

L'INCOMPIUTO DI MĀMALLAPURAM

A meno di un miglio a nord dei cinque celebri templi di Māmallapuram conosciuti impropriamente come i *ratha*, carri da battaglia, attribuiti ai cinque eroi Pāṇḍava dell'epica indiana e della loro unica moglie, proprio sulla strada che conduce a Chennai, *vis-à-vis* del faro fatto costruire sotto il *rāj* britannico, si trova una colossale parete di granito, sommariamente polita, su cui si possono apprezzare delle bozze di scultura piuttosto intriganti. La parete è divisa al centro da una fessura naturale, probabilmente formatasi nel corso dei millenni dal dilavare di qualche torrente, ma anch'essa alterata da scalpelli manovrati da mani umane, per renderla più ampia e regolare. Attorno, numerose figure appena abbozzate di uomini e animali si rivolgono in atteggiamento di deferenza verso la spaccatura centrale. A mezza altezza si distingue abbastanza chiaramente un abbozzo in bassorilievo che rappresenta un asceta in una postura nota come *ūrdhvabāhu*, ovvero a braccia alzate. La posizione delle braccia consente di intrecciare in alto le dita delle due mani in modo da lasciare un solo pertugio attraverso il quale poter contemplare il sole e le aree celesti più abbacinanti senza correre il rischio di soffrire una lesione alla retina. Ancor oggi in molte parti dell'India, ma particolarmente sulle rive del Gange a Benares, è facile imbattersi in questi asceti adoratori del sole. Il bassorilievo di cui siamo parlando è, inoltre, nella postura yogica dell'albero, *vrkṣāsana*, che consiste nell'innalzare la gamba destra fino ad appoggiare il tallone sopra il ginocchio della gamba sinistra: in questo modo, reggendosi solamente sulla sinistra, gli *yogi* stanno con la coscia destra quasi parallela al suolo. Molti asceti, persino al giorno d'oggi, si dedicano a questa postura meditativa, riuscendo anche a dormire e passare in questa scomoda posizione lunghi periodi. Il bassorilievo ci indica dunque un personaggio impegnato in un'ascesi severa e, al tempo stesso, intento a contemplare il

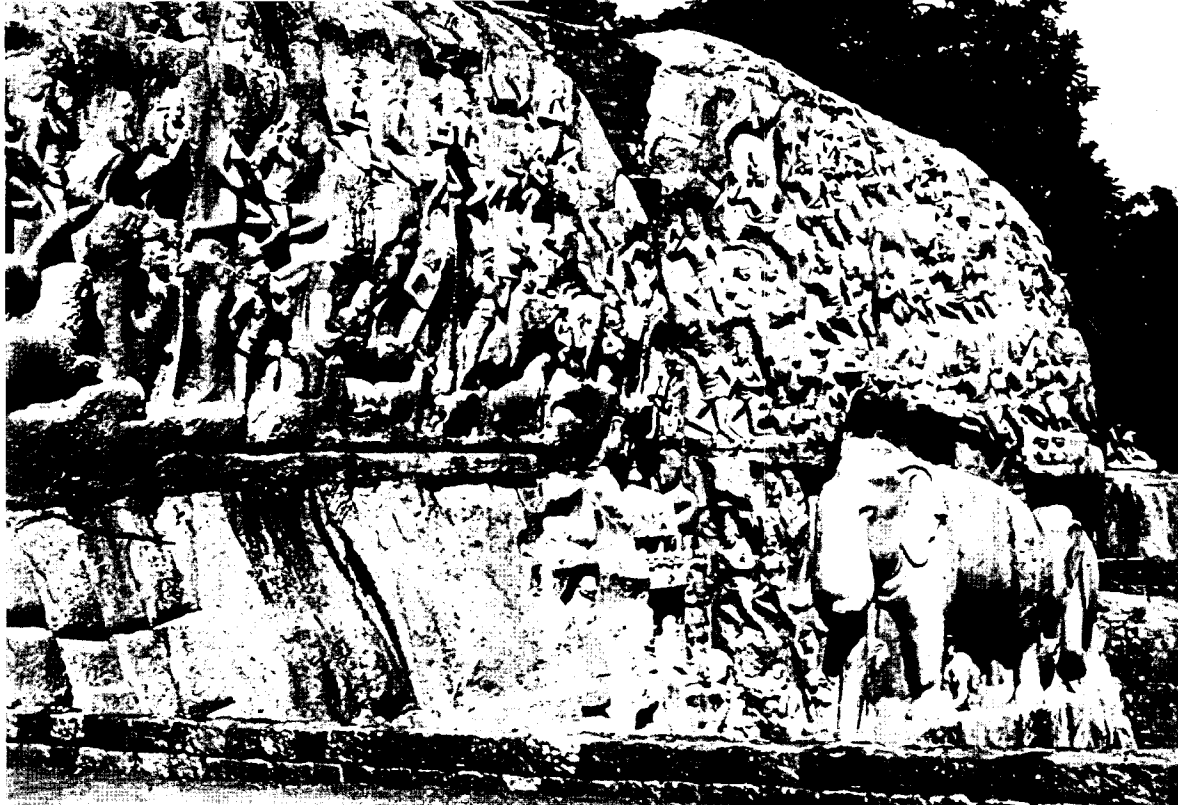


Fig. 1. La discesa del Gange: *Mahābālipuram* (foto dell'Autore).

cielo allo zenit. Altre figure di asceti, in una posizione inferiore rispetto al bassorilievo qui descritto, sono appena tracciate nel granito, e stanno attorno a un tempio, anch'esso appena graffito. Alle spalle dell'asceta in *vrkṣāsana* si distingue abbastanza chiaramente un'immagine di Śiva a quattro braccia, mentre altre figure, probabilmente di déi e di semidéi posti al di qua e al di là della frattura, sono appena visibili. Al centro, dalla parte sinistra di chi guarda, si può notare un grave danneggiamento della parete dovuta allo scoppio di un fulmine. Una roccia su cui s'appoggia la base della parete appena descritta, porta il bassorilievo quasi completato di quattro elefanti di diverse dimensioni e movenze. L'incompiuto di Māmallapuram (sscr. Mahābālipuram) è un'opera scultorea *pallava* databile al regno di Narasiṃhavarman I *māmalla*, il grande eroe, tra il 630 il 668 d.C.¹ Poiché si tratta di un'opera incompiuta non è stata ritenuta degna dell'interesse degli studiosi, se si fa eccezione di Longhurst che le dedica una trentina di righe descrittive.² Vedremo in seguito, invece, l'importanza di

¹ GUIDO ZANDERIGO, «La scultura classica dell'India meridionale. I Pallava», in *Arte oltre le forme, Indoasiatica* 1/2004, Collana VAIS diretta da GIOVANNI TORCINOVICH, Venezia, Cafoscarina, 120-121.

² ALBERT HENRT LONGHURST, *Pallava Architecture*, New Delhi, Cosmo Pubs., 2003, vol. 3, part 2, 44-45.

questa *œuvre inachevée*, la cui utilizzazione sarà determinante per l'attribuzione del soggetto.

Circa a un quarto di miglio in direzione sud, lungo la stessa strada, si trova un'altra parete rocciosa di gigantesche proporzioni, su cui si può ammirare il complesso bassorilievo che rappresenta una narrazione simile a quella dell'opera incompiuta già trattata. Sebbene diverso nei particolari, l'insieme ripropone compiutamente il medesimo scenario. Meritatamente questa *rock-sculpture* ha attratto l'attenzione di numerosi archeologi e storici dell'arte dell'India, essendo considerato un esemplare unico nel suo genere.³ Scrivendo nel 1910, Vogel⁴ raccolse le voci degli abitanti del villaggio di Māmallapuram e le opinioni scritte degli europei che avevano visitato il sito durante il diciannovesimo secolo e, per quanto avanzando alcune riserve, consacrò per i posteri l'opinione secondo la quale il tema del colossale bassorilievo rappresenti la penitenza d'Arjuna. Da quel momento in poi questa magnifica opera d'arte è stata intitolata *Arjuna's Penance*, persino da coloro che, proponendo un'interpretazione alternativa, hanno combattuto questa ipotesi.⁵ A tanto arriva la viscosità della critica passata nella ricerca accademica!

Prima di addentrarci nel contenzioso che s'è scatenato sul tema del bassorilievo e per una buona comprensione di quanto seguirà, daremo una descrizione minuziosa del soggetto scolpito su questa parete di roccia. Anche in questo caso la parete è attraversata in verticale da una fessura che vi si situa pressappoco al centro. Questa canaletta d'origine naturale è stata resa più regolare dallo scalpello e da una tenace malta, *vajralepa*.⁶ Al centro sono state incastonate a malta delle grandi sculture a tutto tondo che rappresentano, a partire dall'alto, un *nāgarāja*,⁷ una *nāgini*⁸ e un

³ Come s'è appena considerato, in realtà gli esemplari sono due, seppure una delle due opere d'arte non sia stata conclusa.

⁴ JEAN PHILIPPE VOGEL, «Iconographical Notes on the Seven Pagodas», in *Annual Report*, ASI, 1910-1911.

⁵ V., per esempio, Michael Lockwood, che demolisce con grande autorevolezza l'ipotesi che il tema del bassorilievo sia la penitenza di Arjuna: eppure il paragrafo che questo scienziato gli dedica s'intitola «The Penance Panel – Its Interpretation?», in MICHAEL LOCKWOOD, A. VISHNU BHAT, GIFT SIROMONEY, P. DAYANANDAN, *Pallava Art*, Madras, Tambaram Research Associates, 2001, 160.

⁶ Con la malta si ostruirono profonde fratture naturali che passavano da parte a parte la fessura, in modo da non disperdere le acque nella loro caduta.

⁷ *Re cobra*: semidio la cui iconografia è formata dalla sovrapposizione di un torso umano a una coda serpentina.

⁸ *Femmina di cobra*: la cui iconografia è formata dalla sovrapposizione di un busto di donna a una coda serpentina.



Fig. 2. L'incompiuto di Mahābālipuram (foto dell'Autore).

nāga,⁹ quest'ultimo in forma totalmente ofidica. Queste rappresentazioni di cobra sono usualmente presenti nelle arti figurative per rappresentare con le loro spire il movimento delle acque,¹⁰ come si può anche vedere nel vicino tempio di *Ādivarāba*. Se ci si arrampica lungo il lato settentrionale della parete rocciosa, sugli slabbrati resti di una scalinata, si raggiunge la piattaforma naturale che la sovrasta. In corrispondenza della fessura verticale decorata dai cobra, si potranno notare diverse canalette scavate da mano umana nel granito, procedenti dai resti di una cisterna che doveva essere stata costruita in laterizi sulla sommità del blocco granitico. La cisterna aveva una base piana di circa due metri quadri che sia all'esterno sia all'interno era impermeabilizzata con *vajralepa*. Naturalmente non ci sono i dati necessari per ipotizzare l'altezza di questo *réservoir*.

Alla base della parete scolpita giace una piscina d'abluzioni, oggi parzialmente coperta di sabbia, della profondità di circa tre metri. A differenza dei *kunḍa* che si trovano all'interno dei recinti templari, questa piscina è priva di scalinate: in loro vece una breve scala di 7 o 8 gradini tagliati nella roccia sul lato destro della parete rocciosa, conduce a uno scivolo, che consentiva ai fedeli e pellegrini di tuffarsi nell'acqua.¹¹ Da questa descrizione si trae la convinzione che, in determinate occasioni celebrative, l'acqua contenuta nella cisterna fosse fatta fluire a cascata lungo la fessura della parete verticale, riempiendo così la piscina d'abluzione e consentendo, infine, il bagno rituale dei fedeli. La parete rocciosa dunque doveva essere un santuario che faceva le veci di una montagna solcata dalle impetuose acque di un fiume.

A destra e a sinistra della scanalatura centrale, sono scolpite molte immagini di uomini, déi e animali, tutti rivolti in atteggiamento devoto, a mani giunte in *añjali mudrā*, verso il centro. Fanno eccezione due asceti che sono rivolti verso quello che appare evidentemente come il loro *guru*¹² e una figura, certamente la principale dell'intera parete, di un personaggio intento a severo

⁹ Cobra, rappresentato, in questo caso, in forma naturalistica, ossia con un solo cappuccio. Nell'iconografia indiana spesso i *naga* sono raffigurati con tre, cinque, sette o nove cappucci.

¹⁰ La stretta parentela dei *naga* con le *apsaras* dipende dal significato del nome di queste ultime ninfe delle acque, ovvero *coloro che si muovono nelle acque*.

¹¹ Naturalmente l'ipotesi avanzata da alcuni che si trattasse di un *toboggan* per dilettare i bambini si commenta da sé.

¹² Tuttavia altri cinque asceti dello stesso gruppo sono volti verso la canaletta centrale.

pratiche ascetiche. Questo personaggio, infatti, rivolge lo sguardo verso l'alto attraverso i pertugi delle dita intrecciate delle mani ed è disposto di faccia di chi osserva la parete. Non c'è alcun dubbio che costui sia lo stesso personaggio sbizzato nella parete incompiuta, sostenendosi sulla sola gamba sinistra nella posizione yogica *vrkṣāsana* e con le braccia nella postura *ūrdhvabāhu*. A differenza del bozzetto al centro dell'incompiuto, questa icona è eccellentemente scolpita, ed è possibile riconoscere i tratti di una lunga e dolorosa privazione di cibo e acqua: gli zigomi aguzzi sembrano forare la carne del volto e tutte le costole, i muscoli, le vene sono ben rilevate. Questo personaggio porta, inoltre, una barba a punta sul mento, nell'iconografia tipica degli anacoreti di sangue reale, *rājārṣi*.

Alla sua destra un'immane figura di Śiva a quattro braccia, che impugna l'ascia, il tridente, la corona del rosario, *mālā*, tiene la mano anteriore sinistra in atteggiamento d'incoraggiamento, *varada mudrā*. Il dio è seguito da una schiera di nanerottoli deformi, i *gana*,¹³ compagnia che lo caratterizza mitologicamente. Nella scena appena descritta, Śiva rivolge il gesto d'incoraggiamento all'asceta, mentre quest'ultimo è intento nella contemplazione di un avvenimento celeste. Quasi a toccare il capo del dio, vola una divinità sorridente circondata da un'ampia aureola. Si tratta di Candra, la luna, che in altre iconografie è rappresentata da un falchetto impigliato tra i capelli del dio. Ma qui la luna è raffigurata nella sua forma mitologica completa, per fare da contraltare al sole, Sūrya, che compare al di là della scanalatura, ornato di una simile aura, ma in atteggiamento severo.¹⁴ A destra e sinistra del fiume, a partire dall'alto, si rivolgono verso il centro in atto devozionale divinità volanti, coppie, *mithuna*, di *gandharva* e *apsaras*,¹⁵ cigni *hamsa*,¹⁶ *vidyādhara*¹⁷ e *kinnara*,¹⁸ altri sette *nāga* e *nāginī*,

¹³ Le *schiere*, nome collettivo che designa l'orda di spiriti, larve, fantasmi e altri esseri da incubo, seguaci di Śiva.

¹⁴ Il sole è fuoco, quindi elemento distruttivo, mentre la luna è acqua, perciò elemento distensivo e purificante.

¹⁵ Geni e ninfe che rappresentano il ciclo dell'evaporazione e precipitazione delle acque.

¹⁶ Più esattamente si tratta dell'oca asiatica, uccello sacro al dio creatore Brahmā, e simbolo degli esseri umani che in vita hanno raggiunto la Liberazione, *mokṣa*.

¹⁷ Spiriti *portatori di sapienza*, che sono raffigurati con corpo umano e coda da uccello.

¹⁸ Nome che letteralmente significa *sei tu un uomo?* Categoria di suonatori celesti, affini ai *gandharva*, che si distinguono perché portano le zampe da uccello.

alcune famiglie di scimmie, cervi, antilopi, tigri e leoni. Sulle rive del fiume un gatto è impegnato nell'ascesi, *tapas*, assumendo la medesima posizione yogica del personaggio principale. Attorno a lui si affollano alcuni topi, che approfittano della disaffezione del gatto per le cose di questo mondo. Un tempietto in stile *pallava*, in cui si distingue una piccola icona di Viṣṇu, funge da luogo di aggregazione attorno al loro *guru* per i già citati sette asceti. Uno di costoro scruta attraverso le mani alzate un evento celeste che attira la sua attenzione, pur non essendo impegnato in una postura yogica. Altri due si rivolgono verso il fiume portando un otre e un lungo vaso da riempire. Infine un asceta saluta a capo chino e con le mani in *namaskāra mudrā*,¹⁹ le acque che potrebbero scorrere nella fessura della roccia. Sulla parte inferiore a destra dell'osservatore, quasi collocati entro una nicchia, come se fossero all'interno di una caverna, stanno, imponenti nella loro immobilità, quattro elefanti di varie dimensioni.²⁰

Com'è stato anticipato, questa fantasmagorica scenografia è stata per lo più interpretata come la raffigurazione del mito *kirātārjunya*, di origine mahabharatiana, la storia di Arjuna e del *kirāta*, più spesso chiamata *la penitenza di Arjuna*. Si veda brevemente di che cosa si tratta: per avere successo nella guerra fraterna che divide i Pāṇḍava dai cugini Kaurava, l'eroe Arjuna si reca alle falde dell'Himālaya per farsi consegnare da Śiva la prodigiosa arma *pāśupatāstra*. Al fine di entrare nelle grazie del dio, il guerriero si sottopone a una fiera ascesi. Il sacrificio, sopportato a lungo, attira l'attenzione di Śiva, che, per metterlo alla prova, manda nella macchia in cui si trova Arjuna, un demone sotto le sembianze di un cinghiale. L'istinto alla caccia del guerriero gli fa prontamente abbandonare il *tapas*; Arjuna imbraccia l'arco e scocca una freccia in direzione della fiera. Ed ecco che Śiva stesso entra in scena, e, indossando i panni di un *kirāta*,²¹ scaglia una freccia in simultaneità con Arjuna. Sorge subito un'accesa discussione per stabilire quale dei due cacciatori abbia ucciso il cinghiale. Dalle parole i due contendenti passano ai fatti: in un duello estenuante spezzano e spuntano tutte le armi, finché non resta che affrontarsi a mani nude. Qui però la

¹⁹ Il consueto saluto *bindū* a mani giunte.

²⁰ Ciò differisce dall'altra parete rocciosa, quella incompiuta. Lì gli elefanti sono in movimento con posizioni diverse tra loro. Il maggiore tra essi ha la proboscide alzata come se stesse barrendo.

²¹ Tribù himalayana di cacciatori, descritti come alti e robusti nella letteratura sanscrita; probabilmente si trattava di popolazioni proto tibetane.

superiorità fisica del *kirāta* s'impone subito. Arjuna è ridotto a una polpetta sanguinolenta, *peṣa*, simile a un embrione, da cui il dio lo fa rinascere. Da questa resurrezione l'eroe riconosce nel *kirāta* il dio Śiva, che davanti a lui si manifesta nella sua forma universale. Compiaciuto per il coraggio di Arjuna e ancor più, per la devozione che gli presta una volta riconosciuto, Śiva concede al guerriero *pāṇḍava* l'arma divina. Come si può evincere da un rapido raffronto tra il mito e la narrazione del bassorilievo qui in esame, sono davvero pochi gli elementi che possano essere ritenuti comuni. Anzitutto, nel mito della *penitenza di Arjuna*, il personaggio principale è senza ombra di dubbio il dio Śiva. Verso costui dovrebbero essere rivolti devotamente tutti i personaggi presenti. Nel grande bassorilievo, al contrario, tutti i personaggi sono voltati in atteggiamento adorante verso la scanalatura che rappresenta un fiume, persino girando le spalle a Śiva. Il personaggio dedito al *tapas*, nel mito di Arjuna, è armato di tutto punto, sta di fatto che è pronto a sparare un dardo al cinghiale; al contrario, sulla parete rocciosa, l'asceta regale indossa solamente una corta *dhotī*.²² Ramachandran²³ opina che le figure che accompagnano Śiva nel bassorilievo non siano *gana*, ma piuttosto una descrizione di fantasia dei tribali *kirāta*. Affermazione questa non sostenibile, in quanto l'arte *pallava* aveva un canone ben stabilito per rappresentare in un'unica forma qualsiasi tipo di individuo appartenente a un'etnia tribale. Longhurst,²⁴ per contro, sostiene, con qualche incertezza, che il mito del *kirāta* è comprovato dalla forma che sulla parete rocciosa è attribuita a Śiva: si tratterebbe dell'ipostasi scivaita detta *Bhikṣātana*,²⁵ che, a suo avviso manifesterebbe caratteristiche tribali. Anche questa ipotesi, comunque, deve essere respinta: anzitutto il bassorilievo che rappresenta Śiva non presenta alcuna nudità. In secondo ordine, l'iconografia di *Bhikṣātana* si allinea al canone delle figure di asceti e mendicanti religiosi. Infine Longhurst interpreta la mano aperta del dio in segno d'incoraggiamento, *varada mudrā*, come se si trattasse della mano appena liberata dal teschio di *Brahmā*.²⁶ Questa ipotesi,

²² Abito usato da sacerdoti e rinuncianti che copre dalla cintura alle caviglie.

²³ T.N. RAMACHANDRAN, «*Kiratarjuniyam or Arjuna's Penance in Indian Art*», in *J.A.S.O.A.*, XVIII (1950-51), 83.

²⁴ *Ibidem*, 43.

²⁵ Il *mendicante nudo*.

²⁶ Il mito di *Bhikṣātana* appartiene al ciclo tantrico del mito di *Bhairava*. Questa ipostasi del dio, colpevole della decapitazione di *Brahmā*, è condannata