrale è circondato da nove fasce nelle quali si succedono i sette Buddha, la pentade, i sedici bodhisattva, i sedici dei del bsKal bzañ cioè Byams pa ecc. come nell'elenco contenuto nelle iscrizioni e come nel maṇḍala del Kun rig. Il termine tecnico con cui questo maṇḍala viene designato è: sÑags dañ rig pa dañ sñiñ po t'ams cad brtan par byed pai ak'or los sgyur ba bzii dkyil ak'or.

Sulla parete a oriente è dipinto il maṇḍala di Ts'e dpag med che procaccia lunga vita in questa esistenza e buona rinascita, cioè il nono maṇḍala della sezione supplementare del Kun rig (Bu ston op. cit., pag. 22 a, n. 342 della mia lista). Nel centro si vede Ts'e dpag med in samādhimudrā circondato da P'yag na rdo rje, Nam mk'a' sñiñ po, sPyan ras gzig k'ro bai rgyal po (1).

A sinistra della porta è rappresentato il secondo maṇḍala della stessa serie (n. 335 della mia lista). La divinità centrale è P'yag na rdo rje ac'i bdag ajoms pa, circondato dai Tathāgata Mi bskyod pa, Rin c'en abyuñ ldan, C'u skyes dam pa, gDon mi za ba, tutti nella mudrā del dono o della protezione.

Seguono il gruppo delle mc'od pai Lha mo e quattro custodi della porta. In tutto ottantasette figure.

N. 13. Le statue che si veggono in questa cappella rappresentano Ts'e dpag med al centro, rDo rje sems dpa' alla sua destra e rDo rje c'os alla sua sinistra. Perciò la

(1) L'iconografia è diversa secondo le scuole (BU-STON, op. cit., pag. 22).

cappella prende il nome da Ts'e dpag med. In questa cappella seguono i mandala della sezione supplementare del Kun rig. Sulla parete a sud si vede nel centro il quinto degli undici mandala elencati da Bu ston (pag. 20, n. 338 della mia lista), quello cioè che serve a favorire la conversione delle creature convertibili per mezzo del culto dei pianeti e delle costellazioni. Nel centro campeggia la figura di rDo rje Hüm mdsad (fig. 340), circondata dalle immagini degli otto pianeti (1), delle 28 costellazioni, dei custodi della porta ecc. come è detto nell'iscrizione.

Sulla parete a nord cioè a destra della porta è rappresentato il mandala settimo della stessa sezione supplementare (n. 340 della mia lista): esso ha nel centro K'ro bo ajig rten gsum rgyal (fig. 341) con quattro mani

(1) L'iconografia è diversa da quella già incontrata (pagg. 191 e 257), come può vedersi nello schema seguente.

Nome	colore	simboli	
		a destra	a sinistra
Pa sañs	bianco	kumuda	frutto
Mig dmar	rosso	vaso	lampada
P'ur bu	turchino	libro	mano appoggiata sul fianco
sGrag can	grigio	loto	spada
Zla ba	bianco	kumuda	
Ñi ma	giallo-rosso	loto	clava
gZa lhag	giallo	mudrà del dono	utpala
sPen pa	nero	clava	scure

(rdo rje, campanello, rdo rje, arco) (1). Questo dio è circondato da :

Nome	colore	simboli	śakti
ṣJigs byed Pra mi ta .		gemma	Ts'añs ma
» Bhai ra va	turchino	tridente	bDe sogś
» Ku be ra	rosso scuro	clava con scatola cranica	Reu dri ma
» Yeśesbhai rava (2)	verde scuro	disco	Keu ri ma
» Bhi śā nta. . . .	rosso scuro	arco e freccia	K'yab ajuḡ ma
» Bi te	turchino scuro	scure	Vā ra hi
» Ka la bhai rava (3)	grigio	spada	Ma nu ha ra ma
Gaṇapati	turchino scuro	rdo rje	Tsa mu ṇḍi

A sinistra della porta, una sotto l'altra, quattro figure di Me lha, cioè: Ži bai me lha, rGyas pai me lha, dBaṅ me lha e mÑon spyod me lha (fig. 342), cioè le quattro forme del dio del fuoco che presiedono alle quattro differenti specie d'azioni magiche; quelle che servono a placare, a far

(1) Sistema di rTsa skya. Il maṇḍala non è descritto nè nella *Sādhana-māla*, p. 511 nè nel *Krodharājatrailokyavijayasādhana*, BṬSAN AḢYUR rGyuḍ, LXXXIII, n. 67, pag. 111.

(2) BU STON, pag. 20, b. Bhe ra.

(3) BU STON: « bhe ». Questa lista di divinità corrisponde, almeno in parte agli *aṣṭabhairava* tantrici dell'induismo, così elencati ad esempio nel *PURASCARŶYĀRŶAVA*, p. 473. Asitaṅga (= Kālabhairava), Ruru, Caṇḍa, Krodha, Unmatta-bhairava, Kapālin, Bhiṣaṇa (= Bhiśānta di Bu ston) Saṃhāra. Le loro śakti corrispondono alle otto śakti degli stessi sistemi tantrici: Brāhmī (Ts'añ ma) Māheśvārī (Keuri ma = Gaurī), Kaumārī, Vaiṣṇavī, (K'yab ajuḡ ma), Vārāhī (id), Indrāṇī (bDe sogś), Cāmuṇḍā (id.), Mahālakṣmī, (Manuharama = Manoharā). Senza quest'ultima dea, si hanno le sette Māṭrkā, sulle quali v. RAO, *Elements of Indu Iconography*, vol. I, p. II. pag. 379 segg.

prosperare, a sottomette e a sopprimere. In tutto novantotto figure.

N. 14. Con questa cappella si passa nuovamente ad un altro ciclo tantrico, sebbene anch'esso venga dalle scuole tibetane, considerato come appartenente allo stesso gruppo che abbiamo fino ad ora incontrato: esso è il rDo rje rtse mo, un testo strettamente affine al Tattvasaṅgraha.

La cappella s'intitola da Saṅs rgyas c'os ṅdsin rgyal po, la cui statua, fra quelle dei suoi accoliti, si vede sulla parete meridionale. Egli è appunto la divinità centrale del maṅḍala della famiglia attiva (*las kyi rigs*), quinto maṅḍala nel complesso dei maṅḍala per famiglie mistiche esposte in sintesi (*bsdus pa*) (n. 174 della mia lista) secondo il rDo rje rtse moi rgyud. Buston ne parla diffusamente nel suo bŠad rgyud rDo rje rtse moi dkyl ak'or gyi bkod pa, pag. 8.

La descrizione della cappella è contenuta nelle iscrizioni alle quali rimando; tanto più che questi maṅḍala sono tutti simili a quelli del De ṅid bsdus ai quali occorre riferirsi.

Il maṅḍala riprodotto sulla parete orientale, a sud della porta, è il maṅḍala del simbolo del piano verbale; intorno a rNam par snaṅ mdsad si succedono oltre a molte delle divinità del Garbhadhātu molte figure simboliche e cioè a oriente, al posto di rDo rje hūṃ mdsad, un tridente, a sud, al posto di Rin c'en hūṃ mdsad, un disco che ha nel centro una gemma; ad occidente, al posto di rDo rje sde, un loto con la figura del vajra; al nord, al posto di Las kyi hūṃ mdsad, un vajra sormontato da un doppio vajra.

Le altre divinità sono le stesse che ricorrono nel maṅḍala del piano dell'azione che è appunto rappresentato sulla parete occidentale.

La divinità nel centro è rNam par snañ mdsad circondato dai quattro Hūm mdsad e dagli dèi del Garbhadhātu in forma irata (figg. 343, 344).

In tutto centoquarantacinque figure.

N. 15. La cappella prende nome da Sañs rgyas sna ts'ogs, divinità principale del quarto maṇḍala del rDo rje rtse mo, incluso nel maṇḍala che esprime in sintesi e simultaneamente le cinque famiglie mistiche (n. 174 della mia lista).

Questo maṇḍala è descritto diffusamente da Bu ston op. cit., pag. 1 sgg. ed è composto di cinque maṇḍala; uno nel centro e quattro disposti intorno nei quattro punti cardinali. Il maṇḍala centrale corrisponde alla famiglia dei Tathāgata (*de bžin gšegs rigs*), quello ad est al rDo rje rigs, quello a sud a Rin c'en rigs, quello a occidente a Padma rigs, e quello a nord a Las kyi rigs. Il maṇḍala intero si compone di 189 divinità.

Ogni maṇḍala sul modello di quello centrale è diviso in cinque loti e si compone di 33 dèi: abbiamo così un totale di $33 \times 5 = 165$: a questa cifra bisogna aggiungere altre venti divinità divise in quattro maṇḍala secondari, collocati nei quattro angoli e quattro ancora che stanno fuori della fascia estrema; complessivamente dunque il maṇḍala si compone di centottantanove divinità. Per comodità di studio riproduco il primo maṇḍala, quello centrale, cioè di rNam par snañ mdsad, sul quale gli altri sono modellati, e do l'elenco delle divinità contenute negli altri.

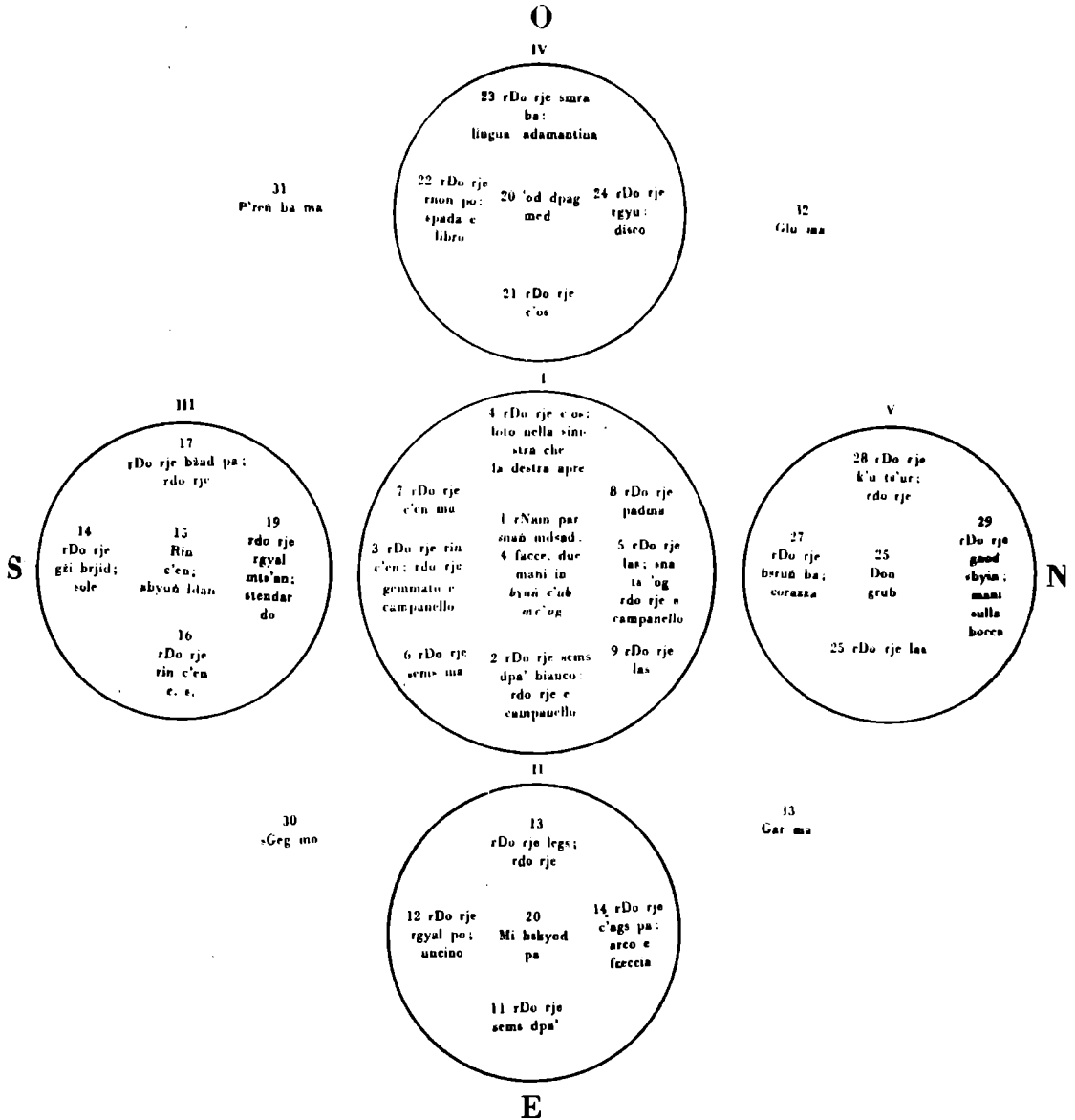


Fig. C.

Maṇḍala centrale (De bžin gōegs rigs) del grande maṇḍala delle cinque famiglie secondo il rDo rje rtse moi rgyud.

II. A est: rDo rje rigs, diviso anch'esso in cinque gruppi :

1) nel centro Sañs rgyas gzugs can, turchino: tiene il rdo rje nella mano atteggiata nella *tirintiri-mudrā* (1). Ai lati:

K'ro bo rdo rje sems dpa';

K'or gñer can.

Nei quattro punti intermedi:

le quattro K'ro mo sems ma.

2) a est: rDo rje hūṃ mdsad, quattro facce ed otto mani: vajra e campanello, arco e freccia, uncino e catena, vajra e laccio.

circondato da :

K'ro bo rdo rje sems dpa'.

rDo rje rgyal po.

rDo rje c'ags pa.

rDo rje legs pa.

3) a sud: K'ro bo k'ro gñer can (gemma nella destra),

circondato da:

K'ro gñer can.

Ñi ma.

rGyal mts'an ;

bŽad pa.

4) a ovest: K'ro bo rdo rje (loto nella destra),

circondato da :

K'ro bo c'os.

rNon po.

rGyu.

sMra ba.

(1) I due pollici inseriti nel cavo delle mani.

5) a nord: K'ro bo rDo rje dran. col viśvavajra nella destra, circondato da:

rDo rje las rab.

bSruñ ba.

gNod sbyin.

K'u ts'ur.

Nei quattro angoli: K'ro mo sgeg mo, K'ro mo p'reñ ba, K'ro mo glu ma, K'ro mo gar ma.

III. A sud: Rin c'en rigs.

1) nel centro: Sans rgyas ñi ma; tiene con le due mani un rosario d'avorio e sostiene sul pollice uno stendardo. Intorno a lui sono i quattro Rin c'en gyi sems dpa' e nei punti intermedi le quattro Sems ma, secondo lo stesso tipo iconografico.

2) a est: Nor bui 'od can (tocca la terra con il vajra ornato di gemme), circondato da:

Rin c'en sems dpa'.

Rin c'en rgyal po.

Rin c'en c'ags pa.

Rin c'en legs pa.

3) a sud: rDo rje rin c'en bzañ po (tiene il vajra con la destra in varadamudrā), circondato da:

Rin c'en.

gZi brjid.

rGyal mts'an.

bŽad pa.

4) a ovest: Pad ma rin c'en (loto sulla mano in samādhimudrā), circondato da:

Pad ma.

rNon po.

rGya.

sMra ba.

- 5) a nord: Don grub (tiene il viśvavajra nella mano atteggiata in abhaya mudrā), circondato da:

Las.

bSruñ ba.

gNod sbyin.

K'u ts'ur.

Nei quattro angoli le stesse dee degli altri maṇḍala.

IV. A occidente: Pad mai rigs.

- 1) Nel centro Sañs rgyas sna ts'ogs gzugs can; le mani in samādhimudrā tengono un loto. È circondato dai quattro: Pad mai sems dpa' e dalle quattro Sems ma.

- 2) a est: Sna ts'ogs ak'or lo, con otto mani. Circondato dagli stessi bodhisattva del maṇḍala III, ma della famiglia mistica del loto.

- 3) a sud: Rin c'en pad ma (con dodici facce e dodici mani), circondato da:

K'ro gñer.

Ñi ma.

rGyal mts'an.

bŽad pa.

- 4) a ovest: 'Od dpag med gar gyi dbañ p'yug (con dodici facce, mille mani e mille occhi), circondato da:

Pad mai sgrol ma,

gŽon nu gdon drug, con quattro mani (spada libro, lancia, loto).

mT'u can (equivalente a Pad mai rgyu); quattro mani: disco, clava, lancia, loto,

Pad mai smra ba (equivalente a Ts'ans pa); quattro facce e quattro mani; rosario, bastone, loto e vaso ascetico (fig. 366).

5) a nord Pad mai las (sei facce e dodici mani), circondato da:

Pad ma gar gyi dbaṅ p'yug, con quattro mani: uncino, laccio, tridente, catena.

Pad mai bsrūn ba, con quattro mani (abhayamudrā loto, corazza.

gNod sbyin.

K'u ts'ur.

Intorno le quattro dee sGeg mo ecc.

V. A nord: Las kyi rigs.

- 1) nel centro: C'os ṅdsin rgyal po col doppio vajra, circondato dai quattro Las kyi sems dpa' e, nei punti intermedi, dalle quattro Sems ma.
- 2) a est: rDo rje las, circondato dai quattro bodhisattva corrispondenti.
- 3) a sud: Rin c'en las (destra in varadamudrā), circondato dai quattro bodhisattva corrispondenti.
- 4) a ovest: Pad mai las, circondato dai quattro bodhisattva.
- 5) a nord: Las kyi rgyal po, circondato dai quattro bodhisattva. Nei punti intermedi: sGeg mo ecc.

Negli angoli intermedi, fra maṅḍala e maṅḍala, si trovano quattro maṅḍala minori con cinque dèi ciascuno, e cioè:

I. A sud est: rDo rje dpa', circondato da:

rDo rje lha mo sgrog pa, abbracciata al Buddha.

rDo rje don yod dga' ma: arco e freccia:

Lha mo gzi brjid;

dGa' bai rdo rje, abbracciata al Buddha, tenendo a destra uno stendardo sul quale è l'immagine del mostro marino (*makara*).

II. A sud ovest: Pad mai sems dpa', con otto braccia, circondato da:

Lha mo rdo rje dpal,

rDo rje dkar mo.

rDo rje sgrol ma.

rDo rje spyän ma.

III. A nord ovest: Rin c'en sems dpa', circondato da:

Nam mk'a' rdo rje,

sKye rgui bdag mo,

Rin c'en dpal ldan ma,

Rigs mdses ma.

IV. A nord est: rDo rje las, circondato da:

Las kyi rdo rje ma.

Rin c'en ma.

Las ma.

C'os ma.

Fuori del gruppo dei maṇḍala C'u lha, Me lha, Sa lha, e rLuñ lha.

Sulla parete occidentale è dipinto il primo maṇḍala del secondo gruppo della sezione del rDo rje rtse mo: quello

che serve ad eliminare l'ira con l'ira ed è volto alle persone capaci di intendere il vero se ad essi spiegato o mostrato in forma diffusa (n. 185 della mia lista). La divinità centrale rappresenta rNam par snañ mdsad (Bu ston, op. cit., pagina 15 b), circondato dai simboli dei quattro ṅK'or los bsgyur ba, in mezzo ad un alone di fiamme: nelle mani tiene rdo rje, gemma, loto, doppio rdo rje. Quindi nel centro del maṇḍala ad oriente di questo primo maṇḍala: Hūm mdsad con quattro facce e otto mani, circondato da: K'or bo rdo rje sems dpa, K'ro bo rgyal po, K'ro bo c'ags pa, K'ro bo legs pa.

Nel centro del maṇḍala a sud: K'ro bo K'ro gñer can, circondato da K'ro bo rin c'en, K'ro bo gzi brjid, K'ro bo rgyal mts'an, K'ro bo bžad pa.

Nel maṇḍala a ovest K'ro bo rdo rje sde, circondato da K'ro bo rdo rje c'os, K'ro bo rnon po, K'ro bo rgya, K'ro bo smra ba.

Nel maṇḍala a nord: K'ro bo rdo rje ṅ b a b p a, circondato da: K'ro bo rdo rje las, K'ro bo bsrūñ ba, K'ro bo gnod sbyin, K'ro bo k'u ts'ur.

Negli angoli intermedi le quattro K'ro mo rdo rje sems ma (figg. 341-350).

In tutto duecentonove figure.

N. 16 T. La divinità che dà nome a questo tempio è Mi bskyod pa, la cui statua è nella cella, circondata da quelle dei quattro bodhisattva della mistica famiglia del Vajra cioè: rDo rje rigs, rDo rje rgyal po, rDo rje legs, rDo rje c'ags pa.

Questo tempio che gareggia con i migliori per ricchezza di decorazione è dedicato al rDo rje rtse moi rgyud e propriamente al maṇḍala che esprime globalmente le cinque famiglie mistiche e del quale io ho già dato qui sopra

lo schema. Basterà dunque leggere le iscrizioni con le note che le dichiarano per farsi un'idea della successione dei cicli.

Dirò soltanto che sulle pareti della cella sono rappresentati a sinistra il maṇḍala della famiglia dei Tathāgata (de bžin gšegs rigs) (= n. 174 del mio schema; v. fig. C. pagina 271) (figg. 351, 352). Sulla parete che a sinistra fa d'ala alla cella è rappresentato il maṇḍala di rDo rje Hūm mdsad, cioè di Saṅs rgyas gzugs can. Sulla parete destra della cella la famiglia del loto. Sulla parete che a destra fa ala alla cella (fig. 353) rDo rje hūm mdsad, circondato dai sedici bodhisattva irati.

Sulla parete a sud, il maṇḍala della famiglia mistica della gemma, Rin c'en rigs (fig. 354) intorno a Saṅs rgyan ñi ma.

Sulla destra della porta si trovano gli dèi che compongono il maṇḍala esterno (figg. 355, 356, 357, 358).

Anche questo maṇḍala è sommariamente accennato nelle iscrizioni; ma date le scarse notizie che se ne hanno non è inopportuno descriverlo in breve.

Tutte queste divinità vengono designate col nome generico di rdo rje rigs « divinità della famiglia del diamante » e sono incluse nel maṇḍala esterno: difatti debbono essere dipinte sulla fascia che circonda i cinque maṇḍala descritti nello schema sopra riprodotto: in questo caso dunque sul rdo rje ra ba cioè la cintura di diamante che protegge il maṇḍala ed ogni luogo consacrato dalle cattive o contrarie influenze.

Queste divinità includono anzitutto il ciclo del bsKal bzan (*bhadrakalpa*); della serie dei 249×4 Buddha bodhisattva si possono raffigurare, secondo un uso che ho sopra accennato, soltanto sedici Bodhisattva, quattro per ogni

punto cardinale, e cioè quelli stessi elencati sopra a pag. 249, ma rappresentati iconograficamente come rDo rje las.

È prescritto poi che vengano raffigurati gli dèi degli elementi: fuoco, terra, acqua e vento, quindi quattro dee adoranti: bDug pa ma, Me tog ma, Mar me ma, Dri c'ab ma, le quali saranno ripetute cinque volte per ogni punto cardinale: cinque piuttosto che una sola volta, perchè cinque sono imañḍala contenuti entro questa cintura esterna.

Quanto poi alle quarantasei divinità maschili e femminili che ricorda l'iscrizione esse costituiscono una serie ben definita che è descritta sommariamente da Bu ston nel suo trattato sul rDo rje rtse mo (pag. 11), ma con maggiore ampiezza nell'altro suo volume sulla liturgia del De ñid bsdus, pag. 17 a:

A est :

- 1-2 Drag po (dbañ p'yug c'en po) bianco, con quattro mani: con la prima a destra abbraccia Umā; l'altra mano è in v a r a d a m u d r ā ed impugna un vajra; quelle di sinistra impugnano un tridente ed una spada.
- 3) K'yab ajug (equivalente, secondo Bu ston, a sGyu ma rdo rje) — iconografia tradizionale.
- 4) rDo rje ser mo — eguale al precedente.
- 5) rDo rje dril bu, rosso, con sei facce, sopra un pavone (equivalente a gŽon nu); ha quattro mani: a destra lancia e vajra, a sinistra una gallina ed il campanello.
6. rDo rje gžon nu ma — eguale al precedente.
7. T'ub pa rdo rje (equivalente, secondo Bu ston, a Ts'añs pa) giallo; ha quattro facce e quattro mani. Simboli e veicoli di Ts'añs pa.

8. rDo rje Ži ba ma = Ts'anis ma.
9. rDo rje mts'on c'a (equivalente a gYun drun): giallo; agita un rdo rje e sta sopra un elefante bianco.
10. rDo rje k'u ts'ur ma, come il precedente.

A sud:

1. rDo rje aḡ'yil ba, rosso; nella destra: loto e rdo rje; nella sinistra: disco del sole sopra un fiore di loto; sta su un carro tirato da sette cavalli.
2. rDo rje bdud rtsi ma, eguale al precedente.
3. rDo rje 'od, bianco; nella destra: un vajra; nella sinistra: disco lunare su loto; sta sopra un cigno.
4. rDo rje 'od ma, uguale al precedente.
5. rDo rje dbyug pa, turchino; nella destra: un vajra; nella sinistra: clava; sta sopra una rana.
6. rDo rje dbyig pa ma, uguale al precedente.
7. rDo rje ser smug (o: Ser skya = equivalente a Mig dmar) rosso; nella destra: vajra rosso; nella sinistra: testa umana; sta sopra un ariete.
8. rDo rje rked c'ins ma, uguale al precedente.

A ovest:

1. rDo rje glaṅ sna (o: Myos pa), bianco; nella destra: vajra; nella sinistra: aratro; sta sopra un bue.
2. rDo rje aju ba ma, uguale al precedente, ma col *khaṭvāṅga*.
3. rDo rje p'reṅ ba, verde; nella destra: vajra; nella sinistra: rosario di fiori; sta sopra un carro tirato da cuculi.
4. rDo rje za ba ma, uguale al precedente, ma ha nella sinistra: il tridente.

5. rDo rje dbaṅ, giallo-pallido; nella destra: vajra; nella sinistra: stendardo con figura di mostro marino; sta sopra un cinghiale o un carro tirato da cavalli o pappagalli.
6. rDo rje sgo ba ma, uguale al precedente, ma di color rosso.
7. rDo rje rnam rgyal (Ts'ogs bdag), bianco; nella destra: vajra; nella sinistra: spada; sta sopra una rana.
8. rDo rje dga' ba mo, uguale al precedente.
9. P'o ña rdo rje t'o ba, giallo; nella destra: vajra; nella sinistra: pestello contrassegnato dal vajra; sta sopra una sedia infiorata.
10. rDo rje p'o ña mo, uguale al precedente, ma ha il khaṭvāṅga nella sinistra.
11. P'o ña rdo rje rluṅ, turchino: nella destra: vajra; nella sinistra: banderuola; sta sopra un antilope.
12. rDo rje mgyogs ma, uguale al precedente.
13. P'o ña rdo rje ma, rossa: nelle due mani di destra: vajra e mestolo sacrificale; nelle due di sinistra: clava e vaso sacrificale.
14. rDorje ṅbar ba mo; uguale al precedente.
15. P'o ña rdo rje ṅjigs pa, turchino: nella destra: vajra, nella sinistra: clava; sta sopra un lemure.
16. rDo rje ṅp'yor ma, uguale al precedente, ma nella sinistra un laccio.

A nord:

1. rDo rje lcags kyu, turchino: nella destra: vajra; nella sinistra: uncino con testa di cinghiale; sta sopra un serpente.

2. Bran mo rdo rje k'a, turchino, testa di cinghiale; nella destra: vajra; nella sinistra: spada; sta sopra il corpo di un uomo.
3. Bran rdo rje dus, nero; nella destra: vajra; nella sinistra: clava; sta sopra un bufalo.
4. rDo rje dus ma, uguale al precedente, ma nella sinistra: khaṭvāṅga.
5. Bran rdo rje bgegs kyi gtso bo: bianco, testa di elefante; nelle due mani a destra: vajra e scure; nelle due a sinistra: tridente e dente d'elefante.
6. P'o ña mo rul ma, turchina; nella destra: vajra; nella sinistra: spatola (c'ags šin); sta sopra un topo.
7. Bran rdo rje klu, giallo o bianco; nella destra: vajra; nella sinistra: stendardo con la figura di un mostro marino; sta sopra un mostro marino.
8. C'u srin ma, bianca, con testa di serpente: a destra: vajra, a sinistra, c. s.

A sud - est: Ma mo aṅigs ma, verde; nella destra: vajra; nella sinistra: spada e scudo.

A nord - est: dPal mo, gialla; nella destra: vajra; nella sinistra: loto.

A nord - ovest: dByaṅs can, bianca; nella destra: vajra; nella sinistra: liuto.

A sud - ovest: dGa' zlog pa, verde; sta su un leone; nella destra: vajra e disco, nella sinistra: tridente.

Lo stesso ciclo seguita sulla parete a sinistra della porta (figg. 359-362).

Sulla parete a nord, intorno a C'os aḍsin rgyal po il mandala della famiglia mistica dell'atto (= n. 178 del mio schema, (figg. 363, 364). Altri particolari nelle figure 365-367).

In tutto ci sarebbero in questo tempio trecentodiciassette figure.

17. Questa cappella completa le precedenti, perchè in parte contiene nuovi maṇḍala del rDo rje rtse mo ed in parte ne ripete alcuni già incontrati. È conosciuta col nome di cappella di Saṅs rgyas ñi ma, dalla statua di questa divinità che, circondata da due accoliti, si vede sulla parete settentrionale. Saṅs rgyas ñi ma è, come abbiamo veduto, la divinità centrale del maṇḍala consacrato alla famiglia della gemma, cioè quello che sta a sud nella serie dei cinque maṇḍala componenti il grande maṇḍala che esprime globalmente le cinque famiglie mistiche.

Quindi, sulle altre pareti, cominciando da quella ad occidente, si seguono i vari maṇḍala delle famiglie mistiche separatamente prese, cominciando da quella dei Tathāgata; restando sempre in questo gruppo, vengono poi i quattro maṇḍala rivolti alle persone capaci di intendere la verità se esposta loro in forma diffusa (nn. 175-178 del mio schema).

Questi maṇḍala servono per eliminare le passioni negli esseri dotati di passione, ricorrendo alla trasfereza della stessa passione e si accentrano su quattro « sigilli » fondamentali: quelli cioè del piano fisico, verbale, spirituale e attivo. In queste cappelle vengono riprodotti i primi tre maṇḍala. Il primo è presso a poco uguale a quello del rDo rje dbyiṅs (figg. 368-370), variandone solo in parte la disposizione delle divinità.

Il maṇḍala di gZuṅs ma lha mo è composto di cinque loti; in quello centrale (Bu ston, op. cit. sul rDo rje rtse mo, pag. 14 b) è rDo rje dbyiṅs kyi dbaṅ p'yug ma.

A est: rDo rje t'ugs ma; circondata da Kun tu bzai mo, De bžin gšegs lcags kyu ma, dGa' ba la c'ags ma, Legs ldan ma.

A sud: rDo rje dbaŋ skur ma, circondata da: Rin c'en gtso mo, Rin c'en sgrol ma, rGyal mts'an rtse moi dpuŋ rgyan ma, bžad ldan ma.

A occidente: rDo rje mts'on c'a ma, circondata da: rDo rje padmo, Kun ađsin ma, aK'or lo t'aus cad ma, zLog pa ma.

A nord: rDo rje kun ma, circondata da: dNos grub kyi gtso mo, T'ams cad bsrui ba ma, mDaŋs slar a'rog ma, gZuis kyi p'yag rgya ma.

Il terzo mandala è come quello del corrispondente mandala del De ŋid bsdus.

In tutto in questa cappella sono contenute centosessantadue figure.

N. 18. Questa più che una cappella è un vestibolo, siccome di qui si sale al piano superiore: è chiamata perciò « il tempio d'accesso alla città della grande liberazione ». Le pitture sono molto rovinate. Si veggono gli otto tipi di mc'od rten, i 35 Buddha della confessione e molti bodhisattva. In tutto l'autore della dkar c'ag ha contato cinquantuno figure.

N. 19. Con questa cappella ritorniamo al ciclo del dPal mc'og. È chiaro, tuttavia che se si seguisse l'ordine dell'autore della dkar c'ag, che è poi quello di chi ideò il Kumbum, non ci sarebbe questo salto, perchè è regola della ritualistica considerare il lato verso il sacrificante o il meditante come l'oriente. Si comincia dunque dal tempio di sud, che è anche il primo da me descritto, e quindi si passa alle due cappelle che stanno a destra e poi alle due a

sinistra. Sicchè queste sono idealmente collegate col tempio principale cui fanno ala; seguendo quest'ordine si passa regolarmente da uno ad un altro ciclo tantrico, senza questo ritorno cui mi obbliga l'ininterrotto corso da destra a sinistra che io ho scelto.

Questa cappella prende il nome da *Me ltar aḅar ba*, la cui statua si vede sulla piccola parete a occidente in mezzo a quelle di *rDo rje mts'on c'a aḅsin*, a destra, e di *gDuñ c'en aḅsin ma*, a sinistra.

Sulla parete maggiore, quella a nord, è rappresentato il terzo maṅḍala tratto dal primo gruppo del *rTog pa t'a ms cad bs dus pai rtsa bai rgyud*, seconda sezione dello stesso tantra che serve per eliminare l'ira con la trasferenza o la sublimazione dell'ira: nel centro si vede *rDo rje me ltar aḅar ba*, turchino (fig. 371) con due mani che stringono il vajra ed il campanello (n. 223 delle mie liste).

Intorno si svolge il ciclo dei suoi accoliti, dei quali ecco i principali (figg. 372, 373, 374). (Ved. *Bu ston*, opera citata sul *dPal mc'og*, pag. 21 b):

Nome	colore	simboli	
		a destra	a sinistra
A EST: <i>rDo rje mts'on c'a aḅsin ma</i>		rdo rje	appoggiata sul sedile
A SUD: <i>gDuñ c'en aḅsin ma</i> . . .		tridente	id.
A OVEST: <i>mDsod aḅsin ma</i>		spada	mudrā della minaccia

segue: TABELLA.

Nome	colore	simboli	
		a destra	a sinistra
A nord:			
Žags ḡḡsin ma		laccio	scatola cranica
Nei punti intermedi			
mDa' ḡḡsin ma		freccia	arco
Khaḡvaḡga ḡḡsin ma		khaḡvaḡga	appoggiata sul sedile
ḡK'or lo ḡḡsin ma		disco	»
Ba dan sna ts'og ḡḡsin ma		campanello con bende svolazzanti	campanello
4 rDo rje gtsug tor	turchino	ciuffo	mudrā della minaccia
4 rDo rje rig pai rgyal po	bianco	ciuffo di capelli (mḡsod spu) che sta fra le ciglia	id.
Rig pa mc'og	turchino	loto segnato dal rdo rje	id.
K'ro bo ḡḡk ki	turchino	arco	id.
gŠin rje gḡed	nero	spada	mudrā della minaccia
K'ro bo ka na	rosso	spada	mudrā della minaccia
rDo rje lcags kyu	turchino	uncino	»
» žags pa	giallo	laccio	»
» ki li ki la.	verde	rdo rje	»
» sḡems pa	turchino	rdo rje	»
» bsdams	giallo	rdo rje	»
» k'u ts'ur	rosso	»	»
» sde	bianco e rosso	loto segnato dal rdo rje	»

segue: TABELLA.

Nome	colore	simboli	
		a destra	a sinistra
Do rje gts'ug ac'an . . .	rosso	arco	freccia
» p'yug ats'al . . .	turchino	rdo rje	mudrà della minaccia
» rkañ gđub . . .	turchino e rosso	anello per la caviglià (<i>nupura</i>)	»
» sgrog	bianco e rosso	catena	»
» rnon po	turchino	rdo rje	»
4 » ingon po		rdo rje	»
4 Lha mo			appoggiata sul sedile
4 rDo rje rgyal po (=rDo rje sems dpa').			»
4 Lha mo	»		
sGeg mo	bianco	corazza	
bZad ma	bianco	lancia	
gLu ma	verde	spada	
Gar ma	giallo	laccio	

Sulla parete orientale è rappresentato il primo dei quattro maṇḍala esoterici, quello cioè che serve a favorire la conversione delle creature convertibili per mezzo di dBañ p'yug c'en po (n. 206 del mio schema). Questo maṇḍala (Bu ston, op. cit., pag. 14 a) si svolge intorno a dBañ p'yug c'en po raffigurato con quattro facce e otto mani (tridente, khaṭvāṅga, rosario e svastika, ripetuti due volte) e continua con le seguenti divinità:

- Nag po c'en po, col tridente
- dGa byed dbañ p'yug, col tamburo
- Dril c'en, col campanello
- Gar gyi dbañ p'yug, con la lancia

T'od pa bzan po,	con la scatola cranica
gTum pai dban p'yug,	con tridente, spada, kha- ṭvāṅga, scatola cranica
Khaṭvāṅga,	con khaṭvāṅga e scatola cranica
Ba lan rna bai dban p'yug,	col tridente
Drag mo	con tridente
Ts'aṅs ma	con rosario
K'yab ajug ma	con disco
gŽon nu ma	con campanello
Nag mo	con spada
Nag mo c'en mo	con coltello (<i>c'u gri</i>)
Za ba mo	si tocca il dente
Srin mo	con kh'aṭvāṅga
Ži ba mo	con scatola cranica
Bherunda	con un legaccio fatto con ossa (<i>rus pai lu gu rgyud</i>)
gTum po	con avvoltoio
aJigs byed ma	con gatto.

In basso si vede il ciclo delle *Ma mo* che si svolge intorno a Nag po c'en po, con dieci braccia (khaṭvāṅga e spada) circondato da Drag mo, Ts'aṅs mo, K'yab ajug ma, gŽon nu ma, Nag mo, Nag mo c'en mo, Za ba mo, sPrin mo. Più in basso ancora è dipinto il rDo rje rigs cioè: dBan p'yug, Ts'aṅs pa, Lha c'en po, K'yab ajug, Kartika, brGya byin, Zla ba, Ņi ma, sPen ba, Mig dmar, sTobs kyi lha, dByid kyi Lha, rGyal ba, rNam par rgyal ba, Nor sbyin, rLuñ lha, Me lha, Las nian po, gŠin rje, Ts'ogs kyi bdag, tutti accompagnati dalle loro śakti (Bu ston, op cit., pag. 4 b) (figg. 375-379).

Gli altri maṇḍala sulle pareti a destra e a sinistra della porta e sul lato orientale, sono descritti nelle iscrizioni. In tutto duecentoventidue immagini.

N. 20. — La cappella prende il nome dal bDe ba can rdo rje sems dpa' che, circondato da rDo rje ki li ki la ya ma e da rDo rje dran ma, si trova sulla piccola parete a occidente. Questa divinità dà il nome al primo maṇḍala del ciclo descritto nel primo gruppo della seconda sezione del dPal mc'og (n. 210 del mio schema). Questo maṇḍala si compone di sedici dei oltre quello centrale:

colore

Nei 4 punti cardinali:

rDo rje mts'on c'a (o Yid las ṅbyun ba)	
» ki li ki li	bianco
rDo rje dran pa	giallo
» sñems pa	turchino

Punti intermedi:

rDo rje dbyid	giallo
» sprin	bianco
» ston	giallo
» dgun	turchino

Fuori del maṇḍala:

sGeg mo	rossa
bŽad ma	bianca
gLu ma	giallo
Gar ma	turchino
rDo rje lcags kyu	rosso
» žags pa	bianco
» lcags sgrog	verde
» ṅbebs	giallo.

Gli altri cieli sono descritti nelle iscrizioni alle quali rimando. In tutto centotrenta immagini. Perciò, sommando le immagini contate nelle varie cappelle abbiamo un totale di tremila e quattrocento.

§ 51. *Il quarto piano e la cupola e la campana del Kumbum.* — Il quarto piano segue la stessa pianta dei precedenti, ed è alto sette cubiti e mezzo.

Le cappelle che esso contiene sono dodici: non siamo più in presenza di cicli determinati, ma di lunghe serie di maestri, divisi per scuola. La storia del Buddhismo è visibilmente riprodotta traverso le immagini delle sue figure più importanti: monaci e re, asceti e dottori si moltiplicano sulle pareti. Le statue dei santi e delle divinità cui i tempetti sono dedicati si veggono circondate da cortine dipinte sulle quali si riproduce la continuità secolare della dottrina perennemente vivificata da nuovi fedelissimi interpreti.

Non tutte le cappelle sono accompagnate da iscrizioni: soltanto le cappelle I, II, V, VI, VIII, X e XII contengono lunghi panegirici, in gran parte eulogi dei maestri cui esse furono dedicate.

Di molto interesse è la VII che prende il nome dai tre C'os rgyal cioè Sron btsan, K'ri sron lde btsan e Ral pa can.

Basterà leggere le iscrizioni pubblicate nell'appendice per aver un'idea di questo piano: non se ne riproducono particolari, perchè le pitture non aggiungono nulla alla nostra conoscenza dell'iconografia tibetana, nè hanno valore artistico che superi od uguagli quello degli affreschi già studiati.

In tutto l'autore della dkar c'ag ha in esso contato milleduecentosettantotto immagini.

Qui dunque finisce la serie dei quattro gradoni del Kumbum sopra i quali si solleva il Bum pa, cioè la cupola (lett. pentola), simbolo dei sette coefficienti della suprema illuminazione: in questa si trovano quattro grandi templi dedicati a rNam par snañ mdsad, rDo rje gdan, Śākyamuni e Yum c'en mo.

Le grandi statue dominano con la loro mole dorata i templi solenni, circondate da quelle degli accoliti: questi sono in gran numero.

Nel tempio di rDo rje gdan, T'ub c'en è circondato da due figure di sPyan ras gzigs, dai Buddha dei dieci punti cardinali, dai sedici arhat; in quello dedicato a Śer p'yin, cioè alla Yum c'en mo, intorno alla dea ed ai suoi due accoliti secondari, è rappresentato con altrettante statue il ciclo dei Tathāgata dei dieci punti cardinali.

Sulla parete poi si svolgono i maṇḍala già in gran parte incontrati nei gradoni che precedono, con la sola differenza che mentre nelle cappelle di quelli le figure si succedevano liberamente, senza ubbidire sempre allo schema che la liturgia impone ai maṇḍala, qui i maṇḍala sono scrupolosamente eseguiti secondo il rigido disegno imposto dalle regole liturgiche.

Corre intorno a questa cupola, che viene paragonata ad un fiore di loto sbocciato, il solito corridoio che l'autore della dkar c'ag dice abbia centoventotto cubiti di lunghezza.

Nell'interno delle cappelle i maṇḍala si moltiplicano coprendo completamente le pareti con la stupefacente vivacità dei loro colori sì da farle sembrare alluminate. Purtroppo molti maṇḍala hanno sofferto; sulle pareti l'acqua scesa da sconnessure o incrinature della volta ha cancellato gli affreschi: in molti casi restauri affret-

tati non hanno risparmiato le antiche pitture; altrove hanno cercato di sostituire con affreschi nuovi i punti deperiti.

Le iscrizioni dànno anche in questo caso un buon elenco dei maṇḍala riprodotti: e l'autore della *dkar c'ag* ne ripete o ne completa le informazioni. Come ho detto, questi maṇḍala sono generalmente quelli che abbiamo già incontrato nelle cappelle precedenti: appunto per questa ragione e anche perchè la loro condizione non sempre permette una riproduzione fotografica chiara ed utilizzabile, rimando senz'altro alla descrizione sommaria contenuta nelle iscrizioni pubblicate in appendice.

Per dare però un'idea del paziente lavoro degli artisti che lavorarono in questi templi riprodurrò come saggio di pitture un maṇḍala contenuto nel tempio di Śākyamuni (fig. 380) e riporterò secondo i calcoli del paziente autore dell'eulogio, il numero delle divinità riprodotte in queste cappelle.

Il tempio di rNam par snai mdsad conteneva 7781 figure; quello di rDo rje gdan, che è a sud, 367; quello di Śākyamuni, a ovest, 5653; quello della Yum c'en mo 5085. In tutto cioè furono dipinte in questa cupola del Kumbum 18.886 figure di dèi: questo numero dà un'idea sufficiente della cura minuziosa con cui gli artisti affrescarono le pareti di questo sommo sacrario.

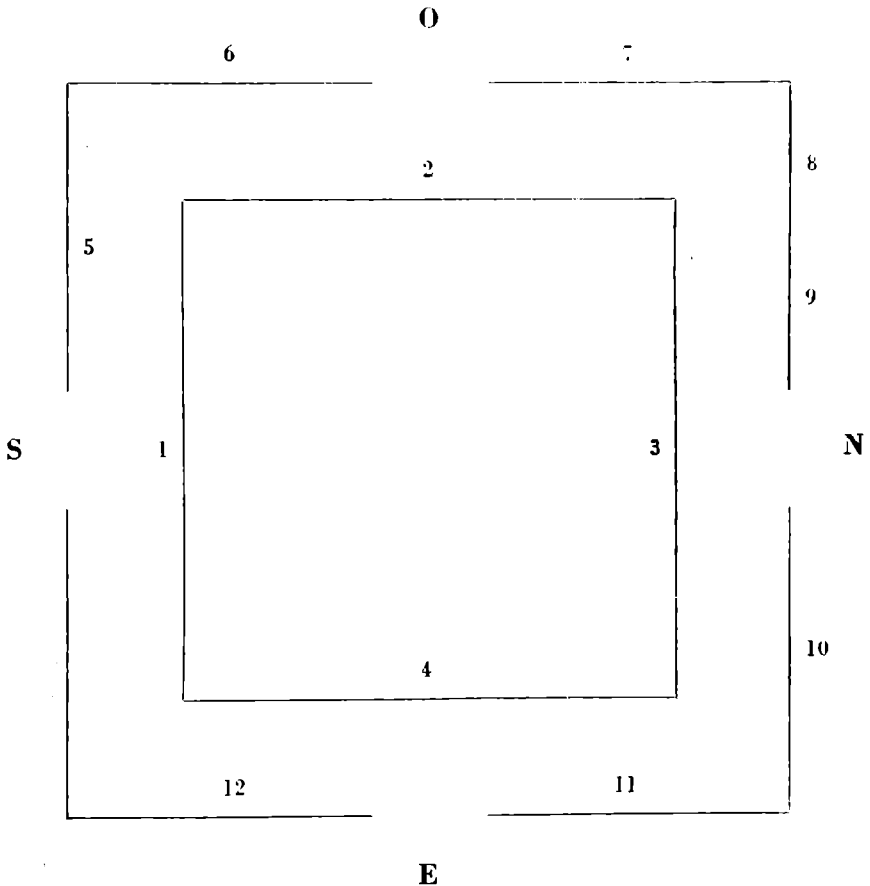
Si accede quindi per una stretta scala nel primo piano della campana che in tibetano si chiama *ḅbre* (*drona*) (1).

Il corridoio si restringe e gira intorno a un blocco centrale, sulle cui pareti sono dipinte diverse divinità di aspetto

(1) Ved. *Indo-Tibetica*, I, pagg. 40, 41; e LA VALLÉE POUSSIN, *Staupikam* in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 2, n. 2, pag. 276, che tuttavia non sembra conoscere il mio lavoro.

terrifico che appartengono nella maggior parte al ciclo di gŠin rje gšed. Questa è l'espressione simbolica delle esperienze descritte in quella categoria di Tantra che si occupa del primo dei due coefficienti supremi dell'illuminazione, vale a dire della prassi o mezzo (*t'abs*), cioè della compassione.

Gioverà alla chiarezza riprodurre lo schema di questa cappella ed indicare brevemente quali siano i cicli o le divinità rappresentate sulle sue pareti.



1. gŠin rje gšed rosso, nel maṇḍala di cinque dèi, cioè Ser sna gŠin rje gšed, gTi mug gŠin rje gšed ecc. nel quale ricorrono deità già incontrate a Tsapa-

- rang (1) e desunto dal 19^o capitolo del De bžin gšegs pai rigs k'ro bo gšin rje gšed dmar poi rgyud (2) secondo la spiegazione di Virūpa (figg. 381, 382) (3).
2. rDo rje aḡigs byed, con nove facce e trentaquattro mani, desunto dal De bžin gšegs pai rigs kyi k'ro bo aḡigs byed kyi rgyud (rtog pa settimo), secondo il sistema liturgico del lotsāva di Rvā (4) (figg. 383, 384 particolare).
3. gSaṅ ba aḡus pa mi bskyod pa, nel maṇḍala delle trentadue divinità, secondo il sistema di rDo rje aḡ'ags pa (5).
4. dPal gsaṅ ba aḡus pa aḡJam pai rdo rje, col suo maṇḍala di nove divinità, secondo il sistema liturgico di Ye šes žabs insieme (6).

(1) *Indo-Tibetica*, vol. III, II, pag. 90.

(2) T. 474, 475 e 476.

(3) b s T a ṅ a g y u r, XLIII, 96, 97, *Raktayamūrisādhana*. Cfr. BU STON, *gŠin rje gšed dmar poi lha lhai mñon par rtog pa gŠin rje kun aḡjoms*.

Alla deità centrale, rossa, con due braccia, fanno corona:

gTi mug gŠin rje gšed, bianco abbracciato a Tsartsikā

Ser sna » giallo » P'ag mo

aḡDod c'ags » rosso » dByaṅs can ma

P'rag dog » verde » Gauri.

Mentre nel ciclo delle tredici divinità trovato a Tsaparang le divinità dello stesso nome sono rappresentate con tre facce e sei braccia, in questo maṇḍala esse hanno una sola faccia e due mani. I simboli di tutto questo ciclo sono: nella sinistra una scatola cranica, e nella destra clava.

(4) *Indo-Tibetica*, III, II, pag. 76 sgg.

(5) *Indo-Tibetica*, III, II, pag. 182.

(6) Su gSaṅ aḡus aḡJam pai rdorje, v. BU STON, opere complete T'A a) *gSaṅ aḡus aḡJam rdor gyi sgrub t'abs aḡJam dbyaṅs yid aḡ'rog*. e b) *gSaṅ aḡus aḡJam rdor dkyil c'o ga aḡJam pai dbyaṅs kyi byin rlabs kyi rnam p'rul*. Secondo la prima opera che descrive il processo meditativo e liturgico per mezzo del quale le immagini del maṇḍala sono evocate con l'imposizione di speciali sillabe mistiche nel proprio corpo, il dio è di color gialliccio, ha due teste, con le due mani principali abbraccia la śakti identica a lui, con le altre due impugna la spada e stringe un loto.

Oltre le divinità principali ed i loro accoliti, sono anche rappresentati i maestri più conosciuti della rivelazione mistica che si ispira alle esperienze simboleggiate da questi dèi (particolare visibile nella fig. 385, a sinistra).

Sulla parete esterna del corridoio si veggono invece:

5. K'ro bo p'yag na rdo rje ak'or lo c'en po, che appartiene alla famiglia mistica di Mi bskyod pa, nel maṇḍala delle diciotto divinità; è desunto dal Drag po gsum aḍul gyi rgyud interpretato secondo il sistema liturgico di Dsa ba ri pa (1).
6. il maṇḍala di sPyan ras gzigs contenente diciannove dèi, desunto dal gSañ ba aḍus pa, secondo l'interpretazione di Atiśā. Intorno sono rappresentate le immagini yab yum della sacra pentade nello stesso tipo iconografico trovato a Tsaparang (2) (fig. 386).
7. gŠin rje gšed aJam dpal rdo rje, con tre facce e sei mani, circondato da quattro accoliti: ispirato dal gDoñ drug gi rgyud (3).
8. aJam dpal gšin rje gšed, con sei facce e sei mani nel maṇḍala di nove divinità.
9. gŠin rje gšed, nero, della famiglia mistica di rNam par snañ mdsad.
10. gŠiñ rje gšed, rosso, nel maṇḍala delle tredici divinità tratto dal 22° capitolo del gŠiñ rje gšed dmar poi rgyud (fig. 385) (4).

(1) V. BSTAN AČYUR, XLIV, 71 *Mahāyākṣasenāpatinīkāmbaradharavajrapāṇimahācakramaṇḍaladevagaṇastotra*. Cfr. BU STON, *P'yag rdor aK'or c'en gyi bstod pa bstod pas don t'ams cad agrub pa*. Opere complete, vol. T'A.

(2) Ved. *Indo-Tibetica*, III, II, pag. 64.

(3) Questo ciclo corrisponde, salvo leggere varianti, ai primi cinque accoliti del ciclo di Vajrabhairava, già descritto in *Indo-Tibetica*, III, II, pag. 90.

(4) La descrizione completa di questo maṇḍala si trova nel *bCom ldan aḍas gšin rje gšed dmar po lha bcu gsum gyi aḵoms pai mts'on c'a dai rgyud aḍebs smon*

11. gŠin rje gšed dgra nag desunto dal dGra nag gi rgyud (fig. 387) (1).
12. Molti blama e deità minori, fra i quali i quindici P'yogs skyon.

In tutto, in questa parte inferiore della campana, si conterebbero trecentoventuno immagini.

Saliamo adesso alla parte superiore nella quale le pitture vogliono esprimere per simboli quelle esperienze tantriche che guidano alla realizzazione dell'unità assoluta e indifferenziata dei coefficienti della suprema illuminazione, vale a dire la prassi e la mistica gnosi (*šes rab*).

Per rendere più chiara la breve descrizione che ne farò aggiungo la pianta schematica di questa cappella, indicando con numeri i vari cicli tantrici rappresentati e la loro successione:

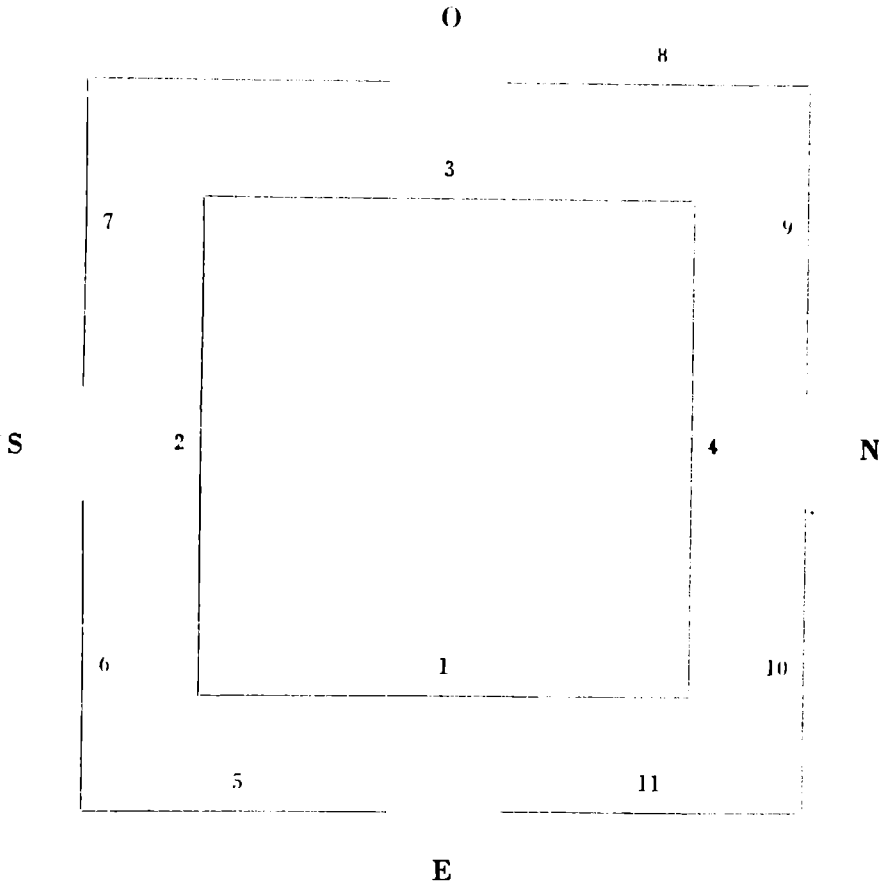
1. Dus kyi ək'or lo con quattro facce e ventiquattro mani circondato dagli dèi del ciclo del piano spirituale, i quattro simboli e i dieci vasi (fig. 388) (2).

lam šis brjod bcas dell'ottavo Dalai hLama. L'iconografia del dio è la seguente: color rosso, due braccia; nella destra: clava; nella sinistra: teschio; veicolo: il bufalo sul quale è la figura di Yama che stringe la clava ed il laccio. È abbracciato alla sua śakti, rDo rje ro lañs ma. Veggasi pure BU STON: *gšed dmar lha bcu gsum mai dkyil c'o ga de nīd gsal*. Opere complete, vol. T'A.

(1) Cioè Kṛṇayamāritantra. Questa particolare forma di gŠin rje gšed è descritta ad esempio nel *dPal ldan gšin rje dgra nag gi mñon par rtogs pa gsod byed pai ajigs ruñ* di BU STON, Opere complete, vol. Š A: color nero, tre facce, nera la centrale, bianca quella a destra e rossa quella a sinistra; le due mani principali abbracciano la śakti, Šes rab ma, a lui uguale iconograficamente, stringendo a destra il *gri gug* e la scatola cranica; nelle altre due a destra: spada e *rdo rje*; a sinistra disco e loto.

(2) Dus kyi ək'or lo è ben conosciuto. V. GETTY, *Gods of Northern Buddhism*. (2ª ed.), pag. 146.

2. Kyai rdo rje, secondo il sistema iniziatico conosciuto col nome di dPal ldan lhan cig skyes pa mi aḡyur ba c'en, nel maḡḡala di nove divinità, circondato



dalle quattro famiglie mistiche di Kyai rdo rje (fig. 389) (1).

(1) In questo ciclo delle nove deità, nel centro, si trova Heruka con otto teste, sedici mani e quattro gambe: le sedici mani tengono altrettante scatole craniche nelle quali si veggono diversi dèi e animali: elefante, cavallo, somaro, bue, cammello, uomo, antilope, dio dell'acqua ecc. Intorno si trovano gli otto accoliti, cioè le otto *K'ro mo c'en mo*, che abbiamo già incontrate: Gauri, nera (*gri gug* e pesce) Tsauri, rossa (tamburello magico e cinghiale), Vaitali, gialla (tartaruga

3. dPal ak'or lo sdom pa secondo il sistema di Nag po pa (1) nel maṇḍala di sessantadue divinità.
4. Stesso ciclo, ma secondo il sistema liturgico di Luyipā (fig. 390) (2).
5. Tredici divinità del ciclo di Heruka mc'og: quattro scatole craniche (fig. 393).
6. Mandala dei cinque dei desunto dal Mahāmāyā tantra; quattro simboli, otto lettere mistiche (fig. 392) (3).
7. Gli dèi del rDo rje gdan bži (4).

e scatola cranica) Ghasmari, verde (serpente e scatola cranica), Pukhasi, turchina (leone, scatola cranica) Ri k'rod ma, bianca (monaco; disco) gDol pa ma, turchina (disco e scatola cranica), gYuñ mo, di vari colori (vajra, mudrā della minaccia). Nella sua forma di C'os kyi dbyiñs ye šes kyi ño bo rgya rdo rje qdsiñ pa, il dio però è di color bianco; veggasi *dPal Kyai rdo rje sgrub t'abs ak'rul spoñ* di dGe legs dpal. (Opere complete, vol. NA). Su Lhan cig skyes pa rdo rje si veggia: *dPal Kye rdo rje lhan cig skyes pai sgrub t'abs byin rlabs man ñag daiñ bcas* scritta da aJam dbyañs mk'yen brtse, secondo la tradizione Sa skya pa, e incluso nel *sGrub t'abs kun btus*, vol. NA.

(1) Vedi *Indo-Tibetica*, III, II, pag. 27 sgg. BU STON, opere complete vol. JA: *dPal ak'or lo sdom pai sgrub t'abs kyi agrel ba ak'rul ba spoñ bar byed pa*.

(2) Descritto per intero in *Indo-Tibetica*, III, II, pag. 27, nota.

(3) Questo maṇḍala è anche esso descritto da BU STON nel suo *sGyu ap'rul c'en moi mñon rtogs rgyas pai sgyu ap'rul c'en mo abyuñ ba*, Opere complete, vol. JA. La divinità centrale di questo ciclo è una forma particolare di Heruka che nelle iscrizioni del sKu abum è chiamato mÑon med Heruka, ma nel testo di Bu ston sGyu ap'rul c'en po rdo rje šiññ rjei stobs. Iconograficamente è di color turchino con quattro facce (v. fig. 387) turchina, quella centrale, gialla, bianca, verde le altre; nelle due mani principali, che abbracciano le śakti, porta un khatvāṅga ed una scatola cranica: con le altre due incoeca una freccia sull'arco. Sulla testa l'immagine di Akṣobhya. La śakti ha anche essa quattro facce e gli stessi simboli del dio.

(4) Già citato sopra a pag. 162.

Su questo ciclo e la sua liturgia BU STON ha scritto un trattatello: *dPal gdan bži pai dkyil ak'or rgyas pai sgrub t'abs mi brjed par dran byed pa*, Opere complete, vol. JA. La divinità centrale di questo maṇḍala è rappresentata da rNal abyor nam mk'a', turchino con tre facce, e sei mani; a destra tiene una freccia, stringe il

8. I venticinque dèi del mandala di Saṅs rgyas t'od pa (fig. 393).
9. Gli dèi del ciclo di bDe c'en raṅ geig.
10. Le divinità della famiglia mistica del Gur mgon con le sue mk'a' ṅgro ma (fig. 394 che riproduce Saṅs rgyas mk'a' ṅgro ma yab yum).
11. Le divinità del mandala di sPyau ras gzigs padma dra ba (fig. 395).

In tutto cinquecento settantasette immagini.

Sull'estrema sommità dell'edificio in una cella tenebrosa le cui pareti erano coperte anch'esse di pitture oggi non più discernibili, sorride il suo misterioso sorriso la statua di rDo rje ṅc'an il simbolo dell'assoluto nella sua essenziale immutabilità. Compiuta così l'ascesa del monumento e arrivati al cospetto del supremo principio di tutte le cose il visitatore ha percorso i vari gradi dell'esistenza

petto della Śakti e impugna un rdo rje, a sinistra: arco, scatola cranica e campanello. Abbraccia Ye šes mk'a' ṅgro ma, bianca, con una faccia e due mani nelle quali tiene un khaṭvāṅga ed una scatola cranica.

Fanno parte di questo ciclo, oltre i cinque Tathāgata della suprema pentade: rDo rje mk'a' ṅgro ma, gialla. Ro laṅs ma, rossa, gTum mo turchina, Drag mo dbu skra, gialla, tutte con gli stessi simboli della Śakti principale.

(1) Questo ciclo è descritto anch'esso da BU STON nel suo *T'ugs rje c'en po pad ma dra bai sgrub t'ugs rjei 'od zer qbyuṅ ba*. Opere complete, vol. JA. Il dio è di color bianco con tre facce ed otto mani. Con le due mani principali abbraccia la śakti tenendo nella sinistra un fiore di loto che apre per mezzo di un rdo rje stretto nella sinistra. Nelle altre mani a destra: uncino, scatola cranica, khaṭvāṅga, in quelle a sinistra: laccio, testa, gemma. Sulla cresta si vede la figura di 'Od dpag med. La śakti è Rig ma gos dkar mo, iconograficamente identica al dio.

Intorno si deve svolgere il ciclo delle trentasei dee: Pad mai sryan ma, Rin c'en Pad ma, rDo rje can, Pad ma sgröl ma, Pad ma gos ma, Pad ma ṅbar ba, Pad ma k'ro gñer can ecc.

fenomenica e traverso la conoscenza mistica li ha trascesi ricongiungendosi con quella coscienza cosmica, incolore ed indifferenziata, della quale appunto rDo rje æ'an è il simbolo. Compiuto a ritroso il processo evolutivo che tutto trae a nascimento, il miste lo ha perciò stesso annullato con la sua consapevolezza, divenendo quella luce che ad ogni cosa dà vita.

ས་རྒྱ་མང་ག་ལོ་

INDICE DELLA PARTE I

Dedica	Pag. vii
Prefazione	1
CAPITOLO I. — <i>Importanza dei monumenti studiati nel viaggio del 1937</i>	5
§ 1. La strada Sikkim-Gyantse e i suoi monumenti	5
§ 2. L'importanza di questi monumenti per la storia dell'arte tibetana	9
§ 3. Le liste degli scultori e dei pittori contenute nelle iscrizioni di Gyantse	16
§ 4. Importanza e caratteri delle pitture contenute in questi documenti	21
§ 5. Influssi cinesi su queste pitture	25
§ 6. Le pitture di stile indiano	28
§ 7. Pittori e pitture	30
§ 8. I diversi elementi dalla cui fusione nacque la pittura tibetana	31
§ 9. Le statue	35
§ 10. Dell'architettura	38
§ 11. Importanza della setta Sa skya pa	39
CAPITOLO II. — <i>Fonti</i>	40
§ 12. Scomparsa di antichi documenti storici	40
§ 13. Il Myañ c'uñ	42
§ 14. L'eulogio di gNas rñiñ	44
§ 15. Fonti secondarie	45
CAPITOLO III. — <i>Geografia storica</i>	47
§ 16. Il paese di Ñañ	47
§ 17. I monasteri di Ñañ stod	54
§ 18. Ñañ bar	66
§ 19. I templi di Ñañ smad	68
CAPITOLO IV. — <i>La cronologia dei monumenti e specialmente del Kumbum</i>	73
§ 20. La cronologia degli abati Sa skya	73
§ 21. I principi di Ža lu e di Gyantse	78
§ 22. I monaci di Sa skya e la corte mongola	84

CAPITOLO V. — <i>I templi di Samada</i>	Pag. 93
§ 23. Caratteri generali	93
§ 24. Il mgon k'añ	95
§ 25. La cappella della vittoria su Māra	97
§ 26. L'atrio e la prima cappella	98
§ 27. Le iscrizioni di C'os blos e la fondazione del tempio	101
§ 28. Le mudrā d rNam par snañ mdsad	106
§ 29. Schema dei maṇḍala di rNam par snañ mdsad descritti nei volumi precedenti	108
§ 30. Vajradhātumaṇḍala e Mahākaruṇāgurbhamaṇḍala	110
§ 31. Perchè i maṇḍala di uno stesso ciclo possono essere molteplici	113
§ 32. Dal rTsa rgyud: Tattvasaṅgraha, <i>Deñid bsdus</i> , in quattro sezioni (<i>dum bu</i>)	
§ 33. Dal Vajrasekhara. (T. 480)	
§ 34. Dal Srīparamādya tantra. (T. 487)	
§ 35. Dalla Nāmasaṅgīti. (T. 360)	
§ 36. Dal Vairocanaḅhisambodhi. (T. 494) e testi affini	fuori testo tra pagina 120-121
§ 37. Dal Śrīvajramaṇḍalālānkāra. (T. 490)	
§ 38. Dal Sarvadurgatipariśodhana. (T. 483)	
§ 39. Il maṇḍala di Samada rappresenta il Vajradhātumaṇḍala	119
§ 40. Il ciclo dei Mon bu putra nel tempio di Dregūn (Samada)	122
 CAPITOLO VI. — <i>Salu, Iwang, Shonang e gNas rñiñ</i>	 133
§ 41. La cappella di Iwang ornata alla maniera indiana	133
§ 42. La cappella ornata alla maniera khotanese	138
§ 43. Fondazione del monastero di gNas rñiñ	142
 CAPITOLO VII. — <i>Gyantse ed il suo tempio maggiore</i>	 146
§ 44. Le tre cappelle del primo piano	146
§ 45. La cappella del Lam bras	153
§ 46. La cappella dei maṇḍala	158
 CAPITOLO VII. — <i>Kumbum</i>	 168
§ 47. Simbolismo generale del Kumbum	168
§ 48. Il primo piano del Kumbum	172
§ 49. Il secondo piano del Kumbum	201
§ 50. Il terzo piano del Kumbum	218
§ 51. Il quarto piano e la cupola e la campana del Kumbum	290

**FINITO DI STAMPARE DAL DOTT. G. BARDI
TIPOGRAFO DELLA R. ACCADEMIA D'ITALIA
NELL'APRILE 1941-XIX**