

Images of Devotion

Religious sculpture from Nepal, Tibet and India





Images of Devotion



By appointment

34 Catani Street, 65125 Pescara, Italy

telephone: +39-085-4159929; fax: +39-085-4159929; portable: +39-335-6233711

info@capriaquar.it

www.capriaquar.it



Images of Devotion

Religious sculpture from Nepal, Tibet and India

Edited by Erberto Lo Bue

Entries by Chiara Bellini

Translated by Deborah Nicholas



Pescara

NODO
libri
Como

2011

Acknowledgements

I would like to thank Erberto Lo Bue for putting together this catalogue so carefully, and for revising the texts; Chiara Bellini for drawing up the entries and for her meticulous, detailed interpretation of each of the pieces; Alessandro Passi and Niels Gutschow for their invaluable suggestions; Deb Nicholas for her careful translation and ongoing cooperation; Franco Di Carlo for his sound advice and patient graphic support; Massimo Campione for his photography; Gerardo Monizza and Fabio Cani at NodoLibri for their invaluable editorial assistance; Roby, Shanti and Sarahsoti, my extraordinary family, which has always stood by me and, last but not least, my parents, who always showed me the beauty of every form of art.

Luca Meldoli

Ringraziamenti

Ringrazio Erberto Lo Bue per la realizzazione e cura dell'opera e per la revisione dei testi; Chiara Bellini per la stesura delle schede, che ha comportato una minuziosa e dettagliata interpretazione dei singoli soggetti pubblicati; Alessandro Passi e Niels Gutschow per i loro preziosi suggerimenti; Deborah Nicholas per la rigorosa traduzione e collaborazione; Franco Di Carlo per i suoi consigli e il suo paziente supporto grafico; Massimo Campione per la fotografia; NodoLibri, nelle persone di Gerardo Monizza e Fabio Cani, per la preziosa assistenza editoriale; Roby, Shanti e Sarahsoti, la mia meravigliosa famiglia, che mi è sempre stata vicina, infine ma non ultimi i miei genitori, che mi hanno sempre educato a ogni forma d'arte.

Luca Meldoli

Images of Devotion

Religious sculpture from Nepal, Tibet and India

Published by

Capriaquar

Luca Meldoli

34 Catani Street

65125 Pescara - Italy

in association with

NodoLibri

Nodo s.n.c.

via A. Volta 38

22100 Como - Italy

ISBN 978-88-7185-196-9

© 2011 Capriaquar Luca Meldoli

Texts copyright © the authors

All rights reserved. No part of this publication may be transmitted in any form, without prior written permission from the copyright holders and publisher.

Cover image:

Shrīmatī, 18th century (detail of cat. no. 16, pp. 64-66)

Front jacket flap:

Vajrapāni, 17th-18th century (detail of cat. no. 14, pp. 57-59)

Page 2:

Vajrakīla, 15th century (detail of cat. no. 15, pp. 60-63)

Back jacket flap:

Prabhā, 17th century (detail of cat. no. 7, pp. 34-36)

Back cover:

Shākyamuni, 12th century (detail of cat. no. 23, pp. 89-91)



Foreword

Erberto Lo Bue

The selection of objects described and illustrated in this catalogue was collected by Luca Meldoli, who has been travelling to India, Nepal and Tibet since 1981, taking a keen interest in the various aspects of the religious art and culture of those regions. It affords a glimpse on the variety of the Himalayan and Indo-Tibetan tradition of sculpture in terms of cultural areas, religions, iconographies, materials and techniques through the ages.

The first ten examples relate to the Buddhist and Hindu Newar tradition of the Nepal Valley, whose main artistic centre has been the town of Lalitpur, commonly known as Patan and flourishing well before Kathmandu came into existence. The subsequent ten objects exemplify the Tibetan tradition, in which Newar artists of the Nepal Valley played an important role by introducing Indian aesthetics into Tibet, where they were active from the first half of the 7th century. The last four sculptures, a Jaina image and three Buddhist statues, bear witness to the varied sculptural idiom of the Indian subcontinent. By exporting its iconography, iconometry and aesthetics to various parts of Asia, Afghanistan to Indonesia, from Shri Lanka to China, India played a similar role to that played by Greece in the Mediterranean world and beyond.

In such context, the first place has been accorded to Nepal, which represents a bridge between the Indian and the Tibetan world, and to works by its sculptors, who belong to the Newar ethno-linguistic group, and who have fashioned fine religious images as well as ritual items for monasteries and temples not only in their own country, but also in Tibet, China, Mongolia, India and

Japan, and in Buddhist centres all over the world. The traditional Western approach to Indo-Tibetan art is largely aesthetic, more concerned with the dating and iconographic identification of an image than with the motivation and purpose lying behind its creation, namely the specific cultural setting in which it originated. Buddhist images, in particular, are aimed at improving one's karma by earning merit in view of future lives, at removing obstacles and at creating wellbeing. Their commissioning may be occasioned by troubles of various kind, such as sickness and death, as well as by the need for a specific religious practice. Buddhist statues cannot be used unless they have been consecrated through an appropriate ceremony guaranteeing that they have been fashioned correctly and filled properly with written invocations, precious substances and relics. In that respect ready-made images and ritual items that have been produced and aged artificially since the second half of the 20th century in order to satisfy the collectors' demand cannot be regarded as religious art in a traditional sense.

Traditional artists, in particular sculptors, are called in Tibetan "god-makers" (*lha-bzo-ba*, pron. "lhazowà") and the ability of the best ones is sometimes celebrated in Tibetan texts and inscriptions mentioning even their names. Their role in the illustration and preservation of religion has been crucial in societies that were largely illiterate until the past century, and in which reading was a prerogative of the clergy and ruling classes, while writing was an ability limited to scribes. Whichever the styles they adopted, Indian, Newar and Tibetan sculptors have con-

tributed to preserving religious traditions by following the iconometry and iconography based on texts of Indian origin. Their materials range from metal, generally brass or gilded copper, to wood, stone as well as clay, whereas their techniques include lost-wax casting, repoussé, chasing and mercury gilding. The entries in the catalogue were compiled by

Dr. Chiara Bellini, except for that of the *kapâla* (no. 6), which was written by the editor, who thanks Prof. Niels Gutschow for providing most of the related information, as well as Prof. Alessandro Passi, for reading the inscription that has made it possible to identify and date the image of the Jaina master Pârshvanâtha (no. 21).

Prefazione

Erberto Lo Bue

La selezione di oggetti descritti e illustrati in questo catalogo è stata collezionata da Luca Meldoli, che ha viaggiato in India, Nepal e Tibet sin dal 1981 interessandosi appassionatamente a diversi aspetti dell'arte e cultura religiosa di quelle regioni. Essa consente di intravedere attraverso i secoli la varietà della tradizione scultorea himalayana e indo-tibetana in termini di aree culturali, religioni, iconografie, materiali e tecniche. I primi dieci esempi appartengono alla tradizione buddhista e induista newar della Valle del Nepal, il cui principale centro artistico è stata la città di Lalitpur, comunemente chiamata Patan e fiorita ben prima della nascita di Kathmandu. I dieci oggetti successivi illustrano la tradizione tibetana, nella quale gli artisti newar della Valle del Nepal svolsero un ruolo importante introducendo l'estetica indiana in Tibet, dove furono attivi sin dalla prima metà del VII secolo. Le ultime quattro sculture, un'immagine jainista e tre statue buddhiste, testimoniano la varietà di idiomi nella scultura del subcontinente indiano. Esportando la sua iconografia, iconometria ed estetica in varie parti dell'Asia, dall'Afghanistan all'Indonesia, da Shri Lanka alla Cina, l'India svolse un ruolo analogo a quello svolto dalla Grecia nel mondo mediterraneo e oltre.

In tale quadro il primo posto è stato accordato al Nepal, che rappresenta un ponte fra l'India e il mondo tibetano, e a opere dei suoi scultori, che appartengono al gruppo etnolinguistico newar e che hanno realizzato raffinate immagini religiose e articoli rituali per monasteri e templi non soltanto nel proprio paese, ma anche in Tibet, Cina, Mongolia, India e Giappone, e in centri buddhisti di tutto il mondo.

L'approccio occidentale tradizionale all'arte indo-tibetana è per lo più estetico, maggiormente preoccupato dalla datazione e identificazione iconografica dell'immagine che dalla motivazione e finalità che si celano dietro la sua creazione, dunque dello specifico ambito culturale in cui è originata. Le immagini buddhiste, in particolare, mirano a migliorare il karma individuale guadagnando merito in vista di future nascite, a rimuovere gli ostacoli e a creare benessere, e la loro committenza è occasionata da problemi di vario genere, quali malattia e morte, oltre che dalla necessità di una specifica pratica religiosa. Le statue buddhiste non possono essere utilizzate senza essere state previamente consacrate attraverso una cerimonia che ne garantisce la correttezza di esecuzione e l'appropriato riempimento con invocazioni scritte, reliquie e sostanze preziose. In tal senso le immagini e gli articoli rituali prodotti senza committenza religiosa, e anticati a partire dalla seconda metà del XX secolo per soddisfare la domanda dei collezionisti non possono essere considerati come arte religiosa in senso tradizionale.

Gli artisti tradizionali, in particolare gli scultori, sono chiamati dai tibetani "creatori di divinità" (*lha-bzo-ba*, pron. "lhasowà"), e l'abilità dei più bravi viene talora celebrata in testi e iscrizioni tibetane che ne citano anche i nomi. Il loro ruolo nell'illustrazione e nel mantenimento della religione è stato di cruciale importanza in società scarsamente alfabetizzate fino al secolo scorso, nelle quali la lettura era prerogativa del clero e delle classi dominanti, mentre la scrittura era un'abilità limitata agli scribi. Qualunque sia lo stile

da essi adottato, gli scultori indiani, newar e tibetani hanno contribuito al mantenimento delle loro tradizioni religiose seguendo l'iconometria e iconografia basata su testi di origine indiana. I loro materiali variano dal metallo, generalmente ottone o rame dorato, a legno, pietra e creta, mentre le loro tecniche comprendono la fusione con il procedimento della cera persa, lo sbalzo, la cesellatura e la doratura al mercurio.

Le schede del catalogo sono state compilate dalla Dr. Chiara Bellini, salvo quella del *kapâla* (n. 6), redatta dal curatore, il quale ringrazia il Prof. Niels Gutschow per avere fornito la maggior parte delle relative informazioni, e il Prof. Alessandro Passi per avere letto l'iscrizione che ha reso possibile l'identificazione e datazione dell'immagine del maestro Jaina Pârshvanâtha (n. 21).

Catalogue

Catalogo



1. **Stupa of the Heaped Lotuses (Padmâvali Chaitya)**

Stone

Nepal

17th century

17x13 cm

The term “chaitya” or “stupa” refers to a mound of earth or stone, the function of which is to mark the place where a funeral pyre has been built. The stupa has taken on greater importance in Buddhism, where it also serves as a shrine. For a long time this object replaced the image of the historical Buddha, Shâkyamuni, during an aniconic phase of Buddhist art, and this symbolic identity between the stupa and the Buddha still remains the same today.

Buddhist literature identifies a series of eight different kinds of stupas deriving from the Indian prototypes which were built, according to tradition, in each of the places connected with the life or teaching of Shâkyamuni. These stupas are commemorative monuments, and their function is to evoke both the four essential moments of the Buddha’s earthly life, i.e. birth, enlightenment, first preaching and *parinirvâna*, as well as his four best-known miracles, his descent from the Tushita sky, the great miracle of Shravasti, the miracle of Vaishali, and the reconciliation of the dissenters¹.

The miniature stupa presented here belongs to the “heaped lotuses”² type, clearly visible above a lotus corolla supported by a quadrangular base. It can be connected to the stupa erected by Shuddhodana, father of Shâkyamuni, in the garden of Lumbinî in Kapilavastu when his son was born. That stupa was built to commemorate the child’s first seven steps, with the same number of lotus flowers blossoming from the earth upon the touch of his little feet³. Indeed, the Buddha’s two footprints, surrounded by lotus petals, are depicted beneath the base of this stupa.

This ingenious stupa, characterized by the fact it can be disassembled, has a didactic function and also summarizes the symbology of the first four stupas in the above-mentioned series. It features five important moments in the Buddha’s life, namely, his miraculous birth, depicted by the footprints on the base; his reaching enlightenment and his first sermon, represented in a specular fashion in the lower part of the two halves of the petal-shaped base of the urn; death and the *parinirvâna*, also specular, depicted in the two upper registers. Each scene is enhanced by the presence of believers, showing devotional behaviour and testifying the fashions of the period with regard to clothing, hairstyles and jewels.

This kind of stupa is known as Padmâvali, meaning literally

“row of lotuses”, with reference to the nine petal-shaped rings formed by the heaped lotuses. In Nepal, it is linked to the ancient symbology of the lotus flower, described in a legend of creation in which the flower appeared, having manifested itself, on the surface of lake Nâghrada. That lake covered the entire Nepal Valley, except for the hill of Svayambhû, where the most important stupa in the Valley can be found today. According to tradition, the resplendent, self-generated flower had a million petals, symbolising its manifold qualities and corresponding to the same number of multiform manifestations of the universe⁴.

Most of the examples of Padmâvali Chaitya are found in the town of Patan, and the dates appearing on many of them span a period running from the 18th to the 20th century, although others may have been produced even earlier.

There are four niches at the base of the dome-shaped urn, corresponding to the most important part of the stupa. Each niche houses a Cosmic Buddha, presiding over one of the four cardinal points. A Buddha is also carved on each side of the base of the stupa, each Buddha being flanked by four Bodhisattvas, on either side of whom there is a stupa.

The function of miniature stupas such as this one, besides that of enabling whomever commissioned their execution to accumulate merits, is connected to ceremonial and ritual Newar celebrations. During said celebrations, such stupas are exhibited by believers in the streets, forming a sort of long pathway of pilgrimage. These ritual processions are held in a number of centres in the Valley at different times of the year⁵.

1 Giuseppe Tucci, *Indo-tibetica*, vol. I, “*Mc’od rten*” e “*Ts’a Ts’a*” nel Tibet Indiano e Occidentale. Contributo allo studio dell’arte religiosa tibetana e del suo significato, Reale Accademia d’Italia, Roma 1923, pp. 23-24.

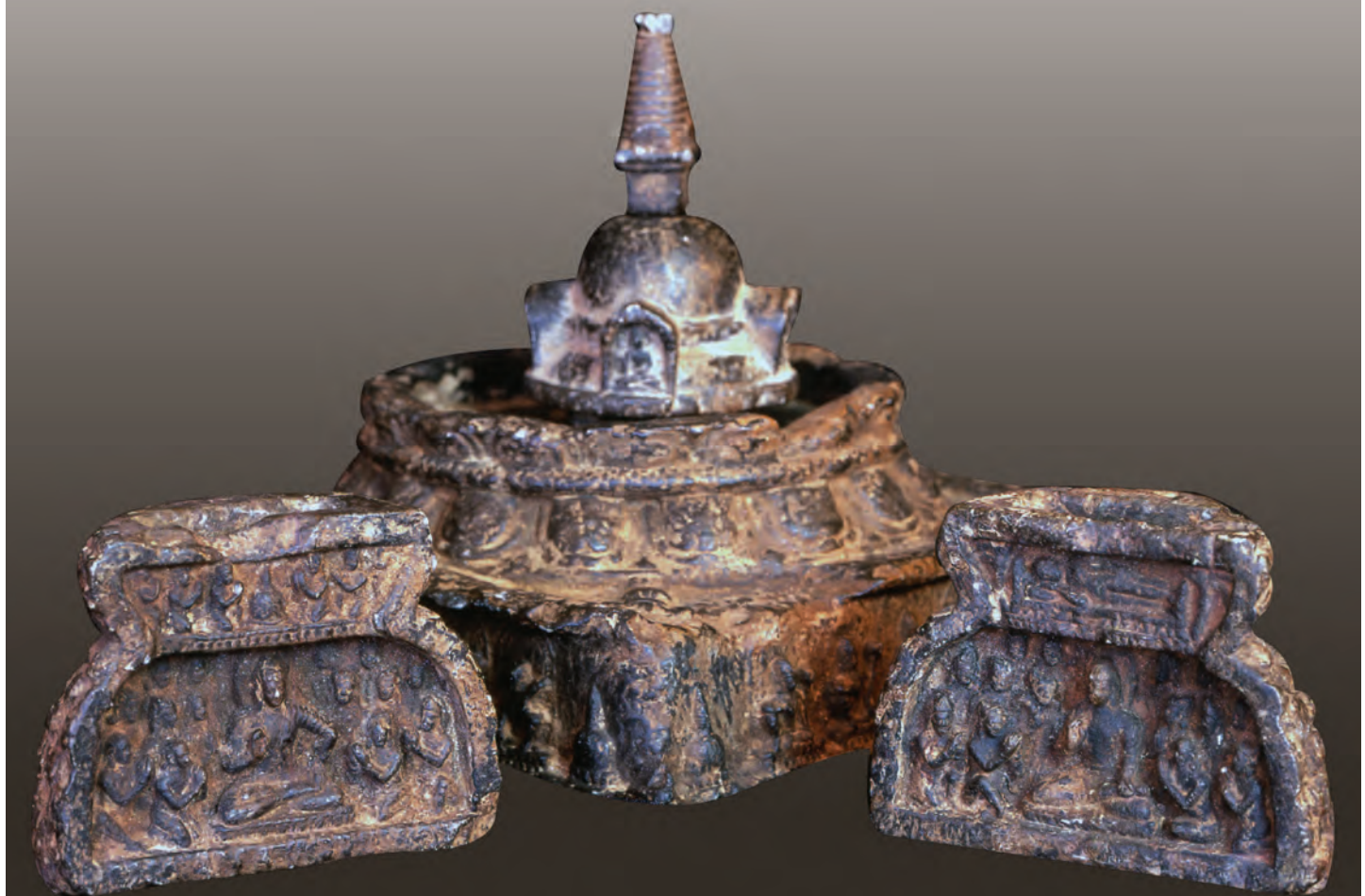
2 *Ibidem*.

3 *Ibidem*, p. 14.

4 Niels Gutschow, *The Nepalese Chaitya. 1500 Years of Buddhist Votive Architecture in the Kathmandu Valley*, Edition Axel Menges, London 1997, p. 271.

5 *Ibidem*, pp. 77, 79.







1. **Stupa dei Lotti ammassati (Padmâvali Chaitya)**

Pietra

Nepal

XVII secolo

17x13 cm

Il termine “chaitya” o “stupa” designa tradizionalmente un tumulo di terra o pietre avente la funzione di indicare il luogo nel quale è stata innalzata una pira funeraria. Lo stupa ha assunto un'importanza maggiore nel buddhismo, dove assume anche la funzione di reliquiario. Questo oggetto ha sostituito per lungo tempo l'immagine del Buddha storico Shâkyamuni in una fase aniconica dell'arte buddhista, e, ancora oggi, questa identità simbolica tra lo stupa e il Buddha è invariata.

La letteratura buddhista identifica una serie di otto tipi di stupa, derivanti da prototipi indiani edificati, secondo la tradizione, in ciascuno dei luoghi connessi con la vita o l'insegnamento di Shâkyamuni. Questi stupa sono monumenti commemorativi che hanno la funzione di evocare i quattro momenti essenziali della vita terrena del Buddha, ossia la nascita, l'Illuminazione, la prima predicazione e il *parinirvâna*, e i suoi quattro miracoli più noti, quali la discesa dal cielo Tushita, il grande miracolo di Shrâvastî, il miracolo di Vaishâlî e la riconciliazione dei dissidenti¹.

Lo stupa in miniatura qui presentato appartiene alla tipologia “dei lotti ammassati”², qui ben visibili al di sopra di una corolla di loto sostenuta da una base quadrangolare, collegabile allo stupa eretto da Shuddhodana, padre di Shâkyamuni, nel giardino di Lumbinî a Kapilavastu quando il figlio nacque, con lo scopo di commemorarne i primi sette passi, in corrispondenza dei quali sbocciarono dal terreno altrettanti fiori di loto al tocco dei suoi piedini³. Sotto la base di questo stupa sono infatti raffigurate le due impronte del Buddha, circondate da petali di loto.

Questo ingegnoso stupa, caratterizzato dal fatto di essere scomponibile, assume una funzione didattica e riassume in sé anche la simbologia dei primi quattro stupa della serie sopra citata. Esso contiene infatti cinque momenti salienti della vita del Buddha: la nascita miracolosa raffigurata mediante le sue impronte sulla base; il raggiungimento dell'Illuminazione e il primo sermone, rappresentati specularmente nella parte inferiore delle due metà della base petaliforme dell'urna; la morte e il *parinirvâna*, anch'essi speculari, nei due registri superiori. Ogni scena è arricchita dalla presenza di fedeli ritratti in atteggiamento devozionale, che testimoniano le mode dell'epoca riguardanti l'abbigliamento, le acconciature e i gioielli.

In Nepal, questo tipo di stupa, noto come Padmâvali, che significa letteralmente “fila di lotti”, con riferimento ai suoi nove anelli petaliformi costituiti dai lotti ammassati, è collegato all'antica simbologia del fiore di loto descritta in un mito di creazione in cui il fiore apparve automanifestandosi sulla superficie del lago Nâghrada, che copriva tutta la Valle del Nepal ad eccezione della collina di Svayambhû, dove oggi sorge il più importante stupa della valle. Secondo la tradizione, il fiore, autogenerato e risplendente, era dotato di un milione di petali, simboleggianti le sue molteplici qualità corrispondenti ad altrettante multiformi manifestazioni dell'universo⁴. La maggior parte degli esemplari di Padmâvali chaitya si trovano per lo più nella città di Patan, e le date che compaiono su molti di essi abbracciano un periodo che va dal XVIII al XX secolo, anche se ciò non implica che ne siano stati realizzati in precedenza.

Alla base dell'urna cupoliforme, che corrisponde alla parte più importante dello stupa, sono raffigurate quattro nicchie contenenti i Buddha Cosmici, che presiedono alle quattro direzioni cardinali. I quattro Buddha si trovano anche sui lati della base dello stupa, ciascuno affiancato da quattro Bodhisattva, ai lati dei quali si trovano due stupa.

La funzione di stupa in miniatura come questo, oltre a quella di far accumulare meriti a chi ne commissiona l'esecuzione, è legata alle feste cerimoniali e rituali newar, durante le quali vengono esposti dai fedeli in strada, costituendo così una sorta di lungo cammino di pellegrinaggio. Queste processioni rituali si svolgono in diversi centri della valle e in diversi periodi dell'anno⁵.

1 Giuseppe Tucci, *Indo-tibetica*, vol. I, “*Mc'od rten*” e “*Ts'a Ts'a*” nel Tibet Indiano e Occidentale. Contributo allo studio dell'arte religiosa tibetana e del suo significato, Reale Accademia d'Italia, Roma 1923, pp. 23-24.

2 *Ibidem*.

3 *Ibidem*, p. 14.

4 Niels Gutschow, *The Nepalese Chaitya. 1500 Years of Buddhist Votive Architecture in the Kathmandu Valley*, Axel Menges, London 1997, p. 271.

5 *Ibidem*, pp. 77, 79.

2. **Padmapâni with attendant goddesses**

Stone

Nepal

11th-12th century

34x26 cm

The Bodhisattva Padmapâni “Lotus in Hand” belongs to the Family of the Lotus, the progenitor of which is the Cosmic Buddha, Amitâbha, the guardian of the western direction, depicted on the diadem he is wearing. This was one of the very first Bodhisattva figures to appear as an attendant beside the historical Buddha, Shâkyamuni. He is depicted holding the long stalk of an open lotus flower in his left hand, at the height of his face, whilst his right hand makes the gesture of the gift, affording the Buddhist doctrine. The Bodhisattva is flanked by two goddesses,

probably Târâ and Bhrkhuî, often depicted as his attendants¹.

This stone relief has a number of analogies in style with reliefs and sculptures which can be dated from the 7th to the 12th century, such as the way in which the torso of the main figure is depicted, his garments, or the slightly pointed shape of the halo and the lotus flowers on which the figures stand². This could, therefore, be a work modelled on a previous relief which may have been placed either in a temple or in a niche on the urn of a stupa.

1 Erberto Lo Bue, *Tesori del Tibet. Oggetti d'arte dai monasteri di Lhasa*, La Rinascente, Milano 1994, p. 109.

2 Cf. Mary Sheperd Slusser, *Nepal Mandala. A Cultural Study of the Kathmandu Valley*, Mandala Book Point, Kathmandu 1998, figs. 276, 470, 471; Pratapaditya Pal, *The Arts of Nepal*, vol. 1, *Sculpture*, Brill, Leiden-Köln 1974, figs. 187, 191, 202; and Renzo Freschi (ed.), *L'arte del buddhismo dall'India alla Cina/The Art of Buddhism from India to China*, Renzo Freschi - Oriental Art, Milano 1999, pp. 84-85.



2. **Padmapâni con divinità femminili**

Pietra

Nepal

XI-XII secolo

34x26 cm

Il Bodhisattva Padmapâni “Loto in mano” appartiene alla Famiglia del Loto, il cui capostipite è il Buddha Cosmico Amitâbha, custode della direzione occidentale, raffigurato sul diadema da lui indossato. Fu una delle prime figure di Bodhisattva a fare la sua comparsa, come attendente, accanto a quella del Buddha storico Shâkyamuni. È ritratto mentre stringe con la mano sinistra il lungo stelo di un fiore di loto sbocciato all'altezza del suo volto, mentre con la mano destra compie il gesto del dono che dispensa la dottrina buddhista.

Il Bodhisattva è qui affiancato da due divinità femminili, probabilmente Târâ e Bhrkhutî, le quali sovente vengono ritratte in qualità di sue attendenti¹.

Questo rilievo in pietra presenta alcune affinità stilistiche, quali ad esempio il modo in cui è raffigurato il torso della figura principale, la sua veste, l'alone di forma leggermente appuntita e i fiori di loto sui quali si ergono le figure, con rilievi e sculture databili dal VII al XII secolo². Quest'opera poteva essere collocata in una nicchia sull'urna di uno stupa, o in un tempio.

1 Erberto Lo Bue, *Tesori del Tibet. Oggetti d'arte dai monasteri di Lhasa*, La Rinascente, Milano 1994, p. 109.

2 Cfr. Mary Sheperd Slusser, *Nepal Mandala. A Cultural Study of the Kathmandu Valley*, Mandala Book Point, Kathmandu 1998, figg. 276, 470, 471; Pratapaditya Pal, *The Arts of Nepal*, vol.1, *Sculpture*, Brill, Leiden-Köln 1974, figg. 187, 191, 202; e Renzo Freschi (a cura di), *L'arte del buddhismo dall'India alla Cina/The Art of Buddhism from India to China*, Renzo Freschi-Oriental Art, Milano 1999, pp. 84-85.

3. **Padmapâni with devotee**

Brass

Nepal

19th century

48 cm

Padmapâni is depicted here making the gesture of fearlessness, *abhaya-mudrâ*, with his right hand. This gesture denotes his ability to pacify and, most importantly, his faculty to protect human beings against threats of any kind which may damage their spiritual or physical health¹. The gesture is, therefore, addressed towards the believer who turns to Padmapâni in order to invoke his protection. Indeed, the devoted believer who commissioned this image is depicted at the Bodhisattva's feet, hands joined at the height of her heart in the gesture of homage (*namaskâra-mudrâ*) and turned towards the observer. Judging by her position, with her front facing the viewer and not the Bodhisattva, and the presence of the small lamp opposite her, it is likely that this object was placed in a temple or family chapel, facing a hierarchically more important deity. The lady wears heavy earrings and a sari, the draping of which is hinted at by slight engravings at the height of the chest. Although her arms are represented in an obsequious attitude, her legs are relaxed and her left knee is raised. This position can also be found in the depictions of some Nepalese queens like, for example, Riddhikashmî, the consort of king Bhûpatindra Malla, in the Vaishnava temple of Changu Nârâyana.

The image of Padmapâni has been produced finely, showing the delicate features of her face and a special attachment of her hair, highlighting her prominent forehead, which was already visible in Nepal as of the 15th century². Indeed, the Newar artists of the Nepal Valley look constantly at the past as a reference point for their artistic production. Although they do indeed turn to the present, creating new stylistic el-

ements, they remain faithful to standard iconography and iconometry.

The image of Amitâbha, the Cosmic Buddha presiding over the Lotus Family to which Padmapâni belongs, can be made out on the latter's elaborate diadem, embellished with turquoises and coral.

The halo (*prabhâ*) encircling the Bodhisattva consists in a multitude of large flowers and a garland of buds. It is a typical element of the art developed following the Gorkha dynasty's conquest of the Nepal Valley (1768-1769), and by aesthetics conditioned by the taste of the Rana family, to whom the first ministers of Nepal belonged from 1846 through to 1951³. Stylistically similar halos can also be seen in the monastery of Rudravarna in Patan, both around a pair of statues depicting the goddess Târâ which flank the portal of the main chapel, and around the portal itself, where two luxuriantly flowered shrubs branch out to join together forming a *prabhâ*. On the top of the latter there is a triple umbrella, similar to that of the statue presented here, symbol of the Three Jewels: the Buddha, his doctrine and the community of his followers.

The throne on which Padmapâni stands is supported by elephants and lions, symbols of the Buddha Shâkyamuni and commonly depicted in this position. On either side of the throne there are two bells, similar to those found both at the entrance and inside temples, representing the offer of sound. The throne rests on a wooden lotus-shaped base, whose petals bear traces of pigments, the colours of which correspond to those of the Families of the Cosmic Buddhas.

1 Fredrick W. Bunce, *Mudrâs in Buddhist and Hindu Practices. An Iconographic Consideration*, D. K. Printworld, Delhi 2001, p. 2.

2 Ulrich Von Schroeder, *Indo-Tibetan Bronzes*, Visual Dharma Publications, Hong-Kong 1981, p. 362, fig. 97A.

3 Mary Shepherd Slusser, *Nepal Mandala. A Cultural Study of the Kathmandu Valley*, Princeton University Press, Princeton 1982, p. 402.





3. **Padmapâni con committente**

Ottone

Nepal

XIX secolo

48 cm

Padmapâni è qui rappresentato mentre, con la mano destra, compie il gesto di allontanamento della paura, chiamato *abhaya-mudrâ*. Questo gesto denota la sua capacità di pacificare e soprattutto la sua facoltà di proteggere gli esseri umani da qualsiasi minaccia che possa intaccare la loro sfera spirituale o fisica¹. Il gesto è dunque diretto verso il fedele, che a lui si rivolge per invocarne la protezione. Infatti, la fedele devota che commissionò questa immagine è raffigurata ai piedi del Bodhisattva, con le mani giunte all'altezza del cuore nel gesto di omaggio (*namaskâra-mudrâ*), rivolta verso l'osservatore. A giudicare dalla posizione della committente, rivolta verso l'osservatore e non verso il Bodhisattva, e dalla presenza della piccola lampada di fronte ad essa, è probabile che questo oggetto fosse collocato in un tempio o in una cappella familiare, dinnanzi ad una divinità gerarchicamente più importante del Bodhisattva. La donna indossa pesanti orecchini e un sari, il cui drappeggio è indicato da sottili incisioni all'altezza del petto. Sebbene le braccia siano rappresentate in un atteggiamento ossequioso, le gambe sono raffigurate in una posa rilassata, con il ginocchio sinistro sollevato, visibile nei ritratti di alcune regine nepalesi quali, ad esempio, Riddhilakshmi, consorte di re Bhûpatindra Malla, raffigurata nel tempio vishnuita di Changu Nârâyana.

L'immagine di Padmapâni è realizzata finemente, con delicati tratti del volto e con una particolare attaccatura dei capelli, che mette in evidenza la fronte prominente, visibile in Nepal già a partire dal XV secolo². Gli artisti newar della Valle del Nepal, infatti, guardano costantemente al passato come punto di riferimento per la loro produzione artistica, pur vol-

gendosi al presente, creando nuovi stilemi, ma rimanendo fedeli all'iconografia e all'iconometria canoniche.

Sull'elaborato diadema di Padmapâni, impreziosito da turchesi e coralli, è visibile l'immagine di Amitâbha, il Buddha Cosmico che presiede alla sua Famiglia di appartenenza, quella del Loto.

L'alone (*prabhâ*) che circonda il Bodhisattva, costituito da una moltitudine di grandi fiori e da una ghirlanda di boccioli, è un elemento tipico dell'arte sviluppata successivamente alla conquista della Valle del Nepal da parte della dinastia Gorkha (1768-1769), e a un'estetica condizionata anche dal gusto della famiglia Rana, a cui appartennero i primi ministri del Nepal dal 1846 fino al 1951³. Aloni stilisticamente analoghi sono visibili, infatti, nel monastero di Rudravana a Patan, sia intorno a una coppia di statue raffiguranti la dea Târâ che fiancheggiano il portale del sacello, sia intorno al portale stesso, dove due rigogliosi arbusti fioriti si ramificano sino ad unirsi formando un *prabhâ*, sulla cui sommità è collocato un triplice ombrello, analogo a quello della statua qui presentata, simbolo dei Tre Gioielli: il Buddha, la sua dottrina e la comunità dei suoi seguaci.

Il trono sul quale si trova Padmapâni è sorretto da elefanti e leoni, simboli di Shâkyamuni, comunemente raffigurati in questa posizione. Ai lati del trono sono visibili due campanelli analoghi a quelli che si trovano all'ingresso e all'interno dei templi, che rappresentano l'offerta del suono. Il trono è appoggiato su una base in legno a forma di fiore di loto, sui cui petali sono visibili tracce di pigmenti corrispondenti ai colori delle Famiglie dei Buddha Cosmici.

1 Fredrick W. Bunce, *Mudrâs in Buddhist and Hindu Practices. An Iconographic Consideration*, D.K. Printworld, Delhi 2001, p. 2.

2 Ulrich Von Schroeder, *Indo-Tibetan Bronzes*, Visual Dharma Publications, Hong-Kong 1981, p. 362, fig. 97A.

3 Mary Shepherd Slusser, *Nepal Mandala. A Cultural Study of the Kathmandu Valley*, Princeton University Press, Princeton 1982, p. 402.

4. **Shiva and Pârvatî**

Wood

Nepal

17th century

44x30 cm

This wooden relief represents a theme which is particularly popular with the Newar people of the Nepal Valley, namely that of Umâ-Maheshvara, namely Shiva with his consort Pârvatî (Umâ), surrounded by their retinue. Although it is Vishnu who holds greater importance in the Nepal Valley in virtue of his connection with the sovereign, considered one of his manifestations, it is Shiva to whom the most important Hindu temple of the Valley, Pashupatinâtha, is devoted. This image is inspired by a description found in the *Matsyapurâna*, an Indian text written in the 7th century, although its teachings were transmitted orally before that. Indeed, the oldest Nepalese stone stele illustrating this subject is found in Patan and bears a date corresponding to 573 CE.¹

The divine couple is placed in a space conjuring up a cave under the top of their abode, mount Kailâsa, represented through a special kind of stylisation, already visible in a stone relief in the temple of Changu Nârâyana, where rocks are rendered with geometrical patterns traceable to India. Their shape is reminiscent of the clay bricks baked all over the Valley and used to build temples, palaces and houses since antiquity.

Shiva and Pârvatî are depicted in an intimate and affectionate mood. Shiva encircles his spouse's shoulders with his upper left arm, whilst she is resting her hand on his knee, her face bent slightly towards her consort. Shiva is portrayed twice as Lord of Yoga (Yogeshvara) in the upper register of the composition, set on either side of Garuda with his wings unfolded.

Shiva's mount, the bull Nandi, can be made out on his right, with very elongated ears. In other similar depictions his first-born, Karttikeya, is depicted on his back. In Nepal, Karttikeya carried greater importance than Ganesh until the first Malla period (1200-1482), although in this wooden relief he is depicted in the register below Nandi, his hand resting on Shiva's right knee in one of the rather rare manifestations in which he is standing. There is a kneeling figure beside him, paying homage. The closeness of Karttikeya and the kneeling believer is reminiscent of Buddhist iconography².

To the left of Pârvatî there are an attendant with a large fan and a female figure kneeling apparently on water, probably Ganga. The riverine goddess, loved by Shiva and tolerated by Pârvatî, is portrayed in the same position in a stone stele representing the same subject and dating back to the 10th century³. The

presence of Ganga in this position, specular to Karttikeya, may be justified by the fact that, according to an ancient legend, the latter was abandoned in the waters of the Ganges⁴ as a baby. Below Ganga there is another female figure, knelt in the presence of the divine couple with her hands joined in the gesture of homage (*namaskâra-mudrâ*) and placed obsequiously at Pârvatî's feet. Such kind of figure appears in two stone reliefs reproducing the same iconographic theme, one at Banepa, datable to the Licchavi dynasty or to the transitional period, the other at Kathmandu, dated to the 16th century⁵.

A number of figures from Shiva's family or retinue are visible in the lower register of the relief: in the centre is Ganesh, the son with the elephant's head, flanked by two aspects of Shiva. The emaciated figure of Bhringi, a faithful devotee of Shiva⁶, is carved at the right end of the same register. This sage, part of a group of Himalayan Saiva adepts, forgot to worship and was cursed by Pârvatî, who cast a spell on him causing him to lose so much weight that he became a skeleton and his legs would no longer carry him. Taking pity upon Bhringi, Shiva gave him a third leg so that he could continue worshipping and at the same time he joined with Pârvatî, consubstantiating himself in the manifestation called Ardhanârîshvara, the androgynous Shiva, in such a way that his spouse could also enjoy the reverence generally reserved for him⁷. This episode points to the importance of the *shakti*, the creative energy symbolized by Shiva's consort, in reaching the highest levels of spiritual realization.

1 Mary Shepherd Slusser, *Nepal Mandala. A Cultural Study of the Kathmandu Valley*, 2 vols, Mandala Book Point, Kathmandu 1998, p. 233, fig. 351.

2 *Ibidem*, pp. 259-260.

3 Pratapaditya Pal, *Himalayas. An Aesthetic Adventure*, The Art Institute of Chicago - University of California Press - Mapin Publishing, Chicago - Berkeley - Ahmedabad 2003, p. 29.

4 Mary Shepherd Slusser, *Nepal Mandala. A Cultural Study of the Kathmandu Valley*, *op. cit.*, p. 260.

5 Cf. *ibidem*, plates 253, 355.

6 Cf. Pratapaditya Pal, *Himalayas. An Aesthetic Adventure*, *op. cit.*, p. 29, and Mary Shepherd Slusser, *Nepal Mandala. A Cultural Study of the Kathmandu Valley*, *op. cit.*, p. 179.

7 Eckart Schleberger, *Le divinità indiane. Aspetto, manifestazioni e simboli. Manuale di iconografia induista*, Mediterranee, Roma 1999, p. 99.





4. **Shiva and Pârvatî**

Legno

Nepal

XVII secolo

44x30 cm

Questo rilievo in legno rappresenta un tema particolarmente amato dai Newar della Valle del Nepal, quello di Umâ-Mahe-shvara, ossia Shiva con la consorte Pârvatî (Umâ), circondati dal loro seguito. Sebbene nella Valle del Nepal sia Vishnu a rivestire un'importanza maggiore in virtù del suo legame con il sovrano, considerato una sua manifestazione, è a Shiva che è dedicato il più importante tempio induista della valle: Pashu-patinâtha. Questa immagine si ispira ad una descrizione che si trova nel *Matsyapurâna*, un testo indiano redatto nel VII secolo, nonostante i suoi insegnamenti siano stati trasmessi oralmente in precedenza. Infatti, la più antica stele nepalese in pietra recante questo soggetto si trova a Patan, e reca una data corrispondente al 573 d.C.¹

La divina coppia è collocata in uno spazio che intende evocare l'interno di una grotta sotto la sommità della loro dimora, il monte Kailâsa, rappresentato attraverso una particolare stilizzazione, visibile già in un rilievo in pietra nel tempio di Changu Nârâyana, nel quale le rocce sono rese con un motivo geometrico di origine indiana. La loro forma ricorda i mattoncini in terracotta diffusi in tutta la Valle e utilizzati, fin dall'antichità, per costruire templi, palazzi e abitazioni.

Shiva e Pârvatî sono raffigurati in un atteggiamento intimo e affettuoso: Shiva cinge le spalle della sua consorte con il braccio sinistro superiore mentre lei gli posa una mano sul ginocchio, inclinando leggermente il volto verso il suo sposo. Nel registro superiore della composizione Shiva è ritratto due volte come Signore dello Yoga (Yogeshvara) ai lati di Garuda con le ali spiegate. Alla destra di Shiva è riconoscibile la sua cavalcatura, il toro Nandi, con orecchie molto allungate. In altre raffigurazioni analoghe, sul suo dorso è ritratto il primogenito Karttikeya, che in Nepal ebbe un'importanza maggiore rispetto a Ganesh fino al primo periodo Malla (1200-1482), e che in questo rilievo ligneo è invece raffigurato nel registro inferiore a Nandi, con la mano appoggiata al ginocchio di Shiva in una sua piuttosto rara manifestazione stante e con accanto una figura inginocchiata, in atteggiamento omaggiante. L'accostamento fra Karttikeya e il fedele in ginocchio è una reminiscenza iconografica buddhista².

Alla sinistra di Pârvatî si trovano un attendente con un grande ventaglio e una figura femminile inginocchiata apparentemente sull'acqua, probabilmente Ganga. La dea fluviale, amata da Shiva e tollerata da Pârvatî, è ritratta nella stessa posizione in una stele in pietra raffigurante lo stesso soggetto e datata X secolo³.

La presenza di Ganga in questa posizione, specularmente a Karttikeya, potrebbe essere giustificata dal fatto che, secondo un'antica leggenda, quest'ultimo, da bambino, fu abbandonato nelle acque del Gange⁴. Sotto Ganga vi è un altro personaggio femminile, inginocchiato al cospetto della coppia divina con le mani giunte nel gesto di omaggio (*namaskâra-mudrâ*), portate ossequiosamente ai piedi di Pârvatî. Questa figura appare in due rilievi in pietra che riproducono lo stesso tema iconografico, uno visibile a Banepa e ascrivibile all'epoca Licchavi o al Periodo di Transizione, e uno a Kathmandu datato XVI secolo⁵.

Nel registro inferiore del rilievo sono visibili alcuni personaggi che fanno parte della famiglia o del seguito di Shiva: al centro Ganesh, il figlio dalla testa di elefante, affiancato da due forme di Shiva. La figura emaciata di Bhiringi, un fedele devoto di Shiva⁶, è raffigurata all'estrema destra, sullo stesso registro. Questo saggio, che faceva parte di un gruppo di adepti shivaiti himalayani, dimenticò di rivolgere il suo culto anche a Pârvatî, che lo maledisse facendolo dimagrire con un incantesimo sino a ridurlo come uno scheletro, tanto che le sue gambe non furono più in grado di sorreggerlo. Shiva, impietositosi, gli donò una terza gamba in modo che potesse continuare il suo culto, e nello stesso tempo si unì a Pârvatî, consunstandosi nella manifestazione chiamata Ardhanârîshvara, lo Shiva androgino, in modo tale che anche la sua consorte potesse godere della venerazione generalmente rivolta a se stesso⁷. Questo episodio mette in luce l'importanza della *shakti*, l'energia creatrice, simboleggiata dalla controparte femminile di Shiva, per raggiungere i più alti livelli di realizzazione spirituale.

1 Mary Shepherd Slusser, *Nepal Mandala. A Cultural Study of the Kathmandu Valley*, 2 voll., Mandala Book Point, Kathmandu 1998, p. 233, fig. 351.

2 *Ibidem*, pp. 259-260.

3 Pratapaditya Pal, *Himalayas. An Aesthetic Adventure*, The Art Institute of Chicago - University of California Press - Mapin Publishing, Chicago - Berkeley - Ahmedabad 2003, p. 29.

4 Mary Shepherd Slusser, *Nepal Mandala. A Cultural Study of the Kathmandu Valley*, op. cit., p. 260.

5 Cfr. *ibidem*, figg. 253, 355.

6 Cfr. Pratapaditya Pal, *Himalayas. An Aesthetic Adventure*, op. cit., p. 29, e Mary Shepherd Slusser, *Nepal Mandala. A Cultural Study of the Kathmandu Valley*, op. cit., p. 179.

7 Eckard Schleberger, *Le divinità indiane. Aspetto, manifestazioni e simboli. Manuale di iconografia induista*, Mediterranee, Roma 1999, p. 99.

5. **Mahākāla**

Brass

Nepal

17th-18th century

34x27 cm

Mahākāla (“Great Time” or “Great Black”) is one of the most important protective deities of the Buddhist pantheon. Besides being a defender of the doctrine, he also has the role of guardian of the temples, where it is common to find one of his effigies. The origin of his cult and iconography can be traced to Bhairava, the ferocious manifestation of the Hindu god Shiva.

In the Nepal Valley the cult of Mahākāla became especially popular during the Malla period, also judging from the large number of images which can be attributed to it. His representations rarely correspond to the descriptions found in literature, and his iconography incorporates aspects of other Buddhist deities such as Samvara, Hevajra and Heruka. He is conceptually linked to Bhairava, who is worshipped all over the Valley – take for example the large temple dedicated to him overlooking the main square in Bhaktapur. Mahākāla is

also connected with him as far as more exterior aspects are concerned, such as the iconography and the name, given that Mahākāla is one of the epithets of Bhairava.

Some attributes of this image, the sword, the shield and the severed head, are the same as those of Bhairava, whilst the knife for skinning is a typical attribute of the iconography of Mahākāla. Hence at times it is extremely difficult, if not impossible, to distinguish between the two deities¹ in the Valley.

Besides the items exhibited in his hands, Mahākāla wears a number of macabre accessories: a garland of freshly severed human heads, necklaces and earrings made out of human bone, a decoration of skulls set on his diadem, and a tiger skin knotted around his hips as clothing.

This statue is set on a lotus-shaped base hooked to a halo of flames and might have been placed close to a wall, perhaps inside a family chapel.

1 Mary Shepherd Slusser, *Nepal Mandala. A Cultural Study of the Kathmandu Valley*, Princeton University Press, Princeton 1982, pp. 291-292.

5. **Mahâkâla**

Ottone

Nepal

XVII-XVIII secolo

34x27 cm

Mahâkâla (“Grande Tempo” o “Grande Nero”) è certamente una tra le più importanti divinità protettrici del pantheon buddhista. Oltre ad essere un difensore della dottrina, assolve anche il ruolo di guardiano dei templi, dove è consuetudine trovare una sua effigie. L’origine del suo culto e della sua iconografia è riconducibile a Bhairava, manifestazione feroce del dio induista Shiva.

Nella Valle del Nepal il culto di Mahâkâla divenne popolare soprattutto a partire dall’epoca Malla, a giudicare anche dal numero considerevole di immagini attribuibili a quel periodo. Le sue rappresentazioni raramente corrispondono alle descrizioni che si trovano nei testi, e la sua iconografia incorpora aspetti di altre divinità buddhiste quali Samvara, Hevajra e Heruka. Concettualmente legato a Bhairava, che nella Valle gode di un culto molto importante – si veda ad esempio il grande tempio a lui dedicato che si trova a Bhaktapur, affacciato su una delle piazze principali – Mahâkâla è a lui con-

nesso anche per quanto riguarda aspetti più esteriori, quali l’iconografia e il nome, dato che Mahâkâla è uno degli epiteti di Bhairava.

Alcuni attributi di questa immagine, la spada, lo scudo e la testa recisa, sono gli stessi di Bhairava, mentre il coltello per la scoiatura è un attributo tipico dell’iconografia di Mahâkâla. Talvolta dunque è assai difficile, quando non impossibile, distinguere nella Valle le due divinità¹.

Oltre agli oggetti esibiti in mano, Mahâkâla indossa un corredo di accessori macabri: una ghirlanda di teste umane recise di fresco, collane e orecchini realizzati con ossa umane, una decorazione di teschi posizionata sul diadema, e una pelle di tigre scoiata e annodata sui fianchi in guisa di veste.

Questa statua, inserita su una base lotiforme agganciata ad un alone di fiamme, poteva forse essere collocata a ridosso di una parete, forse all’interno di una cappella familiare.

1 Mary Shepherd Slusser, *Nepal Mandala. A Cultural Study of the Kathmandu Valley*, Princeton University Press, Princeton 1982, pp. 291-292.



6. **Kapâla**

Copper alloy

Nepal

Newar year 799 (1678 CE)

7.2x11.5x9.5 cm

Skulls (Sanskrit *kapâla*) with the function of ritual bowls have been used by tantric practitioners in the Indian subcontinent, in Nepal and, later, in Tibet. In some tantric rituals the bowl obtained from a human skull is an indispensable implement and several yogins as well as deities are portrayed holding it in the palm of their hands. Similar skulls are held by female tantric practitioners having ritual intercourse with animal-headed gods in an album including thirty-six line-drawings and kept in the National Archives of Kathmandu¹.

As suggested by the inscription in the Newari language and script surrounding its border and bearing the Newar year 799, corresponding to 1678 CE, the *kapâla* illustrated here is related to the Newar religious context of the Nepal Valley or “Nepal Mandala”, as the Kathmandu Valley was and still is called by its original inhabitants, the Newars, well before the present capital of Nepal came into existence.

The face at the front of the *kapâla*, sided by two human skulls, apparently represents Bhairava, Shiva’s wrathful manifestation, to whom water and cow’s milk are offered during a morning ritual in the superb Bhairava temple devoted to him, with its façade covered in gilt metal, at Taumadhi, the central one of the three chief squares in the town of Bhaktapur – a name understood as “City” of Hindu “Devotion”, though still called by the Newars with its ancient name of Khvapa – in the Nepal Valley².

Such object is also used by members of the *si gûthî*, a traditional Newar funeral association presumably of Indian origin, in which members of a caste, such as the painters’ one in Bhaktapur, are organized with a system of mutual assistance based on rotation³. Water and milk are offered to the painters’ caste deity on a daily basis, while Bhairava is also offered beer at their annual meeting⁴.

Erberto Lo Bue

1 Cf. Gudrun Bühnemann, *Buddhist Iconography and Ritual Paintings and Line Drawings from Nepal*, Lumbini International Research Institute, Lumbini 2008, pp. 133-151.

2 Cf. Mary Shepherd Slusser, *Nepal Mandala. A Cultural Study of the Kathmandu Valley*, Princeton University Press, Princeton 1982, vol. I, p. 102.

3 Cf. Gérard Toffin, *Société et religion chez les Newar du Népal*, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1984, pp. 177, 209-211.

4 I am indebted to Niels Gutschow (personal communication of the 20th February 2011) for information on the ritual use of such kind of bowl in Bhaktapur.





6. **Kapâla**

Lega di rame

Nepal

Anno newar 799 (1678 d.C.)

7,2x11,5x9,5 cm

Scatole craniche (sanscrito *kapâla*) con la funzione di coppe rituali sono state utilizzate da praticanti tantrici nel subcontinente indiano, in Nepal e, più tardi, in Tibet. In alcuni rituali tantrici la coppa ottenuta da un cranio umano è un articolo indispensabile, e diversi yogin e anche divinità sono raffigurati nell'atto di sorreggerla nella palma di una delle mani. Simili crani vengono tenuti da divinità tantriche femminili raffigurate in un rapporto sessuale rituale con divinità con teste animali in un album comprendente trentasei disegni al tratto, conservato negli Archivi Nazionali di Kathmandu¹.

Come suggerito dall'iscrizione in lingua e grafia newârî che ne circonda il bordo e reca la data dell'anno newar 799, corrispondente al 1678 d. C., il *kapâla* qui illustrato appartiene all'ambito religioso newar della Valle del Nepal o "Nepal Mandala", come la Valle di Kathmandu è stata chiamata dai suoi abitanti originari, i newar, ben prima della nascita dell'attuale capitale del Nepal.

Il volto sulla parte frontale del *kapâla*, affiancato da due teschi umani, rappresenta probabilmente Bhairava, manifestazione irata di Shiva, cui vengono offerti acqua e latte di vacca durante un rituale mattutino nel superbo tempio, con facciata rivestita in metallo dorato, a lui dedicato a Taumadhi, la piazza centrale delle tre principali piazze della città di Bhaktapur – un nome inteso come "Città" della "Devozione" induista, anche se essa viene ancora chiamata dai newar con il suo antico nome di Khvapa – nella Valle del Nepal².

Tale oggetto viene anche utilizzato dai membri del *si gûthî*, tradizionale associazione funeraria newar, presumibilmente di origine indiana, in cui i membri di una casta, come quella dei pittori di Bhaktapur, sono organizzati con un sistema di assistenza reciproca basato sulla rotazione³. Acqua e latte vengono offerti alla divinità della casta dei pittori tutti i giorni, mentre alla loro riunione annuale essi offrono a Bhairava anche birra⁴.

Erberto Lo Bue

1 Cfr. Gudrun Bühnemann, *Buddhist Iconography and Ritual Paintings and Line Drawings from Nepal*, Lumbini International Research Institute, Lumbini 2008, pp. 133-151.

2 Cfr. Mary Shepherd Slusser, *Nepal Mandala. A Cultural Study of the Kathmandu Valley*, Princeton University Press, Princeton 1982, vol. I, p. 102.

3 Cfr. Gérard Toffin, *Société et religion chez les Newar du Népal*, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1984, pp. 177, 209-211.

4 Sono debitore a Niels Gutschow (comunicazione personale del 20 febbraio 2011) per le informazioni sull'uso rituale di questo tipo di coppa a Bhaktapur.

7. **Back of throne with *prabhâ***

Gilded copper

Nepal

16th-17th century

28x29 cm

This object represents the back of a throne meant for Bud-dhas, Bodhisattvas, deities, protectors of the doctrine and masters, here joined to the *prabhâ*, namely the halo surrounding them and representing the splendour or fire they emanate. Very ancient *prabhâ* can also be seen around Hindu deities produced in stone in a highly stylized fashion in the Nepal Valley. In the Changu Narayana sanctuary there is, for example, the one surrounding a famous image of Vishnu on Garuda, in which the latter's caudal feathers merge with the halo of flames. In a Buddhist context, as in the case of this piece, the back of the throne on which a deity or master sits is decorated with shoots and leaves, strings of pearls and

small flames, amidst which a couple of snake-like deities (Nâga) and a pair of sea monsters (Makara; see no. 20) merge. The tails of the latter often follow the movement of the swirls of vegetation or indeed replace them, ending up in the hooked beak of Garuda perched at the top of the halo or else in his hands or talons. In Hinduism Garuda acts as carrier of the god Vishnu and is one of the deities whose body is partly human, partly animal. Garuda took on considerable importance in Buddhism too, where he plays the role of protector. Two Bodhisattvas are shown in the lower section of this *prabhâ* fragment, which may have surrounded an image of the Buddha.



7. **Schienale di trono con *prabhâ***

Rame dorato

Nepal

XVI-XVII secolo

28x29 cm

Questo oggetto rappresenta lo schienale di un trono su cui sono collocati Buddha, Bodhisattva, divinità, protettori della dottrina e maestri, qui uniti alla *prabhâ*, ossia l'alone che li circonda rappresentandone il fulgore o il fuoco. *Prabhâ* molto antiche sono visibili nella Valle del Nepal intorno alle divinità induiste, realizzate in pietra in maniera molto stilizzata, come quella che circonda una celebre immagine di Vishnu su Garuda, collocata all'interno del santuario di Changu Nârâyana, dove le penne caudali di Garuda si confondono con l'alone di fiamme. In ambito buddhista, come nel caso di questo pezzo, lo schienale del trono su cui siedono divinità o maestri è decorato con tralci e foglie, file di perle e fiammelle, in

mezzo alle quali si confondono una coppia di divinità anguiformi (Nâga) e di mostri marini (Makara) (vedi scheda n. 20) le cui code, sovente, seguono il movimento delle volute vegetali o le sostituiscono, per poi terminare nel becco adunco o fra le mani, o artigli, di Garuda, posto sulla sommità dell'alone. Garuda, che nell'induismo assolve la funzione di veicolo del dio Vishnu, è una divinità dal corpo per metà umano e per metà animale, che ha assunto una certa importanza anche nel buddhismo, dove riveste il ruolo di protettore. Nella sezione inferiore di questa *prabhâ* sono raffigurati due Bodhisattva, che forse affiancavano un'immagine del Buddha.

8. Book covers

Ivory

Nepal

16th century

22.5x5.5 cm

These engraved book covers conceivably embellished two different books. One might have contained the hagiography of the historical Buddha Shâkyamuni or a text attributed to him (sutra); the other a version of the *Prajñâpâramitâ*, the “Perfection of Wisdom”, probably drawn up by the Indian philosopher and master Nâgârjuna.

Indeed, the first cover depicts some important moments in the life of Shâkyamuni: in the centre, the delivery of his first sermon in the deer park at Sârnâth, as indicated by his gesture, namely that of teaching and starting up the turning of the Wheel of the Doctrine. To the right there is his miraculous birth from the hip of his mother, Mahâ Mâyâ, assisted by three of the most important deities of the Hindu pantheon: Shiva, Indra and Brahmâ. To the left there is the reaching of his Enlightenment, evoked by the gesture of touching the earth and calling upon it to testify his achievement, witnessed by two forms of the Bodhisattva Padmapâni (see nos. 2 and 3).

The surface of the second cover depicts, in the centre, the goddess Prajñâpâramitâ, the anthropomorphic manifesta-

tion of the cycle bearing the same name. To her right, there is one of her thirty-three different manifestations, or perhaps Târâ, whilst Vasudhârâ¹, a goddess who is particularly venerated by the Newar Buddhists of the Valley, is depicted to her left². A tiny image of Akshobhya, the Cosmic Buddha presiding over Prajñâpâramitâ’s family, is just visible on the front segment of the diadem worn by her. This six-armed Prajñâpâramitâ holds a lotus flower and the book which she herself represents, whilst she displays the gesture of greeting with her primary hands. The halos surrounding the three goddesses and two images of Shâkyamuni are very similar to that reproduced in this catalogue (see no. 7) and probably coeval. The style in which the trees behind the images, probably banana trees, and other details were carved bring to mind a text of the *Prajñâpâramitâ* produced in Nepal at the beginning of the 13th century³.

A piece of cord would have been threaded through the two central holes visible on both covers to hold the pages of the book together.

1 Cf. Pratapaditya Pal, *Himalayas. An Aesthetic Adventures*, The Art Institute of Chicago in association with the University of California Press and Mapin Publishing, Chicago 2003, pp. 52-53, fig. 26.

2 Cf. *ibidem*, p. 43, fig. 19.

3 Cf. *ibidem*, p. 53, fig. 26.

8. Copertine di libri

Avorio

Nepal

XVI secolo

22,5x5,5 cm

Queste copertine intagliate impreziosivano verosimilmente due libri differenti: il primo conteneva forse l'agiografia del Buddha storico Shâkyamuni o qualche testo a lui attribuito (sutra), e il secondo una versione della *Prajnâpâramitâ*, la "Perfezione della Saggezza", redatto probabilmente dal filosofo e maestro indiano Nâgârjuna.

Sulla prima copertina, infatti, sono raffigurati alcuni momenti salienti della vita di Shâkyamuni: al centro l'esposizione del suo primo sermone nel parco delle gazzelle a Sârnhâth, evocato dal suo gesto, quello dell'insegnamento e della messa in moto della Ruota della Dottrina; a destra la sua nascita miracolosa dal fianco della madre, Mahâ Mâyâ, assistita da tre delle principali divinità del pantheon induista, Shiva, Indra e Brahmâ; a sinistra il raggiungimento dell'Illuminazione, evocato dal gesto di toccare la terra chiamandola a testimoniare la sua realizzazione, presenziato da due forme del Bodhisattva Padmapâni (vedi schede nn. 2 e 3).

Sulla superficie della seconda copertina è raffigurata, al centro, la dea *Prajnâpâramitâ*, manifestazione antropomorfa del

ciclo omonimo, alla sua destra una delle sue trentatré diverse manifestazioni o, verosimilmente, Târâ, mentre alla sua sinistra è raffigurata Vasudhârâ¹, una divinità particolarmente venerata dai buddhisti newar della Valle². Sul segmento frontale del diadema indossato dalla figura centrale è appena visibile l'immagine di Akshobhya, il Buddha Cosmico che presiede alla sua Famiglia di appartenenza. Questa *Prajnâpâramitâ* a sei braccia regge il fiore di loto e il libro che ella stessa rappresenta, mentre con le mani principali compie il gesto di omaggio (*namaskâra-mudrâ*). Gli aloni che circondano le tre dee e le due immagini di Shâkyamuni sono molto simili a quello, probabilmente coevo, riprodotto in questo catalogo (vedi scheda n. 7). Lo stile con cui sono realizzate le piante, probabilmente banani, dietro alle immagini, e altri dettagli, ricorda quello di un testo della *Prajnâpâramitâ* realizzato in Nepal agli inizi del XIII secolo³.

I due fori centrali visibili su entrambe le copertine servivano per permettere il passaggio di un cordoncino che doveva tenere insieme le pagine del libro.

1 Cfr. Pratapaditya Pal, *Himalayas. An Aesthetic Adventure*, The Art Institute of Chicago in association with the University of California Press and Mapin Publishing, Chicago 2003, pp. 52-53, fig. 26.

2 Cfr. *ibidem*, p. 43, fig. 19.

3 Cfr. *ibidem*, p. 53, fig. 26.



9. Book cover

Wood

Tibet

15th century

73x29 cm

The format of Tibetan books, rectangular and rather long, conforms to the Indian model, which follows the natural shape of the palm leaves used as pages. However, following Chinese use, Tibetans chose paper, which is more resistant and less fragile than palm leaves, to write or print their texts. This feature brings to light the insight of Tibetans, who did not limit themselves simply to making the most interesting aspects of cultures bordering their own, but also knew how to merge them with their own, adapting them to their needs whilst still maintaining their characteristics.

Tibetans preserved their books on large bookshelves, generally housed inside temples. Wooden covers of Tibetan books such as this one often feature valuable carvings and sometimes elaborate pictures, which reveal the special veneration they have for their sacred texts¹. The thickness of the wood, whose weight is necessary to hold the sheets pressed down together, leads to a frequent recourse to engraving. The decoration is frequently embellished with gilding as a decorative technique for the upper face of the book. These covers are often true works of art.

Generally, a frame engraved with motifs representing rows of pearls, lotus petals or intricate plant motifs is added to the central decorations of the cover. These elements are not simply decorative, but also limit a sacred space and are hence a reminder that the central image of the cover, just like the content of the book, belongs to the sphere of the divine. At times, the internal space may feature symbolic elements, but the most valuable exemplars are those which enclose images of deities or masters. These are produced by means of deep engravings which create a high relief effect. In Tibetan covers, decorations carry no narrative function, although this does sometimes occur on Nepalese covers (see no. 8), as the only aim of the images of the deities represented is to protect the writings contained in the book and make them sacred.

Dating a wooden cover basing oneself simply on the style in

which it has been engraved, should the book itself not provide a term for the dating, may prove highly complex. This is because books, as receptacles of the doctrine of Buddha, belong to a particularly conservative area of artistic production characterized by the persistence of various stylistic solutions which asserted themselves over the years.

This wooden cover was used to protect a version of the *Prajñâpâramitâ*, the “Perfection of Wisdom”, a collection of some of the most important texts ever to be produced within the Great Vehicle (Mahâyâna) tradition. The letter *ka*, the first in the Tibetan alphabet, engraved in the side margin of the cover, indicates that it is the first volume in a series. In the Himalayan and Tibetan worlds, these texts were translated at different times, continuously copied and widely appreciated as a gift, also because of the magical powers attributed to them. The “Perfection of Wisdom” is also represented through a divine manifestation (see no. 8), in the form of the goddess *Prajñâpâramitâ*. Represented with six arms, she is set in the centre of the cover presented here and depicted with two of her many attributes: the *vajra* and the book. Tied to the Family of the Buddha Akshobhya or of Ratnasambhava, over the years she was assimilated with the goddess *Târâ*, joining the Family of the Bodhisattva Avalokiteshvara presided over by the Buddha *Amitâbha*². The Tibetans often call her by the epithet “Great Mother” (*Yum-chen-mo*).

Maitreya seems to be depicted to *Prajñâpâramitâ*'s proper right, making the gesture of argumentation, whilst the historical Buddha *Shâkyamuni* is to her left. The three figures are surrounded by an elaborate *prabhâ* produced in a typically Newar style which was very common in Tibet too (see no. 7). A multitude of minor figures, Bodhisattvas and masters of the doctrine surround the main deity. The empty spaces between the small figures have been filled with shoots and leaves, denoting the sense of *horror vacui* which is so typical to Indo-Tibetan art.

1 Cf. Franco Ricca, *Copertine lignee dei libri tibetani*, in Sonia Basseato Deotto (ed.), *Tibet. Arte e spiritualità. Un contributo alla storia dell'uomo*, Skira, Milano 1999, pp. 138-139.

2 Erberto Lo Bue, *Immagini divine e spazi sacri*, in Erberto Lo Bue - Chiara Bellini, *Arte del Ladak. Tesori di arte buddhista nel Tibet indiano dall'XI al XXI secolo*, Jaca Book, Milano 2011 (forthcoming).



9. Copertina di libro

Legno

Tibet

XV secolo

73x29 cm

Il formato dei libri tibetani, rettangolare e piuttosto allungato, si rifà al modello indiano, che segue la naturale conformazione delle foglie di palma usate come pagine. Tuttavia, seguendo l'esempio cinese, i tibetani utilizzarono come supporto per i loro testi la carta, più resistente delle foglie di palma. Questo aspetto mette in luce l'acume dei tibetani, che non si limitarono a fare propri gli aspetti più interessanti delle culture ad essi vicine, ma li seppero fondere adattandoli alle proprie esigenze, pur conservandone le caratteristiche.

I tibetani conservano i loro libri su grandi scaffalature, generalmente contenute all'interno dei templi. Le copertine lignee dei libri tibetani, come questa, presentano spesso pregevoli intagli e talora pitture elaborate, che rivelano la particolare venerazione che essi nutrono per i loro testi sacri¹. Lo spessore del legno, il cui peso è necessario per tenere uniti e pressati i fogli, facilita il ricorso frequente all'intaglio, spesso abbellito dalla doratura come tecnica decorativa per la facciata superiore del libro. Sovente, queste copertine sono delle vere e proprie opere d'arte.

Generalmente, alle decorazioni centrali della copertina si aggiunge una cornice intagliata con motivi che rappresentano file di perle, petali di loto o intricati motivi vegetali. Questi elementi non hanno uno scopo unicamente decorativo, ma servono a circoscrivere uno spazio sacro e quindi a ricordare che l'immagine centrale della copertina, così come il contenuto stesso del libro, appartengono alla sfera divina. Talvolta, lo spazio interno può presentare elementi simbolici, ma gli esempi più pregevoli sono quelli che racchiudono immagini di divinità o maestri. Queste sono realizzate attraverso intagli profondi che creano un effetto ad altorilievo. Nelle copertine tibetane, le decorazioni non hanno una funzione narrativa, come invece accade talora nelle copertine nepalesi (vedi scheda n. 8), poiché le immagini di divinità ivi rappresentate hanno l'unico scopo di proteggere le scritture contenute nel libro e di conferire loro sacralità.

Datare le copertine lignee basandosi unicamente sullo stile

con cui sono eseguiti gli intagli, qualora il libro stesso non fornisca un termine per la datazione, può risultare estremamente complicato, poiché i libri, quali ricettacoli della dottrina del Buddha, appartengono a un'area particolarmente conservativa della produzione artistica, caratterizzata dalla persistenza delle varie soluzioni stilistiche affermatesi nel tempo.

Questa copertina lignea serviva per custodire una versione della *Prajñâpâramitâ*, la "Perfezione della Saggezza", una raccolta di testi fra le più importanti prodotte all'interno della tradizione del Grande Veicolo (Mahâyâna), e in particolare ricopriva il primo volume di una serie, come dimostrato dalla presenza di una lettera *ka*, la prima dell'alfabeto tibetano, intagliata nel margine laterale della copertina ad indicare il primo libro di una raccolta. Nel mondo himalayano e tibetano questi testi furono tradotti a più riprese, continuamente copiati e grandemente apprezzati come omaggio, anche a causa dei poteri magici loro attribuiti.

La "Perfezione della Saggezza" è rappresentata anche attraverso una manifestazione divina (vedi scheda n. 8), sotto forma della dea *Prajñâpâramitâ*, collocata al centro della copertina qui presentata, e raffigurata con sei braccia, due delle quali stringono il *vajra* e il libro. Legata alla Famiglia di *Akshobhya* o a quella di *Ratnasambhava*, col tempo essa fu tuttavia assimilata alla dea *Târâ*, ed entrò a far parte della Famiglia del *Bodhisattva Avalokiteshvara*, presieduta dal Buddha *Amitâbha*². I tibetani la chiamano spesso con il suo epiteto di "Grande Madre" (*Yum-chen-mo*).

Alla destra di *Prajñâpâramitâ* sembra essere raffigurato *Maitreya* nel gesto dell'argomentazione e alla sua sinistra il Buddha storico *Shâkyamuni*. Le tre figure sono circondate da elaborate *prabhâ* realizzate in uno stile tipicamente newar molto diffuso anche in Tibet (vedi scheda n. 7). Una moltitudine di figure minori, *Bodhisattva* e maestri della dottrina, circonda le divinità principali. I vuoti tra le piccole figure sono riempiti con tralci e foglie, che denotano un senso di *horror vacui* tipico dell'arte indo-tibetana.

¹ Cfr. Franco Ricca, *Copertine lignee dei libri tibetani*, in Sonia Basseo Deotto (a cura di), *Tibet. Arte e spiritualità. Un contributo alla storia dell'uomo*, Skira, Milano 1999, pp. 138-139.

² Erberto Lo Bue, *Immagini divine e spazi sacri*, in Erberto Lo Bue - Chiara Bellini, *Arte del Ladak. Tesori di arte buddhista nel Tibet indiano dall'XI al XXI secolo*, Jaca Book, Milano 2011 (in stampa).

10. **Relief with a Buddha**

Stone

Nepal or Tibet

13th century

37x15 cm

This stone relief, presumably carved in Nepal but coming from Tibet, may depict Dīpankara, the first of the twenty-four Buddhas of the past, surrounded by a following of believers. As such, he also appears in the triad of Buddhas of the Three Times, of which Shâkyamuni and Maitreya, the present and future Buddha respectively, are also part.

Hagiographic tradition has it that Dīpankara, like the historical Buddha Shâkyamuni, had a miraculous birth and a princely childhood, to which he renounced in order to devote himself to ascetic research, which culminated in reaching Enlightenment. One of his hagiographies narrates that a scholar expert on Vedas offered him five lotus flowers, like those visible on the base of the throne on which he sits in this relief, begging him to return as a Buddha in one of his future existences. Dīpankara promised to do so, announcing that he would have appeared as Shâkyamuni in the town of Kapilavastu¹. Interestingly, a Buddha seated on a throne deco-

rated with five lotus flowers is portrayed in a stele from an area of Gandhara in present-day Pakistan².

In the relief illustrated here, Dīpankara is represented in the gesture of fearlessness (*abhaya-mudrâ*) (see no. 3) surrounded by a crowd of figures – monks, devotees, children and musicians – intent on bringing him gifts and offerings, and celebrating his presence.

The musicians are playing some of the typical instruments of traditional Nepalese music, amongst which the national instrument called “madal”, a double leather drum with a wooden or clay box. The “madal” may be held vertically or, more commonly as indeed here, horizontally and worn around the neck with a strip of leather or a cord.

The relief was perhaps part of a frieze on the wall of a religious building or perhaps the lid of a casket meant to hold a precious religious text or object. Its style may be related to the latter part of the “transitional” period or to the early Malla period.

1 Lokesh Chandra, *Dictionary of Buddhist Iconography*, International Academy of Indian Culture and Aditya Prakashan, Delhi 2002, vol. 4, p. 1002.

2 Cf. Susan L. Huntington - John C. Huntington, *The Art of Ancient India*, Weatherhill, Boston - London 2001, p.120, fig. 7.11.





10. Rilievo raffigurante un Buddha

Pietra

Nepal o Tibet

XIII secolo

37x15 cm

Questo rilievo in pietra, presumibilmente realizzato nella Valle del Nepal ma proveniente dal Tibet, raffigura forse Dīpankara, il primo dei ventiquattro Buddha del passato, circondato da un seguito di fedeli. In quanto tale, compare anche nella triade dei Buddha dei Tre Tempi, della quale fanno parte anche Shākyaṃuni e Maitreya in qualità, rispettivamente, di Buddha presente e futuro.

Come il Buddha storico Shākyaṃuni, anche Dīpankara, secondo la tradizione agiografica, avrebbe avuto una nascita miracolosa e un'infanzia principesca, alla quale avrebbe rinunciato per dedicarsi a una ricerca ascetica, culminata nel raggiungimento dell'Illuminazione. In una delle sue agiografie si narra che un dotto conoscitore dei *Veda* gli offrì cinque fiori di loto, come quelli visibili sulla base del trono sul quale siede in questo rilievo, pregandolo di ritornare come Buddha in una delle sue future esistenze. Dīpankara promise di farlo, preannunciando che si sarebbe manifestato come Shākyaṃuni nella città di Kapilavastu¹. È interessante rilevare che l'immagine di un Buddha seduto su

un trono decorato con cinque fiori di loto è visibile in una stele in pietra proveniente da una regione del Gandhara nell'attuale Pakistan².

Nel rilievo qui presentato, Dīpankara è raffigurato nel gesto di allontanamento della paura (*abhaya-mudrā*) (vedi scheda n. 3) circondato da un numero considerevole di figure – monaci, fedeli devoti, bambini e musicisti – intenti a portargli doni e offerte, e a festeggiarne la presenza.

I musicisti suonano alcuni tra gli strumenti tipici della musica tradizionale nepalese, tra i quali lo strumento nazionale chiamato "madal", un doppio tamburo in pelle con una cassa in legno o argilla. Il "madal" può essere tenuto verticalmente o, più comunemente, come in questo caso, orizzontalmente, e appeso al collo con una striscia di cuoio o un cordone.

Questo rilievo costituiva forse parte di un fregio sulla parete di un edificio religioso, o forse il coperchio di uno scrigno realizzato per preservare un testo o un oggetto religioso prezioso. Lo stile di questo rilievo è riconducibile al tardo periodo di Transizione o al primo periodo Malla.

1 Lokesh Chandra, *Dictionary of Buddhist Iconography*, International Academy of Indian Culture and Aditya Prakashan, Delhi 2002, vol. 4, p. 1002.

2 Cfr. Susan L. Huntington - John C. Huntington, *The Art of Ancient India*, Weatherhill, Boston - London 2001, p.120, fig. 7.11.

11. **Amitâyus**

Parcel-gilt copper alloy

Tibet

18th century

42 cm

The worship of the Cosmic Buddha Amitâbha (“Infinite Light”) and his variant Amitâyus (“Infinite Life”) had already developed by the 3rd century CE, especially in the regions of north-western India. Each of the Cosmic Buddhas has his own specific cardinal placement. Amitâyus presides over the western¹ direction and his colour is red, like the setting sun. His name, linked with light, may have derived from contact with the Zoroastrian religion, whose chief deity is Ahura Mazda, god of light, the worship of whom was widespread in the Iranian world along the north-western border of India².

Amitâyus is pictured in a paradise called “The Land of Bliss” and described in the related sutra³, which had already been translated from Sanskrit into Chinese during the mid-3rd century⁴. The aim of that short text, which describes a kingdom

of wellbeing and prosperity where there is no suffering, was to indicate the road for reaching such condition through the practice of the “conscious recollection of the Buddha”. That meditative procedure was in fashion in the so-called school of the “Pure Land”. The main feature of this procedure consists in attempting to make contact with the Buddha Amitâbha, developing a devotional behaviour. Indeed, it is held that Amitâyus is able to bestow a long life on believers, a characteristic symbolized by the vase he holds, containing the nectar of the ambrosia which bestows immortality. The leaves hanging from the edge of the vase represent four Buddhas of the pentad, while Amitâyus himself is represented by a jewel on the top⁵, in this case a triple gem symbolizing the Buddha, his doctrine and the community of his followers.

1 David Snellgrove, *Indo-Tibetan Buddhism. Indian Buddhists & Their Tibetan Successors*, Shambala, Boston 1987, p. 56.

2 Erberto Lo Bue, *Tibet. Dimora degli dei*, La Rinascente, Milano 1991, p. 41, fig. 12.

3 *Sukhâvatîvyûhasûtra*. See Raniero Gnoli (ed.), *La Rivelazione del Buddha*, vol. 2, *Il Grande Veicolo*, Mondadori, Milano 2004, p. 1180.

4 David Snellgrove, *Indo-Tibetan Buddhism. Indian Buddhists & Their Tibetan Successors*, *op. cit.*, p. 56.

5 Robert Beer, *The Handbook of Tibetan Buddhist Symbols*, Serindia, Chicago - London 2003, p. 201.

11. **Amitâyus**

Legna di rame parzialmente dorato

Tibet

XVIII secolo

42 cm

Il culto del Buddha Cosmico Amitâbha (“Luce Infinita”) e della sua variante Amitâyus (“Vita Infinita”) si sviluppò in particolare nelle regioni dell’India nord-occidentale entro il III secolo d.C. Ognuno dei Buddha Cosmici trova una sua collocazione cardinale specifica. Amitâyus presiede la direzione occidentale¹ e il suo colore è il rosso, come il sole al tramonto. La sua denominazione legata alla luce potrebbe essersi originata attraverso i contatti con la religione zoroastriana, la cui divinità principale è Ahura Mazda, dio della luce, il cui culto era diffuso nel mondo iranico ai confini nord-occidentali dell’India².

Amitâyus viene immaginato all’interno di un paradiso chiamato “Terra di Beatitudine” e descritto nel relativo sutra³, che fu tradotto dal sanscrito in cinese già a metà del III secolo⁴. Questo breve testo, che descrive un regno di benessere e prosperità dal quale è assente ogni tipo di sofferenza,

aveva lo scopo di indicare la via per raggiungere tale condizione attraverso la pratica del “ricordo consapevole del Buddha”, una prassi meditativa in voga all’interno della cosiddetta scuola della “Terra Pura”. La prerogativa principale di questa pratica consiste nel tentativo di entrare in comunione con il Buddha Amitâbha, sviluppando un atteggiamento devozionale. Infatti, si ritiene che Amitâyus sia in grado di elargire lunga vita, una caratteristica simboleggiata dal vaso che sorregge, contenente il nettare dell’ambrosia che conferisce immortalità. Le quattro foglie pendenti dalla bocca del vaso rappresentano quattro Buddha della pentade, sormontati al centro dallo stesso Amitâyus, simbolicamente rappresentato da un gioiello sulla sommità⁵, che in questo caso assume la forma di una triplice gemma, corrispondente al Buddha, alla sua dottrina e alla comunità dei suoi seguaci.

1 David Snellgrove, *Indo-Tibetan Buddhism. Indian Buddhists & Their Tibetan Successors*, Shambala, Boston 1987, p. 56.

2 Erberto Lo Bue, *Tibet. Dimora degli dei*, La Rinascente, Milano 1991, p. 41, fig. 12.

3 *Sukhâvatîvyûhasûtra*. Raniero Gnoli (a cura di), *La Rivelazione del Buddha*, vol. 2, *Il Grande Veicolo*, Mondadori, Milano 2004, p.1180.

4 David Snellgrove, *Indo-Tibetan Buddhism. Indian Buddhists & Their Tibetan Successors*, op. cit. p. 56.

5 Robert Beer, *The Handbook of Tibetan Buddhist Symbols*, Serindia, Chicago - London 2003, p. 201.



12. **Ekâdashamukha Lokeshvara**

Gilded copper alloy

China

18th century

42 cm

The Bodhisattva Avalokiteshvara, or Lokeshvara, is spiritually linked to the Family of Amitâbha and in India he was especially popular in the Buddhist tradition of the “Great Vehicle” (Mahâyâna), later becoming the most revered of all Bodhisattvas in Tibet. As his name suggests, he is “The Lord Who Looks Down” compassionately upon those beings who need to be saved. Song-tsen-gam-po (Srong-brtsan-sgam-po), the Tibetan king who unified Tibet in the 7th century making it one of the most powerful kingdoms in Central Asia, was considered to be an earthly manifestation of this important Bodhisattva whom he adopted as his own tutelary deity. A thousand years later, with the establishment of the theocratic government led by the Dalai Lamas, the latter were also considered manifestations of Avalokiteshvara.

A number of more complex manifestations were added in India to the essential one, that of Padmapâni (see nos. 2 and 3), such as the triumphal Ekâdashamukha (“Eleven-Headed”) Lokeshvara reproduced here. The first documented image of Ekâdashamukha dates back to the 5th–6th century and can be seen in a relief in cave no. 41 at Kânheri, India¹. The ten heads of the Bodhisattva, surmounted by that of the Buddha Amitâbha, represent the ten stages of progress along the Bodhisattva path culminating in the attainment of Buddhahood².

The increase in different manifestations of the same deity, often characterized by the multiplication of head, arms and legs with the aim of demonstrating his/her omnipotence, can be ascribed to developments which occurred relatively late in the Buddhist doctrine and pantheon in India³. Ekâdashamukha Lokeshvara’s essential attributes, lost here, are the rosary, the lotus flower, which is the emblem of the Cosmic Family he belongs to, and the ewer. The loss of the latter is indicated by a hole in the palm of the Bodhisattva’s left hand, set low and turned towards the observer. The rosary betrays Avalokiteshvara’s Hindu conceptual and iconographic origin, as it is a privileged attribute of Shiva in his capacity as Yogeshvara (“Lord of Yoga”), on whose name, as indeed on that of Lokeshvara (“Lord of the World”), another epithet of Shiva⁴, the followers of Buddhism modelled the name of Avalokiteshvara⁵.

The style characterizing some of the details of this image, such as the long, narrow eyes, the outer ends of which are up-turned, the large eyebrow arches which follow the same shape as the eyes, the long garment formed of a double veil and the lotus-shaped base, is related to metal statuary produced under the Qing dynasty in China during the 18th century⁶, sometimes by Mongolian artists⁷, although there are no specifically Mongolian stylistic elements in this particular statue⁸.

1 Erberto Lo Bue, *La ruota del Dharma di Alci*, in Erberto Lo Bue - Chiara Bellini, *Arte del Ladak. Tesori di arte buddhista nel Tibet indiano dall’XI al XXI secolo*, Jaca Book, Milano 2011 (forthcoming); Susan L. Huntington - John C. Huntington, *The Art of Ancient India*, Weatherhill, Boston - London 2001, p. 265, fig. 12.27.

2 Susan L. Huntington - John C. Huntington, *The Art of Ancient India*, *op. cit.*, p. 265, fig. 12.27.

3 Erberto Lo Bue, *Tibet. Dimora degli dei*, La Rinascente, Milano 1991, p. 52, fig. 24.

4 David Snellgrove, *Indo-Tibetan Buddhism. Indian Buddhists & Their Tibetan Successors*, Shambala, Boston 1987, pp. 60-61.

5 Cf. Erberto Lo Bue, *Avalokiteshvara*, in Erberto Lo Bue *et al.*, *Images of Faith. A Private Collection of Himalayan Art*, Rossi & Rossi, London 2008, p. 10, fig. 2.

6 Cfr. Ulrich von Schroeder, *Indo-Tibetan Bronzes*, Visual Dharma Publications, Hong Kong 1981, p. 552, fig. 158C.

7 Cf. Gösta Montell, *The Idol Factory of Peking*, in *Ethnos*, vol. XIX/1-4, 1954, pp. 143-157.

8 Cf. Gilles Béguin *et al.*, *Trésors de Mongolie. XVIIe-XIXe siècles*, Musée National des Arts Asiatiques Guimet, Parigi 1994; N. Tsulter, *The Eminent Mongolian Sculptor - G. Zanabazar*, Ulan-Bator 1982.





12. **Ekâdashamukha Lokeshvara**

Lega di rame dorato

Cina

XVIII secolo

42 cm

Il Bodhisattva Avalokiteshvara, o Lokeshvara, spiritualmente connesso alla Famiglia di Amitâbha, in India divenne particolarmente popolare nella tradizione buddhista del Grande Veicolo (Mahâyâna), e in Tibet diventò il più venerato fra tutti i Bodhisattva. Come indica il suo nome, egli è "Il Signore che guarda in basso" in maniera compassionevole verso gli esseri da salvare. Sontsen Gampò (Srong-brtsan-sgam-po), il sovrano tibetano che nel VII secolo unificò il Tibet rendendolo uno dei regni più potenti dell'Asia centrale, era ritenuto una manifestazione terrena di questo importante Bodhisattva, che aveva adottato come propria divinità tutelare. Mille anni dopo, con l'instaurazione del governo teocratico retto dai Dalai Lama, questa antica credenza venne recuperata e anche il Dalai Lama venne considerato una epifania di Avalokiteshvara. Alla sua manifestazione più essenziale, quella di Padmapâni (vedi schede 2 e 3), se ne aggiunsero altre più complesse, come quella trionfale chiamata Ekâdashamukha ("a undici teste") Lokeshvara qui riprodotta, la cui prima immagine documentata risale al V-VI secolo ed è visibile in un rilievo nella grotta n. 41 a Kânheri, in India¹. Le sue dieci teste di Bodhisattva, sormontate da quella del Buddha Amitâbha, rappresentano i dieci livelli di avanzamento del cammino del Bodhisattva culminanti nel raggiungimento della

Buddhità². L'incremento di manifestazioni diverse di una stessa divinità, spesso caratterizzate da una moltiplicazione di braccia e gambe, che avevano lo scopo di dimostrare la loro onnipotenza, è riconducibile a sviluppi relativamente tardi nella dottrina e nel pantheon buddhista in India³. Gli attributi essenziali di Ekâdashamukha Lokeshvara, qui andati perduti, sono il rosario, il fiore di loto, emblema della sua Famiglia Cosmica di appartenenza, e l'acquamanile, la cui assenza è indicata da un forellino sul palmo della mano sinistra, in basso, rivolta verso l'osservatore. Il rosario ricollega Avalokiteshvara alle sue remote origini induiste, in quanto attributo privilegiato di Shiva nella sua veste di Yogeshvara ("Signore dello Yoga"), sul cui nome, così come su quello di Lokeshvara ("Signore del Mondo")⁴, altro epiteto di Shiva, i seguaci del buddhismo modellarono quello di Avalokiteshvara⁵.

Lo stile che caratterizza alcuni particolari di questa immagine, quali gli occhi, molto allungati e con le estremità esterne orientate verso l'alto, gli ampi archi sopraccigliari che seguono lo stesso andamento degli occhi, la lunga veste costituita da un doppio velo e la base a forma di ninfea, è riconducibile all'arte prodotta in Cina nel XVIII secolo durante la dinastia Qing⁶, anche da artisti mongoli⁷, sebbene non vi siano elementi stilistici specificatamente mongoli in questa statua⁸.

1 Erberto Lo Bue, *La ruota del Dharma di Alci*, in Erberto Lo Bue - Chiara Bellini, *Arte del Ladak. Tesori di arte buddhista nel Tibet indiano dall'XI al XXI secolo*, Jaca Book, Milano 2011 (in stampa); Susan L. Huntington - John C. Huntington, *The Art of Ancient India*, Weatherhill, Boston - London 2001, p. 265, fig. 12.27.

2 Susan L. Huntington - John C. Huntington, *The Art of Ancient India*, cit., p. 265, fig. 12.27.

3 Erberto Lo Bue, *Tibet. Dimora degli dei*, La Rinascente, Milano 1991, p. 52, fig. 24.

4 David Snellgrove, *Indo-Tibetan Buddhism. Indian Buddhists & Their Tibetan Successors*, Shambala, Boston 1987, pp. 60-61.

5 Cfr. Erberto Lo Bue, *Avalokiteshvara*, in Erberto Lo Bue et al., *Images of Faith. A Private Collection of Himalayan Art*, Rossi & Rossi, Londra 2008, p. 10, fig. 2.

6 Cfr. Ulrich von Schroeder, *Indo-Tibetan Bronzes*, Visual Dharma Publications, Hong Kong 1981, p. 552, fig. 158C.

7 Cfr. Gösta Montell, *The Idol Factory of Peking*, in "Ethnos", vol. XIX, 1-4, 1954, pp. 143-157.

8 Cfr. Gilles Béguine et al., *Trésor de Mongolie. XVII-XIX siècles*, Musée National des Arts Asiatiques Guimet, Parigi 1994; N. Tsultem, *The Eminent Mongolian Sculptor - G. Zanabazar*, Ulan-Bator 1982.

13. **Padmasambhava**

Parcel-gilt copper alloy

Tibet

17th century

14 cm

The Indian yogi Padmasambhava lived during the latter half of the 8th century and his teachings are the basis of the religious tradition known as “The Old One” (rNying-ma), which worships him as a second Buddha. According to Tibetan sources he travelled to Tibet on the invitation of King Tri Songde-tsen (Khri Srong-lde-brtsan), who wanted him to subdue a demon that was hindering the construction of the first Buddhist monastery in Tibet, that of Samye (767-779), undertaken under the direction of the great Indian sage and scholar Shântarakshita, from the prestigious Buddhist university of Nâlandâ. The two masters, one a learned scholar, the other a sorcerer and exorcist, represented two very different forms of practice and devotion. Shântarakshita’s line was academic and monastic¹, Padmasambhava’s ritual and esoteric. Although Tibetans acknowledged the intellectual and spiritual gifts of both, it was Padmasambhava who aroused greater interest. That was particularly true of the people amongst whom he also took on the role and importance of a new Buddha over the years. Indeed, despite being sent away from Tibet after being accused of witchcraft shortly after the construction of Samye², the memory of this enigmatic master lasted during the period between the first and second spread of Buddhism in Tibet (842 - c. 1000 CE), emerging again subsequently to develop into a particular tantric school which gained a great following. Padmasambhava is credited with introducing magical and spiritual practices to Tibet, in which the ritual peg known as *kîla* was used (see no. 15).

Veneration for Padmasambhava increased on a par with the progressive discovery of texts attributed to him and called “hidden treasures” (*gter-ma*) by followers of his tradition. According to them, Padmasambhava himself concealed such texts in order to protect them from the enemies of Buddhism and have them brought subsequently to light by his followers through instructions issued to them in dreams or in the form of visions. Those who have found those “hidden treasures” over the centuries and through to the present day are called “treasure finders” (*gter-ston*), and are usually masters with proven spiritual gifts. According to tradition, the original versions of these texts were generally written either in Sanskrit or in the language of Uddiyana, the native land of Padmasambhava which partially coincides with the Swat Valley, in Pakistan. They were subsequently translated into Tibetan by their discoverers³, thus accounting for the lack of original *gter-ma* manuscripts dating back to Padmasambhava’s period⁴.

The name Padmasambhava, literally “Lotus-Born”, refers to that guru’s belonging to the Lotus Family, and underlines his spiritual ties with Avalokiteshvara and Amitâbha with whom he forms an important triad symbolizing the three “Bodies” of the Buddha: Padmasambhava represents the *nirmânakâya*, i.e. the physical body, Avalokiteshvara the *sambhogakâya*, the divine body, and lastly Amitâbha the *dharmakâya*, the incorporeal body attained in ultimate reality.

1 David Snellgrove - Hugh Richardson, *A Cultural History of Tibet*, Shambhala, Boston 1995, p. 78.

2 David Snellgrove, *Indo-Tibetan Buddhism. Indian Buddhists & Their Tibetan Successors*, Shambhala, Boston 1987, p. 430.

3 Giuseppe Tucci, *Le religioni del Tibet*, Mediterranee, Roma 1995, p. 60.

4 Chiara Bellini, *I monasteri dell'ordine di Druk e Gninmà*, in Erberto Lo Bue - Chiara Bellini, *Arte del Ladak. Tesori di arte buddhista nel Tibet indiano dall'XI al XXI secolo*, Jaca Book, Milano 2011 (forthcoming).



13. **Padmasambhava**

Lega di rame parzialmente dorato

Tibet

XVII secolo

14 cm

Lo yogin indiano Padmasambhava visse nella seconda metà dell'VIII secolo, e i suoi insegnamenti sono alla base della tradizione religiosa degli "Antichi" (rNying-ma), dalla quale è venerato alla stregua di un secondo Buddha. Secondo le fonti tibetane si recò in Tibet su invito del sovrano Tri Sondetsen (Khri Srong-lde-brtsan), che lo volle nel suo regno per soggiogare un demone che insidiava la costruzione del primo monastero buddhista, quello di Samye (767-779), che era stato progettato con la supervisione del grande saggio ed erudito indiano Shântarakshita, proveniente dalla prestigiosa università buddhista di Nâlandâ, invitato in Tibet prima di lui. I due maestri, l'uno dotto e studioso, l'altro mago ed esorcista, rappresentavano due forme di pratica e di devozione assai diverse: accademica e monastica la linea di Shântarakshita, rituale e esoterica quella di Padmasambhava¹. Nonostante i tibetani riconoscano le doti intellettuali e spirituali di entrambi, fu Padmasambhava a raccogliere l'interesse maggiore, soprattutto a livello popolare, tanto da rivestire nel tempo il ruolo e l'importanza di un nuovo Buddha. Infatti, malgrado fosse stato allontanato dal Tibet con l'accusa di stregoneria, poco dopo la costruzione di Samye² il ricordo di questo enigmatico maestro perdurò durante il periodo intercorso tra la prima e la seconda diffusione del Buddhismo in Tibet (842-c.1000 d.C.), e riemerse successivamente trasformandosi in una particolare scuola tantrica che raccolse grande consenso. A Padmasambhava è attribuita l'introduzione, in Tibet, di pratiche magiche e spirituali in cui ve-

niva impiegato il picchetto rituale chiamato *kîla* (vedi scheda n. 15).

La venerazione per Padmasambhava crebbe parallelamente alla progressiva scoperta di testi a lui attribuiti dai seguaci dell'ordine degli "Antichi", e chiamati "tesori nascosti" (*gter-ma*). Secondo questa tradizione sarebbe stato lo stesso Padmasambhava a celarli per proteggerli dai nemici del buddhismo, per poi farli riportare alla luce dai suoi seguaci attraverso indicazioni date loro in sogno o in forma di visioni. Coloro che durante i secoli, fino ad oggi, hanno ritrovato questi "tesori nascosti" vengono chiamati "scopritori di tesori" (*gter-ston*), e generalmente si tratta di maestri dalle comprovate doti spirituali. Secondo la tradizione, le versioni originali di questi testi erano generalmente in sanscrito o nella lingua dell'Uddiyana, terra natale di Padmasambhava, coincidente in parte con la valle dello Swat, in Pakistan, e successivamente vennero tradotti in tibetano dai loro scopritori³, giustificando in questo modo l'assenza di manoscritti *gter-ma* originali risalenti all'epoca di Padmasambhava⁴.

Il nome di Padmasambhava, letteralmente "Nato nel Loto", ricollega questo guru alla famiglia del Loto, e sottolinea il suo legame spirituale con Avalokiteshvara e Amitâbha, con i quali costituisce una triade molto importante che simboleggia i Tre Corpi: Padmasambhava rappresenta il *nirmânakâya*, ossia il corpo fisico; Avalokiteshvara il *sambhogakâya*, il corpo divino; e infine Amitâbha il *dharmakâya*, il corpo immateriale ottenuto nella realtà ultima.

1 David Snellgrove - Hugh Richardson, *A Cultural History of Tibet*, Shambhala, Boston 1995, p. 78.

2 David Snellgrove, *Indo-Tibetan Buddhism. Indian Buddhists & Their Tibetan Successors*, Shambhala, Boston 1987, p. 430.

3 Giuseppe Tucci, *Le religioni del Tibet*, Mediterranee, Roma 1995, p. 60.

4 Chiara Bellini, *I monasteri dell'ordine di Druk e Gninmà*, in Erberto Lo Bue - Chiara Bellini, *Arte del Ladak. Tesori di arte buddhista nel Tibet indiano dall'XI al XXI secolo*, Jaca Book, Milano 2011 (in stampa).

14. **Vajrapâni**

Copper alloy

Tibet

17th-18th century

33 cm

The career of the Bodhisattva Vajrapâni (“*Vajra* in Hand”), the image of whom is presented here, is extremely interesting from the doctrinal point of view. Vajrapâni was originally a *yaksha*, a minor deity, whose role was to protect the Buddha Shâkyamuni. This is probably by virtue of his characterizing emblem, the *vajra* or thunderbolt sceptre, the primary attribute of the Vedic god Indra, called *rdo-rje* in Tibetan, meaning “lord of the stones”. This refers to diamond, the hardness and transparency of which make it a symbol of indestructibility and purity.

In the tradition of the Great Vehicle, Vajrapâni and Padmapâni (see nos. 2 and 3) have appeared beside the image of the Buddha Shâkyamuni as Bodhisattvas since the earliest centuries of our era. Vajrapâni leads a well-known group of sixteen great Bodhisattvas, all depicted in their peaceful appearance. However, when not in that group he is usually depicted in his wrathful form, with a *vajra* in his right hand, to underline his function as Buddha’s fierce guardian. During the course of the history of Buddhism, Vajrapâni’s importance grew at the same rate as that of the *vajra*. Initially con-

sidered a weapon in the hands of a demi-god guardian of the Buddha, the *vajra* came to symbolize the absolute power of the condition of the Buddha. In particular, this symbol was adopted by the esoteric schools which characterized the last stage of the history of Buddhism, called Vajrayâna (“Vehicle of the *Vajra*”) to distinguish them from the previous ones¹.

Notwithstanding his ascent to the rank of Bodhisattva, Vajrapâni generally kept his ferocious, stocky appearance of guardian of the doctrine, making him considerably different to his colleagues par excellence, Avalokiteshvara and Manjushrî. Vajrapâni subsequently took on the epithet of Vajrasattva (“*Vajra* Being”), which refers to his perfect Enlightenment². Later the Five Cosmic Buddhas were represented with a single epiphanic shape called Vajradhara (“Holder of the *Vajra*”) and regarded as the Primordial Buddha (“Âdibuddha”).

The style of this image is related to that of statues produced during the 17th and 18th centuries during the period of the Qing³ dynasty in China.

1 Erberto Lo Bue, *Immagini divine e spazi sacri*, in Erberto Lo Bue - Chiara Bellini, *Arte del Ladak. Tesori di arte buddhista nel Tibet indiano dall’XI al XXI secolo*, Jaca Book, Milano 2011 (forthcoming).

2 David Snellgrove, *Indo-Tibetan Buddhism. Indian Buddhists & Their Tibetan Successors*, Shambala, Boston 1987, p. 136.

3 Ulrich von Schroeder, *Indo-Tibetan Bronzes*, Visual Dharma Publications, Hong Kong 1981, pp. 546-547, figg. 155A, 155B, 155C.

14. **Vajrapâni**

Lega di rame

Tibet

XVII-XVIII secolo

33 cm

Da un punto di vista dottrinale è estremamente interessante la carriera del Bodhisattva Vajrapâni (“*Vajra* in Mano”), la cui immagine è qui presentata. In origine Vajrapâni era uno *yaksha*, una divinità minore che assolveva il ruolo di guardiano del Buddha Shâkyamuni, probabilmente in virtù del suo attributo principale, il *vajra*, ossia lo scettro di folgori, attributo principale del dio vedico Indra, e chiamato in tibetano *rdorje*, “signore delle pietre”, con riferimento al diamante, la cui durezza, oltre che trasparenza, lo rendono un simbolo di indistruttibilità e purezza.

Nella tradizione del Grande Veicolo Vajrapâni fece la sua apparizione, insieme a Padmapâni (vedi schede nn. 2 e 3), a fianco dell’immagine del Buddha Shâkyamuni, sin dai primi secoli della nostra era, in qualità di Bodhisattva. Vajrapâni guida una celebre schiera di sedici grandi Bodhisattva, tutti raffigurati nel loro aspetto pacifico, ma al di fuori di quel gruppo egli viene per lo più rappresentato nella sua forma irata, con il *vajra* nella mano destra, a sottolineare la sua funzione di temibile guardiano del Buddha. Malgrado la sua ascesa al rango di Bodhisattva, Vajrapâni mantenne generalmente l’aspetto

feroce e tarchiato di un guardiano della dottrina, che lo differenziò fortemente dai suoi due colleghi per antonomasia, Avalokiteshvara e Manjushrî. La sua importanza crebbe di pari passo con quella assunta dal *vajra* nel corso della storia del buddhismo: considerato inizialmente come arma nelle mani di un guardiano semidivino del Buddha, il *vajra* venne a simboleggiare la potenza assoluta della condizione stessa di Buddha. In particolare, questo simbolo fu adottato dalle scuole esoteriche che caratterizzarono l’ultima fase della storia del buddhismo e che furono chiamate appunto Vajrayâna (“Veicolo del *Vajra*”) per distinguerle da quelle precedenti¹.

Vajrapâni assunse successivamente l’epiteto di Vajrasattva (“Essere di *Vajra*”) in riferimento alla sua perfetta Illuminazione². Inoltre, in epoca più tarda, i Cinque Buddha Cosmici vennero rappresentati sotto un’unica forma epifanica chiamata Vajradhara (“Detentore del *Vajra*”) e considerata Buddha Primordiale (“Âdibuddha”).

Da un punto di vista stilistico, questa immagine è riconducibile a statue prodotte tra XVII e XVIII secolo durante il periodo della dinastia Qing³.

1 Erberto Lo Bue, *Immagini divine e spazi sacri*, in Erberto Lo Bue - Chiara Bellini, *Arte del Ladak. Tesori di arte buddhista nel Tibet indiano dall’XI al XXI secolo*, Jaca Book, Milano 2011 (in stampa).

2 David Snellgrove, *Indo-Tibetan Buddhism. Indian Buddhists & Their Tibetan Successors*, Shambala, Boston 1987, p. 136.

3 Ulrich von Schroeder, *Indo-Tibetan Bronzes*, Visual Dharma Publications, Hong Kong 1981, pp. 546-547, figg. 155A, 155B, 155C.



15. **Vajrakīla**

Brass

Southwest Tibet

15th century

24 cm

Vajrakīla represents the anthropomorphic manifestation of the Indian ritual peg, *kīla*, which the god holds in his main hands. An ancient legend from the Vedic period tells how, before the birth of the world, the demiurge Indra used the *kīla* as a weapon to kill the primordial cosmic snake in whose coils the “waters of life”¹ were imprisoned. Thus the *kīla* incarnates a kind of paradox. On the one hand, it is the weapon which inflicts death, on the other it bestows life. In the same legend, Indra uses the *kīla* once again to separate the earth from the sky and, in relation to this episode, such object begins to symbolize both: the earth with the lower part, the point of which ensures stability; the sky with the upper part, where the gods reside. This Hindu legend was taken up by Buddhism, within the sphere of which the *kīla* became extremely important. That is true especially in the tantric context which provides for the worship of the esoteric deity Vajrakīla, who personifies this powerful magical, ritual tool.

During the initial stage of assimilation of the *kīla* in Buddhist practices, Indian monks used this tool to set down the limits of the space in which they would take refuge during the monsoon season, and make it impregnable against the hostile forces of the demon Māra, untiringly devoted to deterring the monks from their meditative retreats. The first *kīlas* used for such purpose by the followers of Buddhism were made out of wood, and were planted in the ground and connected one to the other with a rope. In that way, they created an enclosure which marked off a sacred space with a centralized plan. Still today, every ritual practice requiring such space uses *kīlas* to mark it out and defend its boundaries. One of the best-known practices which makes the use of ritual pegs essential is that of the mandala of coloured sand, in which they are used both for protecting the space on which the drawing is to be produced and to fasten it to the sacred surface once completed. The other attributes provided for by the iconography of Vajrakīla are two *vajras*, with nine and five points respectively, as well as a third, of which only one of the two ends is visible, set on the top of his bun of hair. A trident and a small flame

are added to those attributes. The latter aims to evoke the power derived by his gesture of pointing his forefinger threateningly (*tarjanī-mudrā*).

The three faces of Vajrakīla identify as many characteristics of his potential: the central face, dark blue according to his iconography, has the faculty of thwarting ignorance; the one on the right, white in colour, can dispel the afflictions caused by anger; the red one on the left is able to remove all the impurities produced by desire. His six arms symbolize his ability to free beings and his four legs symbolize his ability to prevent the four inauspicious rebirths.

A double cloak is visible behind him made of flayed human and elephant skins, held tight and showing limbs, legs and heads. Generally the iconography of Vajrakīla also provides for the presence of powerful unfurled wings, absent in this image, or more likely lost, which could be hooked onto the metal segment located behind the nape of his neck. The same segment was used to hold up the halo of flames, also lost, which normally surrounds the protectors of the doctrine and, more generally, wrathful deities.

Vajrakīla, here joined sexually with his tantric companion who, in turn, holds a *vajra* and a *kapāla* (see no. 6), plays an important role especially within the tradition of the “Ancient” (rNying-ma) teachings, but also in that of the monastery of Sakya (Sa-skya) and in the school of the “Model of Virtue” (dGe-lugs-pa), which is led by the Dalai Lamas. The image has been produced in a style and with a metal alloy, brass, which are characteristic of the religious and artistic environment which developed in areas administrated by the religious order of Sakya, especially in southwest and southern² Tibet. The artistic trend ascribable to this cultural area can be recognized thanks to some recurrent stylistic elements: the string of pearls produced by means of small vertical engravings, decorating the lotus-shaped base; the special kind of double, elongated petal, thin in shape, which forms the double lotus corolla; and the pupils of the eyes obtained by piercing small holes and filling them with a precious metal alloy.

1 Martin J. Boord, *The Cult of the Deity Vajrakīla, According to the Texts of the Northern Treasures Tradition of Tibet (Byang-gter phur-ba)*, The Institute of Buddhist Studies, Tring 1993, p. 39.

2 Cf. Erberto Lo Bue, *Tibet dimora degli dei*, La Rinascente, Milano 1991, p. 44.





15. **Vajrakīla**

Ottone

Tibet sud-occidentale

XV secolo

24 cm

Vajrakīla rappresenta la manifestazione antropomorfa del picchetto rituale indiano chiamato *kīla*, che il dio stringe fra le sue mani principali.

Un antico mito di epoca vedica narra come il demiurgo Indra, prima della nascita del mondo, utilizzò un *kīla* come arma per uccidere il serpente cosmico primordiale entro le cui spire erano imprigionate le “acque della vita”¹. Il *kīla* incarna dunque una sorta di paradosso, poiché da un lato è l’arma che infligge la morte ma dall’altro dona la vita. Nello stesso mito Indra si serve ancora una volta del *kīla* per separare la terra dal cielo, e in relazione a questo episodio tale oggetto iniziò a simboleggiare entrambi: la terra, con la sua parte inferiore, la cui punta ne assicura la stabilità; il cielo con quella superiore, dove dimorano gli dei. Questo mito induista fu assorbito dal buddhismo, nel cui ambito il *kīla* diventò molto importante, soprattutto nei contesti tantrici che prevedono il culto della divinità esoterica Vajrakīla, che personifica questo potente strumento magico e rituale. Nella fase iniziale di assimilazione del *kīla* all’interno delle pratiche buddhiste, i monaci indiani utilizzavano questo strumento per circoscrivere lo spazio entro il quale si sarebbero rifugiati durante la stagione monsonica, e renderlo inattaccabile dalle forze ostili del demone Māra, instancabilmente dedito a distogliere i monaci dai loro ritiri meditativi. I primi *kīla* utilizzati a tale scopo dai seguaci del buddhismo erano in legno, e venivano piantati a terra e collegati fra loro mediante una corda. In questo modo essi creavano una recinzione che delimitava uno spazio sacro a pianta centrale. Ancora oggi, ogni pratica rituale che necessita di tale spazio si serve di *kīla* per demarcarne e difenderne i confini. Una delle pratiche più note che rende indispensabile l’uso dei picchetti rituali è quella del mandala di sabbia colorata, che prevede il loro impiego sia per proteggere lo spazio sul quale verrà realizzato il disegno, sia per fissarlo alla superficie sacra una volta completato.

Gli altri attributi previsti dall’iconografia di Vajrakīla sono due *vajra* a nove e cinque punte, oltre ad un terzo, posto sulla sommità della sua crocchia di capelli, del quale è visibile solo una delle estremità. A questi attributi si aggiungono un tridente e

una fiammella che intende evocare il potere scaturito dal suo gesto di puntare l’indice minacciosamente (*tarjanī-mudrā*).

I tre volti di Vajrakīla immedesimano altrettante caratteristiche del suo potenziale: il volto centrale, blu, ha la facoltà di vanificare l’ignoranza; quello di destra, di colore bianco, può dissolvere le affezioni provocate dalla rabbia; quello di sinistra, rosso, è in grado di cancellare tutte le impurità generate dal desiderio. Le sue sei braccia simboleggiano la sua abilità di liberare gli esseri e le sue quattro gambe la capacità di evitare loro le quattro rinascite infauste.

Alle sue spalle è visibile un doppio mantello costituito da pelli, umana e di elefante, scoiate di fresco e tenute tese rendendo visibili anche arti, zampe e teste. L’iconografia di Vajrakīla, generalmente, prevede anche la presenza di imponenti ali spiegate, assenti in questa immagine o, probabilmente, perdute, che potevano essere agganciate al segmento metallico che si trova dietro la sua nuca e che doveva servire anche per sostenere l’alone di fiamme, anch’esso perduto, che di norma circonda i protettori della dottrina e, più in generale, le divinità irate.

Vajrakīla, qui unito sessualmente alla sua compagna tantrica, che stringe a sua volta un *vajra* e un *kapāla* (vedi scheda n. 6), riveste un ruolo importante soprattutto all’interno della tradizione degli insegnamenti “Antichi” (rNying-ma), ma anche in quella del monastero di Sakya (Sa-skya) e nella scuola del “Modello di Virtù” (dGe-lugs), che fa capo ai Dalai Lama. L’immagine è realizzata in uno stile e con una lega metallica, l’ottone, caratteristiche dell’ambiente religioso e artistico sviluppatosi nei territori amministrati dall’ordine religioso di Sakya, soprattutto nel Tibet sud-occidentale e meridionale². La tendenza artistica ascrivibile a quest’area culturale è riconoscibile grazie ad alcuni stilemi ricorrenti: il filo di perle che orna il basamento lotiforme, realizzato attraverso piccole incisioni verticali; il particolare tipo di petali, duplici e dalla forma sottile e allungata, che costituiscono la doppia corolla di loto; le pupille oculari rese attraverso un forellino, sovente riempito con leghe metalliche preziose.

1 Martin J. Boord, *The Cult of the Deity Vajrakīla, According to the Texts of the Northern Treasures Tradition of Tibet (Byang-gter phurba)*, The Institute of Buddhist Studies, Tring 1993, p. 39.

2 Cfr. Erberto Lo Bue, *Tibet dimora degli dei*, La Rinascente, Milano 1991, p. 44.

16. **Shrīmatī**

Gilt copper alloy

Tibet

18th century

18 cm

Shrīmatī, or Rematī, in Tibetan Penden Lhamo (dPal-Idan lHa-mo translating the Sanskrit epithet “Shrī Devī”) is the Buddhist version of Kālī, the wrathful aspect of Shiva’s consort. Originally Shrīmatī, according to Indian demonology, was an ogress who plagued the lives of children. The most famous and oldest treatise of Indian paediatrics, the *Kumāra-tantra*, states that she manifests her evil power on the seventh day, seventh month and seventh year of a child’s life, causing him or her to enter violently feverish states. Following her evil action, the child would show clear signs of illness: fragility, lack of appetite, alopecia, a weak voice. When Shrīmatī was converted and integrated into the Buddhist pantheon, she took on an appearance which is partly related to illness¹. In the Buddhist sphere Shrīmatī plays the role of protector of the doctrine and is often depicted with other protectors, like Mahākāla for instance (see no. 5). Besides being patron of Tibet, she is also the Dalai Lama’s personal protector.

This image has iconographical traits of Indian origin, which are described in early sources. These include sagging breasts, an emaciated body and the macabre items she carries with her. The gold of her complexion replaces, as tradition permits, the usual sky-blue colour, evoking the ash produced from cremating human bodies with which the goddess, like tantric yogins, loves to smear herself. The crescent of a moon,

a typically Shaiva symbol, can be made out amidst her flaming hair, surmounted by three peacock caudal feathers, whilst a solar disc is depicted above her navel. Her hair is framed by a diadem formed of human skulls which leaves her forehead clear, on which a third vertical eye stands out between her flaming eyebrows. A corpse is visible between the goddess’s open lips, torn apart by her canines. Shrīmatī wears a garment consisting in a tiger skin, the tail of which is visible upon her left knee. Her main attributes are the *kapāla*, a human skullcap used as a bowl, containing the blood of enemies of the doctrine that are symbolically killed, and a club, lost here, although the hole in which it was inserted is visible. A wooden abacus for counting transgressions is added to those attributes, as well as a magic ball of thread for snaring and blocking demons, dice used for diagnosis and divination, and a bag containing pestilences which, in a Buddhist context, allude to her ability to cure human beings of suffering. Shrīmatī rides sidesaddle on a mule characterized by an eye on her left buttock, seated on a saddle made from the skin of a flayed human being. The animal, wearing around her neck a garland of freshly severed heads similar to the one worn by the goddess, is depicted in the act of walking solemnly on a lake of blood surrounded by mountains of iron, where a human body can be glimpsed, appearing on the surface of the boiling waves.

1 Giuseppe Tucci, *Indo-Tibetica*, vol. III/2, *Tsaparang*, Delhi 1989, p. 97.



16. **Shrîmatî**

Lega di rame dorato

Tibet

XVIII secolo

18 cm

Shrîmatî, o Rematî, in tibetano Penden Lhamo (dPal-Idan lHa-mo, traduzione dell'epiteto sanscrito "Shrî Devî"), è la versione buddhista di Kâlî, aspetto irato della consorte di Shiva. Originariamente Shrîmatî, secondo la demonologia indiana, era un'orchessa che insidiava la vita dei bambini. Secondo il più celebre e antico trattato di pediatria indiana, il *Kumâratantra*, essa manifestava il suo potere malefico il settimo giorno, il settimo mese e il settimo anno della vita del bambino, provocandogli violenti stati febbrili. Dopo il suo nefasto intervento, nel bambino si manifestavano segni evidenti di malattia: fragilità, inappetenza, alopecia, voce flebile. Quando Shrîmatî venne convertita e integrata nel pantheon buddhista assunse un aspetto in parte riconducibile alla malattia¹. In ambito buddhista Shrîmatî assolve il ruolo di protettrice della dottrina e sovente viene raffigurata insieme ad altri protettori, quali ad esempio Mahâkâla (vedi scheda n.5). Oltre ad essere patrona del Tibet, è anche la protettrice personale del Dalai Lama.

In questa immagine si possono osservare i tratti iconografici peculiari, di origine indiana, descritti nelle fonti più antiche, come i seni penduli, il corpo emaciato e il corredo macabro che ella porta con sé. L'oro che ricopre l'incarnato della dea sostituisce, come consentito dalla tradizione, il consueto colore ceruleo, che evoca la cenere prodotta dalla cremazione di corpi umani con la quale ella, come gli yogin tantrici, ama cospargersi. Fra i capelli fiammeggianti è visi-

bile la falce di una luna, emblema tipicamente shivaita, sormontata da tre penne caudali di pavone, mentre un disco solare è raffigurato al di sopra dell'ombelico. La capigliatura è incorniciata da un diadema costituito da teschi umani che le lascia libera la fronte, sulla quale risalta un terzo occhio verticale tra le sopracciglia fiammeggianti. Fra le labbra dischiuse della dea è visibile il corpo di un cadavere straziato dai suoi canini. Shrîmatî indossa una veste costituita da una pelle di tigre, la cui coda è visibile sul suo ginocchio sinistro. I suoi principali attributi sono il *kapâla*, la calotta cranica umana usata come ciotola e contenente il sangue dei nemici della dottrina simbolicamente uccisi, e la mazza, qui andata perduta, e di cui è visibile il foro dove era inserita. A questi attributi si aggiungono un abaco ligneo per il conteggio delle trasgressioni, un gomito magico per irretire e bloccare i demoni, dadi impiegati per la diagnosi e la divinazione e un sacchetto contenente pestilenze che in un contesto buddhista allude alla sua capacità di guarire gli esseri umani dalle sofferenze. Shrîmatî cavalca una mula caratterizzata da un occhio dipinto sulla natica sinistra, seduta all'amazzone, su una sella costituita dalla pelle scoiata di un essere umano. L'animale, che reca al collo una ghirlanda di teste recise di fresco, analoga a quella indossata dalla dea, è raffigurato nell'atto di incedere su un lago di sangue circondato da montagne di ferro, dove è possibile scorgere un corpo umano affiorare tra i flutti ribollenti.

¹ Giuseppe Tucci, *Indo-Tibetica*, vol. III/2, *Tsaparang*, Delhi 1989, p. 97.

17. **Ga'u**

Gold, turquoise, lapis lazuli, coral, silver

Tibet

19th century

18x11x3 cm

Ga'us are decorated boxes for holding and carrying relics, talismans, sacred items and images of Buddhas or deities. This remarkable piece decorated with plant motifs in filigree, a technique imported into Tibet by the Newar artists of the Nepal Valley¹, features symbols and images of minor deities and mounted semi-precious stones. Given the quality of the craftsmanship of this piece, it might have come from a town like Shigatse, in southwest Tibet, where the standard of the goldsmith's art was very high. Shigatse was an important centre for this kind of work and one of the places where generations of Newar artists lived over the centuries.

The frontal section of this *ga'u* is set on a double lotus-shaped base produced using turquoises and depicts the Eight Auspicious Symbols of Good Fortune, divided between the two sides of the frame. Said symbols are the Lotus, the vase containing the nectar of long life, the two fish facing each other, the umbrella, the conch shell, the endless knot, the banner of victory and the wheel of the Dharma. The eight symbols are repeated on the sides of the box, where there are also two rings, through which a cord would be threaded in order to attach the *ga'u* to a belt. At the top of the front, in the centre, there is Garuda (see no. 7), finely produced using turquoises, corals and lapis lazuli. Garuda is accompanied

by two flying gods produced with turquoises and shown making the gesture of homage (*namaskâra-mudrâ*). A *kîrtimukha* ("Face of Glory") has been depicted in the lower section. This monstrous being of Shaiva origin² became highly popular in Buddhism, too. Three stylized strings of gold beads of differing sizes are visible on the outer edge of the frontal frame.

An image of Yama, the bull-headed Lord of Death of Vedic origin adopted by Buddhists has been added to the interior. In a Buddhist context Yama plays several roles, but mainly that of protector of the doctrine in virtue of his connection with death and of his function of judge of the actions of the deceased. Indian texts describe him as being stout, one-headed, having a ferocious appearance and holding a sceptre in his right hand and a lasso or another attribute in his left. However, they make no reference to the bull-head with which he is depicted in Buddhist iconography³. The dark blue colour, which is a characteristic of his iconography, is that of the stone, lapis lazuli, used for this image. Yama, here with his sister Yamî, has been depicted standing and with an erect penis, in a militant posture on a buffalo, a symbol of evil. This latter is crushing the body of an enemy of the Buddhist doctrine, symbolizing the obstacles which may appear along the pathway to Enlightenment.

1 John Clarke, *Jewellery of Tibet and the Himalayas*, Timeless Books, Delhi 2004, p. 45.

2 Robert Beer, *The Handbook of Tibetan Buddhist Symbols*, Serindia, Chicago and London 2003, p. 78.

3 Erberto Lo Bue, *Immagini divine e spazi sacri*, in Erberto Lo Bue - Chiara Bellini, *Arte del Ladak. Tesori di arte buddhista nel Tibet indiano dall'XI al XXI secolo*, Jaca Book, Milano 2011 (forthcoming).





17. **Ga'u**

Oro, turchesi, lapislazzuli, corallo, argento

Tibet

XIX secolo

18x11x3 cm

I *ga'u* sono contenitori decorati la cui funzione è quella di custodire e portare con sé reliquie, amuleti, oggetti sacri e immagini di Buddha o divinità.

Questo notevole pezzo è decorato con motivi vegetali in filigrana, una tipica lavorazione importata in Tibet dagli artisti newar della Valle del Nepal¹, e con simboli e immagini di divinità minori realizzate con pietre dure semipreziose incastonate. Data la qualità della sua lavorazione, potrebbe provenire da una città dove la produzione orafa era di alto livello, come Shigatse, nel Tibet sud-occidentale, un importante centro per questo tipo di creazioni, e uno dei luoghi dove nei secoli vissero generazioni di artisti newar.

Sulla parte frontale di questo *ga'u*, collocato su una doppia base lotiforme realizzata con turchesi, sono visibili gli Otto Simboli di Buon Auspicio, divisi sui due lati della cornice: il fiore di loto, il vaso contenente il nettare di lunga vita, i due pesci affrontati, il parasole, la conchiglia, il nodo senza fine, lo stendardo di vittoria e la ruota del dharma. Gli otto emblemi si ripetono anche sulle parti laterali del contenitore, dove sono collocati anche due anelli, la cui funzione è quella di farvi passare un cordoncino per poter appendere il *ga'u* alla cintura. Sulla sommità della facciata anteriore, al centro, si trova Garuda (vedi scheda n.7), finemente realizzato con turchesi, coralli e lapislazzuli, accompagnato da due divinità

volanti realizzate con turchesi, raffigurate nel gesto di omaggio (*namaskâra-mudrâ*). Nella parte inferiore è raffigurato un *kîrtimukha*, ("volto glorioso"), un essere mostruoso di origine shivaita² divenuto molto popolare anche nel buddhismo. Sul bordo esterno della cornice frontale sono visibili tre file di perle stilizzate, in oro, di diverso spessore.

All'interno è stata aggiunta un'immagine di Yama, il dio dalla testa taurina di origine vedica adottato dai buddhisti in quanto signore dei defunti. Nel contesto religioso buddhista Yama assolve ruoli diversi, in particolare quello di protettore della dottrina, in virtù del suo legame con la morte e della sua funzione di giudice delle azioni dei defunti. I testi indiani lo descrivono monocefalo, d'aspetto feroce e corpulento, nell'atto di stringere uno scettro nella mano destra e un lasso o un altro attributo nella sinistra, ma non fanno riferimento alla testa di toro con cui è invece raffigurato nell'iconografia buddhista³. Il colore blu scuro previsto dalla sua iconografia è richiamato dal colore della pietra utilizzata per questa immagine, il lapislazzuli. Yama, insieme alla sorella Yamî, è qui raffigurato in piedi e con il pene eretto, in atteggiamento marziale sopra un bufalo, emblema del male, che schiaccia il corpo di un nemico della dottrina buddhista simboleggiante gli ostacoli che si interpongono sul cammino di realizzazione.

1 John Clarke, *Jewellery of Tibet and the Himalayas*, Timeless Books, Delhi 2004, p. 45.

2 Robert Beer, *The Handbook of Tibetan Buddhist Symbols*, Serindia, Chicago - London 2003, p. 78.

3 Erberto Lo Bue, *Immagini divine e spazi sacri*, in Erberto Lo Bue - Chiara Bellini, *Arte del Ladak. Tesori di arte buddhista nel Tibet indiano dall'XI al XXI secolo*, Jaca Book, Milano 2011 (in stampa).

18. **Prabhâ fragment**

Gilded copper alloy with semiprecious stones

Tibet

16th century

26x11 cm

This halo, decorated with small images of Buddhas and masters, surrounded the image of a deity or of an important master connected to the lineage of the characters depicted in it. The style in which the scroll surrounding the figures was produced, the flowers which bloom at their extremities and the small flames burning on the edge of the *prabhâ*, lead one to suppose that this object was produced by Newar artists from the Nepal Valley.

Some of the masters depicted in it, particularly the third master starting from the cusp of the halo, are related to the cultural legacy of the followers of the "Ancient" (rNying-ma) Tibetan tradition of Buddhist teachings and of those of the "Tradition of the Commands" (bKa'-brgyud). This character, depicted in lay clothing with long hair falling down his back,

may coincide with the Tibetan translator Khye'u-chung, who belonged to an important aristocratic Tibetan family, counted amongst the twenty-five main disciples of the great Indian tantric master Padmasambhava (see no. 13) and hence lived in the 8th century.

At a young age, Khye'u-chung was acknowledged as the reincarnation of a great Indian pandit and tradition has it that he learnt Sanskrit very easily although still a child. It was Padmasambhava who introduced him to esoteric teachings and in time Khye'u-chung became a great lay tantric master himself. The reason for which he is generally depicted in the company of a bird is tied to his ability to call and teach birds. Khye'u-chung spent his entire life in a mild, fertile valley of eastern Tibet.





18. **Frammento di *prabhâ***

Lega di rame dorato con pietre semipreziose

Tibet

XVI secolo

26x11 cm

Questo alone, decorato con piccole immagini di Buddha e maestri, circondava l'immagine di una divinità o di un maestro importante legati al lignaggio dei personaggi ivi raffigurati.

Lo stile con cui sono stati realizzati i girali nei quali sono racchiusi i personaggi, i fiori che sbocciano alle loro estremità, le fiammelle sul profilo della *prabhâ*, lascia supporre che questo oggetto sia stato realizzato da artisti newar della Valle del Nepal.

Alcuni dei maestri qui raffigurati, in particolare il terzo maestro partendo dalla cuspide dell'alone, rimandano ai retaggi culturali buddhisti tibetani dei seguaci degli "Antichi" (rNyingma) insegnamenti, e di quelli della "Tradizione dei Comandi" (bKa'-brgyud). Questo personaggio, ritratto con abiti laici e lunghi capelli ricadenti dietro le spalle, potrebbe coincidere

con il traduttore tibetano Khye'u-chung, appartenente ad una importante famiglia aristocratica tibetana e annoverato fra i venticinque principali discepoli del grande maestro tantrico indiano Padmasambhava (vedi scheda n.13), e quindi vissuto nell'VIII secolo.

In tenera età Khye'u-chung fu riconosciuto come reincarnazione di un grande dotto indiano e, secondo la tradizione, imparò il sanscrito molto facilmente, pur essendo ancora bambino. Fu Padmasambhava ad introdurlo agli insegnamenti esoterici, e con il tempo Khye'u-chung diventò a sua volta un grande maestro tantrico laico. Il motivo per cui viene generalmente ritratto in compagnia di un uccello è legato alla sua capacità di richiamare volatili e di dare loro insegnamenti. Khye'u-chung trascorse tutta la sua vita in una mite e fertile valle del Tibet orientale.

19. **Jamb decorations**

Gilded copper

Tibet or Nepal

16th century

52x22.5 cm

These embossed copper elements presumably produced by Newar artists possibly covered the jambs of the doorway to a temple. They depict two Nāgas, surmounted by a number of sacred symbols. Nāgas are snake deities which live in and protect the underworld, and whose origin is related to ancient cults dating back to the period of the civilization of the Indus Valley. One of the earliest representations of snake deities is visible on a seal from Mohenjo-Daro, in Pakistan¹. Indian tradition has it that they keep extraordinary treasures and palaces, and that their reign is governed by three great sovereigns mentioned in several Puranic legends. The cult of the Nāgas was absorbed by Buddhism at a very early stage, whilst still keeping its own characteristics, and their mythical realm spread from the underworld to all water sources: lakes, rivers, springs. Eight

great Nāga Kings are commonly mentioned in Buddhist texts. Nāgas can manifest themselves not only as snakes, but also as beings which are part human part snake, or completely human. The lower part of the body of the two depicted here emerging from the water is snake-like and partially covered by a short garment which flutters in the wind. These two Nāgas hold the Vase of Inexhaustible Treasures² surmounted by a lotus flower, on which there are three flaming jewels symbolizing the Buddha, his doctrine and the community of his followers. The vase is partially covered with a silk scarf from the kingdom of the gods and contains the water of longevity which can produce all kinds of precious gifts, both spiritual and material. The function of the vase surmounted by the Three Jewels is to bestow abundance and keep ill-omened forces away.

1 Cf. Susan L. Huntington - John C. Huntington, *The Art of Ancient India*, Weatherhill, Boston - London 2006, p. 22, fig. 2.14.

2 Cf. Robert Beer, *The Handbook of Tibetan Buddhist Symbol*, Serindia, Chicago - London 2003, pp. 6-7.

19. **Decorazioni di stipiti**

Rame dorato

Tibet o Nepal

XVI secolo

52x22,5 cm

Questi elementi in rame sbalzato, realizzati presumibilmente da artisti newar, ricoprivano probabilmente gli stipiti del portale di un tempio. Su di essi sono raffigurati due Nâga sormontati da alcuni simboli sacri. I Nâga sono divinità-serpente che abitano e proteggono il sottosuolo, la cui origine è legata ad antichi culti risalenti all'epoca della civilizzazione della Valle dell'Indo. Una delle prime raffigurazioni di divinità-serpente è visibile in un sigillo proveniente da Mohenjo-Daro, in Pakistan¹. Il regno dei Nâga, secondo la tradizione indiana, custodirebbe tesori meravigliosi e palazzi, e sarebbe amministrato da tre grandi sovrani, menzionati in diverse leggende puraniche. Il culto dei Nâga venne assimilato dal buddhismo molto presto, mantenendo intatte le sue caratteristiche, e il loro regno mitico si allargò a tutte le fonti d'acqua: laghi, fiumi, sorgenti. Otto grandi Re Nâga sono comune-

mente elencati nei testi buddhisti. I Nâga possono manifestarsi non solo sotto forma di serpenti, ma anche di esseri per metà umani e per metà serpenti, o in forma totalmente umana. I due qui raffigurati hanno la parte inferiore del corpo serpentiforme, che esce dalle acque, in parte coperta da una corta veste mossata dal vento. Con le braccia questi due Nâga sollevano il Vaso degli Inestinguibili Tesori² sormontato da un fiore di loto, sul quale sono adagiati i Tre Gioielli fiammeggianti, simboleggianti il Buddha, la sua dottrina e la comunità dei suoi seguaci. Il vaso è parzialmente coperto da una sciarpa in seta proveniente dal regno degli dèi, e al suo interno è contenuta l'acqua di longevità in grado di generare ogni sorta di bene prezioso, spirituale e materiale. La funzione del vaso sormontato dai Tre Gioielli è quella di elargire abbondanza e tenere lontane le forze nefaste.

1 Cfr. Susan L. Huntington - John C. Huntington, *The Art of Ancient India*, Weatherhill, Boston - London 2006, p.22 fig. 2.14.

2 Cfr. Robert Beer, *The Handbook of Tibetan Buddhist Symbol*, Serindia, Chicago - London 2003, pp. 6-7.



20. **Makara**

Gilded copper and semiprecious stones

Tibet

17th century

23x23 cm

Of the mythical beings which populate the legends of the Indian subcontinent, Makaras are certainly one of the best-known and most frequently represented in art. In their iconography, these sea monsters with a hybrid appearance take on the distinctive features of different animals, such as the elephant's trunk, the crocodile's jaws and body and the snake's tail. The Makara, a vehicle of both Varuna, the Vedic god of water, and Ganga, the river goddess who personifies the Ganges, is also a symbol of Kâmadeva, the Vedic god of love and desire¹. The representative characteristics of this sea monster, namely power and perseverance, account for the presence of his image on weapons held by deities mainly belonging to the Vajrayâna sphere. Such weapons, whose blades or tips may emerge from the wide open jaws of Makara, include the axe, the hook, the curved knife for skinning and the *vajra*.

These sea monsters are also placed with a protective function in temples, on the corners of their roofs or on their roof-gutters. Pairs of Makaras are represented with Nâga (see no. 19) and Garuda on the doorways of temples or around the *prabhâ* of gods, as in this case. This Makara rests its paws on an element typical to the backs of thrones of Buddhist deities, above which there are flowers, and the elaborate swirl of its long, twisted tail, which has been made with particular care. Judging by the fineness of the workmanship of this piece and its size, this Makara clearly embellished the back of a beautiful throne on which an important statue must have been placed. Some details have been painted onto the piece using coloured pigments, and the inclusion of semiprecious stones, such as rock crystal, turquoise and coral, much loved by Tibetans, further increase its value.

1 Robert Beer, *The Handbook of Tibetan Buddhist Symbol*, Serindia, Chicago - London 2003, p. 77.



20. **Makara**

Rame dorato e pietre semipreziose

Tibet

XVII secolo

23x23 cm

Tra gli esseri mitici che popolano le leggende del sub-continente indiano, i Makara sono certamente alcuni fra i più noti e rappresentati artisticamente. Questi mostri marini dall'aspetto ibrido riassumono nella loro iconografia caratteristiche peculiari di vari animali, quali, ad esempio, la proboscide dell'elefante, la bocca e il corpo del coccodrillo e la coda del serpente. Il Makara, veicolo di Varuna, dio vedico dell'acqua, e di Ganga, la dea fluviale che impersona il fiume Gange, è inoltre un emblema di Kâmadeva, dio vedico dell'amore e del desiderio¹. Le caratteristiche rappresentative di questo mostro marino, potenza e tenacia, giustificano la presenza di immagini di Makara sulle armi impugnate dalle divinità, appartenenti soprattutto ad un ambito Vajrayana. Queste armi, le cui lame o punte fuoriescono dalle fauci spalancate di un Makara, includono l'ascia, l'uncino, il coltello ricurvo per la scoiatura e il *vajra*.

Tali mostri marini sono collocati anche sui templi, agli angoli dei tetti o sulle grondaie, con una funzione protettiva. Copie di Makara sono rappresentati insieme ai Nâga (vedi scheda n. 19) e a Garuda sui portali di templi o intorno alle *prabhâ* di divinità, come in questo caso. Il Makara qui presentato poggia le sue zampe su un elemento tipico degli schienali dei troni delle divinità buddhiste, sopra il quale risaltano alcuni fiori e la sua lunga coda attorcigliata, la cui elaborata voluta fu eseguita con particolare cura. A giudicare dalla finezza della lavorazione di questo elemento e dalla sua grandezza, è chiaro che questo Makara impreziosiva lo schienale di un bellissimo trono sul quale doveva essere collocata una statua molto preziosa. Alcuni particolari sono dipinti con pigmenti colorati, e le inclusioni di pietre dure, quali cristallo di rocca, turchese e corallo, molto amate dai tibetani, rendono questo pezzo ancora più pregevole.

¹ Robert Beer, *The Handbook of Tibetan Buddhist Symbol*, Serindia, Chicago - London 2003, p. 77.

21. Pârshvanâtha

Brass

Gujarât, India

1475

34 cm

This valuable image was produced within the sphere of the philosophical-religious Jain tradition led by the master Jina Mahâvîra (540-468 BC), a contemporary of Buddha Shâkyamuni (circa 563-483 BC). On a par with Buddhism, Jainism appeared during the 6th century BC as one of the great movements of thought and ethic directed against Brahmanism. Jainism attributes announcement of its doctrines to a group of twenty-three prophets called Tîrthamkara ("He who aids the passage to the other bank") or Jina ("The Victorious One"), who followed one another during the Cosmic eras. However, only two of them have been historically ascertained: Pârshva or Pârshvanâtha, depicted here with other Tîrthamkaras, and Vardhamâna Mahâvîra, known as the Jîna.

Pârshva, the predecessor of the Jina Mahâvîra, was born probably in Benares in the 9th century BC to a noble family. According to his hagiographies, at the age of thirty he left his family and gave up all his worldly goods, just as Mahâvîra did later, determined to achieve liberation from rebirth and suffering. After attaining Enlightenment, many followers gathered around him and several communities of monks and lay brothers were founded. Over the next few centuries, they joined with those founded following the preaching of Mahâvîra as they shared affinities regarding both doctrine and custom. Pârshvanâtha, who lived a long life, passed away of his own free will after long, drawn out inanition. One of the Jain traditions has it that subsequent generations of Pârshvanâtha's followers altered the interpretation of the teaching of the master with the passing of time. This made the coming of the Jina Mahâvîra necessary. The latter explicitly added the vow of chastity to those which had been set down by Pârshvanâtha.

Images of Jain masters are characterized by nakedness and a clear stylistic essentiality through which the artists express one of the fundamental principles of the Jain thought, that is to say complete domination over the physical world and the ideal of perfect awareness. Pârshvanâtha is particularly recognizable by the hood of seven (in some cases five) cobra heads which stretch out above his head. The aim of this particular feature is to evoke a famous legend according to which Pârshvanâtha, absorbed in meditation, was suddenly caught up in a storm stirred up by a terrible god. Already his enemy in previous existences, the god wanted to distract

Pârshvanâtha from his meditation. Two great snake gods came to his rescue, however, joining together to protect the ascetic from the raging storm and allowing him to continue meditating undisturbed until he attained fulfilment¹.

The images depicting Jinas generally have a number of distinctive features, some of which are recognisable in this image: the throne held up by lions, the halo, a series of three parasols or umbrellas above his head, to which flabellum-bearers and heavenly musicians have been added.

Identification of this image as being Pârshvanâtha is confirmed by the inscription² on the back, which also provides the date on and place in which it was consecrated, namely Monday the 8th of the month of Mâga 1531, corresponding to Monday, 30th January 1475 of our era, in the town of Narasimhapura. The brotherhood to which the people who commissioned the image belonged, Namdîta-gacha, is also indicated in the inscription. Division of the Jain communities into brotherhoods occurred around the mid-10th century CE, within the group of the Svetâmbaras ("White-clad"). This followed a rift which occurred between these followers and the other great Jain school of the Digambara ("Sky-clad")³. The poet Bhattâraka ("Master") Somakîrti, who belonged to the Namdîta-gacha, consecrated this image with one Âcârya Virasena, with whom he is mentioned in the inscription. A disciple of the great master Bhîmasena, Somakîrti was the author of three texts, two of which written in 1474 and 1476, respectively, composed in the *kâvya* literary style which thrived during the first half of the 7th century CE amongst the poets of the Indian courts. Moreover, several female names appear in the inscription, something which frequently occurs in Jain inscriptions, as wives of those belonging to the brotherhood.

Metal images such as this have been produced as votive gifts for temples, sanctuaries or family chapels particularly in north-western India.

1 Cinzia Pieruccini, *L'Arte indiana*, Corriere della Sera Education.it, Milano 2009, p. 185.

2 Many thanks to Alessandro Passi for having kindly translated the inscription from Sanskrit.

3 Giuseppina Scalabrino Borsani, *La filosofia indiana*, Vallardi, Milano 1976, p. 533.





21. Pârshvanâtha

Ottone

Gujarât, India

1475

34 cm

Questa pregevole immagine fu realizzata nell'ambito della tradizione filosofico-religiosa jaina, che fa capo al maestro Jina Mahâvîra (540-468 a.C.), contemporaneo del Buddha Shâkyamuni (563-483 a.C. circa). Al pari del buddhismo, il jainismo si presenta durante il VI secolo a.C. come uno dei grandi movimenti di pensiero e di etica diretti contro il brahmanesimo. Il jainismo attribuisce l'annuncio delle proprie dottrine ad una serie di ventitrè profeti chiamati Tîrthamkara ("Colui che favorisce il passaggio all'altra riva"), o Jina ("Vittorioso"), succedutisi nelle ere cosmiche, ma solo due dei quali accertati storicamente: Pârshva o Pârshvanâtha, qui raffigurato insieme ad altri Tîrthamkara, e Vardhamâna Mahâvîra, detto il Jina.

Pârshva fu il precursore del Jina Mahâvîra, nato probabilmente a Benares, da una nobile famiglia, nel IX secolo a.C. Secondo le sue agiografie, all'età di trent'anni lasciò la famiglia e ogni bene terreno, come avrebbe fatto anche il Mahâvîra, deciso a raggiungere la liberazione dalle rinascite e dalla sofferenza. Dopo che ebbe conseguito l'Illuminazione si raccolsero intorno a lui molti seguaci, e vennero fondate numerose comunità costituite da monaci e laici, che nei secoli successivi si legarono a quelle nate in seguito alla predicazione del Mahâvîra poiché accomunate da affinità dottrinali e di costume. Pârshvanâtha, che ebbe una vita longeva, si spense volontariamente dopo una protratta inazione. Una delle tradizioni jaina tramanda che le generazioni dei seguaci di Pârshvanâtha, con il passare del tempo, avrebbero alterato l'interpretazione dell'insegnamento del maestro, rendendo necessaria la venuta del Jina Mahâvîra, che avrebbe aggiunto esplicitamente ai voti fissati dalla regola di Pârshvanâtha anche quello della castità.

Le immagini dei maestri jaina sono caratterizzate dalla nudità e da una evidente essenzialità stilistica attraverso la quale gli artisti esprimono uno dei principi fondamentali del pensiero jainista, ossia il dominio totale sul mondo fisico e l'ideale di consapevolezza perfetta. Pârshvanâtha è riconoscibile in particolare attraverso il cappuccio costituito da sette, in alcuni casi cinque, teste di cobra che si espandono al di sopra del suo capo. Questo elemento intende evocare una celebre leggenda secondo la quale Pârshvanâtha, assorto in meditazione, fu improvvisamente colto da una tempesta scatenata da un dio terribile, suo nemico già in esistenze

precedenti, per distoglierlo dal suo raccoglimento. In suo soccorso giunsero due Grandi Divinità-Serpente che, unendosi, protessero l'asceta dall'imperversare della tempesta, consentendogli di proseguire indisturbato la sua meditazione fino al raggiungimento della realizzazione¹.

In generale, le immagini che raffigurano i Jina presentano una serie di segni distintivi, alcuni dei quali ravvisabili in questa immagine: il trono sorretto da leoni, l'alone, una successione di tre parasoli sopra il capo, cui si aggiungono attendenti con flabello e musicisti celesti.

L'identificazione di questa immagine con Pârshvanâtha è confermata dall'iscrizione² che si trova sul retro dell'immagine e che indica, inoltre, la data e il luogo in cui essa fu consacrata: il lunedì 8 del mese di Mâga dell'anno 1531, corrispondente al lunedì 30 gennaio 1475 della nostra era, nella città di Narasimhapura. Nell'iscrizione viene indicata anche la confraternita di appartenenza della committenza, ossia il Namdîtata-gacha. La suddivisione delle comunità jaina in confraternite avvenne intorno alla metà del X secolo d.C. in seno al gruppo degli Svetâmbara ("Vestiti di Bianco"), in seguito ad uno scisma avvenuto fra questi e l'altra grande scuola jaina, quella dei Digambara ("Vestiti di Cielo")³. Al Namdîtata-gacha apparteneva il poeta Bhattâraka ("Maestro") Somakîrti che, insieme a un Âcârya Virasena, con il quale è menzionato nell'iscrizione, consacrò questa immagine. Discepolo del grande maestro Bhîmasena, Somakîrti fu l'autore di tre testi, due dei quali redatti nel 1474 e 1476, composti nello stile letterario chiamato *kâvya*, in uso tra i poeti attivi presso le corti indiane, dove fiorì nella prima metà del VII secolo d.C. Nell'iscrizione compaiono, inoltre, diversi nomi femminili, come accade frequentemente nelle iscrizioni jaina, come mogli di appartenenti alla confraternita.

Immagini in metallo come questa erano particolarmente diffuse nell'India nord-occidentale e venivano realizzate come dono votivo destinato a qualche tempio o santuario, oppure per essere collocate in cappelle familiari.

1 Cinzia Pieruccini, *L'Arte indiana*, Corriere della Sera Education.it, Milano 2009, p. 185.

2 Si ringrazia Alessandro Passi per avere gentilmente tradotto dal sanscrito l'iscrizione.

3 Giuseppina Scalabrino Borsani, *La filosofia indiana*, Vallardi, Milano 1976, p. 533.

22. **Maitreya**

Stone

Uttar Pradesh, India

Kushâna period (circa 2nd century)

46x27x12 cm

The Bodhisattva Maitreya ("The Loving One") is worshipped by all Buddhist schools as he is considered to be the coming Buddha. He can be depicted in various forms and different positions both as a Bodhisattva and as Buddha, appearing to combine both in this particular image. The curls of the hair in this statue resemble seashells and are a characterizing feature in images of the Buddha ascribable to the school of Mathurâ, possibly indicating Maitreya's forthcoming attainment of the state of Buddhahood. The fact that there is no turban or diadem may also be considered a sign of his nature of Buddha, whilst his garment and jewels are part of the Bodhisattva's typical attire. The ewer containing lustral water is the main attribute by which it is pos-

sible to identify this image as Maitreya. The style in which this image has been produced, with a full, fleshy body covered in a tight-fitting garment and a long pleated drape worn over his shoulder, is typical of the artistic production of the school of Mathurâ, in northern India. Other elements ascribable to this style are the frontal position and the way in which the halo is crafted, featuring grooves which are identical to those to be found in other sculptures from the Kushâna period, coming from both Mathurâ and other locations. This image is iconographically and stylistically similar to a sculpture from Ahichchatrâ, in Uttar Pradesh, housed at the National Museum in Delhi and identified as Maitreya by an inscription¹.

1 Susan L. Huntington - John C. Huntington, *The Art of Ancient India*, Weatherhill, Boston - London 2001, p. 155.





22. **Maitreya**

Pietra

Uttar Pradesh, India

Periodo Kushâna (II secolo, circa)

46x27x12 cm

Il Bodhisattva Maitreya ("Amorevole") è venerato da tutte le scuole buddhiste, poiché considerato il Buddha a venire. Può essere rappresentato in varie forme e in varie posture, sia come Bodhisattva che come Buddha, ma in questa immagine sembra combinare entrambi gli aspetti. I riccioli di capelli dall'aspetto di cioccioline, con i quali è composta la sua capigliatura, sono un elemento caratterizzante delle immagini di Buddha riconducibili alla scuola di Mathurâ, e possono indicarne l'imminente raggiungimento dello stato di Buddhità. L'assenza di un turbante o di un diadema possono anch'essi considerarsi segnali della sua natura di Buddha, mentre l'abito e i gioielli fanno parte del corredo tipico dei Bodhisattva. La brocca contenente l'acqua lustrale è l'attributo principale attraverso il quale

è possibile identificare questa immagine come Maitreya. Lo stile con cui è stata realizzata questa scultura, dal corpo pieno e carnoso, coperto da una veste aderentissima con un lungo drappo pieghettato portato sulla spalla, è tipico della produzione artistica della scuola di Mathurâ dell'India settentrionale. Altri elementi riconducibili a questo stile sono la postura frontale e il modo in cui è stato realizzato l'alone, con scanalature identiche a quelle visibili in altre sculture del periodo Kushâna, provenienti da Mathurâ e da altri siti.

Questa immagine è iconograficamente e stilisticamente analoga ad una scultura proveniente da Ahicchatrâ, in Uttar Pradesh, conservata al National Museum di Delhi e identificata come Maitreya da un'iscrizione¹.

¹ Susan L. Huntington - John C. Huntington, *The Art of Ancient India*, Weatherhill, Boston - Londra 2001, p. 155.

23. **Shâkyamuni**

Basalt

Northern India

11th century

92x57x22 cm

The historical Buddha, Shâkyamuni, is represented here at the most important moment of his life, immediately after Enlightenment, which he attained under the *bodhi* tree (*Ficus religiosa*) in the shade of which he had found shelter, taking the oath that he would not get up until he had attained fulfillment. This image depicts Shâkyamuni in the gesture of touching the earth (*bhûmispârsha-mudrâ*) with his right hand, calling upon it to testify that crucial event. Said gesture reminds the believer that Enlightenment, or Awakening, is not a moment of mystical bliss but rather a conscious experience in which Shâkyamuni was alert and in touch with everything surrounding him.

Two flying nymphs (Apsarases) are carved on either side of the *bodhi* tree, bearing garlands of flowers as tokens of homage. Two Buddhas are depicted above the throne, whilst there

are two standing Yakshinîs lower down. Such tree goddesses, related to ancient Indian pre-Buddhist cults associated with fertility and abundance, stand near two trees with their trunks bent around them.

In this image Buddha is seated on a lotus, the petals of which are turned both up and down, a characteristic which appeared in northern Indian sculpture as of the 10th century¹. The type of halo surrounding Shâkyamuni's head, reminding the observer of a twisted string of beads – also visible in a sculpture produced in Bihar in circa 850 CE² –, the little flames shaped like curls which surround the halo, the two sets of flaming Triratna (Three Jewels) resting on the throne back at the sides of the Buddha, and the structure itself of the throne are typical elements of the art produced in Bihar during the Pâla dynasty between the 10th and 11th century³.

1 Pratapaditya Pal, *Indian Sculpture*, vol. 2, Los Angeles County Museum of Art in association with University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1988, p. 168, fig. 75.

2 *Ibidem*.

3 Susan L. Huntington - John C. Huntington, *The Art of Ancient India*, Weatherhill, Boston - London 2001, p. 397, fig 18.10 and p. 461, fig. 20.15.

23. **Shâkyamuni**

Basalto

India settentrionale

XI secolo

92x57x22 cm

Il Buddha storico Shâkyamuni è qui rappresentato nel momento più importante della sua vita, quello immediatamente successivo all'Illuminazione da lui conseguita sotto l'albero della *bodhi* (*Ficus religiosa*), all'ombra del quale trovò riparo giurando di non alzarsi prima di aver ottenuto la realizzazione. In questa immagine è possibile vedere Shâkyamuni nell'atto di toccare la terra (*bhûmispârsha-mudrâ*) con la mano destra, per chiamarla a testimoniare di questo evento cruciale della sua vita. Tale gesto ricorda al fedele che l'Illuminazione, o Risveglio, non è un momento di estasi mistica, ma un'esperienza cosciente, in cui Shâkyamuni è vigile e in contatto con tutto ciò che lo circonda.

Ai lati dell'albero della *bodhi* sono raffigurate due ninfe volanti (Apsaras), recanti ghirlande di fiori quali segni di omaggio. Al di sopra del trono sono raffigurati due Buddha, mentre in

basso, in piedi, sono visibili due Yakshinî, divinità arboree legate ad antichi culti pre-buddhisti associati alla fertilità e all'abbondanza, appoggiate a due alberi dalle fronde incurvate verso di esse.

In questa immagine il Buddha siede su un loto con petali rivolti sia verso il basso che verso l'alto, una caratteristica che appare nella scultura dell'India settentrionale a partire dal X secolo¹. Il tipo di aureola che circonda il capo di Shâkyamuni, che ricorda un fascio di fili di perle attorcigliate – visibile anche in una scultura realizzata in Bihar intorno all'850 d.C.² –, le fiammelle a forma di riccioli che circondano l'alone, i due Triratna (Tre Gioielli) fiammeggianti disposti sullo schienale del trono ai lati del Buddha, e la struttura stessa del trono, sono elementi tipici dell'arte prodotta in Bihar durante la dinastia Pâla, tra il X e l'XI secolo³.

1 Pratapaditya Pal, *Indian Sculpture*, vol. 2, Los Angeles County Museum of Art in association with University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1988, p. 168, fig. 75.

2 *Ibidem*.

3 Susan L. Huntington - John C. Huntington, *The Art of Ancient India*, Weatherhill, Boston - London 2001, p.397, fig 18.10 e p. 461, fig. 20.15.



24. **Târâ**

Chlorite

Bihar, India

12th-13th century

111x46 cm

In Hindu religious traditions, goddesses have the twofold role of givers and destroyers of life. Similar functions were attributed to Buddhist goddesses, represented in peaceful forms, like Târâ, as well as in wrathful forms, like Shrîmatî (see no. 16), both having the role of protectresses. Female figures with Bodhisattva and Buddha rank appear in the tantric texts of late Buddhism, where the importance of the female role was slow in asserting itself. Indeed, the most ancient of sources denied women the chance to aspire to the condition of Buddha in their own lifetime.

In the Hindu pantheon Târâ (literally “Star”) is one of the names of Kâlî, Shiva’s terrible consort. In the Buddhist pantheon, in which she was incorporated, her name is under-

stood, by a somewhat strained etymology, as meaning “Saviouress”¹. The success of the Buddhist Târâ derives from her soteriological nature and redeeming value for worshippers, whom she protects against many misfortunes. Moreover, she is associated with the most famous Bodhisattva of the Buddhist pantheon, Padmapâni Avalokiteshvara (see nos. 2, 3 and 12). Many manifestations of Târâ exist, but the most common are the White and Green ones, the latter being particularly revered by travellers for her ability to protect them against eight dangers: lions, elephants, fires, snakes, bandits, prisons, floods and demons. The White Târâ, together with the Buddha Amitâyus (see no. 11) and the goddess Ushnîshavijayâ, forms the triad of “Long Life”.

¹ Cf. Erberto Lo Bue, *Immagini divine e spazi sacri*, in Erberto Lo Bue - Chiara Bellini, *Arte del Ladak. Tesori di arte buddhista nel Tibet indiano dall’XI al XXI secolo*, Jaca Book, Milano 2011 (forthcoming).





24. **Târâ**

Clorite

Bihar, India

XII-XIII secolo

111x46 cm

Nella religiosità induista le divinità femminili assolvono il duplice ruolo di donatrici di vita e di distruttrici. Funzioni analoghe furono attribuite alle divinità buddhiste, rappresentate in forme pacifiche, come Târâ, e irate, come Shrîmatî (vedi scheda n. 16), entrambe aventi il ruolo di protettrici. Figure femminili con rango di Bodhisattva e Buddha compaiono solo nei testi tantrici del buddhismo più tardo, dove l'importanza del ruolo femminile faticò ad affermarsi, dato che le fonti più antiche negavano alle donne la possibilità di aspirare alla condizione di Buddha durante la loro vita.

Nel pantheon induista Târâ (letteralmente "Stella") designa una delle manifestazioni di Kâli, la terribile consorte di Shiva. All'interno di quello buddhista, dove venne inglobata, il suo

nome venne interpretato, sulla base di una forzatura etimologica, nel senso di "Salvatrice"¹. Il successo della Târâ buddhista deriva dalla sua natura soteriologica e dalla sua valenza salvifica nei confronti dei devoti, che ella protegge da una serie di calamità. Essa inoltre è associata al Bodhisattva più famoso del pantheon buddhista, Padmapâni Avalokitesvara (vedi schede nn. 2, 3 e 12). Esistono molte manifestazioni di Târâ, ma le più comuni sono quella Bianca e quella Verde, particolarmente venerata dai viaggiatori per la sua capacità di proteggere dagli otto pericoli: leoni, elefanti, incendi, serpenti, banditi, prigionieri, naufragi e dèmoni. Târâ Bianca, insieme al Buddha Amitâyus (vedi scheda n.11) e alla dea Ushnîshavijayâ, costituisce una triade detta di "Lunga Vita".

¹ Cfr. Erberto Lo Bue, *Immagini divine e spazi sacri*, in Erberto Lo Bue - Chiara Bellini, *Arte del Ladak. Tesori di arte buddhista nel Tibet indiano dall'XI al XXI secolo*, Jaca Book, Milano 2011 (in stampa).



By appointment

34 Catani Street, 65125 Pescara, Italy

telephone: +39-085-4159929

fax: +39-085-4159929

portable: +39-335-6233711

info@capriaquar.it

www.capriaquar.it



ISBN 978-88-7185-196-9



9 788871 851969


Capriaquar