

Sindrome d'oriente

Fondazione Mudima, Milano
07/10/03 - 07/11/03

Opere di

Evelien La Sud
Daniele Lombardi
Fosco Maraini
Mimmo Paladino
Jaume Plensa

Mostra a cura di

Jade Vlietstra e Mauro Civai

Pomellato

Catalogo a cura di Jade Vlietstra

Fotografie

Carlo Cantini
Carlo Chiavacci
Attilio Maranzano
Tayu Vlietstra

Realizzazione video in mostra

Filippo Macelloni/Nanov/03
Grafica Raffaele Cafarelli

Prestatori

Collezione Valdemaro Beccaglia, Prato
Collezione Gori, Fattoria di Celle,
Santomato
Collezione Pepe Schib, Argiano, Montalcino
Collezione Luca Tassi, Prato

Hanno collaborato al catalogo

Michele Bacci, Università di Siena
Hidemichi Tanaka, Università di Tohoku,
Sendai, Giappone
Luigi Zangheri, Università di Firenze

Stampa foto Maraini

Foto Morgana, Firenze

Ufficio Stampa

Pomellato

Marta Bertolini, Ariella Fael

Mudima

Gianluca Ranzi

Musiche di Daniele Lombardi eseguite da
Roberto Fabbriani

Le immagini fornite dalla Soprintendenza
sono pubblicate su concessione del
Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

Le immagini di Fosco Maraini provengono
dall'archivio fotografico di Fosco Maraini,
Gabinetto G.P. Viesseux, Firenze

Trasporti

Scaligera Art, Verona

Un ringraziamento particolare a

Maurizio Bossi,
Gabinetto di Viesseux,
Centro Romantico, Firenze
Bert Meijer,
Istituto Olandese, Firenze
Mario Cristiani,
Associazione Arte continua, S. Gimignano
Carlotta del Bianco e Simone Giometti
Fondazione Romualdo Del Bianco,
Firenze.

Chaos Y. Chen
Millennium Art Museum, Pechino, Cina.

Ling Chen
Tsinghua University, Pechino, Cina.

Cosimo Chiarelli, Iconoteca, Firenze.

Stefano Pezzato
Centro per l'Arte Contemporanea Luigi
Pecci, Prato.

Ringraziamenti

Adriano Canocchi
Gigi Cencetti
Fabio e Ginevra Gori
Miranda Mac Phail
Laura Medina
Rocco Poiago
Davide Quadrio
Andrea Rauch
Niccolò Rositani
Ignacio Sanjuan
Fabio Torchio

Fondazione Mudima

Presidente

Gino Di Maggio

Direttore

Gianluca Ranzi

Coordinamento

Viviana Succi

Art Director

Fayçal Zaouali

Traduzioni

Inglese, Jo Hiorth

Cinese, Biz Art, Shanghai

Tang Di, Carol Lu, Stefania Enea

© Fosco Maraini
per le foto di Fosco Maraini

© 2002 Edizioni Mudima
All rights reserved

ISBN
88-86072-31-7

L'Asia e la geografia delle immagini

Non c'è alcun dubbio che con il termine "Asia" esprimiamo un concetto completamente astratto, che nelle tradizioni europee riassume l'idea stessa dell'alterità e, in quanto tale, serve alla definizione per contrasto di un'altrettanto astratta identità occidentale. Poiché la distinzione non può avvenire su una base propriamente geografica (per il semplice fatto che l'Europa non è altro, a ben vedere, che una penisola o un'estensione del continente asiatico, non diversamente dall'India o dalla Kamčatka), la sua natura è eminentemente culturale e come tale ha subito numerose trasformazioni nel corso dei secoli, al punto che si può dire che perdura sino ai nostri giorni, come testimonia il dibattito politico attuale circa l'allargamento della UE ad Oriente. Il dilemma fondamentale sta, da sempre, nel riconoscimento di un autentico confine; dove ha inizio l'Asia? A nord del Caucaso, nella puszta ungherese, a est del Volga, o al di là dei Monti Urali? Qualsiasi risposta si voglia dare, accadrà prima o poi di riconoscere la sua inesattezza. La verità è che questo confine non esiste nella realtà, ma solo nella percezione interiore: il viaggiatore saprà subito riconoscerlo quando avrà la sensazione, come scrive a metà Duecento il francescano Guglielmo di Rubruk, di "entrare in un altro mondo".

Questo mondo fondamentalmente diverso colpisce innanzitutto per la vastità dei suoi spazi e la varietà dei suoi paesaggi: enormi distese pianeggianti si alternano a montagne elevatissime, a steppe e deserti, a foreste impenetrabili e paludi malsane, a grandi pianure irrigue densamente coltivate. Al susseguirsi di questi spazi corrisponde il variare di animali, piante, usi alimentari, economie, lingue, culture e credenze religiose, contestualmente a due modelli di esistenza distinti ma in qualche modo complementari: da una parte i popoli sedentari, che vivono di agricoltura e abitano stanzialmente ogni singola regione dalla Cina all'India, e dall'altra le grandi tribù nomadi, come Qipčak, Turcomanni, Kirghisi, Buriati, Mongoli, che traggono la loro esistenza dalla pastorizia e sono continuamente in movimento, alla perenne ricerca di buoni pascoli per le loro greggi. Questi due "stili di vita" si sono fronteggiati per secoli e hanno avuto nel grande continente asiatico il loro principale campo di battaglia, finché, nel secolo XIII, le conquiste di Gengis Khan hanno portato drammaticamente alla sia pure transitoria ed effimera dominazione dei secondi sulle grandi civiltà agricole.

Indubbiamente la meteora mongola ha avuto l'effetto non solo di rafforzare le comunicazioni e gli scambi tra le diverse culture asiatiche, ma anche di favorire la conoscenza di quell'"altro mondo" da parte dell'Occidente. Le contingenze politiche ed economiche spingono mercanti, diplomatici e religiosi a partire per l'Oriente estremo, dove vengono in contatto con luoghi, popoli e costumi che in precedenza erano loro sconosciuti o noti attraverso descrizioni leggendarie. Uomini come il *vardapet* armeno Smpad e il re di Cilicia Het'um I, i francescani Giovanni da Pian del Carpine e Guglielmo da Rubruk e, quindi, il veneziano Marco Polo, seguiti da altri frati come Giovanni da Montecorvino, Odorico da Pordenone e Giovanni de' Marignolli, si lanciano in imprese che, ai nostri occhi, hanno dell'eroico, se si considerano le difficoltà indicibili affrontate nel corso del viaggio, le privazioni e la fatica che hanno dovuto sopportare, i rischi a cui si sono sottoposti nell'inoltrarsi in territori inesplorati. Complessivamente, per la cultura europea questo confronto diretto con l'altro e l'apertura verso orizzonti sconosciuti, è stata un evento di capitale importanza e ha prodotto molti risultati sul piano scientifico, artistico e tecnologico.

Gli autori succitati sono stimolati da motivazioni differenti e di conseguenza hanno maggiore sensibilità, nella descrizione dei popoli che incontrano, per quegli aspetti delle culture che osservano che meglio sembrano collimare con gli interessi e gli scopi specifici di ciascuno di loro; tutti tendono, tuttavia, a fare un'operazione di "tassonomia" etnografica, per così dire, ponendo l'accento su alcune caratteristiche costanti delle loro abitudini religiose, tra le quali spicca l'attitudine nei confronti delle immagini sacre e l'uso che ne viene fatto nei riti liturgici e nelle pratiche devozionali.

Nel *Milione*, in particolare, il termine *ydrēs*, ossia *idoli*, indica sia l'oggetto del culto idolatrico sia le popolazioni adepte di quel genere di pratiche ed è usato come aggettivo qualificativo per designare tutti coloro che non sono né cristiani, né mussulmani, né "tartari" (cioè animisti). L'espressione si applica indifferentemente a Buddhisti, Induisti e Taoisti, dei quali solo molto di rado si è in grado di riconoscere le peculiarità; l'attenzione corre inevitabilmente alle mere manifestazioni esteriori e il numero incalcolabile di statue che affollano i templi, le edicole e i tabernacoli privati di Cina, India e Asia Centrale (al di là che rappresentino esseri divini o figure di antenati) è l'aspetto che più colpisce l'immaginazione dell'osservatore straniero. Non per questo, tuttavia, la connotazione negativa della parola, tradizionalmente impiegata in relazione agli antichi Greci e ai Romani, nel complesso non viene enfatizzata più di tanto nell'opera poliana e nelle relazioni degli altri viaggiatori: se di tanto in tanto capita che venga ripetuto l'antico *topos* che definisce l'idolo come sede di una presenza negativa, cioè come abitazione di un demonio, nella pratica la tendenza è a descriverlo come un oggetto di culto privilegiato di una religione estranea, che tuttavia mostra di avere qualche insospettata affinità con gli usi e le pratiche della fede di Cristo.

La più dirompente sensazione di alterità, mescolata a un forte disgusto, si avverte nella descrizione delle pratiche religiose tartare, di cui si riconosceva immediatamente l'assoluta differenza rispetto ai culti cinesi e indiani. In verità, anche i Mongoli facevano uso di immagini, sia pure molto rudimentali, ma Marco Polo sentì la necessità di non designarle col termine "idoli", preferendo identificarle direttamente con altrettanti "dèi". La differenza stava nel fatto che questi ultimi non si caratterizzavano come oggetti di culto, destinati a occupare stabilmente un tempio e a simulare la presenza di personaggi sacri, bensì come strumenti rituali effimeri che venivano utilizzati nelle cerimonie sciamaniche e in altre pratiche di sapore magico. Di fatto, riuscivano a suggerire ben poco di quell'aura carismatica che si è soliti associare alle sacre effigi: assomigliavano piuttosto a piccole bambole di pezza, realizzate in feltro o in seta dalle donne del villaggio, secondo un particolare procedimento che prevedeva anche il sacrificio di una pecora, a seconda delle necessità contingenti; Giovanni da Pian del Carpine (cap. III) osservava, ad esempio, che venivano fabbricate appositamente quando un bambino cadeva malato, al fine di giovare alla sua salute. Ogni *yurta* che componeva l'accampamento mongolo era ornata da simili statuette: una, a cui era fissata una mammella realizzata anch'essa in feltro, veniva posta vicino all'ingresso e si riteneva che fosse in grado di proteggere le greggi (forse perché rappresentava la dea dell'erba *Itügen*), mentre una seconda, disposta giusto dirimpetto a quella, si considerava efficace nei confronti dei cavalli; un'altra, che era detta "il fratello del signore", era disposta a coprire la testa del padrone quando stava seduto sul letto al centro della tenda e un'altra ancora pendeva in posizione analoga sopra la moglie, dal lato cioè che era riservato alle donne (a destra di chi entrava). Ogni signora, a sua volta, soleva affiggere a capo del letto una serie di altri simulacri simili che si dicevano esser di beneficio nei confronti dei servi. Al momento del pasto, l'usanza voleva che ciascuno di essi, cominciando da quello che pendeva sulla testa del padrone, venisse unto col grasso della carne e col brodo, che a sua volta doveva poi essere offerto anche ai quattro punti cardinali fuori dalla tenda.

Accanto a queste effigi, ne esistevano alcune che erano specificamente associate con le attività militari ed erano presumibilmente impiegate nei riti divinatori che precedevano le battaglie; queste di solito erano conservate in un'apposita tenda collocata in prossimità del quartier generale. In lingua mongola queste immagini venivano dette *ongot* e non dovevano essere dissimili da quelle bambole di feltro di forma umana o animale che, presso numerose popolazioni altaiche e siberiane, costituiscono un elemento fondamentale del costume dello sciamano e servono allo scopo di evocare quegli spiriti con cui quest'ultimo riuscirà a comunicare nel momento in cui entra in trance. Difatto, questi oggetti rimanevano sostanzialmente effimeri e avevano valore unicamente per il loro ruolo strumentale alle pratiche estatiche e magiche degli indovini; il primo germe, presso una popolazione nomade, di un vero e proprio culto delle immagini può essere individuato, forse, nella venerazione tributata all'*ongon* di Gengis Khan che, un po' dopo la morte del grande conquistatore, divenne una regola imprescindibile per qualsiasi soldato tartaro, sotto pena della propria vita.

Questo sistema di credenze era naturalmente congeniale allo stile di vita di queste tribù in perenne movimento, che non avevano avuto né la necessità né la possibilità di caricare di significati simbolici, attraverso edifici ed immagini sacre, il proprio territorio, giacché quest'ultimo era di sua natura troppo vasto e troppo mutevole per averne bisogno. Neanche il potere del Khan ebbe bisogno di luoghi stabili di rappresentanza fin quando non divenne così smisurato da suggerire l'identificazione di un "centro" in cui, sia pure in poche occasioni stagionali, fosse possibile manifestare la magnificenza straordinaria di colui che governava su quasi tutta l'Asia; fu Ogodai (1229-1241), il primo successore di Gengis, a volere per sé una città edificata sulla riva destra del fiume Orkhon – Karakorum – che fu concepita come un vero e proprio spazio rituale, utilizzato durante alcune speciali cerimonie annuali durante le quali il sovrano abbandonava per un po' il proprio accampamento e si adattava per qualche giorno a un'esistenza stanziale. Singolarmente, la residenza prese a prestito la forma e l'articolazione interna di un edificio di culto: a Guglielmo da Rubruk ricordò una chiesa a forma basilicale, con una navata centrale scandita da colonnati e due

navatelle e un vano absidale rialzato in cui sedeva il sovrano, colui che si poneva come il vero e proprio oggetto di venerazione per i capi delle tribù soggette. La riunione più solenne consisteva essenzialmente nella distribuzione di una bevanda a base di latte di cavalla fermentato, il cosiddetto *qūmiz*, secondo un uso che è a tutt'oggi in voga presso certe popolazioni siberiane: per questo rito, nel quale si fa ricorso di solito a un recipiente di pelle, Möngke Khan commissionò a un orafo parigino catturato in Ungheria, maestro Guillaume Boucher, una straordinaria fontana gotica in argento, coronata da un angelo tubicino, che fu collocata in prossimità della porta d'ingresso dell'aula di palazzo.

Al di fuori del recinto della reggia si sviluppò un abitato che si impose prestissimo come un centro di traffici e commerci, oltretutto come la vera e propria capitale dell'Impero, alla quale accorrevano gli ambasciatori di ogni regione dell'Asia e, sulle loro orme, i rappresentanti delle diverse religioni, che non tardarono ad erigervi i propri luoghi di culto: vi si potevano trovare templi buddhisti e taoisti, almeno due moschee e una chiesa di rito cristiano. La posta in gioco, come si può facilmente intuire, era enorme: ognuno di questi sistemi dottrinali, che a sua volta era espressione di civiltà millenarie, avrebbe indubbiamente guadagnato l'egemonia su tutti gli altri se fosse riuscito a convertire colui che era, in quel momento, il vero signore del mondo. Senonché, affinché il gran khan mongolo potesse realmente aderire all'uno o all'altro, era necessario che vi trovasse una qualche convenienza, cosa che rimase sostanzialmente poco verosimile fin quando si mantenne fedele a uno stile di vita propriamente nomade. D'altra parte Gengis aveva raccomandato di rispettare ogni credo senza praticarne alcuno ed è certo che a lungo i suoi successori non si discostarono di un passo dalle proprie credenze animistiche. Ciononostante, intorno alla loro *yurta*, nel corso del secolo XIII ebbe luogo un'asprissima lotta senza esclusione di colpi di cui furono protagonisti lama tibetani, sacerdoti taoisti, imam mussulmani, preti nestoriani, missionari cattolici e monaci armeni.

Inizialmente ostici a qualsiasi ipotesi di conversione, i Khan permisero ai rappresentanti delle diverse confessioni di esporre le loro ragioni, cercando di mantenere una certa equidistanza ma osservando ciascuno di essi con estrema circospezione. Gli uni e gli altri si sforzarono di dare il meglio di sé avvalendosi dei più efficaci mezzi di persuasione di cui potevano disporre; i sovrani mongoli apprezzavano particolarmente coloro che erano in grado di stupirli con magie, atti di *trances* o danze rituali suggestive, mentre assai poco interesse mostravano nei confronti delle argomentazioni di teologia o di morale. Fra' Guglielmo da Rubruk tentò più volte di esporre a Möngke i principi fondamentali della corretta dottrina cristiana, senza ottenere grandi risultati; piuttosto befferdamente il Gran Khan lo costrinse persino a confrontarsi, assieme ai Cristiani nestoriani di Karakorum, in un pubblico dibattito con i rappresentanti locali dell'Islām e del Buddhismo cinese, in cui maturò ancor più la convinzione che gli sciamani fossero gli uomini religiosi più utili al popolo mongolo. Il frate riscosse un certo successo solo quando mostrò ai suoi interlocutori i libri miniati che aveva portato con sé da Parigi: ciascuno di essi volle ispezionarli a lungo e fu molto colpito dalle figure colorate e dai loro sfondi dorati, domandò il loro significato e, in un caso, finì per impadronirsi senza farsi troppi scrupoli.

Forse sarebbe stata questa la strada giusta da percorrere per guadagnarsi il favore dei signori del mondo: bisognava stupire quei barbari con immagini strabilianti, confonder loro le idee e spaventarli attraverso il messaggio universale dell'arte, irretirli nella pania della suggestione estetica, come del resto era già successo con altre popolazioni pagane, come insegnava ad esempio il precedente dei Russi, che secondo la leggenda si erano risolti ad abbracciare il Cristianesimo nella sua versione bizantina dopo esser rimasti affascinati dalla bellezza delle icone e dei mosaici di Costantinopoli. Partivano in un certo senso avvantaggiate quelle religioni che possedevano una propria iconografia e riconoscevano al culto ritualizzato di oggetti figurativi una funzione di primaria importanza nella pratica devozionale; ma questa caratteristica, nell'Asia del secolo XIII, non era certo prerogativa del solo Cristianesimo.

Dal punto di vista religioso, la vasta regione del continente eurasiatico abitata da popoli sedentari poteva essere grossomodo suddivisa, ai tempi di Rubruk e Marco Polo, in tre aree d'influenza abbastanza facilmente riconoscibili: gli "idolatri" in Estremo Oriente, gli "adoratori di Machometo" tra l'Afghanistan e il Vicino Oriente, i Cristiani nel Mediterraneo, in Europa e nel settentrione russo. Rispetto alla figurazione sacra, secondo l'avviso (o il pregiudizio) di un osservatore occidentale, questi tre mondi si comportano in modi fondamentalmente diversi: i primi ne fanno un uso sbagliato, in quanto la loro devozione è rivolta a oggetti materiali che scambiano per divinità e che in realtà non sono altro che esseri demoniaci; i secondi si oppongono alla loro stessa liceità e preferiscono dire le loro orazioni comuni all'interno di edifici spogli, scagliandosi violentemente contro ogni forma di rappresentazione divina; i terzi le utilizzano in modo corretto, ossia come strumenti per esprimere la devozione personale nei confronti non del simulacro in sé, bensì del personaggio che rappresenta.

Da questo schema grossolano emerge un dato di fatto interessante, che l'Islām "aniconico" si trova in qualche modo racchiuso fra due mondi che sono accomunati dal ricorso alle immagini sacre nelle più importanti manifestazioni della loro esperienza religiosa. Più o meno esplicitamente, gli autori mussulmani sono consapevoli di questa affinità, ma mostrano sempre una maggiore avversione nei confronti degli idoli buddhisti e induisti, che ai loro occhi

si configurano come l'espressione più evidente della superstizione di popolazioni pagane, che praticano il politeismo e non appartengono alle "genti del Libro" (ossia Ebrei, Cristiani e Islamici). I mercanti arabi che raggiungevano i porti dell'India e della Cina raccontavano, sin dal sec. IX, che presso quelle genti erano molto venerate delle statue (dette *boddes*, ossia "Buddha") con cui i loro sacerdoti erano in grado di parlare e di ottenere responsi; queste talora richiamavano pellegrini da distanze notevoli, venivano onorate con sacrifici e offerte ed erano protagoniste di pratiche peccaminose, come ad esempio l'uso di consacrare loro giovani donne dedite alla prostituzione. Per converso, nei confronti delle immagini cristiane, utilizzate correntemente dalle comunità greche, copte, giacobite e nestoriane che vivevano nel suo territorio, l'Islām mostrava talora persino una sorprendente fascinazione. La qualità estetica delle icone, in particolare, era tanto apprezzata da divenire un *topos* nella poesia araba tradizionale, e a poco a poco in certi ambienti (soprattutto nella Persia sciita e nei territori selgiuchidi d'Anatolia) si iniziò a valutare con interesse l'idea che alcuni personaggi particolarmente venerabili, tra quelli ricordati nel *Corano* e nella tradizione, potessero essere commemorati attraverso loro ritratti verisimili. Secondo una leggenda tramandata, nel secolo XI, dallo storico iraniano Azrakī, Maometto in persona avrebbe risparmiato dalla distruzione un affresco raffigurante la Madonna col Bambino che faceva bella mostra di sé su un pilastro situato all'ingresso della Ka'ba della Mecca; qualche pellegrino sosteneva di averlo visto con i propri occhi.

Tuttavia, se il Profeta aveva accordato un tale privilegio a Maryam, la madre di ʿĪsā, non si poteva pensare che avesse permesso di tramandare alle generazioni future anche il proprio ritratto e quelli dei suoi beati successori? Alcuni mussulmani dovettero pensare che qualcosa del genere si fosse conservato tra quei popoli che praticavano la pittura. Il grande viaggiatore Ibn Battūta, nel sec. XIV, ritenne di riconoscere l'effigie del califfo martire ʿAlī in un affresco di una chiesa di Kerč, in Crimea, che in realtà, com'è probabile, raffigurava Elia, mentre già da alcuni secoli circolava il racconto relativo a un ritratto di Maometto, dipinto su carta, che era posseduto dall'Imperatore della Cina. Si diceva che un certo Ibn Vahab, appartenente alla tribù irachena dei Koraichiti e quindi discendente del Profeta stesso, ebbe l'onore di esser ricevuto a corte e lì il Figlio del Cielo gli chiese: "Riconosceresti il tuo padrone se lo vedessi?". L'arabo ribatté: "Come potrei vederlo ora che si trova presso Allah, il Possente e il Forte?" Un attendente recò allora una scatola che conteneva alcune pagine dipinte, che gli vennero mostrate, e subito capì di chi si trattava grazie agli attributi: riconobbe Noè per via dell'arca, Mosè per il bastone e Gesù perché stava seduto sull'asino ed era circondato dagli apostoli. Quando poi ebbe dinanzi a sé un uomo seduto sul dorso di un cammello, con i compagni attorno a lui, i piedi recanti le calzature arabe e gli stuzzicadenti appesi alla cintura, cominciò a piangere diffusamente ed esclamò: "Ecco il nostro Profeta, il nostro signore e mio cugino – su Lui sia la pace!"

Questo racconto, per quanto fantasioso, testimonia dell'autorevolezza che era attribuita dal mondo mussulmano all'Imperatore cinese e, al contempo, del prestigio di cui godeva la tradizione pittorica di quelle terre; dopo l'effigie di Maometto Ibn Vahab osservava con interesse altre rispettabili figure, che rappresentavano "i profeti della Cina e dell'India", alcune disposte all'impiedi, altre "che facevano un segno con la mano destra, riunendo il pollice e l'indice, come se, facendo quel gesto, volessero attestare qualche verità": in effetti, conformemente alla tradizione indu e buddhista, indicavano in quel modo la "realizzazione dell'assoluto" (*chin mudrā*), definendo se stessi come "maestri". Da tutto questo racconto traspare una certa sensazione di relativismo culturale, che forse è il risultato di alcune esperienze sincretiche tipiche dell'Asia medievale (su cui ci soffermeremo un po' più avanti), ma soprattutto si rende evidente come la figurazione fosse percepita come un efficacissimo mezzo di trasmissione della conoscenza. Soprattutto, questo testo non è, come potrebbe sembrare, in palese contraddizione con la condanna degli "idoli", dei *boddes*, di cui si è parlato sopra. Tra i due intercorre una differenza fondamentale, che è quella tra il ricorso all'arte come stimolo alla memoria e l'impiego di oggetti antropomorfi per simulare la presenza dei personaggi sacri, e che viene sintetizzata, in tutto un filone del pensiero islamico, nella contrapposizione fra le sculture a tutto tondo e le pitture bidimensionali. Mentre queste ultime sono il risultato di un'elaborazione più mediata e concettuale, le prime sono di per sé il risultato di un atto blasfemo, in quanto colui che le realizza si pone audacemente in confronto con Dio, che, dopo aver preso dell'argilla secca da un ammasso di fango nero impastato, la ha trasformata in un grumo di sangue e quindi in una massa molle che ha modellato "facendogli assumere forme armoniose" e insufflandovi infine lo spirito (*Corano*, XV, 26; XXIII, 12-14; XXXII, 7-9).

Il sospetto verso le statue e la preferenza nei confronti delle pitture costituiva un *Leit-motif*, com'è noto, anche nella riflessione dottrinale cristiana nei confronti delle immagini e del loro uso religioso. Nel mondo ortodosso e presso le chiese monofisite del Vicino Oriente vigeva, più o meno indisturbato, il modello del ritratto sacro nella forma dell'icona, che solo in rari casi poteva presentarsi come un oggetto dalla superficie più o meno rilevata (come, ad esempio, il colossale *san Giorgio* di Omorphokklissiā, nella Grecia settentrionale, risalente al sec. XIII). Agli occhi dei Cristiani occidentali dell'età di Marco Polo, le tavole dipinte rappresentavano un elemento distintivo della spiritualità dei loro correligionari d'Oriente ed erano considerate un indizio probante per stabilire l'identità etno-religiosa di un popolo; ad esempio, il domenicano Giovanni di Nakhīčevan, nel sec. XIV, dedusse l'appartenenza

all'ortodossia bizantina dei Circassi (una popolazione turca stanziata a nord del Caucaso) dal fatto che "hanno chiese, immagini e feste come i Greci". Questi ultimi, a loro volta, consideravano con sostanziale disprezzo la diffusione, in Italia e ancor più nell'Europa settentrionale, di statue a tre dimensioni e anzi tendevano a descrivere l'Occidente scismatico come un territorio in preda a una forma corrotta di Cristianesimo, sconvolta ora da tendenze iconofobiche, ora da reminiscenze pagane. Un *pamphlet* antilatino che circolava nel sec. XI accusava la Chiesa romana al contempo di non rispettare le icone dei santi e di preferir loro immagini a tutto tondo del solo Cristo crocifisso, mentre tra il tardo secolo XII e gli inizi del XIII l'eremita cipriota Neofito non esitò a definire "idoli" le sculture che ornavano gli edifici di culto eretti sulla sua isola dai Crociati giunti dalla Francia.

Questa divergenza nelle attitudini verso le immagini all'interno della Cristianità non passò certo inosservata agli occhi del mondo mussulmano. La presenza crociata in Terrasanta aveva avuto come conseguenza l'arrivo e l'installazione nei territori del Vicino Oriente di rilievi e statue in pietra e altri materiali che, con la progressiva riconquista mamelucca della Palestina, furono oggetto di distruzione sistematica, a differenza delle icone in uso presso le comunità melkite, giacobite e copte che subirono solo sporadici attacchi; significativamente, quando una città veniva riconquistata dall'esercito egiziano, il più eminente atto simbolico che segnalava la restituzione all'Islām era rappresentato dalla conversione della chiesa principale in moschea, che avveniva con la frantumazione della statua di Cristo o della Vergine e la sua sostituzione con un *mihrab*. I Crociati, per controbilanciare l'impatto emotivo di questi eventi, elaborarono la leggenda, ampiamente diffusa in Europa, dell'effigie indistruttibile di Ramleh, che per grazia di Dio era rimasta illesa sotto i colpi degli scalpelli e delle scuri dei soldati del sultano.

L'uso delle sculture tridimensionali, che suscitava disapprovazione presso i Bizantini, disgusto presso gli Ebrei e orrore presso i Mussulmani, contribuì a diffondere la visione dei Latini come una popolazione idolatra, che costituiva il *pendant* occidentale alle superstizioni dei Buddhisti in Estremo Oriente. Fra' Giovanni de' Marignolli, un buon conoscitore dei popoli e delle religioni dell'Asia, dimostrava di esser consapevole di tutto questo quando scriveva: "I Giudei, i Tartari e i Saraceni ci considerano come idolatri. Così fanno anche certi cristiani che, pur venerando le immagini dipinte, hanno in abominazione le sculture, come quelle che sono sulle tombe nelle nostre chiese". In sostanza, i costumi occidentali in fatto di figurazione sacra si scontravano con l'avversità di tutte le culture limitrofe e trovavano punti di affinità solo presso le popolazioni lontane e misteriose dell'India e della Cina, dove si sapeva che si venerava un gran numero di statue. Quando, nel corso del Duecento, ha cominciato a circolare in Europa la notizia dell'esistenza di remote regioni dell'Asia i cui paesaggi sacri, per così dire, erano dominati da effigi a tutto tondo in legno e in pietra, non è inverosimile che qualcuno abbia pensato che valesse la pena di porsi in contatto con quelle genti.

La speranza inespressa del mondo occidentale era che, in quella regione ignota che si trovava oltre l'Islām aniconico, vivesse una popolazione cristiana, guidata da un potente sovrano che fosse in grado di allearsi con i suoi fratelli europei per distruggere le potenze mussulmane. Antiche leggende rendevano plausibile la presenza di popoli battezzati ai confini della terra, che avrebbero dovuto essere i discendenti delle comunità convertite dall'apostolo Tommaso o dai re Magi. L'idea di un imminente trionfo della Croce in tutto il continente eurasiatico fu alimentata dal mito del cosiddetto Prete Gianni (leggendaria figura di sovrano-sacerdote che avrebbe regnato ai confini della terra), dalla politica antimussulmana di Gengis Khan e dei suoi successori e, soprattutto, dalla presenza in Asia Centrale di antiche comunità cristiane di rito nestoriano. Queste ultime erano così dette da Nestorio, il prete antiocheno che fu condannato dal concilio di Efeso, nel 431, per aver sostenuto che in Cristo erano coesistite due nature non legate tra loro e che Maria aveva generato solo la componente umana del Salvatore. La chiesa "scismatica" che si fece interprete del suo insegnamento si era stabilita al di fuori dei confini dell'Impero romano, nella fattispecie in Mesopotamia, donde si era diffusa a macchia di leopardo per tutto l'Oriente, ossia in Iran, in India meridionale, nel Turkestan e in Cina; suoi adepti erano divenuti in particolare gli Unni Eftaliti, gli Uighuri – una popolazione di lingua turca che si era insediata nella regione tra il Taklimakan e la Zungaria e che diede vita, a partire dal sec. IX, a un impero molto influente – e ancora alcune tribù mongole, come gli Öngüt. Ai Latini erano noti i Nestoriani dell'Iraq, che avevano una propria rappresentanza ecclesiastica a Gerusalemme che possedeva un altare all'interno del Santo Sepolcro, ma prima del sec. XIII sapevano poco o nulla dei propri confratelli – ché tali rimanevano, ancorché fossero solitamente considerati "pessimi eretici" – che vivevano nell'Oriente asiatico.

Nel corso di circa sei-sette secoli questi Cristiani erano riusciti a imporre una loro presenza abbastanza ben consolidata all'interno del mosaico religioso di quelle lontane regioni. Durante la loro espansione avevano elaborato un loro sistema speciale di credenze, in parte mantenendosi fedeli ai riti e ai costumi del loro paese d'origine – la Siria settentrionale – in parte accogliendo elementi propri delle culture in cui si erano innestate e con cui convivevano. Al contempo avevano elaborato luoghi di culto, oggetti rituali e soggetti iconografici di cui possiamo farci un'idea solo attraverso alcune testimonianze letterarie e qualche reperto archeologico. Sappiamo per certo che possedevano chiese (scavi di Merv, Termez e Ordukent) e monasteri (Isslyk-Kule, Kara-Kuyun) e che usavano decorarle con

stoffe, intonaci colorati e affreschi, che raffiguravano scene evangeliche e cerimoniali, come apprendiamo dai frammenti di un' *Entrata a Gerusalemme* e di una raffigurazione della *Domenica delle Palme* rinvenuti nella chiesa rupestre di Qočo nel Turkestan cinese; il connestabile armeno Smpad, che visitò un edificio nestoriano in una città del regno dei Tanguti (l'attuale Kansu) nel 1245, vi osservò una rappresentazione dei re Magi e il ritratto della benefattrice Sorghaqtani, madre dei Gran Khan Möngke e Kubilai (la notizia è anche ribadita nel 1368 da una fonte cinese, lo *Yüan-shih*). L'iconografia sacra era anche utilizzata per impreziosire i monumenti sepolcrali e gli utensili liturgici, come dimostrano, rispettivamente, alcune lastre tombali conservate in Manciuria, nel Sinkiang e nella Cina meridionale e la patena con scene della Passione e Resurrezione di Cristo proveniente dalla zona di Semireče (governatorato di Perm) e oggi all'Ermitage di San Pietroburgo.

L'impiego di ritratti sacri veri e propri è altrettanto bene testimoniato. La celebre stele di Sin-gan-fu, datata 635, attesta che i primi missionari nestoriani giunti in Cina dall'Iran avevano portato con sé libri e immagini e che l'imperatore T'ai-tsung aveva concesso loro di erigere una chiesa nella sua capitale, chiedendo tuttavia di essere raffigurato su uno dei muri dell'annesso cenobio; un suo successore, Hiuan-Tsung, volle allo stesso modo onorare la comunità cristiana chiedendo a un suo generale, nel 742, di far dipingere "i ritratti di cinque santi che furono collocati all'interno del monastero" e ai quali fece omaggio di cento preziose stoffe. Si ritiene che di un oggetto di questo tipo potesse trattarsi nel caso di un dipinto su seta ritrovato agli inizi del Novecento nell'oasi di Tun-Huang, che nel Medioevo era il principale centro del regno dei Tanguti, in gran parte abitato da popolazioni turche di fede nestoriana. Benché fosse scarsamente leggibile per il suo pessimo stato di conservazione, si riuscì comunque a porre in evidenza che si trattava di una figura cristiana, per la presenza di tre croci (sulla cima del bastone sorretto nella mano, al collo, sul copricapo): leggermente volta verso sinistra, questa figura aveva la testa cinta da un'ampia aureola di tipo buddhista, portava una veste solenne e aveva le dita della mano destra disposte nel gesto del *chin mudrā*. Molto verosimilmente si tratta di una rappresentazione iconica di Cristo, come sembra rivelare l'attributo dello scettro, che compare anche in un affresco con l' *Entrata a Gerusalemme* della chiesa rupestre di Qočo.

Si può supporre che immagini di questo genere fossero coinvolte in qualche forma di venerazione o in qualche pratica devozionale ritualizzata. A questo proposito sappiamo, grazie alla testimonianza di Guglielmo da Rubruk, che quando i Nestoriani facevano ingresso nelle loro chiese, dopo essersi prosternati a terra, solevano toccare tutte le figurazioni sacre lì presenti con la mano destra; quindi baciavano quella stessa mano e la porgevano alle persone che stavano loro dintorno perché la baciassero a loro volta. Questi usi si inquadravano nella tendenza di questi Cristiani ad attribuire un forte valore simbolico alla percezione tattile, come si riscontra anche nel caso dell'eucarestia: il pane, che si riteneva impastato con parte della farina che era servito per confezionare quello dell'Ultima Cena, veniva somministrato ai fedeli con la cura di una vera e propria reliquia; dopo averlo ricevuto nel palmo della mano, i comunicandi dovevano toccare con quest'ultima la propria fronte, così da trasmetterne la virtù salvifica al corpo e all'anima.

L'impiego di stoffe dipinte come icone tradisce molto probabilmente l'influsso della religiosità buddhista, e specificamente lamaista, tanto che si può accostare, dal punto di vista tecnico e tipologico, al modello del *tangka* tibetano, un'effigie sacra dipinta su cotone che si caratterizza per il fatto che può essere arrotolata onde consentire un trasporto più agile. Per una religione che aveva trovato tanto consenso presso popolazioni non interamente sedentarizzate come gli Uighuri oppure completamente nomadi come gli Öngüt questo dettaglio poteva essere di non poco conto. Nella sua espansione lungo le piste carovaniere del deserto di Gobi e le pianure mongoliche, la Chiesa nestoriana aveva saputo adattarsi a condizioni di vita diverse, utilizzando tende montate sopra carri come luoghi di culto, ricorrendo ad altari portatili in cuoio e privilegiando utensili liturgici leggeri; è evidente, dunque, che le stoffe dipinte dovessero godere, in un contesto simile, di un'importanza particolare, ed è significativo che fossero adottate anche nei riti delle comunità manichee presenti nella stessa area. Niente ci attesta, per converso, che nelle chiese in muratura, laddove era possibile disporre anche oggetti pesanti, fossero ammesse le effigi tridimensionali: una statuetta raffigurante *Cristo sull'asina* ritrovata nel 1920 sulla riva del fiume Salar, presso Taškent in Uzbekistan, è di dimensioni troppo ridotte per poter suggerire una sua destinazione cultuale, ma il fatto che si trovasse all'interno di una sepoltura testimonia indubbiamente di una sua associazione con la pietà personale e le pratiche funerarie.

Per gli impavidi viaggiatori occidentali del sec. XIII che si spingevano in quelle remote plaghe dell'Asia, il linguaggio dell'iconografia cristiana forniva uno straordinario strumento per riconoscere rapidamente la presenza dei loro correligionari, per determinare qualitativamente la loro maggiore o minore ortodossia e per verificare la loro eventuale appartenenza al popolo del mitico Prete Gianni. Quando giunse nella città mobile del Gran Khan, fra' Guglielmo da Rubruk si emozionò alla vista di una tenda che era coronata da una piccola croce: nel farvi ingresso, la prima cosa che lo colpì fu un altare su cui era posto un tessuto ricamato d'oro in cui, attraverso un contorno perlinato, erano delineate le figure del Salvatore, di Maria Vergine, di Giovanni Battista e di due angeli, verosimilmente disposte a comporre lo schema bizantino della *Deisis*. L'opera apparteneva a un monaco armeno (o sedicente

tale) che diceva di essersi recato presso la corte mongola dopo che Dio gli era apparso ben tre volte nel suo romitorio in Terra Santa per ordinargli di convertire il sovrano di quel popolo al Cristianesimo. È possibile che avesse portato con sé dalla Cilicia o dalla Palestina quella stoffa istoriata per utilizzarla nella sua opera di evangelizzazione, oppure che l'avesse ricevuta dallo stesso Möngke, che poteva esserne venuto in possesso attraverso un dono del re d'Armenia, suo tributario, oppure dell'Imperatore di Nicea. L'apprezzamento del Khan per i tessuti era ben noto: lo stesso Luigi IX di Francia, come ci racconta lo storico Joinville, nel 1248 aveva fatto eseguire a Cipro, allo scopo di inviarla in omaggio a Güyük, una sontuosa "cappella" in cui era rappresentata l'intera storia della Salvezza, dall'Annunciazione alla Pentecoste; questa, che sappiamo esser stata molto gradita, forse era identica con la chiesa-*yurta* in cui i Nestoriani celebravano i propri uffici ai tempi del soggiorno di Rubruk.

Quest'ultimo non ebbe difficoltà a riconoscere i soggetti della tovaglia d'altare posta nella tenda del monaco armeno perché, com'è probabile, appartenevano a una tradizione iconografica che gli era familiare. Quando, per converso, si trovò dinanzi a opere di produzione centroasiatica provò una sensazione di disorientamento. In primo luogo, fu colpito dal fatto che, presso quelle comunità cristiane, le croci in oreficeria fossero prive dell'immagine di Cristo crocifisso e non avessero altro ornamento se non pietre preziose disposte lungo i bracci e al loro incrocio, secondo una soluzione che interpretò come un riflesso della loro dottrina eretica: in sostanza, riteneva che i Nestoriani non rappresentassero la Passione in quanto la rifiutavano dal punto di vista dogmatico, al punto da vergognarsene e arrossirne ogni qual volta l'argomento veniva sollevato. Il frate ebbe modo di sperimentare direttamente questo assunto quando Guillaume Boucher gli realizzò una croce alla maniera del Gotico francese: sbigottiti per la presenza del corpo morto di Gesù, realizzato a rilievo, i preti di Karakorum si affrettarono a nascondere da qualche parte. Questa reazione scomposta e nevrotica, tuttavia, si spiega col fatto che nella tradizione della Cristianità dell'Asia Centrale non è lo strumento di tortura materiale del Salvatore che si rappresenta, bensì la croce della *Parousia*, simbolo trionfale della vittoria e della Resurrezione dalla morte: questa è la ragione per cui la si vede rappresentata, in uno dei medaglioni della patena di Semireč'e, all'interno del Sepolcro vuoto.

L'interpretazione iconografica fu un elemento decisivo per Marco Polo quando si prefisse lo scopo di identificare una strana setta che possedeva un suo luogo di culto nella città di Fu Chou, sulla costa della Cina meridionale, e che nessuno riusciva a classificare perché non possedeva idoli, non venerava Maometto e nemmeno adorava il fuoco. Dopo aver frequentato gli adepti per un po' di tempo in compagnia del padre riuscì a tradurre uno dei loro libri sacri, accorgendosi che si trattava di un *Salterio*: fu tuttavia solo quando credette di riconoscere le figure di tre apostoli nel loro tempio che si convinse di essersi imbattuto in una comunità di cristiani (*Milione*, ed. Barbieri, cap. LXXXIX).

L'identificazione, tuttavia, era completamente errata: poiché gli fu detto che quelle immagini, che non erano statue bensì pitture, rappresentavano coloro che avevano istruito gli antenati di quella piccola comunità nella loro religione, ne dedusse che si trattava di tre dei settanta discepoli inviati ad annunciare il messaggio di Dio nelle più diverse zone del mondo; molto probabilmente doveva aver visto una rappresentazione di Mani o di qualche altra personalità preminente del pantheon manicheo, affiancata da due *electi* (o "illuminati"), come si osserva in alcuni dipinti su seta ritrovati a Qočo. L'affinità tra cristianesimo e manicheismo nasceva infatti dalla natura sincretica di quest'ultima: l'identificazione sarebbe stata ancora più evidente se il tempio di Fu Chou avesse ospitato raffigurazioni della triade cristologica (Gesù-Luce, Gesù-Messia, Gesù-Sofferente), in cui era presente anche la Croce. In particolare in Cina le comunità manichee tendevano ad enfatizzare certe loro assonanze con le pratiche nestoriane per sottrarsi all'avversità dimostrategli in più occasioni dal clero buddhista. Un vero e proprio tempio è stato identificato da studiosi cinesi e giapponesi nella vicina città di Ch'üan Chou (la Zayton poliana), nel santuario posto sulla collina di Shu-piao-shan: vi si conserva ancora oggi una tavola a rilievo che in origine era destinata al culto pubblico e rappresenta non il Buddha, come ritiene la popolazione del luogo, bensì l'apostolo della Luce, seduto nella posizione di loto all'interno di una grossa sfera raggiata.

In altre occasioni, gli osservatori occidentali non riescono a ricavare dalle immagini in cui si imbattono informazioni abbastanza chiare da permetter loro di determinare se appartengano a culti cristiani o "idolatrici". In grande misura questa incertezza è un postulato della singolarità di un ambiente religioso caratterizzato già da molti secoli, come dimostra la stessa vicenda dei Manichei, da frequenti fenomeni di ibridazione rituale e iconografica. Questo si fa particolarmente evidente nella descrizione che il francescano dà dei luoghi di culto visitati nella città di Kajlak, nell'attuale Kazakistan, un centro dell'antico impero degli Uighuri in cui convivono da lungo tempo comunità buddhiste, islamiche, nestoriane e manichee (*Itinerarium*, cap. XXII). Il confronto e il contatto immediato fra queste fedi, se da un lato produce immancabilmente contaminazioni rituali, dall'altro stimola gli uni a distinguersi dagli altri inventando gesti, immagini e simboli esclusivi. Ci si può dunque stupire che i Nestoriani preghino con le mani alzate verso l'alto, piuttosto che congiunte sul petto, ma è un errore che può essere perdonato se si considera che fanno così per non imitare gli idolatri, che invece stanno in orazione quasi come i Latini, cioè in ginoc-

chio con la fronte raccolta tra i palmi delle mani. Questi ultimi, d'altra parte, somigliano agli Occidentali anche per altri versi: i loro sacerdoti, ad esempio, usano rasarsi come i Francesi e non portano dunque lunghe barbe come i papassi greci, i rabbini ebraici o gli *imām* maomettani; colpisce anche il fatto che i loro monaci, che nelle loro grandi abbazie vivono nell'osservanza di una condotta morale inoppugnabile, facciano volentieri uso di campane assai simili a quelle europee, ed è in reazione a questo, probabilmente, che tutti i Cristiani orientali, ad eccezione dei Russi, preferiscono avvalersi di una lunga tavola di legno, o *simandron*, su cui battono con un martello.

Il parallelismo che salta subito agli occhi è, tuttavia, quello inerente all'uso delle immagini e all'arredo figurativo dei templi, anche se può essere imbarazzante dichiarare apertamente che le statue cristiane e gli idoli buddhisti si assomigliano. Quando giunge a Kajlak, dopo il suo lunghissimo e penoso viaggio attraverso la "Steppa della fame", fra' Guglielmo sente parlare per la prima volta degli idolatri e vuole subito visitare uno dei loro templi per poter verificare *de visu* "le loro stoltezze". Per uno strano caso la prima persona che vi incontra è un uomo che reca dipinta sul palmo della mano una croce, segno che lo induce a credere di essere entrato in una chiesa nestoriana, anche se, gettando un rapido sguardo verso l'interno, non riesce a scorgere altre conferme alla propria supposizione. "Perché mai", gli chiede allora, "non avete qui la croce e l'immagine di Cristo?" E quell'uomo, che sembra cristiano perché parla proprio come un cristiano, risponde semplicemente che non ce n'è l'uso. Nel francescano si rafforza l'idea di aver conosciuto il rappresentante di una comunità di correligionari che, per le condizioni geografiche in cui si trovano a vivere, mancano di una robusta preparazione dottrinale; entra quindi nell'edificio e, da quanto vede, capisce che la sua deduzione è corretta:

Infatti vedevo lì, dietro una cassa che per loro aveva la funzione di un altare e sulla quale collocano lampade e offerte, un'immagine che aveva le ali come un san Michele e altre che, alla maniera dei vescovi, tenevano le dita come nell'atto di benedire.

In realtà, quello che ci viene descritto è il meccanismo psicologico con cui un religioso occidentale tenta di orientarsi, sulla base del bagaglio di convenzioni iconografiche fornitigli dalla propria cultura di origine, nel tentativo di decodificare il significato di un insieme di oggetti figurativi di cui intuisce il valore sacro sulla base di alcuni elementi esteriori come la posizione all'interno dell'edificio, la gerarchizzazione visiva che regola i rapporti tra le singole statue, le modalità di illuminazione, la presenza di ex voto, certi caratteri compositivi e formali come la frontalità o l'intensità dello sguardo. Quelle effigi sono elementi propri di un codice figurativo, quello delle correnti tantriche del Buddismo di matrice himalayana, la cui crucialità nell'esperienza collettiva e privata del divino è tanto evidente quanto lo è nel caso delle immagini cristiane; in entrambi i casi il pubblico dei fedeli è chiamato a riconoscere senza esitazioni l'identità dei personaggi rappresentati, sulla base di indizi rivelatori che coincidono con attributi caratterizzanti e atteggiamenti del corpo. Ecco dunque che le ali, per fra' Guglielmo, rimandano immediatamente al principe degli arcangeli, mentre per il devoto buddhista si tratterà di una delle tante divinità alate, come gli Heruka tibetani; d'altra parte, il *chin mudrā* o il "gesto dell'assenza di paura" (*abhaya mudrā*, ossia con il palmo alzato) ostentato dalle varie emanazioni del Buddha e dagli *arhat* potrà facilmente ricordare una mano benedicente, mentre l'alta corona con cui si è soliti raffigurare i Bodhisattva Maitreya o Avalokiteśvara potrà facilmente esser scambiata per una mitria o per una tiara.

L'episodio che il viaggiatore francescano ci racconta, avvenuto nel 1254, è in qualche modo emozionante perché coincide storicamente con il primo, seppure effimero, incontro diretto tra le due grandi civiltà "iconiche" del continente eurasiatico, un incontro tanto sconcertante quanto superficiale, ma sufficiente a suggerire l'idea che quei due mondi sono allo stesso tempo estremamente distanti e sorprendentemente affini. Né fra' Guglielmo né Marco Polo potevano immaginare che c'era stato un periodo, quello lunghissimo che va dalla morte dell'Illuminato verso il 480 a.C. al I secolo d.C., in cui il Buddismo aveva rifiutato, allo stesso modo del Cristianesimo primitivo, il culto delle immagini. Nei secoli XIII e XIV l'aspetto che più saltava agli occhi di questa religione così tanto esotica era il numero incalcolabile di statue che affollavano i suoi templi: per il re armeno Het'um la presenza di enormi idoli detti "šakmonya" (da śākyamuni, nome secolare del Buddha) e "Madri" (ossia Maitreya) era un elemento distintivo del Tibet. Queste effigi attiravano l'attenzione per la loro caratteristica doratura ed erano di un certo impatto venivano raccolte a gruppi in un unico punto dell'edificio di culto; a Zaytun Oderico da Pordenone (cap. XXI) sostiene di averne visti addirittura undicimila nello stesso luogo. Un'osservazione che ricorre continuamente nei diversi autori è la presenza di un simulacro principale che si riconosce per le sue dimensioni colossali e quindi richiama alla mente san Cristoforo, il santo gigante per antonomasia della tradizione occidentale, che spesso era dipinto o scolpito sull'esterno delle chiese in modo da esser visto anche da molto lontano (si diceva infatti che impedisse alla morte di cogliere nel peccato, nell'arco di ventiquattro ore, coloro che si erano devotamente raccomandati a lui).

L'aspetto colossale, che in quelle regioni è un attributo specifico del Buddha, spesso costituiva un vero e proprio



Salendo al Passo Lowarai (3200 m) che separa il
Dir dal Chitral, 1959

elemento del paesaggio: non di rado veniva a marcare con la sua presenza valichi montani e alture, in modo da esser visto addirittura da due giornate di distanza, come rivelò allo stesso fra' Guglielmo un monaco proveniente dal Cathay; ce n'erano alcuni scolpiti nelle pareti rocciose, come a Bāmiyān o a Yün-Kang, altri elevati sulla sommità di altrettanti luoghi di pellegrinaggio, come ad esempio in un celebre tempio di Ceylon, posto sul monte noto ai naviganti arabi come il "Picco di Adamo", dove l'Illuminato era raffigurato nella posa reclinata, in procinto di far ingresso nel *nirvana*. L'attuale śrt Lanka era noto come il più importante centro buddhista dell'Asia meridionale, grazie all'antichità dei suoi templi e alle preziose reliquie che custodivano (il dente di Buddha, l'impronta del suo piede, la clavicola destra, il bossolo delle elemosine). La sua fama affascinò Marco Polo, che presumibilmente proprio su quell'isola mise a fuoco la figura storica di quello che chiama "Sergamoni Borcan", un uomo che, pur ignorandoli, aveva agito in modo tanto conforme ai dettami del Vangelo che "s'egli fosse istato cristiano battezzato, egli sarebbe istato un grande santo appo Dio". Significativamente, nella sua esegesi il viaggiatore veneziano non fa di lui il fondatore della religione degli idolatri, bensì lo esalta una persona animata da un'intenzione sinceramente devota; l'origine di quei riti corrotti viene invece fatta risalire al padre di śākyamuni, che era stato un ricco e potente re del luogo che, alla notizia della morte del figlio, ne aveva fatto eseguire una statua commemorativa in oro e gemme, resa "a sua similitudine", obbligando i suoi sudditi a onorarla come un dio; da questo, che fu il primo idolo mai realizzato, sarebbero derivati poi tutti gli altri.

Il passo è particolarmente interessante perché trasmette l'idea di un ritratto archetipico e autentico, di una "vera icona" del Tathāgata, che appartiene realmente alla tradizione buddhista, in particolare nelle sue declinazioni cinesi; un gruppo piuttosto cospicuo di fonti risalenti al periodo tra il IV e il VII secolo d.C. attribuisce infatti a un re dell'antica India l'iniziativa dell'esecuzione di una simile effigie, ora dipinta, ora scolpita a tutto tondo. Secondo una tradizione, si trattava di Prasenajit, re di Kosala, che aveva fatto realizzare una statua in legno di sandalo con la testa in osso in un momento di assenza del Buddha, quando era asceso al cielo di Trayastrimśa, per disporlo nel Tempio di Jetavana a śrāvastī. Quando l'Illuminato era tornato sulla terra, l'immagine si era mossa miracolosa-

mente verso di lui, che quindi le aveva rivolto queste parole: "Ti prego, ritorna al tuo posto. Dopo il mio nirvana sarai tu il modello da cui i miei seguaci ricaveranno le loro immagini". La leggenda destinata tuttavia alla più ampia popolarità aveva come protagonista un altro re contemporaneo di śakyamuni, Udayana di Kauśāmbi: secondo una versione si trattava di un dipinto su stoffa, secondo un'altra di una statua dorata che, al ritorno del Buddha, si era librata verso di lui, di modo che quell'oceano di compassione si era spinto a promettere che chiunque l'avesse, nei secoli futuri, venerata con bandiere, fiori e incenso avrebbe immediatamente avuto il dono della contemplazione del suo volto. Un'ulteriore variante raccontava che l'artista incaricato di eseguire l'opera fu trasportato direttamente in cielo al fine di osservare con attenzione "i segni distintivi del corpo del Buddha" e riprodurli esattamente nell'immagine sacra.

Questi racconti erano chiamati a ricordare una tradizione iconografica ormai consolidata e ampiamente diffusa in gran parte dell'Asia con la storia primitiva e le terre d'origine di quel credo religioso; da questo punto di vista è sorprendente osservare quanto forte fosse l'analogia tra il Buddhismo e il Cristianesimo. In entrambi i casi, infatti, si trattava di religioni che, dopo essersi formate come evoluzioni interne di culture molto più antiche (l'Induismo e l'Ebraismo), avevano visto declinare sempre più la presenza delle proprie comunità presso i rispettivi "luoghi santi" (l'India del Nord e la Palestina) man mano che, per converso, si affermavano con dilagante successo in territori alloctoni, convertendo popolazioni diverse ai cui costumi e stili di vita si erano andate poco a poco adattando. In questa progressiva espansione avevano modificato l'originario atteggiamento aniconico riconoscendo, un po' alla volta, l'utilità delle immagini in virtù della loro grande efficacia persuasiva e della loro capacità di trasmettere in modo chiaro e sintetico un nuovo messaggio religioso; se per i Cristiani il momento di passaggio fu sancito dalla graduale conversione del mondo greco-romano, per i Buddhisti coincise soprattutto con l'affermazione della loro fede nel regno dei Kuśāna (tra gli attuali Afghanistan e Pakistan), che della cultura greco-romana costituiva una lontana, ma nobilissima, appendice.

Gli oggetti figurativi finirono dunque per imporsi come elementi insostituibili delle pratiche devozionali, dei riti liturgici, della vita religiosa in genere, e venne il momento in cui si rese necessario riflettere, anche da un punto di vista dottrinale, sulla loro opportunità e liceità; come si poteva infatti ammettere il loro uso se nelle parole del Buddha o del Cristo non se ne faceva alcuna menzione? Alla difficoltà si ovviò favorendo la diffusione di leggende che riconducevano il codice iconografico condiviso da tutti a una serie di prototipi ideali stabiliti nell'epoca stessa dell'esistenza terrena dei fondatori delle due religioni e realizzati per mano o per iniziativa di testimoni oculari del loro aspetto. La leggenda medievale di san Luca, l'evangelista pittore che trasmise alle generazioni future un ritratto "dal vero" di Cristo e della Vergine, può esser letta in parallelo con le figure di Prasenajit e Udayana; il fatto che si tratti in questo caso di committenti, piuttosto che artisti, può essere rivelatore di una leggera differenza di prospettiva.

Indubbiamente i due re agiscono in primo luogo come figure esemplari di uomini devoti e, in virtù del loro ruolo di rappresentanti di città e popoli, come primi destinatari dell'effigie del Buddha. Altri re sono protagonisti di altrettante leggende in cui la conversione di un gruppo è rappresentata, metonimicamente, dall'ottenimento di un'immagine sacra. Un testo cinese del sec. V, ad esempio, racconta di come l'imperatore Ming (58-75 d.C.) fosse visitato in sogno da un uomo divino, di colore d'oro e con un'aureola solare attorno alla testa; venuto a sapere che si trattava di una divinità dell'Occidente, mandò un'ambasceria in India che ritornò con alcuni testi sacri e un dipinto raffigurante śakyamuni fatto per il re Udayana di Kauśāmbi. Un altro sovrano, Bimbisāra di Magadha, volle fare omaggio al suo alleato Udayana di Roruka di un ritratto dell'Illuminato e, perché i suoi pittori di corte potessero realizzarlo al meglio, chiese al Buddha stesso di posare per loro. Quando lo ebbero di fronte, gli artisti non furono in grado di sostenere l'intensità del suo sguardo e non poterono raffigurarlo fin quando Egli stesso proiettò la propria ombra sulla tela consentendo loro di riempire i contorni con il colore: al re Udayana Egli scrisse ordinandogli di accogliere la sua immagine con tutti gli onori dovuti a un regnante.

Questi racconti richiamano alla mente alcune antiche leggende cristiane che, non dissimilmente, hanno come protagonisti dei re e delle effigi "autentiche" associate al tema della conversione, ma si avvalgono di un motivo mitico che è del tutto assente in Estremo Oriente: il fatto cioè che il re è malato. L'imperatore Costantino, secondo gli *Atti di san Silvestro*, è affetto da lebbra quando ha la visione dei santi Pietro e Paolo, ed è quando li riconosce nell'icona mostratagli dal Pontefice che si convince della necessità di accettare il rito del battesimo, che a sua volta provoca la sua guarigione. Gravemente malato è anche Tiberio quando, secondo gli *Atti di Pilato*, santa Veronica lo cura per mezzo del sacro panno su cui è impresso il volto di Cristo, e lo è anche quell'Abgar V di Edessa che riacquista la salute per virtù del santo *mandylion* inviatogli dal Salvatore in persona. In questi due ultimi casi si tratta di immagini di status molto particolare, in quanto si ritengono *acheropite*, ossia "non fatte da mano umana", un'espressione con cui si allude sia a quegli oggetti figurativi che si vogliono realizzati automaticamente, per intervento divino nella dimensione terrena, sia a quelli che sarebbero stati fatti per contatto fisico con il corpo di un personaggio sacro.

La prima categoria è ampiamente attestata anche nell'ambito buddhista. Il pellegrino cinese Hsüen Tsiang, che

visitò l'India tra il 629 e il 645 d.C., sostiene di aver raccolto a Bodhgāyā, la città in cui śākyamuni aveva ottenuto l'Illuminazione, una tradizione curiosa circa un'immagine di culto che lo rappresentava in modo straordinariamente verisimile così come aveva dovuto essere durante quella straordinaria circostanza (*Ta-t'ang-si-yu-ki*, libro VIII). Si diceva che i più valenti artisti del paese fossero stati contattati, ma che nessuno si fosse sentito degno di portare a termine un'opera così impegnativa, ad eccezione di un brahmino, che chiese di esser chiuso a chiave per sei mesi dentro il *vihāra* (o santuario) assieme a un po' di terra profumata e a una lampada. Fu fatto come il brahmino chiedeva, ma dopo appena quattro mesi i sacerdoti decisero di aprire le porte; entrati dentro, non c'era più alcuna traccia di quell'uomo, ma videro una straordinaria immagine che rappresentava il Buddha maestosamente seduto nella posizione di loto, con la mano destra alzata nel gesto dell'*abhaya mudrā* e l'altra rivolta verso il basso, un'espressione amorevole sul volto e i suoi segni distintivi al posto giusto (in particolare l'*ūrnā*, un ricciolo bianco a metà della fronte, e l'*uṣṇīṣa*, una protuberanza sulla sua testa). Tutti gridarono al miracolo e poco più tardi un uomo saggio ricevette la visione di quel brahmino che aveva realizzato l'opera e che gli rivelò essere nient'altro che il Bodhisattva Maitreya: temendo che nessun artista fosse in grado di realizzare l'opera correttamente dal punto di vista iconografico, aveva avuto cura di farla lui stesso, rappresentando il Buddha nella precisa postura che aveva assunto al momento dell'Illuminazione.

Questo racconto può essere almeno in parte esser posto in parallelo con la storia dell'*acheropita* di Lydda, un'immagine della Vergine che sarebbe comparsa miracolosamente all'interno di una chiesa rimasta inaccessibile per quaranta giorni di seguito, allo scopo di dichiarare l'appartenenza dell'edificio alla locale comunità cristiana. Scolpita in una lastra di porfido, questa sacra effigie fu oggetto di un atto di iconoclastia dell'imperatore pagano Giuliano l'Apostata: gli scultori che aveva inviato a distruggerla si accorsero subito che i loro scalpelli, per virtù divina, non erano neanche in grado di intaccarne la superficie. Nella leggenda del Buddha di Bodhgāyā il ruolo del distruttore è svolto dal śāśāṅka, lo stesso che aveva fatto tagliare l'albero dell'Illuminazione, che dà ordini di sostituire la sacra effigie con una figura di śiva; la persona incaricata di questo compito, tuttavia, è una persona pia che escogita lo stratagemma di nascondere la statua dietro un muro di mattoni, lasciandovi dentro una lampada per sua devozione. Alla morte del re il muro viene nuovamente abbattuto e, nello stupore generale, si deve constatare che la lampada è rimasta costantemente accesa.

Il parallelismo tra queste due storie non deve certo essere troppo enfaticizzato, ma è indubbio che entrambe le *acheropite* sono caratterizzate da un elemento comune, ossia il legame stretto con edifici sacri posti in importanti centri di pellegrinaggio, ai quali forniscono, con la loro presenza, un ulteriore elemento di legittimazione. Oggetti culturali come questi sono affini alle sacre impronte e acquistano uno status speciale perché i fedeli vi riconoscono caratteristiche singolari. Hsüen Tsiang (libro VII), nel visitare Benares, si convince ad esempio di aver riconosciuto la sagoma del Buddha in un pilastro che è ricoperto da una pietra chiara e lucida e saluta questa scoperta come un evento degno di nota, considerando che quest'esperienza si svolge in un centro allogeno, ovvero in uno dei più eminenti luoghi di culto indù.

Per converso, il motivo dell'immagine realizzata per contatto con il corpo stesso di un personaggio sacro è unicamente cristiano, in quanto assume un significato specificamente sacramentale che ha senso soltanto in relazione alla dottrina del Sacrificio sulla croce e della Redenzione. Con il Buddha, per converso, ogni enfasi su una relazione fisica con lui costituirebbe un'assurdità: infatti il suo corpo è solo una delle sue tante manifestazioni, magnificenti e insostenibili, di cui gli artisti possono, tutt'al più, carpire l'ombra o il riflesso sull'acqua o l'energia spirituale che ne emana nella forma di raggi di luce. L'idea stessa dell'effigie sacra come riproduzione corporea è particolarmente problematica, giacché, secondo il sistema dottrinale noto come *Trikāya*, i corpi del Buddha sono tre: il "corpo di verità", che corrisponde alla realtà ultima intesa come saggezza perfetta e compimento degli scopi individuali, il "corpo beatifico", ossia la realtà relativa che si esprime nell'energia della compassione, e il "corpo di emanazione", che è la sua forma circoscritta e visivamente percettibile. Una complessa leggenda tibetana racconta che, per volontà del Tathāgata in persona poco prima dell'ingresso nel nirvana, le maggiori divinità del mondo realizzarono una rappresentazione di questi suoi tre "stati": Brahma realizzò uno *stūpa* che corrispondeva al corpo di verità ed era destinato alle divinità femminili note come *dakinī*, Vishnu inviò alle dee del mare (*Naga*) una statua fatta di soli gioielli, che riproduceva col suo materiale il corpo beatifico, mentre per raffigurare la sua persona "creata" Indra ricorse a gemme celesti e vetri colorati che l'artista divino Viśvakarman trasformò in immagini, due di Siddharta bambino (a otto e dodici anni), una terza come giovane principe venticinquenne.

D'altra parte, ogni immagine del Buddha iconograficamente corretta e consacrata conformemente al rito può essere considerata, secondo le dottrine tantriche, una manifestazione particolare, anche se la meno nobile, del suo "corpo di emanazione"; quella che si dice "suprema" è prerogativa di śākyamuni e degli altri Illuminati del tempo passato e di quelli futuri, mentre quella "incarnazionale" è assunta per compassione di quegli uomini che vivono nelle epoche intermedie e prende la forma ora di entità celesti, ora di esseri umani, tra i quali il più celebre è senz'ombra di

dubbio, ai nostri giorni, il Dalai Lama. Le immagini sacre, che si presentano come la manifestazione "artistica" del corpo di emanazione, sono da considerare ben più che semplici oggetti d'uso: di fatto si ritiene che partecipino dell'essenza del Buddha, che siano il risultato di un processo contemplativo da parte dell'artista e che servano a visualizzare la bellezza e la varietà della realtà illuminata. Le opere divine di Viṣvakarman costituiscono in questo modo i modelli per eccellenza per l'attività dello scultore, intesa piuttosto come una forma di rimontaggio mentale delle cose che come un atto creativo materiale.

Un po' come le icone bizantine e un po' come le statue cultuali dell'Occidente latino, gli "idoli" tantrici vengono considerati sotto una luce positiva anche perché si riconosce il loro valore eminentemente didattico: l'esperienza mentale dell'Illuminazione, che è in primo luogo di ordine estetico, può essere almeno parzialmente evocata dall'osservazione dell'immagine da parte dei comuni fedeli, che dalla folla smisurata di simulacri che verrà proposta alla loro devozione avranno la percezione dell'illimitatezza delle manifestazioni del Buddha. Come già abbiamo visto, la quantità di questi oggetti colpisce fortemente i viaggiatori occidentali, che sono incuriositi anche dai rapporti gerarchici da cui immaginano che siano regolati e dal modo in cui vengono disposti all'interno dei templi. Fra' Guglielmo, nella sua passeggiata per Kajlak, osserva che ogni luogo di culto, che ha la forma di una semplice aula a cui si accede da un atrio, è caratterizzato dalla presenza, dietro un mobile che corrisponde all'altare delle chiese cristiane, di un "idolo principale" che è grande come san Cristoforo e quindi domina letteralmente tutte le altre effigi sottostanti.

Questa descrizione corrisponde abbastanza precisamente all'assetto standard dei più antichi templi del Tibet e del Khotan, territori da cui il Buddhismo si era diffuso anche nell'area uighura. L'interno, di pianta rettangolare e di dimensioni ridotte, era dominato dallo *gso bo*, o effigie del nume dedicatario dell'edificio, disposto assieme alle altre statue sopra un'ara distaccata dalla parete quanto bastava a consentire ai fedeli di girarvi intorno; era infatti la circumambulazione rituale, svolta avendo cura di tenersi sempre sulla destra, la forma più diffusa di venerazione verso gli oggetti sacri, come non mancò di osservare, nel primo Trecento, il vescovo Giovanni di Cori nel suo *Livre de l'Estat du grant caan*, uno dei primi testi occidentali a offrire informazioni specifiche sui monasteri e sui templi dei paesi himalayani:

[I Tibetani] sono idolatri e adorano idoli di vario genere. Dicono che al di sopra di questi idoli stanno quattro dèi; questi quattro dèi vengono scolpiti in oro e argento: si tratta di statue complete attorno alle quali si può girare. Sopra questi quattro dèi ammettono che c'è un Dio più grande che domina tutti gli altri dèi, grandi e piccoli.

Questo genere di pratica era molto familiare ai pellegrini nordeuropei, che erano abituati nelle grandi cattedrali romaniche e gotiche a percorrere lo spazio del deambulatorio per venerare le reliquie, i corpi santi e le statue miracolose abitualmente collocate nello spazio del presbiterio; ancora una volta la condanna dell'idolatria, espressa a chiare lettere, si scontrava con la piacevole scoperta di elementi di affinità con le consuetudini cultuali del mondo occidentale. Le divinità buddhiste venivano immediatamente identificate con le statue disposte sugli altari dei templi, che colpivano l'immaginazione per il forte divario dimensionale che distingueva le une dalle altre e per i diversi materiali in cui erano realizzate: saltava agli occhi che le più importanti non erano dipinte, bensì ricoperte d'oro e d'argento. Verosimilmente l'allusione specifica era, nel testo citato sopra, ai cosiddetti "re celesti dei quattro mondi", posti a guardia delle quattro direzioni, o forse (con un piccolo errore di calcolo) ai "cinque Buddha trascendenti", che personificano le cinque saggezze o energie primarie dell'universo (Akṣobhya, Amitabha, Amoghasiddhi, Ratnasambhava e Vairocana).

Nella sua visita al tempio di Kajlak, fra' Guglielmo non seppe trattenersi dal desiderio di entrare in qualche modo in contatto con i monaci, che vedeva seduti nell'atrio intenti a recitare il mantra della compassione di Avalokiteśvara, *Om mani padme hum* (ossia "Salve o gioiello nel loto", che però gli fu tradotto come "Dio, tu sai"), servendosi di un "cordone con cento o duecento nodi" che tanto assomigliava al *circulum praecatorium* occidentale – quello che oggi si direbbe un "rosario". Il francescano continuava tranquillamente a credere di essere entrato in una chiesa dei cristiani del Prete Gianni e fu solo in seguito al suo lungo soggiorno nell'accampamento del Khan e a Karakorum che imparò a distinguere i luoghi di culto nestoriani da quelli degli idolatri o "tuinani". Quello che gli interessava, in quel momento, era capire se quelli che riteneva essere suoi confratelli erano rimasti fedeli a una corretta dottrina oppure, com'era del tutto probabile, si erano lasciati corrompere da qualche credenza eterodossa. La breve conversazione che ebbe con loro non lo rinfrancò affatto, e c'è davvero da chiedersi persino come abbia potuto aver luogo, considerato il fatto che l'interprete non era certo in grado di tradurre correttamente, in una lingua come il mongolo o l'uighuro, concetti tanto complessi come "Dio", "natura" o "anima".

La domanda che il frate volle infatti rivolgere ai religiosi buddhisti fu se credevano in un solo Dio, se ritenevano che fosse materia o spirito e se mai avesse assunto la natura umana. Senza esitazioni questi ultimi risposero che era

puro spirito e che mai aveva preso forma umana; al che l'altro poté ribattere, additando gli idoli grandi e piccoli che affollavano il tempio: "Dal momento che credete che sia uno e solamente spirito, perché gli fate immagini corporali e in così gran numero? E inoltre, visto che non credete che si sia fatto uomo, come mai gli fate più immagini antropomorfe che nell'aspetto di un altro animale?" I monaci ne spiegarono la ragione così: "Noi non facciamo queste immagini per Dio, bensì quando muore tra noi qualche uomo ricco o suo figlio o sua moglie o qualcun altro che gli è caro, questi fa fare l'immagine del defunto e la colloca qui, e noi la veneriamo per sua memoria". "Ma allora", sbottò fra' Guglielmo, "non lo fate se non per adulare gli uomini!". "Macché", dissero quelli, "in memoria loro".

L'irritazione del frate era abbastanza ingiustificata, se si considera che le chiese latine, proprio in quel momento, avevano incominciato a riempirsi di monumenti sepolcrali, di effigi votive e di ritratti di benefattori che ambivano in quel modo a godere in modo privilegiato delle virtù spirituali degli edifici sacri. Certo la presenza di immagini di persone defunte sarebbe più usuale, in Oriente, nei templi taoisti, considerata la centralità del culto degli antenati in tutte le pratiche religiose dell'antica Cina, e sembrerebbe venire incontro alle credenze dei popoli nomadi circa gli spiriti e i fantasmi dei morti appartenenti al proprio *clan*. Si può pensare che le comunità buddhiste che, provenendo dalla Cina e dal Tibet, si erano insediate nelle terre dell'Asia centro-settentrionale abbiano finito per adottare alcuni usi non perfettamente in accordo con la dottrina ufficiale, come induce a pensare anche un passo del *Milione* (cap. LVII) che riferisce di sacrifici animali in onore degli idoli praticati abitualmente presso i Tanguti: i veri adepti dell'Illuminato, di solito, si limitano a fare offerte di fiori e incenso.

Agli occhi di Marco Polo non c'era alcuna differenza tra gli idoli buddhisti e quelli taoisti. La sua difficoltà nasceva dal fatto che le due religioni, ormai da secoli, convivevano in modo tanto stretto da condividere molti aspetti dell'architettura e dell'arredo sacro. Infatti, erano ormai lontani i giorni in cui l'imperatore Wu-tsung, tra l'842 e l'845, aveva avviato, in funzione filo-taoista, una dura persecuzione del Buddismo, avventandosi con particolare violenza contro i libri, che dovevano essere bruciati, e le immagini sacre, che dovevano essere seppellite sotto terra. In seguito, le due confessioni, equiparate nello status di religioni nazionali cinesi, avevano convissuto senza particolari attriti e, dal punto di vista dell'uso delle immagini e dell'iconografia, è certo che la religione del T'ao abbia cercato continuamente di imitare le pratiche dei seguaci del Tathāgata. Nel visitare le pagode e i padiglioni sacri di quel paese, i viaggiatori occidentali difficilmente avrebbero potuto comprendere a quale delle due fedi potevano appartenere; un solo elemento avrebbe senz'altro attirato la loro attenzione, vale a dire la presenza di un gran numero di immagini che, al di là che rappresentassero gli *arhat* e i Bodhisattva oppure i Tre Puri, l'Imperatore di Giada e i cinquecento mandarini soprannaturali, erano soprattutto oggetto di straordinaria venerazione ed erano talvolta in grado di operare straordinari prodigi.

Certe statue taoiste colpiscono indubbiamente Marco Polo per la loro bizzarria, in particolare per la presenza di forme animalesche e mostruose: vede ad esempio che divinità molto importanti, come Xuan wu, signora delle sette stazioni del Nord, hanno un corpo metà tartaruga e metà serpente e gli sembra che questa caratteristica contraddistingua in modo pregnante l'iconografia dell'Estremo Oriente. Scrive infatti:

Or sapiate che gli idoli di queste isole [*sc.* il Giappone] e quelle del Catai sono tutte d'una maniera. E questi di queste isole, e ancora de l'altre ch'anno idoli, ta' sono ch'anno capo di bue, e tal di porco, e così di molte fazioni di bestie, di porci, di montoni e altri; e tali anno un capo e 4 visi e tali anno 4 capi e tali 10; e quanti più n'anno, maggiore speranza e fede anno in loro [*Il Milione*, cap. CLVII].

Secondo l'ipotesi di Jurgis Baltrušaitis, descrizioni come questa hanno svolto un ruolo fondamentale nella diffusione in Occidente di motivi iconografici fantastici, relativi a popoli abnormi, mostri demoniaci, figure allegoriche (come la "Fortuna" dalle sei e dodici braccia) e entità apocalittiche (come la "Prostituta di Babilonia", che si direbbe condizionata, in certe sue rappresentazioni, dalla figura del dio serpente Nāga). L'osservazione del viaggiatore veneziano, tuttavia, era sostanzialmente corretta e formulata in termini più ironici che negativi; allo stesso modo, apprezzava l'utilità che gli "idoli" avevano nella vita religiosa della popolazione e nella definizione dell'ordine sociale e arrivava a leggerli in parallelo con le funzioni delle immagini sacre occidentali: anch'esse, infatti, erano coinvolte in un insieme di pratiche devozionali (tra cui offerte votive e richieste accorate di protezione), in un sistema rituale fatto di canti, luminarie e spargimento di sostanze profumate, in un calendario rigoroso di festività mensili e annuali (infatti, "ciascuno idolo a propria festa, come anno gli nostri santi", cap. LXXIV). Almeno una volta, come ci narra la variante contenuta in un solo manoscritto del *Devisament du monde*, egli trasse vantaggio dall'efficacia culturale e magica di questi simulacri: si affidò infatti a uno di loro, nella città di Tung-p'ing-fu, per ritrovare un anello molto prezioso che aveva smarrito, e poté così verificare che la sua fama in questo genere di situazione era davvero meritata, giacché ritrovò l'oggetto perduto pochissimo tempo dopo; senonché, visto che apparteneva a

un'altra cultura e a un'altra religione, si considerò dispensato dall'obbligo di ringraziarlo con qualche offerta o ex voto (ed. Barbieri, cap. LXVIII).

Da quanto si è detto traspare una volta di più come la differenza tra un "idolo" e un "immagine sacra" sia di ordine puramente terminologico. Di fatto, non si sbaglia a dire che ogni simulacro destinatario di culto è allo stesso tempo un idolo per tutti coloro che non riconoscono il suo significato religioso e la sua efficacia operativa, oppure per chi ritiene che abbia sì una virtù intrinseca, ma di segno totalmente negativo. Tuttavia, mentre le bambole di feltro delle *yurte* mongole possono al massimo essere equiparate a strumenti della magia nera (e si hanno testimonianze di esorcismi praticati nei loro confronti dai Francescani attivi nei territori dell'Orda d'oro), nel caso delle statue indù, buddhiste e taoiste non si stenta a riconoscere il valore di vere e proprie "icone", ossia di oggetti figurativi utilizzati, all'interno di un sistema religioso superiore, per simulare la presenza delle divinità. Non a caso esistono uomini colti che non senza stupore si rendono conto che, fra tanti empi simulacri, se ne possono riconoscere anche alcuni veramente genuini e degni della massima venerazione da parte dei buoni cristiani. Fra' Giovanni de' Marignolli, che aveva visitato la città di Hang Chou (da lui detta Kampsay) nel 1342, scriveva che colà, all'interno di un tempio, si venerava, con una impressionante luminaria in coincidenza del capodanno cinese, una statua della Vergine Maria, consuetudine che additava a dimostrazione inequivocabile del fatto che la nascita di Cristo era stata prevista dai sapienti dell'Oriente.

Quest'idea un po' bizzarra era nata senza dubbio dal fatto che, tra tante immagini per lui incomprensibili dal punto di vista iconografico, ne aveva vista almeno una di aspetto familiare: doveva trattarsi della dea buddhista Kuan Yin (che più a Occidente prendeva il nome di Haritù), protettrice dell'infanzia e del parto, che era spesso raffigurata seduta con un fanciulletto in braccio, più o meno come in Occidente si rappresentava la *Madonna col Bambino*. Due secoli più tardi, quando Vasco de Gama sbarcò per la prima volta a Calicut in India, non ebbe dubbi, nel visitare un tempio indù, di avervi riconosciuto lo stesso soggetto e con esso la prova della presenza, in quella remota plaga d'Oriente, dei Cristiani di san Tommaso.

Bibliografia essenziale

Fonti medievali

I resoconti di viaggio di Giovanni da Pian del Carpine, Guglielmo di Rubruk, Oderico da Pordenone e Giovanni de' Marignolli sono raccolti in *Sinica franciscana. I. Itinera et relationes fratrum Minorum saeculi XIII et XIV*, a cura di A. Van Den Wyngaert, ad Claras Aquas [Quaracchi] 1929; i primi due sono disponibili anche in traduzione italiana in *I precursori di Marco Polo*, a cura di A. t'Serstevens, Milano 1982² (che comprende anche il *Libro* dell'autore arabo del sec. IX Abu Zeid, dove si fa menzione della storia di Ibn Vahab). Per l'*Historia Mongalorum* di Giovanni da Pian del Carpine cfr. adesso l'edizione critica a cura di P. Daffinà-C. Leonardi-M.C. Lungarotti-E. Menestò-L. Petech, Spoleto 1989. Per il Milione, l'edizione standard del testo antico-francese è a cura di L. Hambis, *Marco Polo. La description du monde*, Paris 1955; per il testo in volgare italiano cfr. l'edizione a cura di V. Bertolucci Pizzorusso, *Marco Polo. Il Milione. Versione toscana del Trecento*, Milano 1982²; per la variante latina del manoscritto di Toledo, che contiene molte informazioni supplementari, cfr. l'edizione di A. Barbieri, *Marco Polo. Il Milione. Redazione latina del manoscritto Z*, Parma 1998. Il resoconto del connestabile armeno Smpat (1245) è pubblicato in traduzione latina da Assemani, *Bibliotheca Orientalis*,

vol. III/2, p. 500, mentre l'*Itinerario* del re di Cilicia Het'um I (1253-1254) è incluso nella *Storia degli Armeni* di Kirakos di Gandzak; il passo rilevante è citato in traduzione inglese da J. A. Boyle, *The Journey of Het'um I, King of Little Armenia, to the Court of the Great Khan Möngke*, in "Central Asiatic Journal" 9 (1964), pp. 175-189.

Mi sono servito inoltre dell'edizione Jacquet del testo di Giovanni di Cori, *Livre de l'Estat du grant caan*, in "Journal Asiatique" (1830), pp. 59-71, e di Giovanni di Nakhichevan, *Libellus de notitia orbis*, ed. A. Kern in "Archivum Fratrum Praedicatorum" 8 (1938), pp. 82-123, nonché, per Hsüen Tsiang, della traduzione inglese di S. Beal, *Si-Yu-Ki. Buddhist Records of the Western World*, Delhi 1994³.

Studi

a) *Opere generali sui contatti culturali e artistici tra Europa e Oriente nel Medioevo*

Asimov, M.S.-Bosworth, C.E., *A History of the Civilizations of Central Asia*, Delhi 1999.

Baltrušaitis, J., *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Milano 1982².

Bussagli, M., *Central Asian Painting from Afghanistan to Sinkiang*, Geneva 1979².

Idem, *La via dell'arte tra Oriente e Occidente. Due millenni di*

storia, Firenze 1986 (allegato n° 8 ad "Art e Dossier", dicembre 1986).

Dawson, Ch., *The Mongol Mission: Narratives and Letters of the Franciscan Missionaries in Mongolia and China of the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, New York 1955.

De Rachewiltz, I., *Priester John and Europe's Discovery of Asia*, Canberra 1972.

Idem, *Papal Envoys to the Great Khans*, Stanford 1971.

Härtel, H.-Yaldiz, M. (a cura di), *Along the Ancient Silk Routes. Central Asian Art from the West Berlin State Museum*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum, 1982), New York 1982.

Hambis, L. (a cura di), *L'Asie Centrale: histoire et civilisations*, Leiden 1982.

Lach, D.F., *Asia in the Making of Europe*, Chicago-London 1965.

Lee, S.E.-Wai-kam Ho, *Chinese Art Under the Mongols. The Yüan Dynasty (1279-1368)*, Cleveland 1969.

Olshki, L., *L'Asia di Marco Polo. Introduzione alla lettura e allo studio del Milione*, Firenze 1957.

Idem, *Marco Polo's Precursors*, New York 1972.

Oriente Poliano. Studi e conferenze tenute all'Is.M.E.O. in occasione del VII centenario della nascita di Marco Polo (1254-1954), Roma 1957.

Pelliot, P., *Recherches sur les chrétiens d'Asie Centrale et d'Extrême Orient*, Paris 1973.

Petech, L., *I Francescani nell'Asia Centrale e Orientale nel XIII e XIV secolo*, in *Espansione del Francescanesimo tra Occidente e Oriente nel secolo XIII*, Atti del VI convegno internazionale (Assisi, 12-14 ottobre 1978), Assisi 1979, pp. 213-240.

Phillips, E.D., *The Mongols*, London 1969.

Reichert, F.E., *Incontri con la Cina. La scoperta dell'Asia orientale nel Medioevo*, Milano 1997.

Tanaka, H., *L'influenza cinese e mongola nella pittura senese del XIV secolo*, in M. Civali-J. Vlietstra (a cura di), *Sindrome d'Oriente*, catalogo della mostra (Siena, 2001), Siena 2001, pp. 20-31.

Troll, C.W., *Die Chinamission im Mittelalter*, in "Franziskanische Studien" 48 (1966), pp. 109-150, e 49 (1967), pp. 22-79.

Tucker, J., *The Silk Road: Art and History*, London-Chicago 2003.

Yule, H., *Cathay and the Way Thither, Being a Collection of Mediaeval Notices of China*, ed. a cura di H. Cordier, London 1914-1916 (Hakluyt Society, II serie, n° 37).

Zorzi, A. (a cura di), *Venezia e l'Oriente*, Milano 1981.

b) Sulle comunità nestoriane e manichee in Asia

Enoki, K., *The Nestorian Christianity in China in Mediaeval Times According to Recent Historical and Archaeological Researches*, in *Atti del Convegno internazionale sul tema: L'Oriente cristiano nella storia della civiltà (Roma-Firenze 1963)*, Roma 1964 (= Quaderno n° 62 dell'Accademia Nazionale dei Lincei), pp. 45-80.

Iz istorii drevnih kul'tov Srednej Azii: Hristianstvo, Taškent 1994.

Klimkeit, H.-J., *Manichaean Art and Calligraphy*, Leiden 1982.

Lieu, S.N.C., *Manichaeism in the Later Roman Empire and Medieval China. A Historical Survey*, Manchester 1985.

Idem, *Nestorians and Manichaeans on the South China Coast*, in "Vigiliae Christianae" 34 (1980), pp. 71-88.

Nikitin, A.B., *Hristianstvo v tsentral'noj Azii (drevnost' i sred-nevekovoe). Vostočnij Turkestan i Srednaja Azija*, Moskva 1982.

Pigulievskaja, N.V., *Kul'tura sirijcev v srednie veka*, Moskva 1979.

Piotrovskij, M.B. (a cura di), *Hristiane na Vostoke. Iskusstvo Melkitov i inoslavih hristian*, Sankt Peterburg 1998.

Saeki, P.Y., *The Nestorian Documents and Relics in China*,

Tokyo 1937.

Tremblay, X., *Pour une histoire de la Sérinde. Le manichéisme parmi les peuples et religions d'Asie Centrale d'après les sources primaires*, Wien 2001.

c) Sull'uso delle immagini sacre nelle diverse culture religiose dell'Asia

Carter, M.L., *The Mystery of the Udayana Buddha*, Napoli 1990 (= Supplemento n° 64 agli "Annali dell'Istituto universitario orientale di Napoli" 50, 1990).

Coomaraswamy, A.K., *The Transformation of Nature in Art*, New York 1956².

Dagyab, L.S., *Tibetan Religious Art. Part I: Texts*, Wiesbaden 1977.

Dauvillier, J., *Quelques témoignages littéraires et archéologiques sur la présence et sur le culte des images dans l'ancienne Église chaldéenne*, in "L'Orient syrien" 1 (1956), pp. 297-304.

de Lubac, H., *Buddismo e Occidente*, Milano 1958.

Foucher, A., *La Madone bouddhique*, in "Monuments Piot" 17/2 (1910), pp. 255-275.

Krishan, Y., *The Buddha Image: Its Origins and Development*, New Delhi 1996.

McCullum, D.F., *Zenköji and Its Icon. A Study in Medieval Japanese Religious Art*, Princeton 1994.

Rhie, M.M.-Thurman, R.A.F. (a cura di), *Wisdom and Compassion. The Sacred Art of Tibet*, catalogo della mostra (San Francisco, Asian Art Museum, 1991), New York 1991.

Roux, J.-P., *La religion des Turcs et des Mongols*, Paris 1984.

Snellgrove, D.L., *The Image of the Buddha*, Tokyo 1978.

Soper, A.C., *Literary Evidence for Early Buddhist Art in China*, Ascona 1959 (Supplemento n° 20 ad "Artibus Asiae", 1959).

Idem, *Representations of Famous Images at Tun-huang*, in "Artibus Asiae" 27 (1965), pp. 349-364.

Tucci, G., *Tibet*, Ginevra 1975.

Wensinck, J.-Fahd, T., voce *Sûra*, in *Encyclopédie de l'Islam*, Leiden 1997, vol. IX, pp. 925-928.