

FORME DELL'ARTE BUDDHISTA
OPERE DELLA DONAZIONE FINZI GUETTA
FORMS OF BUDDHIST ART
WORKS FROM THE FINZI GUETTA DONATION

a cura di / edited by
Marta Boscolo Marchi



Ministero
per i beni e le
attività culturali
e per il turismo

***Forme dell'arte buddhista. Opere della
donazione Finzi Guetta / Forms of Buddhist art.
Works from the Finzi Guetta donation***

a cura di / edited by

Marta Boscolo Marchi

©2019 Polo museale del Veneto

Tutti i diritti riservati / All rights reserved

ISBN 978-88-85499-08-9

Testi di / Texts by

Chiara Bellini

Marta Boscolo Marchi

Nicoletta Celli

Fotografie di / Photographs by

Olivo Bondesan

Traduzioni di / Translations by

Welocalize

Schede di / Entries by

Chiara Bellini

Nicoletta Celli

Ringraziamenti speciali / Special thanks

Daniele Ferrara

Liana Finzi

Sonia Finzi

Laura Giuliano

Anna Granzotto

Guido Jaccarino

Giulio Manieri Elia

Layout

Andrea Filippin / Grafiche Antiga

Referenze fotografiche / Photographic rights

Archivio fotografico del Polo museale del Veneto,

Museo d'Arte Orientale / Photographic archive of Polo
museale del Veneto, Oriental Art Museum

Archivio della famiglia Finzi (pp. 10-15) /

Archive of Finzi family (pp. 10-15)

Chiara Bellini (pp. 22-27)

Nicoletta Celli (nn. 1, 2, 6, 7, pp. 52-62)

L'editore è a disposizione degli aventi diritto per eventuali
fonti iconografiche non identificate /

Polo museale del Veneto is at disposal for possible
non-identified iconographic sources

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o
trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo senza
l'autorizzazione scritta dei proprietari del diritto d'autore /
No parts of this book can be reproduced or transmitted
in any forms or by any means, without the written
authorization of Polo museale del Veneto

In copertina / Cover

Hayagrīva, Tibet, tardo XIX-inizio XX secolo, bronzo dorato,
cm 10x10x5,5. Venezia, Museo d'Arte Orientale /
Hayagrīva, Tibet, late 19th-early 20th century, gilt bronze, cm
10x10x5,5. Venice, Oriental Art Museum

SOMMARIO

PRESENTAZIONE Daniele Ferrara	5
FOREWORD Daniele Ferrara	7
UN RICORDO DI ALDO GUETTA Sonia e Liana Guetta Finzi	9
A MEMORY OF ALDO GUETTA Sonia and Liana Guetta Finzi	9
ALDO GUETTA E IL SACRO. COLLEZIONISMO DI ARTE ORIENTALE TRA GLI ANNI SETTANTA E GLI ANNI OTTANTA Marta Boscolo Marchi	11
ALDO GUETTA AND THE SACRED. COLLECTING ORIENTAL ART IN THE 1970S AND 1980S Marta Boscolo Marchi	17
RISVEGLIARE LA CONSAPEVOLEZZA. INTRODUZIONE ALL'ARTE BUDDHISTA DEL TIBET E DEI PAESI HIMALAYANI Chiara Bellini	23
AWAKENING AWARENESS. INTRODUCTION TO THE BUDDHIST ART OF TIBET AND THE HIMALAYAN COUNTRIES Chiara Bellini	26
HIMALAYA	29
IL BUDDHA NEI DETTAGLI: NOTE SULL'ICONOGRAFIA E SULL'ESTETICA DELLA SCULTURA BUDDHISTA NEL SUD-EST ASIATICO Nicoletta Celli	55
THE BUDDHA IN DETAIL: NOTES ON THE ICONOGRAPHY AND AESTHETICS OF BUDDHIST SCULPTURE IN SOUTHEAST ASIA Nicoletta Celli	59
SUD-EST ASIATICO / SOUTHEAST ASIA	63

PRESENTAZIONE

Con alto senso civico e profonda convinzione della positiva funzione che l'arte svolge nello sviluppo dei rapporti umani e del dialogo interculturale, Sonia e Liana Guetta Finzi hanno donato al Museo d'Arte Orientale di Venezia una serie di opere ereditate da Aldo Guetta, già direttore dell'ufficio di Parigi del Fondo Monetario Internazionale. Esprimiamo a loro la nostra profonda stima e gratitudine. Il significato civile del gesto dedicato al ricordo del loro familiare è stato recepito e coltivato dalla sensibilità della direttrice del museo, Marta Boscolo Marchi, la quale ha individuato le risorse per lo studio scientifico e l'esposizione delle opere donate, nonché per la produzione del presente catalogo, i cui contenuti offrono numerosi spunti di riflessione sul rapporto fra culture diverse. Le donatrici hanno riconosciuto la vivacità culturale del Museo, fra le più importanti istituzioni nazionali e internazionali dedicate alle produzioni artistiche dell'Estremo Oriente, che muove attraverso questa collaborazione un altro importante passo nell'incremento delle proprie raccolte. Grazie alle opere raccolte da Aldo Guetta, esso può infatti aprire visuali sulle produzioni artistiche di paesi quali l'India, il Tibet, il Nepal, la Birmania - finora non documentate dalla collezione storica del principe Enrico di Borbone -, mentre integra le testimonianze del Sud-Est asiatico.

La donazione è vieppiù importante perché contestuale alla progettazione della futura nuova sede del museo nell'ex chiesa di San Gregorio. Edificio questo che è ubicato a Dorsoduro, in un tratto urbano scandito da altre importanti sedi museali (Ca' Rezzonico, Gallerie dell'Accademia, Collezione Cini, Guggenheim Collection, complesso di Santa Maria della Salute e Pinacoteca Manfrediniana, Magazzini del Sale, Fondazione Vedova). Il Museo d'Arte Orientale caratterizzerà fortemente questo percorso: al di là delle possibili e auspicabili future collaborazioni, la sequenza di contenuti delle diverse collezioni rappresenterà di per sé un dialogo infinito tra le diversità di forme e significati, epoche e culture. Piace immaginare il beneficio che giungerà al pubblico, agli appassionati, agli studiosi, ai giovani che nelle università si dedicano alle lingue e culture dell'immenso continente asiatico.

Con grande tenacia la dottoressa Boscolo Marchi e i suoi collaboratori hanno superato le difficoltà dovute all'alta marea straordinaria del 12 novembre 2019: le conseguenze del rovinoso evento hanno minacciato la sede di Ca' Pesaro e i patrimoni storico artistici che vi si conservano, nonché determinato la chiusura temporanea del Museo d'Arte Orientale e della Galleria Internazionale d'Arte Moderna. La presentazione al pubblico della donazione Guetta acquista dunque oggi un significato di riscossa dopo la sosta forzata. Quasi un secolo separa il lungo viaggio e la ricerca collezionistica di Enrico di Borbone in Estremo Oriente (1887-1889) da quelli compiuti da Aldo Guetta negli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso. Si passa dall'epoca coloniale del principe Enrico al periodo post coloniale di Guetta; dalla passione del Borbone e dei suoi amici per l'avventura in territori di frontiera alla sensibilità umanistica di un tecnico dell'economia di altissimo profilo. Gli uni si muovevano entro quella moda culturale orientalista sviluppatasi con particolare energia in Europa nel corso dell'Ottocento; Guetta, invece, visse fasi tragiche e gravi del Novecento: dalle persecuzioni razziali all'emancipazione di paesi dal colonialismo, dalla divisione del mondo in due blocchi di influenza al dissolvimento di quello stesso assetto, all'affacciarsi di nuove potenze economiche e militari asiatiche. Il Fondo Monetario Internazionale, istituto in grado di influenzare le economie degli stati e perciò di condizionare le vite di milioni di persone, fu per Guetta non solo la postazione professionale da cui attivamente operò per lungo tempo, ma anche un punto ottimale per considerare le sorti del mondo.

“Sfidare l'idea che le differenze comportino necessariamente ostilità”: fu questa una delle sollecitazioni lanciate oltre trent'anni fa da Edward W. Said attraverso il suo importante saggio, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, che definiva l'orientalismo come espressione del dominio intellettuale e tecnico del potere politico, militare ed economico dell'Occidente. Possono essere

numerosi e fondati i motivi che giustificano quella lettura, ma altrettanti sono i temi e i valori che caratterizzano la tensione verso Oriente degli occidentali, non inquadrabile entro un giudizio esclusivamente negativo. La sollecitazione di Said ha un valore di ammonimento, ma è altrettanto afferabile, con John M. MacKenzie (*Orientalism. History, theory and the arts*, Manchester-New York, 2007) che orientalismo e imperialismo non sempre sono interdipendenti. Il vuoto spirituale e culturale di molti europei e nordamericani è stato colmato dall'Oriente, nell'ambito di una sincerità di approccio, di una genuina relazione umana e culturale, che non può essere ricondotta a priori a una volontà, anche inconscia, di predominio. L'Oriente ha rappresentato per molti un'ancora di salvezza, come luogo di viva spiritualità che in Occidente è considerata perduta. Spiritualità che del resto può rappresentare anche un antico stereotipo dell'Oriente, fagocitata in parte dalla globalizzazione con le sue dinamiche interdipendenze sociali, culturali, politiche, economiche e tecnologiche, talora positive, talaltra anche gravemente critiche.

Ciò investe il confronto fra i diversi concetti di arte e di museo. In Occidente la progressiva secolarizzazione ha determinato la libertà dell'espressione artistica, ma anche un suo dorato confinamento. Scriveva Hegel (*Vorlesungen über Aesthetik*, I, a cura di H.G. Hotho, 1835, p. 135): "Per quanto splendide le effigi degli dèi greci ci possano sembrare, qualunque sia la dignità e la perfezione che possiamo trovare nelle immagini di Dio Padre, di Cristo e della Vergine Maria, tutto ciò è inutile: le ginocchia non le pieghiamo più". Edgar Wind citava il filosofo per affermare come lo scopo del *Cristo morto adorato dagli angeli* di Manet, a differenza dello stesso soggetto dipinto da Mantegna, "non era quello di fare inginocchiare qualcuno. Era stato fatto per una galleria, non per una chiesa. Manet voleva che fosse ammirato come pura pittura" (*Arte e anarchia*, Milano 1977, p. 26). Ciò sollecita a riflettere sul ruolo del museo e in particolare sulla funzione di un museo occidentale dedicato all'Oriente. Come accostarci con la nostra identità a opere rappresentative di culture così diverse e lontane ove l'arte è ancora oggi fortemente intrecciata al sacro? Al National Museum of India di New Delhi i membri dello staff toccano le sculture delle divinità per devozione; un'immagine, come quella di Ganesha, può ricevere come omaggio fiori e monete; pellegrini provenienti dal Sud-Est asiatico si inginocchiano dinanzi alle reliquie di Buddha conservate nel museo (Naman P. Ahuja, *The Body Redux. A Curator Post-script on Exhibiting India*, in *Museums of the World. Towards a New Understanding of a Historical Institution*, a cura di Kurt Almqvist, Louise Belfrage, Stockholm 2015, pp. 81-107).

Per ridurre la distanza culturale, per sfidare appunto l'idea che la diversità generi ostilità o indifferenza, la direttrice Boscolo Marchi ha indicato per il futuro allestimento del Museo d'Arte Orientale un percorso basato sul concetto di *viaggio*, ovvero su quella dimensione dell'incontro tra l'uomo e nuovi luoghi fisici e mentali. Nel viaggio si affronta l'ignoto, l'imprevisto e ciò può inquietare, turbare, stupire e meravigliare; si è spogliati comunque di conoscenze e di certezze per accoglierne di nuove e perché si affrontano rischi. Di ciò è consapevole l'uomo, sia esso un alto dirigente del Fondo Monetario Internazionale o un pastore dell'Appennino o del Tibet. Un museo come viaggio, con un approccio basilare agli oggetti e alle opere della donazione di Sonia e Liana Finzi, come a quelli della raccolta storica, semplice e denso allo stesso tempo, costituirà una importante sfida, tanto più significativa perché in Venezia, città simbolica. Qui infatti il patrimonio artistico antico, nato dall'intreccio con il sacro, da un lato si è esso stesso secolarizzato per i fenomeni sociali che hanno interessato la città, dallo spopolamento del centro storico al turismo di massa; dall'altro la città è interessante laboratorio per la creatività, uno scenario ove questa si esalta nella sua libertà ma col rischio appunto della sua marginalizzazione. Stretto invece è il rapporto tra il sacro e le opere orientali, come queste raccolte e amate da Aldo Guetta che qui si presentano. Esse stanno a ricordarci di una relazione che in Occidente rischia progressivamente di sfumare e perdere la sua funzione, anche identitaria. Ci avvertono come l'arte non sia superflua nell'esistenza umana, non sia per pochi e non sia una nuova forma di consumo. Con la donazione Guetta si comincia un altro nuovo percorso di viaggio, alla conoscenza di culture diverse, con nuove esperienze tra incognite e meraviglie, ma sicuramente con opportunità di autoconoscenza e crescita, individuale e collettiva.

Daniele Ferrara
Direttore del Polo museale del Veneto

FOREWORD

With a great sense of civic duty and sincerely convinced of the positive role art plays in the development of human relationships and intercultural dialogue, Sonia and Liana Guetta Finzi have donated a series of works to the Oriental Art Museum of Venice that they inherited from Aldo Guetta, former director of the Paris office of the International Monetary Fund. We would like to express our sincere appreciation and gratitude to them. The civic importance of their donation honouring their relative was welcomed and cultivated by the museum's director, Marta Boscolo Marchi, who allocated the necessary resources for the scientific study and exhibition of the donated works, as well as for the production of this catalogue, the contents of which offer a great deal of food for thought on the relationships between different cultures.

The donors recognised the cultural vitality of the Museum, one of the most important national and international institutions dedicated to Far Eastern art. The Museum takes another important step in increasing its collections thanks to this collaboration. In fact, thanks to the works collected by Aldo Guetta it can provide new perspectives on the artistic production of countries such as India, Tibet, Nepal, Burma – which thus far have not been documented in the historical collection of Prince Henry of Bourbon – while supplementing the works from Southeast Asia.

The donation is all the more important because it is concomitant with the planning of the Museum's new location in the former church of San Gregorio. This building is located in Dorsoduro, in an urban stretch marked by other important museums (Ca' Rezzonico, Gallerie dell'Accademia, Cini Collection, Guggenheim Collection, the complex of Santa Maria della Salute and Pinacoteca Manfrediniana, Magazzini del Sale, Vedova Foundation). The Oriental Art Museum will strongly characterise this path: besides the possible and desirable future collaborations, the sequence of the different collections' content will in itself represent an infinite dialogue between the diversity of forms and meanings, eras and cultures. We like to imagine the benefit offered to the public, to enthusiasts, scholars and youths at universities who dedicate themselves to the languages and cultures of the immense Asian continent.

With great determination Dr. Boscolo Marchi and her collaborators overcame the difficulties related to the extraordinary high tide of 12 November 2019: the consequences of this ruinous event threatened the headquarters of Ca' Pesaro and the historical and artistic heritage preserved there, as well as causing the temporary closure of the Oriental Art Museum and the International Gallery of Modern Art. The presentation of the Guetta donation to the public therefore represents a sign of recovery after the forced closure.

Almost a century separates Henry of Bourbon's long stay in the Far East (1887-1889) from that of Aldo Guetta in the 1970s and 1980s. We pass from the colonial era of Prince Henry to the post-colonial period of Guetta, from Henry and his friends' passion for adventure in border territories to the humanistic sensitivity of a high-profile economic expert. The former moved within that oriental cultural trend that energetically developed in Europe in the 19th century; Guetta, on the other hand, lived through tragic and serious phases of the 20th century: from racial persecution to the emancipation of countries from colonialism, from the world's division into two spheres of influence to the dissolution of that same structure and the emergence of new Asian economic and military powers. For Guetta the International Monetary Fund, an institution capable of influencing the economies of states and therefore the lives of millions of people, was not only his workplace for a great number of years but an optimal viewpoint for considering the fate of the world.

"To challenge the idea that differences necessarily entail hostility": this was one of the solicitations Edward W. Said launched over thirty years ago in his important essay *Orientalism. Western conceptions of the Orient*, which defined Orientalism as an expression

of the intellectual and technical dominion of the political, military and economic power of the West. There may be numerous and well-founded reasons justifying this interpretation, but there are just as many topics and values that characterise the West's tension towards the East, which cannot be framed within an exclusively negative judgment. Said's solicitation has cautionary value, but it is equally true, as asserted by John M. MacKenzie (*Orientalism. History, Theory and the Arts*, Manchester-New York, 2007), that orientalism and imperialism are not always interdependent. The spiritual and cultural void of many Europeans and North Americans has been filled by the East, in the context of a sincere approach, of a genuine human and cultural relationship which cannot be traced a priori to a desire, even subconsciously, for dominance. For many, the East has become a lifeline, a place of vivid spirituality which is considered lost in the West. A spirituality which, moreover, can also represent an ancient stereotype of the Orient, engulfed in part by globalisation with its dynamic social, cultural, political, economic and technological interdependencies, sometimes positive, sometimes also seriously critical.

This affects the comparison between the different concepts of art and museums. In the West, progressive secularisation has led to the freedom of artistic expression, but its golden confinement as well. Hegel wrote (*Vorlesungen über Aesthetik*, I, edited by H.G. Hotho, 1835, p. 135): "However splendid the effigies of the Greek gods may seem to us, whatever the dignity and perfection we can find in the images of God the Father, of Christ and the Virgin Mary, all this is useless: we no longer bend our knees". Edgar Wind cited the philosopher to affirm how the purpose of *The Dead Christ with Angels* by Manet, unlike the same subject painted by Mantegna, "Was not to make someone kneel. It had been made for a gallery, not for a church. Manet wanted it to be admired as pure painting" (*Art and Anarchy*, It. edition *Arte e anarchia*, Milan 1977, p. 26). This calls for reflection on the role of the museum and in particular on the function of a Western museum dedicated to the East. With our identity, how can we approach works representing such different and distant cultures, where art is still strongly intertwined with the sacred today? At the National Museum of India in New Delhi, staff members touch the sculptures of the deities to whom they are devoted in their religion: an image, like that of Ganesha, can receive flowers and coins as gifts; pilgrims from Southeast Asia kneel before the relics of the Buddha preserved in the museum (Naman P. Ahuja, *The Body Redux. A Curator Post-script on Exhibiting India*, in *Museums of the World. Towards a New Understanding of a Historical Institution*, edited by Kurt Almqvist, Louise Belfrage, Stockholm 2015, p. 81-107).

To reduce the cultural distance, to challenge the idea that diversity generates hostility or indifference, Director Boscolo Marchi has indicated a path based on the concept of *journey*, or on that dimension of the encounter between man and new physical and mental places, for the future layout of the Museum of Oriental Art. We face the unknown, the unexpected in our journey, and this can upset, disturb, astonish and amaze; regardless, we are stripped of understanding and certainties to welcome new ones, we face risks. Man is aware of this, be it a high-level professional of the International Monetary Fund or a pastor of the Apennines or Tibet. A museum as a journey, with a basic approach to the objects and works donated by Sonia and Liana Finzi, as well as those of the historical collection, at the same time both simple and dense, will constitute an important challenge, all the more significant because it is in a city as symbolic as Venice. Here, in fact, ancient artistic heritage, born from the intertwining with the sacred, has on the one hand itself been secularised due to the social phenomena that have affected the city, from the depopulation of the historic centre to mass tourism; on the other hand the city is an interesting laboratory for creativity, a scenario where it is enhanced in its freedom but with the risk of its marginalisation. Yet there is still a close relationship between the sacred and oriental works, such as these works collected and adored by Aldo Guetta. They remind us of a relationship that is progressively threatening to fade away and lose its function, even its identity, in the West. They warn us that art is not superfluous in human existence, it is not for the few and it is not a new form of consumption. Another new journey begins with the Guetta donation, a chance to learn about different cultures, with new experiences among the unknown and wonders, but certainly with opportunities for both individual and collective self-knowledge and growth.

Daniele Ferrara
Director of Polo museale del Veneto

UN RICORDO DI ALDO GUETTA

Sapevamo già che nostro cugino Aldo Guetta, di cui siamo le eredi, era un personaggio poliedrico ed affascinante: riusciva, infatti a conciliare una brillante carriera di alto dirigente diplomatico del Fondo Monetario Internazionale (capo ambasciata a Parigi per molti anni) con molteplici interessi quale la fotografia, il collezionismo e l'amore per la musica.

La carriera diplomatica iniziò a Roma alla FAO per continuare al FMI, prima a Washington e poi a Parigi quale direttore dell'ambasciata del Fondo.

Alla sua scomparsa avvenuta dopo una lunga vita (era nato a Preganziol il 9 luglio 1925 ed è mancato a Venezia il 25 novembre 2017), ci siamo rese conto ancor di più della sua ricchezza intellettuale che si è palesata attraverso l'importanza delle sue collezioni e la bellezza delle sue fotografie. Il suo hobby principale è sempre stato la fotografia: molte sono le persone colte dal suo teleobiettivo, ma anche i suoi particolari paesaggistici sono di un certo rilievo e molte sono le fotografie della sua amata Venezia.

Per quel che riguarda le sue collezioni esse spaziavano dalle sculture di Buddha e del mondo induista ai minerali o ai bastoni da collezione, per citare quelle più importanti. Avvicinatosi alla filosofia buddista grazie a un'amica, ha approfondito il suo amore e interesse in questo campo anche collezionando pregiati pezzi del mondo orientale.

Sonia e Liana Guetta Finzi

A MEMORY OF ALDO GUETTA

We already knew that our cousin Aldo Guetta, of whom we are the heirs, was a multifaceted and fascinating man: in fact, he managed to reconcile his brilliant career as a diplomatic leader of the International Monetary Fund (head of the IMF Europe Office in Paris for many years) with multiple interests such as photography, collecting and his love of music.

His diplomatic career began at the FAO in Rome before continuing at the IMF, first in Washington and then in Paris as director of the Fund's office there.

When he passed after a long life (he was born in Preganziol on 9 July 1925 and died in Venice on 25 November 2017), we realised that his intellectual wealth was much more than we had ever imagined, revealed to us through the importance of his collections and the beauty of his photographs. His main hobby had always been photography: he photographed many people, but his landscapes are also quite significant and he took many photographs of his beloved Venice.

As for his collections, these ranged from sculptures of the Buddha and the Hindu world to minerals and collectible walking sticks, to name just the biggest ones. Having first learned about Buddhist philosophy from a friend, he furthered his love and interest in this field by collecting precious pieces from the oriental world.

Sonia and Liana Guetta Finzi



ALDO GUETTA E IL SACRO. COLLEZIONISMO DI ARTE ORIENTALE TRA GLI ANNI SETTANTA E GLI ANNI OTTANTA

Marta Boscolo Marchi

Aldo Cesare Sigmund Guetta nacque il 9 luglio del 1925 a Preganziol (Treviso), da Renzo e Magda Mocsany. A soli tredici anni, nel dicembre 1938, si trasferì in Svizzera con la famiglia, a causa delle leggi razziali. Concluse il liceo a Ginevra dove, tra il 1943 e il 1946, frequentò la facoltà di Scienze economiche e sociali de l'Institut Universitaire de Hautes Études Internationales, dove si laureò con una tesi sull'United National Reliefs and Rehabilitation Administration (UNRRA).

Le sue riflessioni su temi quali la libertà dell'uomo, il libero arbitrio, la religione, affollano le pagine del *Journal* che tenne per dodici anni, da novembre 1946 a marzo 1958 in lingua francese.¹ Al quaderno Guetta affidava i suoi momenti di sconforto e il senso di solitudine al quale l'avevano destinato una sensibilità fuori dal comune e una vita dedicata al lavoro.² Una feconda insoddisfazione si percepisce più chiaramente tra le righe scritte dal 1946 al 1949, in virtù anche della giovane età e dell'impiego presso l'UNRRA a Roma, che non rispondeva appieno alle sue aspettative,³ tanto da spingerlo a immatricolarsi nuovamente presso l'Università di Firenze nell'anno accademico 1947-1948.

Le letture di quegli anni sono soprattutto economiche, storiche e filosofiche: Julien Benda, Emil Ludwig, Voltaire, Henri Bergson, Jean-Paul Sartre. A ciò si aggiungeva l'apprensione per la situazione politica italiana, per l'approvazione di quella che definiva una "fragile" Costituzione negli anni del governo di Alcide De Gasperi, e per la situazione francese, marcata dall'ascesa di Charles De Gaulle. Nelle pagine del *Journal*, così come nelle lettere che ancora si conservano presso l'archivio di famiglia, sono delineati, quasi in filigrana, i maggiori avvenimenti politici dell'epoca: la morte di Vittorio Emanuele III,⁴ le elezioni in Romania con la vittoria del comunismo nel 1948,⁵ le elezioni in Italia,⁶ la rivoluzione algerina.⁷ Questi si intrecciano, nel tessuto narrativo, con le vicende private e familiari: i suoi amori,⁸ la morte dello zio Leo Guetta che gli fece da padre per 13 anni,⁹ il matrimonio della cugina Peggy e la nascita della sua bambi-

na,¹⁰ il legame con gli zii Bruno e Resi Luzzatto, il trasferimento a Parigi nel 1952,¹¹ la morte della madre nel 1956.¹²

Dal 1956 aveva iniziato a lavorare per il Fondo Monetario Internazionale a Washington¹³ e dal 1958 prestò servizio presso l'Ufficio europeo di Parigi, trasferito dal 1960 in avenue d'Iena, nel XVI *arrondissement*.¹⁴ In quello stesso anno prese parte alla missione segreta, guidata da Merle Cochran, a Bruxelles, in vista dell'Indipendenza del Congo belga. Alla cerimonia del trasferimento di sovranità a Léopoldville rappresentò il FMI insieme a Jan Victor Mládek e a Lamberto Dini.¹⁵ Fu Assistant Director dell'Ufficio di Parigi dal 1968¹⁶ e ne divenne Direttore dall'agosto 1977 fino all'ottobre 1986.

Le testimonianze dei suoi colleghi ricordano un uomo brillante, riservato, mai pretenzioso. Alla Banca dei Regolamenti Internazionali a Basilea, dove rappresentava il Manager Director, Aldo Guetta, forte della sua formazione classica, era in grado di alleggerire la discussione su temi di portata internazionale con intermezzi poetici di tema finanziario, che faceva circolare tra i partecipanti, rilassando il clima teso del dibattito.¹⁷

Una volta ritiratosi dal lavoro poté dedicarsi alle sue passioni: la musica,¹⁸ la fotografia e la poesia.

È proprio del 1986 infatti la sua raccolta di poesie *Le passé plus qu'imparfait or the \$DR and other stories*,¹⁹ ispirata ai maggiori avvenimenti della sua vita professionale, come la creazione dei DTS (Droits de Tirage Spéciaux), la crisi del dollaro nel 1971, la riforma del tasso di cambio, la conferenza sulla cooperazione internazionale economica del 1976-77, il problema del debito pubblico. I temi sono trattati indifferentemente in lingua inglese, francese o italiana in forma di componimenti ispirati ai grandi scrittori del passato: François Villon, Shakespeare, Dante, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Jean de la Fontaine, Alfred de Musset, John Keats, Lewis Carroll, Victor Hugo, i tragici greci. Aldo Guetta visse ancora per alcuni anni a Parigi prima di tornare a Venezia, dove trasferì le sue collezioni di minerali e di sculture buddhiste.

Fig. 1. Aldo Guetta nel suo ufficio di Parigi, post 1977.

Aldo Guetta in his office in Paris, post 1977.

Fig. 2. Aldo Guetta (l'ultimo in piedi a destra) e la classe di liceo a Ginevra, tra il 1939 e il 1942.

Aldo Guetta (the last one standing on the right) and his class at High School in Geneva, between 1939 and 1942.



La sua insofferenza verso i dogmi della religione, in particolare di quella cattolica, affondava le radici in un convinto relativismo etico: alla definizione di religione opponeva l'idea di un Bene assoluto. La sua costante ricerca della Verità, unita alla connaturata curiosità intellettuale, lo spinse a subire il fascino delle più diverse forme sapienziali. Negli anni giovanili, l'incontro con Carlo Coraggia nel 1947²⁰ lo fece interessare all'esoterismo di Giuliano Kremmerz, ma il suo innato razionalismo lo spinse verso una ricerca più rigorosamente filosofica sull'esistenza di Dio. Non mancava infatti di frequentare le conferenze di Pantaleo Carabellese sulla coscienza di Dio, sul libero arbitrio dell'uomo e sul problema morale ad esso sotteso.²¹ Di fatto il tema della libertà dell'individuo si intrecciava con tutti gli aspetti dell'esistenza umana, in una più ampia visione che comprendeva, tra le altre discipline, la dottrina pura del diritto di Hans Kelsen o l'umanesimo economico di Wilhelm

Röpke. Non suonerà strano quindi come la sua tensione spirituale, non paga di risposte assiomatiche, l'avesse portato a una continua analisi, a indagare i testi sacri fino ad approdare alla conoscenza del buddhismo, complice la condivisione con una cara amica di Torino.

A partire dagli anni Settanta, l'interesse per questa religione lo spinse a intraprendere numerosi viaggi in India, Thailandia, Cambogia, Vietnam e Giappone, dai quali tornò sovente con oggetti devozionali e opere, in prevalenza sculture, come il piccolo Buddha assiso in bronzo (ora inventario del Museo d'Arte Orientale di Venezia n. 18.M264-1.31), acquistato nel marzo del 1974 a Bangkok, presso "Bae Teck Huat", o il Buddha stante in legno dipinto (inv. n. 18.M264-1.33), comperato nella stessa città l'anno seguente da "Chiang Huat Antique".

La maggior parte delle opere presenti nella sua collezione furono però acquistate presso antiquari europei. A Parigi la sua gal-

leria di riferimento era la “Marco Polo”, di Enrico Isacco, in rue Saint-Germain, della quale divenne presto un assiduo cliente. Nel 1982 vi comprò il Buddha Śākyamuni Vajrasana (inv. n. 18.M264-1.2), Panden Lhamo (inv. n. 18.M264-1.8), Durgā (inv. n. 18.M264-1.9), uno *stūpa* votivo con quattro Buddha (oggi inv. n. 18.M264-1.28), Padmasambhava con due discepoli (inv. n. 18.M264-1.12); la *Ḍākinī* Vajrayoginī, (inv. n. 18.M264-1.19). Tre anni più tardi entrò in possesso di Hayagrīva (inv. n. 18.M264-1.3) e nel 1989 comprò il Buddha Śākyamuni inv. n. 18.M264-1.7 e Vasudhārā (inv. n. 18.M264-1.4).

A Parigi fece acquisti anche da “Anne et Penelope” in rue de Champaubert nel 1981; nel 1985 da “Inde et Chine”, in rue de Lille, dove le certificazioni erano firmate da Roland Do Huu; alla fine degli anni Novanta visitò “Le Coeur Garde Temps”, in rue Lecourbe, dove entrò in possesso del Buddha Śākyamuni inv. n. 18.M264-1.36.

A Ginevra era cliente di una galleria d'arte specializzata nel commercio con il Sud-Est asiatico e l'Africa, l'“Asia and Africa Museum Nguyen”, dove nel 1995 acquistò una testa di bronzo cinese e successivamente, nel 1998, altre sculture di Buddha (inv. nn. 18.M264-1.5 e 18.M264-1.14).

Fece acquisti anche in Italia: a Torino, da Zaverio Beldi, prese una figura thailandese con le insegne regali (inv. n. 18.M264-1.25); a Venezia il riferimento era Marco Redolfi, a San Maurizio, dove acquistò diverse sculture thailandesi di Buddha (Buddha Śākyamuni, inv. n. 18.M264-1.1), un *hong* (inv. n. 18.M264-1.32) e una tavoletta votiva in bronzo (inv. n. 18.M264-1.26).

Alla luce del suo percorso interiore risulta chiaro che la tensione verso il collezionismo di arte sacra buddhista non era dettata da logiche di mercato, dalla compulsione all'accumulo o dalla volontà di ostentazione: la sua collezione era qualcosa di profondamente privato. La spinta ad acquisire le sculture e i simboli della religione buddhista derivava piuttosto dal piacere della contemplazione e dal bisogno di comprendere: due aspetti della conoscenza che non possono esistere uno senza l'altro e che comportano sensibilità e apertura al mondo. Del resto, la conoscenza non può esistere senza la percezione, ma è anche vero che le nostre capacità cognitive condizionano il modo di percepire e riconoscere le cose. La percezione e l'attività conoscitiva che da essa dipende, insieme al dialogo

costante tra il piano fisico e quello metafisico sono fattori determinanti per l'esperienza estetica.²²

Il fatto che Aldo Guetta avesse focalizzato il suo interesse di collezionista sull'arte orientale è anche un segnale della sua grande ricettività verso l'altro da sé: una tendenza che può essere considerata trasgressiva da un lato, dal momento che comportava l'allontanamento dai propri riferimenti estetici e culturali, ma che era nello stesso tempo anche conservatrice, poiché l'arte religiosa orientale non è certamente un'arte rivoluzionaria, ma piuttosto fortemente legata a una tradizione iconografica immutabile.²³

Gli anni in cui Guetta iniziò a interessarsi all'arte religiosa orientale erano quelli che seguivano l'affermazione dell'antropologia relativista e dello strutturalismo, quando gli oggetti d'arte non occidentale divennero importanti in sé, non solo come curiosità o per un interesse scientifico o classificatorio.²⁴ Il crescente interesse per l'arte del Sud-Est asiatico, in particolare, si basava su un nuovo orizzonte culturale prodotto dal mutato contesto politico e sociale.

In America, ad esempio, lo sviluppo del collezionismo di arte del Sud-Est asiatico alla fine degli anni Sessanta può essere messo in relazione con la nuova consapevolezza sull'identità dei paesi asiatici dopo la Seconda Guerra Mondiale e le tensioni politiche che ne conseguirono, come la guerra in Vietnam (1959-1975) e il conflitto in Cambogia, così come le più strette relazioni diplomatiche sviluppatesi tra India e Unione Sovietica dopo il 1965.²⁵ Grandi collezionisti come John D. Rockefeller terzo, Christian Humann, Norton Simon si interessarono all'arte dell'India e del Sud-Est asiatico grazie anche alla presenza di mercanti come l'indiano Nasli Heeramaneck, John Klejman, Isadore Kahane, Doris Wiener e Robert El-

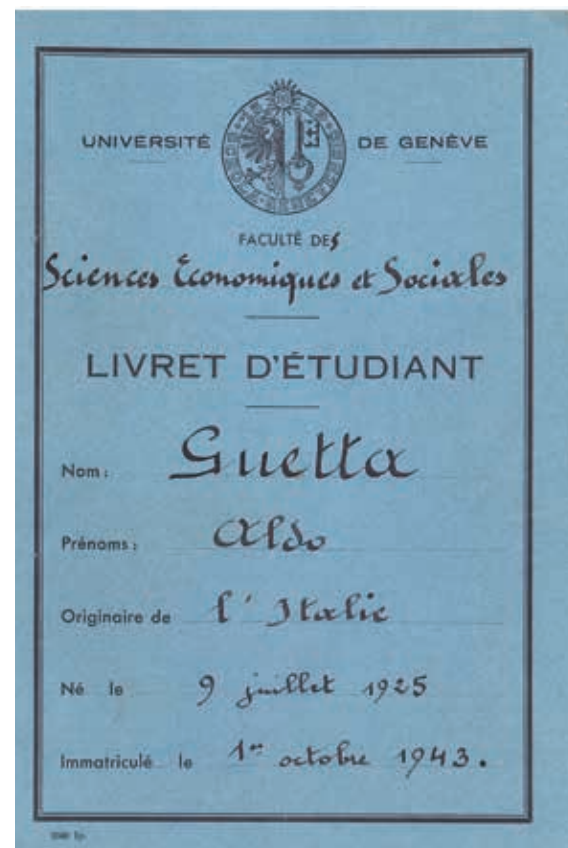


Fig. 3. Il libretto universitario di Aldo Guetta, 1943.

Aldo Guetta's University transcript of records, 1943.

Fig. 4. Aldo Guetta a Parigi, nella sua prima automobile, 1953.

Aldo Guetta in Paris, in his first car, 1953.



Isworth e la Peter Marks Gallery a New York, che focalizzarono i loro interessi sulla produzione artistica di quelle regioni, aprendo di fatto nuove vie commerciali.²⁶

In Australia l'arte del Sud-Est asiatico iniziò ad entrare in Musei quali la National Gallery of Australia in maniera rilevante dalla fine degli anni Sessanta, in piena Guerra del Vietnam, quando l'Asia rappresentava per molti australiani ancora un pericolo. Non a caso le mostre che fin dal 1964 avevano caratterizzato l'attività della David Jones Art Gallery a Sydney erano dedicate quasi esclusivamente all'arte della Thailandia, dal momento che Vietnam e Cambogia erano zone di guerra ed era parimenti complesso viaggiare in Birmania.

In Europa gallerie come Spink and Son Ltd a Londra e Zurigo favorirono l'espansione del collezionismo di arte di quei paesi, così come Christie's che già dagli anni Settanta dedicava alcune aste all'arte indiana.

Alla fine degli anni Sessanta la ancora scarsa diffusione della

produzione artistica del Sud-Est asiatico presso i grandi collezionisti e i Musei andava di pari passo con lo sviluppo della ricerca scientifica: la storia dell'arte di quell'area geografica era a tutti gli effetti una disciplina ancora "giovane". L'esportazione di oggetti d'arte antica era inoltre resa più complessa dall'introduzione di nuove leggi per la salvaguardia delle proprie opere d'arte in molti paesi della penisola indocinese.²⁷ Per quanto concerne le opere di arte sacra dell'area himalayana, comprare e vendere oggetti religiosi era sempre stato condannato dal buddhismo tibetano. Le immagini consacrate e i testi sacri erano considerati equivalenti alle reliquie del Buddha e davano accesso diretto alla presenza divina: era offensivo per un buddhista vendere un oggetto sacro a un non credente.²⁸ Nonostante questo il mercato antiquario riuscì ad arrivare, con l'inganno o con il potere del denaro, anche alle opere d'arte buddhiste, con la conseguenza che molti monasteri dell'Himalaya occidentale, ad esempio, ancora oggi temono di utilizzare

o esporre il loro patrimonio, nonostante le campagne di inventariazione nazionali e regionali promosse dalle istituzioni.²⁹

Tra la seconda metà degli anni Settanta e i primi anni Ottanta, l'interesse per l'arte di quei paesi e la possibilità di accedere agli acquisti tramite una rete di antiquari, più o meno affidabili, andò via via crescendo. Già alla metà degli anni Ottanta, nella sua relazione al National Gallery of Australia Council, Piriya Krairiksh, consulente del museo per l'arte del Sud-Est asiatico, scriveva che il mercato internazionale dell'arte asiatica si stava rapidamente depauperando e i prezzi stavano salendo vertiginosamente. Non mancava inoltre di denunciare la sempre più frequente presenza di falsi.³⁰ Era come se il cinico mercato dell'arte si fosse impossessato della sensibilità di un collezionista sempre più orientato verso una nostalgica ricerca dei segni del passato e di autentici sentimenti religiosi per sfruttarla a suo vantaggio, razionalizzando l'economia di mercato con copie e manufatti moderni.³¹

La spinta del mercato dell'arte verso i manufatti d'arte religiosa delle culture non occidentali era alimentata anche dalle recenti ricerche semiotiche e dallo sviluppo dell'antropologia dell'arte.³² All'inizio degli anni Ottanta, Frederic Jameson adattò il quadrato semiotico di Greimas³³ alla critica culturale per rivelare i limiti di un'impostazione ideologica nel classificare le opere e dar loro valore. Oggetti di interesse storico potevano essere promossi a opere d'arte: era il caso di molti manufatti fino ad allora considerati di interesse etnografico, che avevano assunto lo *status* di oggetti d'arte.³⁴ La produzione fino ad allora liquidata come artigianale, meritevole tutt'al più di quell'attenzione che il postcolonialismo riservava ai mondi esotici, era entrata a pieno diritto nella storia dell'arte coinvolgendo anche la creatività contemporanea.

Dagli anni Ottanta il decentramento culturale investì anche l'arte contemporanea, rivelando una concezione dell'identità frammentata e problematica.³⁵ Alla Biennale del 1993 Achille Bonito Oliva inaugurava "Punti cardinali dell'arte"³⁶ un'esposizione fortemente influenzata dalla nuova globalizzazione, che superava la vecchia dialettica Europa-America. Questo sguardo transnazionale sui fatti artistici contemporanei dell'Oriente e dell'Africa, si rifletteva su tutto il mercato dell'arte, inclusa quella antica, mentre le gallerie aumentavano in un sistema ormai internazionalizzato.

Dopo la negazione dei valori estetici della tradizione da parte delle neoavanguardie e del postmodernismo,³⁷ l'arte orientale e in particolare quella religiosa, sembrava offrire nuove risposte.

Consapevolmente o no, il collezionista di arte sacra orientale focalizzava la sua attenzione su qualcosa che l'Occidente aveva perduto: la sacralità dell'arte.

In India l'idea che le immagini avessero il potere di gettare un ponte verso il soprannaturale costituiva uno dei fondamenti del rituale devozionale: il *daršana*, l'atto di guardare ed essere visti dalla divinità, il contatto con il sacro attraverso la visione.³⁸ Nelle società orientali la consuetudine con la ritualità e la devozione caratterizzava ancora la vita quotidiana: accanto ai personal computer che iniziavano a entrare in tutte le case si trovavano piccoli altari con immagini sacre. Come in Oriente, anche nella dimora di Guetta si manteneva una più viva prossimità alla divinità, nell'accezione di elemento della coscienza con cui la intendeva Mircea Eliade:

"Mediante l'esperienza del sacro lo spirito umano ha colto la differenza tra ciò che si rivela reale, potente, ricco e dotato di significato, e ciò che è privo di queste qualità: il flusso caotico e pericoloso delle cose, le loro apparizioni e le loro scomparse fortuite e vuote di significato".³⁹

Note

¹ Aldo Guetta, *Journal*, ms, 1946-1958. Archivio della famiglia Finzi.

² *Ivi*, pp. 33-35.

³ Iniziò a lavorare all'UNRRA il 14 ottobre 1946.

⁴ Guetta 1946-1958, p. 7.



Fig. 5. Aldo Guetta e la madre Magda Mocsany, a Venezia, ante 1956.

Aldo Guetta and his mother, Magda Mocsany, in Venice, ante 1956.

- ⁵ *Ivi*, p. 15.
- ⁶ *Ivi*, p. 16.
- ⁷ Aldo Guetta, Lettera a Evelina, 5 febbraio 1960. Archivio della famiglia Finzi.
- ⁸ Guetta 1946-1958, pp. 33, 41-42.
- ⁹ *Ivi*, p. 90.
- ¹⁰ *Ivi*, pp. 9-10.
- ¹¹ *Ivi*, p. 64.
- ¹² *Ivi*, p. 89.
- ¹³ *Ivi*, p. 90.
- ¹⁴ Jacques Baldet, *Le bureau européen du Fond Monétaire International. Bref aperçu historique*, in *Bretton Woods: mélanges pour un cinquantenaire*, numero tematico di «Revue d'économie financière», 1994, pp. 565-570.
- ¹⁵ Sulla missione in Congo e la candidatura di mr. Licence a partecipare al lavoro, si veda il carteggio tra Aldo Guetta e Lamberto Dini, allora capo dell'Equatorial Africa and Malagasy Division, African Department, del Fondo Monetario Internazionale a Washington, tra ottobre e novembre 1964. Lettere manoscritte e dattiloscritte. Archivio della famiglia Finzi.
- ¹⁶ Margaret Garritsen De Vries, *The International Monetary Fund, 1972-1978. II. Narrative and Analysis*, International Monetary Fund, Washington DC 1985, p. 1025.
- ¹⁷ Aldo Guetta, 1925-2017. *Some recollections by his former colleagues*, in «The Caravan», XXXVIII, 2018, pp. 10-11.
- ¹⁸ Aldo Guetta frequentava i teatri di Roma e Parigi per la prosa, l'opera e i concerti. Numerosi sono i riferimenti, tra le pagine del suo *Journal*, alle serate al Teatro Argentina o in sale da concerto, con particolare frequenza nell'inverno e primavera 1950-1951, quando le sue osservazioni riguardano esclusivamente musica e teatro. Guetta 1946-1958, pp. 48-59.
- ¹⁹ Editto a Parigi.
- ²⁰ Guetta 1946-1958, p. 7.
- ²¹ *Ivi*, p. 12.
- ²² Ana Pániker, *Oriental Sacred Art and the Art of Collecting in the West*, in «Asian Art», November 2006.
- ²³ Esistevano testi sulla forma esatta e le misure di ogni parte del corpo delle divinità e la fortuna, il successo o la felicità di chi possedeva queste immagini dipendevano dalla corretta rappresentazione delle sue parti. Jitendra Nath Banerjea, *The Development of Hindu Iconography*, University Press Publications, Calcutta 1956, pp. 594-595.
- ²⁴ Secondo Arthur Danto, la modernità iniziava con la perdita della fede nella narrazione che definiva la nostra cultura. Arthur Danto, *El aspecto de los pasados artísticos en oriente y occidente*, in *Cultura y Modernidad*, a cura di Eliot Deutsch, Kairos, Barcelona 2001, p. 263. Dagli anni Ottanta, poi, antropologia e archeologia maturarono approcci molto vari. Si veda Anthony Alan Shelton, *The Collector's Zeal. Towards and anthropology of intentionality, instrumentality and desire*, in *Colonial Collections Revisited*, a cura di Pieter ter Keurs, CNWS Publications, Leiden 2007, pp. 16-44
- ²⁵ Warren I. Cohen, *East Asian Art and American Culture*, Columbia University Press, New York 1992.
- ²⁶ Adriana Proser, *The Politics of Collecting Asian Art in Post War America*, in «Orientations», March 2009, pp. 98-103.
- ²⁷ Si veda ad esempio la legge sulla protezione del patrimonio culturale del 25 gennaio 1966 nel Regno di Cambogia o il secondo Ancient Sites and Objects, Artistic Objects and National Museum Act (detto Monument Act) in Thailandia nel 1961. Alper Tasdelen, *Cambodia's struggle to protect its movable cultural property and Thailand*, in *Cultural Property and Contested Ownership*, a cura di Brigitta Hauser-Schäublin, Lyndel V. Prott, Routledge, London and New York 2016, pp. 45-63; Charlotte Galloway, *Transcending Time and Place. Collecting Southeast Asian Buddhist Sculpture*, in *Building the collection*, a cura di Pauline Green, National Gallery of Australia, Canberra 2003, pp. 261-270.
- ²⁸ Rob Linrothe, *Collecting Paradise. Buddhist Art of Kashmir and its Legacies*, catalogo della mostra, Evanston, Mary and Leigh Block Museum of Art, 13 gennaio – 19 aprile; New York, Rubin Museum of Art, 22 maggio – 19 ottobre 2015, Serindia, New York 2014, p. 10.
- ²⁹ *Ivi*, p. 18.
- ³⁰ *Ibidem*.
- ³¹ Shelton 2007, p. 33.
- ³² È necessario segnalare la posizione critica di Alfred Gell in merito alla definizione di arte non occidentale, che non può comprendere l'arte primitiva insieme all'arte orientale. Si ritiene tuttavia di utilizzare la definizione di non occidentale in questo contesto perché pertinente esclusivamente per gli aspetti trattati. Gell era inoltre contrario alla teorizzazione di un sistema di estetica non occidentale così come a un'antropologia dell'arte. Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford 1998.
- ³³ Algirdas Julien Greimas, François Rastier, *The Interaction of Semiotic Constraints*, in «Yale French Studies», XLI, 1968, pp. 86-105.
- ³⁴ James Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts and London 1988, pp. 222-225.
- ³⁵ Adriana Polveroni, Marianna Agliottone, *Il piacere dell'arte. Pratica e fenomenologia del collezionismo contemporaneo in Italia*, Johan and Levi Editore, Trucazzano 2012, pp. 68-69.
- ³⁶ 45. *Esposizione internazionale d'arte. Punti cardinali dell'arte*, Catalogo della 45. Esposizione internazionale d'arte, Venezia, 14 giugno 1993 – 10 ottobre 1993, a cura di Achille Bonito Oliva, 2 voll., Marsilio, Venezia 1993.
- ³⁷ Inteso come categoria spirituale, come *Kunstwollen*, nell'accezione di Umberto Eco: Stefano Rosso, Carolyn Springer, *A correspondence with Umberto Eco. Genova-Bologna, Binghamton, Bloomington. August-September, 1982. March-April, 1983*, in «boundary 2», XII, 1, 1983, pp. 1-13.
- ³⁸ Gianluca Magi, *Darsana*, in *Enciclopedia filosofica*, Bompiani, Milano 2006, vol. 3, pp. 2534 e ss.
- ³⁹ Mircea Eliade, *Storia delle credenze e delle idee religiose*, (1a ed. Gallimard, Paris 1969), Sansoni, Firenze 1979, vol. 1, p. 7.

ALDO GUETTA AND THE SACRED. COLLECTING ORIENTAL ART IN THE 1970S AND 1980S

Marta Boscolo Marchi

Aldo Cesare Sigmund Guetta was born on 9 July 1925 in Preganziol (Treviso) to Renzo and Magda Mocsany. At the young age of 13, he moved to Switzerland with his family in December 1938 due to the racial laws. He finished secondary school in Geneva where, between 1943 and 1946, he attended the Faculty of Economic and Social Sciences of the Institut Universitaire de Hautes Études Internationales, where he graduated with a thesis on the United National Reliefs and Rehabilitation Administration (UNRRA).

His reflections on themes such as human freedom, free will and religion fill the pages of the *Journal* he wrote in for 12 years in French, from November 1946 to March 1958.¹ Guetta used his journal to record moments of despair and his sense of loneliness, feelings which made him extraordinarily sensitive and saw him dedicate his life to work.² His dissatisfaction can be clearly perceived in the pages written from 1946 to 1949, due to his young age and his employment at UNRRA in Rome which did not fully meet his expectations,³ convincing him to once again enrol at the University of Florence in the academic year 1947-1948.

In those years his reading mainly focused on economic, historical and philosophical texts: Julien Benda, Emil Ludwig, Voltaire, Henri Bergson, Jean-Paul Sartre. In addition there was his apprehension about the Italian political situation, about the approval of what he considered a “fragile” Constitution in the years of Alcide De Gasperi’s government, and about the French situation marked by the rise of Charles De Gaulle. The pages of his *Journal* and his letters still kept in the family archive vividly outline the major political events of the time: the death of Victor Emmanuel III,⁴ the elections in Romania with the victory of communism in 1948,⁵ the elections in Italy,⁶ the Algerian revolution.⁷ In the narrative fabric, these events intertwine with private and family affairs: his loves,⁸ the death of his uncle Leo Guetta who had acted as his father for 13 years,⁹ the marriage of his cousin

Peggy and the birth of her daughter,¹⁰ the bond with his uncles Bruno and Resi Luzzatto, his move to Paris in 1952,¹¹ the death of his mother in 1956.¹²

In 1956 he began working for the International Monetary Fund in Washington¹³ and in 1958 he transferred to the European Office in Paris, which in 1960 moved to Avenue d’Iena in the 16th *arrondissement*.¹⁴ That same year he took part in the secret mission led by Merle Cochran in Brussels ahead of the independence of the Belgian Congo. He represented the IMF at the transfer of sovereignty ceremony in Léopoldville together with Jan Victor Mládek and Lamberto Dini.¹⁵ He became Assistant Director of the Paris Office in 1968¹⁶ and was its Director from August 1977 to October 1986.

The testimonies of his colleagues recall a brilliant, reserved and unpretentious man. At the Bank for International Settlements in Basel, where he represented the Manager Director, Aldo Guetta’s classical education allowed him to lighten discussions on international topics by passing around poetic intermezzos on financial topics among the participants, relaxing the tense atmosphere of debate.¹⁷

When he retired he was able to devote himself to his passions: music,¹⁸ photography and poetry.

In fact, his collection of poems *Le passé plus qu’imparfait or the \$DR and other stories*¹⁹ - inspired by the major events of his professional life like the creation of the DTS (Droits de Tirage Spéciaux), the dollar crisis in 1971, the exchange rate reform, the conference on international economic cooperation of 1976-77 and the public debt problem - dates to 1986. The topics are discussed in English, French or Italian in the form of compositions inspired by the great writers of the past: François Villon, Shakespeare, Dante, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Jean de la Fontaine, Alfred de Musset, John Keats, Lewis Carroll, Victor Hugo, the Greek tragedians.

Aldo Guetta continued to live in Paris for a few more years before returning to Venice, where he also brought his collections of minerals and Buddhist sculptures.

His impatience with the dogmas of religion, in particular Catholicism, was rooted in his strong ethical relativism: he pitted the idea of absolute good against the definition of religion. His constant search for truth, combined with his innate intellectual curiosity, prompted him to experience the mystical charm of the most diverse forms of wisdom. In his youth, his meeting with Carlo Coraggia in 1947²⁰ led him to be interested in Giuliano Kremmerz's esotericism, but his innate rationalism pushed him towards more rigorously philosophical research on the existence of God. In fact, he attended Pantaleo Carabellese's lectures on the conscience of God, on the free will of man and the underlying moral problem.²¹ Indeed, the theme of individual freedom was intertwined with all aspects of human existence in a broader vision that included, among other disciplines, the pure doctrine of the law of Hans Kelsen or the economic humanism of Wilhelm Röpke. It will therefore not seem odd that his spiritual tension did not provide axiomatic answers, leading him to continuously analyse, to investigate sacred texts all the way through to understanding Buddhism, thanks also to the shared interest of a dear friend of his from Turin.

Starting in the 1970s, interest in this religion prompted him to go on numerous trips to India, Thailand, Cambodia, Vietnam and Japan, from which he often returned with devotional objects and works, mainly sculptures, such as the small seated bronze Buddha (now inventory of the Oriental Art Museum of Venice no. 18.M264-1.31) purchased in March 1974 in Bangkok at "Bae Teck Huat", or the standing Buddha in painted wood (inv. no. 18.M264-1.33) bought in the same city the following year at "Chieng Huat Antique". However, most of the works in his collection were purchased from European antique dealers. In Paris, his go-to gallery was Enrico Isacco's "Marco Polo" in rue Saint-Germain, of which he quickly became a regular customer. In 1982 he bought the Buddha Śākyamuni Vajrasana (inv. no. 18.M264-1.2), Panden Lhamo (inv. no. 18.M264-1.8), Durgā (inv. no. 18.M264-1.9), a votive *stūpa* with four bud-

dhas (today inv. no. 18.M264-1.28), Padmasambhava with two disciples (inv. no. 18.M264-1.12); *ḍākinī* Vajrayoginī, (inv. no. 18.M264-1.19). Three years later he came to own Hayagrīva (inv. no. 18.M264-1.3) and in 1989 he bought the Buddha Śākyamuni inv. no. 18.M264-1.7 and Vasudhārā (inv. no. 18.M264-1.4).

In Paris he also collected items at "Anne et Penelope" on rue de Champaubert in 1981; from "Inde et Chine" in rue de Lille in 1985, where the certifications were signed by Roland Do Huu; at the end of the 1990s he visited "Le Coeur Garde Temps" in rue Lecourbe, where he acquired the Buddha Śākyamuni inv. no. 18.M264-1.36.

In Geneva he was the client of an art gallery specialised in trade with Southeast Asia and Africa, the "Asia and Africa Museum Nguyen", where in 1995 he purchased a Chinese bronze head and later, in 1998, other Buddha sculptures (inv. no. 18.M264-1.5 and 18.M264-1.14).

He also made purchases in Italy: he purchased a Thai figure with regal signs from Zaverio Beldi in Turin (inv. no. 18.M264-1.25); in Venice his trusted dealer was Marco Redolfi in San Maurizio, from whom he purchased several Thai Buddha sculptures (Buddha Śākyamuni, inv. no. 18.M264-1.1), a *hong* (inv. no. 18.M264-1.32) and a bronze votive tablet (inv. no. 18.M264-1.26).

In light of his inner journey, it is clear that his propensity to collect sacred Buddhist art was not dictated by market logic, a compulsion to accumulate or by a desire for ostentation: his collection was something deeply private. Rather, his impetus to acquire the sculptures and symbols of the Buddhist religion stemmed from the pleasure of contemplation and the need to understand: two aspects of knowledge which one cannot exist without each other and which involve sensitivity and an openness to the world. After all, knowledge cannot exist without perception, but it is also true that our cognitive abilities condition the way we perceive and recognise things. The perception and cognitive activity that depends on it, together with the constant dialogue between the physical and metaphysical planes, are determining factors for the aesthetic experience.²²

The fact that Aldo Guetta focused his interest as a collector on oriental art is also a sign of his great receptivity to the

other self: a trend that can be considered transgressive on the one hand since it entailed moving away from his own aesthetic and cultural references, but which was at the same time also conservative since Eastern religious art is certainly not a revolutionary art but rather strongly linked to unchangeable iconographic tradition.²³

The years in which Guetta began to be interested in Eastern religious art were those that followed the affirmation of relativist anthropology and structuralism, when objects of non-Western art became important in themselves, not merely as something curious or for scientific or classification purposes.²⁴ The growing interest in Southeast Asian art, in particular, was based on a new cultural horizon produced by the new political and social context.

In America, for example, the rise of Southeast Asian art collection in the late 1960s can be compared to the new awareness of the identity of Asian countries after the Second World War and the political tensions that ensued, such as the Vietnam War (1959-1975) and the conflict in Cambodia, as well as the closer diplomatic relations that developed between India and the Soviet Union after 1965.²⁵

Great collectors such as John D. Rockefeller the Third, Christian Humann and Norton Simon were interested in the art of India and Southeast Asia thanks also to the presence of merchants such as the Indian Nasli Heeramaneck, John Klejman, Isadore Kahane, Doris Wiener and Robert Ellsworth and the Peter Marks Gallery in New York, who focused their interests on the artistic production of those regions, effectively opening up new commercial avenues.²⁶

In Australia, Southeast Asian art began to enter museums such as the National Gallery of Australia in a significant manner at the end of the 1960s - in the middle of the Vietnam War - when Asia was still a danger for many Australians. It is no coincidence that the exhibitions featured at the David Jones Art Gallery in Sydney from 1964 were dedicated almost exclusively to the art of Thailand, since Vietnam and Cambodia were war zones and it was equally complex to travel to Burma.

In Europe, galleries such as Spink and Son Ltd in London and Zurich drove the rise of art collection in those countries, as did Christie's, which began dedicating some auc-

tions to Indian art in the 1970s.

At the end of the 1960s the limited circulation of Southeast Asian art among large collectors and museums mirrored the development of scientific research: the history of art in that geographical area was for all intents and purposes still a "new" discipline. The export of ancient art objects was also made more complex by the introduction of new laws for the protection of works of art in many countries of the Indochinese peninsula.²⁷ As for works of sacred art in the Himalayan area, buying and selling religious objects had always been condemned by Tibetan Buddhism. The consecrated images and sacred texts were considered equivalent to relics of the Buddha and provided direct access to his divine presence: it was offensive for a Buddhist to sell a sacred object to a non-believer.²⁸ Despite this, the antiques market managed to come by Buddhist works of art using deception or the power of money, with the consequence that many monasteries in Western Himalaya, for example, still fear using or exhibiting their assets today, despite the national and regional inventory campaigns promoted by the institutions.²⁹

Between the second half of the 1970s and the early 1980s interest in the art of those countries, and the possibility of being able to purchase it through a network of antique dealers of varying reliability, gradually grew. As early as the mid-80s Piriya Krairiksh, a consultant to the Southeast Asian Art Museum, wrote in his report to the National Gallery of Australia Council that the international Asian art market was rapidly depleting and prices were dramatically rising. He also noted the increasingly frequent presence of fakes.³⁰ It was as if the cynical art market had taken hold of the sensitivity of a collection increasingly oriented towards a nostalgic search for signs of the past and authentic religious sentiments to exploit it for its benefit, rationalising the market economy with copies and modern artefacts.³¹

The art market's interest in artefacts of religious art from non-Western cultures was also fuelled by recent semiotic research and the development of art anthropology.³² In the early 1980s, Frederic Jameson adapted Greimas' semiotic square³³ to cultural criticism to reveal the limits of an ideological approach in classifying works and giving them

value. Objects of historical interest could be promoted to works of art: this was the case of many artefacts, hitherto considered of ethnographic interest, which had assumed the status of objects of art.³⁴ The production which up to then had been dismissed as artisan, deserving at most the attention that post-colonialism reserved for exotic worlds, had entered directly into art history, also coming to involve contemporary creativity.

From the 1980s, cultural decentralisation also affected contemporary art, revealing a fragmented and problematic concept of identity.³⁵ At the Biennale of 1993, Achille Bonito Oliva inaugurated “Cardinal points of art”³⁶, an exhibition strongly influenced by globalisation, which was replacing the old Europe-America dialectic. This transnational look at contemporary art of the East and Africa was reflected in the entire art market, including the ancient one, while the number of galleries grew in what was a now internationalised system.

After the negation of traditional aesthetic values by the neo-avant-garde and postmodernism,³⁷ Eastern art, and in particular religious art, seemed to offer new answers.

Consciously or not, the sacred Eastern art collector focused his attention on something that the West had lost: the sacredness of art.

In India the idea that images had the power to bridge the gap to the supernatural was one of the foundations of the devotional ritual *darśana*, the act of looking and being seen by the divinity, contact with the sacred through vision.³⁸ In Eastern societies, rituals and devotion still characterised daily life: little altars with sacred images could be found alongside the personal computers that began to find their way into all homes.

As in the East, the Guetta home also maintained a more vivid proximity to divinity, in the sense of an element of consciousness as Mircea Eliade intended it:

“Through the experience of the sacred, the human spirit has grasped the difference between that which is revealed to be real, powerful, rich and meaningful, and that which is devoid of these qualities: the chaotic and dangerous flow of things, their appearances and their accidental and meaningless disappearances”.³⁹

Notes

¹ Aldo Guetta, *Journal*, ms, 1946-1958. Finzi family archive.

² *Idem*, p. 33-35.

³ He began working at UNRRA on 14 October 1946.

⁴ *Idem*, p. 7.

⁵ *Idem*, p. 15.

⁶ *Idem*, p. 16.

⁷ Aldo Guetta, Letter to Evelina, 5 February 1960. Finzi family archive.

⁸ Guetta 1946-1958, p. 33, 41-42.

⁹ *Idem*, p. 90.

¹⁰ *Idem*, p. 9-10.

¹¹ *Idem*, p. 64.

¹² *Idem*, p. 89.

¹³ *Idem*, p. 90.

¹⁴ Jacques Baldet, *Le bureau européen du Fond Monétaire International. Bref aperçu historique*, in *Bretton Woods: mélanges pour un cinquantenaire*, thematic issue of «Revue d'économie financière», 1994, pp. 565-570.

¹⁵ On the mission in the Congo and the candidacy of Mr License to participate in the work, see the correspondence between Aldo Guetta and Lamberto Dini, the then-head of the Equatorial Africa and Malagasy Division, African Department, of the International Monetary Fund in Washington, between October and November 1964. Handwritten and typed letters. Finzi family archive.

¹⁶ Margaret Garritsen De Vries, *The International Monetary Fund, 1972-1978. II. Narrative and Analysis*, International Monetary Fund, Washington DC 1985, p. 1025.

¹⁷ Aldo Guetta, 1925-2017. *Some recollections by his former colleagues*, in «The Caravan», XXXVIII, 2018, pp. 10-11.

¹⁸ Aldo Guetta attended theatres in Rome and Paris for prose, opera and concerts. Among the pages of his *Journal*, there are numerous references to evenings at the Teatro Argentina or in concert halls, particularly in the winter and spring of 1950-1951, when his observations only concern music and theatre. Guetta 1946-1958, pp. 48-59.

¹⁹ Published in Paris.

²⁰ Guetta 1946-1958, p. 7.

²¹ *Idem*, p. 12.

²² Ana Pániker, *Oriental Sacred Art and the Art of Collecting in the West*, in «Asian Art», November 2006.

²³ There were texts on the exact shape and measurements of each part of the body of the deities and the luck, success or happiness of those who owned these images depended on the correct representation of the body parts. Jitendra Nath Banerje, *The Development of Hindu Iconography*, University Press Publications, Calcutta 1956, pp. 594-595.

²⁴ According to Arthur Danto, modernity began with the loss of faith in the narrative that defined our culture. Arthur Danto, *El aspecto de los pasados*

artísticos en orient y occidente, in *Cultura y Modernidad*, edited by Eliot Deutsch, Kairos, Barcelona 2001, p. 263. From the 1980s anthropology and archaeology developed very varied approaches. See Anthony Alan Shelton, *The Collector's Zeal. Towards an anthropology of intentionality, instrumentality and desire*, in *Colonial Collections Revisited*, edited by Pieter ter Keurs, CNWS Publications, Leiden 2007, pp. 16-44

²⁵ Warren I. Cohen, *East Asian Art and American Culture*, Columbia University Press, New York 1992.

²⁶ Adriana Proser, *The Politics of Collecting Asian Art in Post War America*, in «Orientations», March 2009, p. 98-103.

²⁷ See for example the law on the protection of cultural heritage of 25 January 1966 in the Kingdom of Cambodia or the second Ancient Sites and Objects, Artistic Objects and National Museum Act (known as the Monument Act) in Thailand in 1961. Alper Tasdelen, *Cambodia's struggle to protect its movable cultural property and Thailand*, in *Cultural Property and Contested Ownership*, edited by Brigitta Hauser-Schäublin, Lyndel V. Prott, Routledge, London and New York 2016, pp. 45-63; Charlotte Galloway, *Transcending Time and Place. Collecting Southeast Asian Buddhist Sculpture*, in *Building the collection*, edited by Pauline Green, National Gallery of Australia, Canberra 2003, pp. 261-270.

²⁸ Rob Linrothe, *Collecting Paradise. Buddhist Art of Kashmir and its Legacies*, exhibition catalogue, Evanston, Mary and Leigh Block Museum of Art, 13 January - 19 April; New York, Rubin Museum of Art, 22 May - 19 October 2015, Serindia, New York 2014, p. 10.

²⁹ *Idem*, p. 18.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Shelton 2007, p. 33.

³² It is necessary to point out Alfred Gell's critical position regarding the definition of non-Western art, which cannot include primitive art together with oriental art. However, it is common to use the definition of non-Western in this context as long as it is only pertinent to the aspects covered. Gell was also opposed to the theory of a non-Western aesthetic system as well as to an anthropology of art. Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford 1998.

³³ Algirdas Julien Greimas, François Rastier, *The Interaction of Semiotic Constraints*, in "Yale French Studies", XLI, 1968, pp. 86-105.

³⁴ James Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts and London 1988, pp. 222-225.

³⁵ Adriana Polveroni, Marianna Agliottone, *Il piacere dell'arte. Pratica e fenomenologia del collezionismo contemporaneo in Italia*, Johan and Levi Editore, Truccazzano 2012, pp. 68-69.

³⁶ 45. *International exhibition of art. Cardinal points of art*, Catalogue of the 45th International art exhibition, Venice, 14 June 1993 - 10 October 1993, curated by Achille Bonito Oliva, 2 vols., Marsilio, Venice 1993.

³⁷ Intended as a spiritual category, like *Kunstwollen*, according to the

meaning of Umberto Eco: Stefano Rosso, Carolyn Springer, *A correspondence with Umberto Eco. Genoa-Bologna, Binghamton, Bloomington. August-September, 1982. March-April, 1983*, in "boundary 2", XII, 1, 1983, pp. 1-13.

³⁸ Gianluca Magi, *Darsana*, in *Enciclopedia filosofica*, Bompiani, Milano 2006, vol. 3, pp. 2534 et seq.

³⁹ Mircea Eliade, *Storia delle credenze e delle idee religiose*, (1st ed. Gallimard, Paris 1969), Sansoni, Firenze 1979, vol. 1, p. 7.



RISVEGLIARE LA CONSAPEVOLEZZA. INTRODUZIONE ALL'ARTE BUDDHISTA DEL TIBET E DEI PAESI HIMALAYANI

Chiara Bellini

L'arte buddhista tibetana affonda le sue radici in quella indiana, da cui trae origine sia da un punto di vista filosofico e dottrinale, che iconografico. Lungo l'avvicinarsi dei secoli, le sue contaminazioni furono molteplici e le influenze nepalesi e cinesi, in particolare, ebbero una parte essenziale nel suo sviluppo. Ovviamente, l'arte tibetana e, più in generale, himalayana, resta un fenomeno distinto dagli altri sul piano estetico, con una forte identificazione autonoma.

Dopo la sua nascita nel V sec a.C., il buddhismo si diffuse rapidamente in tutta l'Asia andando incontro a molteplici sviluppi e cambiamenti che ne hanno caratterizzato le differenti ramificazioni.

Esse sono tutte riconducibili all'insegnamento originario del Buddha ma il loro diverso modo di plasmarsi, nei secoli, ha raggiunto approdi talora così diversi da farli apparire fenomeni religiosi distinti e a sé stanti. Come già detto e come sarà possibile verificare per coloro che vogliono approfondire tali aspetti dottrinali, ognuna di queste tradizioni si rifà a un'origine comune e riconosce un *corpus* di testi e insegnamenti condivisi. Per comprendere il mondo artistico tibetano è necessario conoscere il buddhismo che penetrò il Tibet intorno al VII secolo della nostra era.

L'arte himalayana è innanzitutto un aspetto dello sviluppo religioso buddhista e solo in seconda battuta è il risultato di un'evoluzione estetica. Quando parliamo di produzione artistica himalayana intendiamo quasi esclusivamente l'arte sacra buddhista. Vi sono altre forme religiose che si sono espresse artisticamente nelle zone himalayane, come è il caso dell'induismo nella valle del Nepal, ma anche di forme religiose autoctone pre-buddhiste le cui tracce si rivelano in particolari elementi e temi che riguardano l'arte popolare prodotta nelle diverse regioni.

Il buddhismo, nato sulla scia dell'insegnamento di Śākyamuni, ossia di Siddhārtha Gautama del clan degli Śākya, si dif-

fuse presto in tutto il sub-continente indiano, in Afghanistan, nel Sud-Est asiatico, in Cina e Giappone attraverso le vie della seta e, a partire dal VII secolo circa, anche in Tibet, per poi approdare in Mongolia relativamente tardi, intorno al XIII secolo.

Il tipo di tradizione adottata in Tibet e, per estensione, in altre zone himalayane – esclusa la Valle del Nepal, dove il buddhismo giunse in precedenza – appartiene a quella speculazione chiamata *Vajrayāna* o “veicolo di diamante”. Esso si sviluppò a sua volta dal cosiddetto *Mahāyāna*, “grande veicolo”, una definizione scelta con carattere oppositivo dai suoi seguaci che, analogamente e in tono polemico, chiamarono l'insegnamento precedente, su cui esso si innestava, *Hīnayāna*, “piccolo veicolo”, coincidente all'incirca con l'odierno Theravāda, praticato nel Sud-Est asiatico. Il concetto cardine del *Mahāyāna* fu l'idea del *bodhisattva*, la cui figura venne chiarita intorno al I secolo della nostra era. Questi è colui che trovandosi sulla soglia del nirvana, dopo il pieno risveglio, vi rinuncia per tornare a reincarnarsi sulla terra, nel doloroso ciclo del *samsāra*, allo scopo di accompagnare gli altri esseri senzienti nel loro percorso verso l'emancipazione dalla sofferenza. Tale figura salvifica è la ragione del termine *Mahāyāna*, poiché il tratto compassionevole intrinseco in queste figure rende metaforicamente ancora più grande l'insegnamento buddhista originario, che si basava su una pratica soggettiva e individuale, che contemplava solo per osmosi l'aiuto agli altri esseri.

In tale contesto, alla figura del Buddha e del *bodhisattva* si aggiunsero una serie innumerevole di altri esseri divini, come i Buddha Esoterici, le dee, i protettori della dottrina, così come altre entità minori.

Il buddhismo indiano penetrò il Tibet gradualmente, ma due dei momenti salienti nel suo sviluppo iniziale furono soprattutto l'epoca imperiale (dal VII al IX sec. d.C.) e la fase delle grandi traduzioni dei testi indiani (intorno al X-XI secolo d.C.). Durante queste due fasi del consolidamento del buddhismo

Fig. 1. Buddha Śākyamuni incoronato in stile Pāla, XI secolo, India orientale o Bangladesh. Londra, Victoria & Albert Museum. Foto Chiara Bellini.

Crowned Buddha Śākyamuni, 11th century, east India or Bangladesh. London, Victoria & Albert Museum. Ph. Chiara Bellini.



Fig. 2. Altare con statua del Buddha Śākyamuni, XV secolo. Monastero di Sera, Tibet. Foto Chiara Bellini.

Altar with Buddha Śākyamuni, 15th century. Monastery of Sera, Tibet. Ph. Chiara Bellini.

in Tibet, le pratiche predominanti in India erano il *Mahāyāna* e il *Vajrayāna*, la cosiddetta via “veloce” indicata nei *Tantra*, che ebbero una parte importantissima, come già osservato, nell’altipiano tibetano.

L’arte buddhista himalayana si basa sulla complessa letteratura religiosa in sanscrito che dall’India giunse in Tibet dove venne tradotta, commentata e implementata. Nulla di tutto ciò che è ascrivibile all’area artistica è separabile dalla dottrina religiosa e qualsiasi elemento simbolico è ricollegabile ai significati espressi nei testi. In generale, la letteratura non religiosa è esigua, poiché in Tibet la cultura era unicamente appannaggio del clero religioso e delle corti che si affidavano ai monasteri per la loro educazione. L’istruzione e la cultura erano essenzialmente un privilegio dei monaci.

Nulla di ciò che noi vediamo rappresentato artisticamente è frutto della fantasia del suo artefice. Egli esprime il proprio estro e la propria creatività attraverso le innovazioni stilistiche, che talora assumono le forme di un suo personale linguaggio e tratto distintivo. Sono numerosi i grandi maestri che hanno modificato il corso dello sviluppo dell’arte sebbene la maggior parte degli artisti abbia uniformato o adattato il proprio stile a quello dei loro predecessori, restando fedeli

a una rigida iconografia e a quanto richiesto dalla committenza.

Il committente è colui che stabilisce il soggetto iconografico, avvalendosi della competenza e delle indicazioni di un *lama*. Lo stile, rispondente a determinate caratteristiche, investe alcuni elementi chiave dell’immagine: le proporzioni del corpo, le capigliature, le forme dei diademi, dei gioielli e degli attributi, ad esempio. L’artista di talento aggiunge infine qualcosa di personale: il movimento in cui riccioli di capelli ricadono sulla fronte di una divinità, la flessuosità di un gesto, o più semplicemente il modo in cui vengono rappresentati i tessuti o le pieghe di una veste. La libertà di azione, per l’artista, è maggiore nella realizzazione di elementi secondari delle rappresentazioni, ad esempio nel paesaggio o nello sfondo di un dipinto, o nella collocazione delle figure nello spazio. Questi elementi possono rivelare il contesto culturale o l’epoca in cui un’immagine è stata eseguita.

Nonostante abbondino i nomi di artisti sui dipinti parietali dei templi, sui *thangka* (tib. *thang ka*, “dipinto su rotolo”) o sulle sculture, solo di pochi di essi ci è dato conoscere l’identità, avere informazioni sulla loro vita e la loro produzione artistica. Le biografie di alcuni di loro sono state redatte quasi esclusivamente quando si è trattato di personalità importanti all’interno del clero tibetano o quando essi si trovavano a lavorare alle dipendenze di corti straniere, più interessate a redigerne le vicende. Si tratta in ogni modo di casi eccezionali e sporadici, se si tiene conto del fatto che la maggior parte degli artisti furono e sono tuttora laici e che la maggior parte delle opere giunte sino a noi sono anonime.

La figura dell’artista, nel contesto buddhista, è sempre subordinata alla sua opera. Egli è l’intermediario che ritrascrive il simbolo sacro, tramandandone il sapere, e che non esprime il proprio ego attraverso la propria manualità: essa è posta al servizio del significato profondo dell’opera sacra.

Le immagini, infatti, vengono chiamate *küten* (tib. *sku rten*), “ricettacoli”, “figura-supporto”, poiché il loro scopo è quello di ‘supportare’ le visualizzazioni mentali dei Buddha e delle divinità durante le pratiche meditative. Il fedele iniziato ricostruisce nella sua mente, in ogni minimo dettaglio, le caratteristiche dell’immagine divina a cui si rifà il rituale. Esse fungono da riferimento mnemonico imprescindibile, e per questo motivo

la loro esattezza iconografica deve essere scrupolosamente perseguita. I dipinti e le sculture, dunque, non sono altro che lo specchio di chi le osserva e utilizza per la pratica, e la loro forma muta e si evolve in base alla necessità dei suoi fruitori. Una maggiore o minore complessità iconografica riflette l'interesse e il livello dottrinale e filosofico della committenza. I committenti e i praticanti che avevano accesso a un sapere più elevato non si preoccupavano che la gente comune potesse comprendere o meno le immagini da essi patrocinate per un tempio o donate a un monastero. Le immagini sacre, infatti, hanno la capacità di elargire benedizioni in virtù della loro consacrazione e perciò chiunque poteva beneficiarne. Una volta consacrate, esse rappresentano la divinità stessa discesa in loro. Gli iniziati, quindi, comprendevano significati simbolici più profondi mentre i non iniziati, pur fermandosi a un livello di comprensione più superficiale, ricevevano il beneficio innato delle potenzialità delle divinità o dei maestri. Il livello di capacità comprensiva del fedele è strettamente legato non tanto alla propria attitudine personale bensì alla propria condizione karmica, determinata dalle azioni legate alle proprie vite precedenti.

Ogni elemento, ogni simbolo, ogni colore – se si tratta di un dipinto – è volto a evocare nel fedele un significato preciso. Nell'iniziato, quel simbolo e quel colore andranno immediatamente a innescare la consapevolezza di un sapere, mentre nel fedele devoto, quella stessa immagine, in virtù del potere della divinità in essa intrinseco, può comunque operare un risveglio.

Come scrisse Giuseppe Tucci, l'arte prodotta in Tibet e nei paesi himalayani «ci mette in contatto diretto con la psicologia religiosa delle scuole esoteriche del buddhismo indo-tibetano e ci fa vedere come l'arte sia unicamente da quella psicologia dominata e diretta»¹.

Questo intrinseco valore strumentale dell'arte non esclude, tuttavia, l'aspetto estetico e la ricerca di sintesi di pura bellezza. È ancora presente l'idea indiana di *rasa*, letteralmente “gusto” o “sapore”, che può essere letto anche come “esperienza estetica” e che affiora da un'opera d'arte. Questa esperienza è causata da un'emozione (*bhāva*) che le corrisponde. Tale esperienza, in realtà, è assai più razionale di una mera sensazione emotiva, per questo viene descritta come con-

templativa e distaccata, legata a particolari stati di *pathos*. Colui che osserva un'opera d'arte sacra buddhista deve essere perfettamente consapevole del suo significato primario ma può comunque godere anche della sua bellezza, altrimenti non si spiegherebbero le finezze esecutive, i decori in punta di cesello, gli intarsi in argento o le inclusioni di turchesi o coralli, con cui gli artisti, per secoli, hanno impreziosito le loro opere. L'osservatore appartenente al mondo religioso e culturale buddhista, ma anche colui che non abbia necessariamente aderito a questa filosofia, per apprezzare i significati simbolici e la bellezza di un'immagine deve necessariamente essere educato al *rasa*. Questo consiste nell'abbandonare i propri preconcetti e comprendere il senso dell'arte partendo da coloro che quell'arte l'hanno prodotta o fruita per secoli. Solo così egli potrà godere a pieno del valore simbolico dell'opera e della sua eventuale finezza stilistica.

Note

¹ Giuseppe Tucci, *Indo-Tibetica*, IV. *Gyantse e i suoi monasteri*. I. *Descrizione generale dei tempi*, Reale Accademia d'Italia, Roma 1941, p.10.

Bibliografia

- Chiara Bellini, *Nel Paese delle Nevi. Storia culturale del Tibet dal VII al XXI secolo*, Einaudi, Torino 2015.
- Florinda De Simini, *Il buddhismo. Storia di un'idea*, Carocci, Roma 2013.
- Amy Heller, *Arte Tibetana*, Jaca Book, Milano 1999.
- Susan L. Huntington, *The “Pāla-Sena” Schools of Sculpture*, Brill, Leiden 1984.
- David Jackson, *A History of Tibetan Painting: The Great Tibetan Painters and Their Traditions*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Vienna 1996.
- Christian Luczanits, *Buddhist Sculpture in Clay: Early Western Himalayan Art, Late 10th to Early 13th Centuries*, Serindia, Chicago 2004.
- Mary Shepherd Slusser, *Nepal Mandala. A Cultural Study of the Kathmandu Valley*, Princeton University Press, Princeton 1998.
- David Weldon, Jane Casey Singer, *The Sculptural Heritage of Tibet. Buddhist Art in the Nyingjei Lam Collection*, Catalogue of the exhibition, London, Ashmolean Museum, 6 October – 30 December 1999, Laurence King Publishing, London 1999.

REAWAKENING AWARENESS. INTRODUCTION TO THE BUDDHIST ART OF TIBET AND THE HIMALAYAN COUNTRIES

Chiara Bellini

Tibetan Buddhist art is rooted in Indian art, from which its philosophical, doctrinal and iconographical origins derive. It had many influences over the course of the centuries, with those of Nepal and China playing a particularly essential part in its development. Obviously, Tibetan art and, more generally, Himalayan art are aesthetically distinct from the others, with a strong autonomous identification.

After its creation in the fifth century BC, Buddhism rapidly spread throughout Asia and underwent multiple developments and changes that characterised its different ramifications.

These can all be attributed to the original teaching of the Buddha, but the different ways in which they took shape over the centuries has brought them to be so different at times as to make them seem like distinct and independent religious phenomena. As already mentioned, and as those who would like to further their knowledge of these doctrinal aspects will be able to verify, each of these traditions refers to a common origin and recognises a shared *corpus* of texts and teachings.

In order to understand the Tibetan artistic world it is fundamental to understand the Buddhism that penetrated Tibet around the seventh century AD.

Himalayan art is first and foremost an aspect of Buddhist religious development, and only secondarily is it the result of aesthetic evolution. When we speak of Himalayan art, we mean almost exclusively sacred Buddhist art. There are other religious forms that have been artistically expressed in the Himalayan areas, as is the case with Hinduism in the Nepal Valley, but also pre-Buddhist indigenous religions whose traces can be seen in particular elements and themes of the popular art produced in different regions.

Inspired by the teachings of Śākyamuni, i.e. Siddhārtha Gautama of the Śākya clan, Buddhism rapidly spread through-

out the Indian sub-continent, in Afghanistan, in Southeast Asia, in China and Japan along the silk routes and, starting in around the seventh century, also in Tibet, before reaching Mongolia relatively late, around the 13th century.

The type of tradition adopted in Tibet and by extension in other Himalayan areas – excluding the Nepal Valley, where Buddhism had already arrived - belongs to the speculation known as *Vajrayāna* or “diamond vehicle”. It had in turn developed from the so-called *Mahāyāna*, “great vehicle”, a definition chosen with an oppositional character by its followers who, similarly and with a critical tone, called the previous teaching it was based on *Hīnayāna* or “small vehicle”, roughly analogous to today’s Theravāda practiced in Southeast Asia. The cardinal concept of the *Mahāyāna* was the idea of the *bodhisattva*, whose figure was clarified around the first century AD: when on the threshold of nirvana, after full awakening, he renounces nirvana to be reincarnated on Earth in the painful *saṃsāra* cycle in order to accompany the other sentient beings on their path to emancipation from suffering. This figure of salvation is the reason behind the term *Mahāyāna* since the intrinsic compassionate trait in these figures metaphorically makes the original Buddhist teaching – based on a subjective and individual practice that contemplated helping other beings only by osmosis – even greater. In this context, an innumerable series of other divine beings were added to the figure of the Buddha and *bodhisattva*, such as the Esoteric Buddhas, the goddesses, the protectors of the doctrine, as well as other minor entities.

Indian Buddhism penetrated Tibet gradually, but two of the more important moments in its initial development were above all the imperial era (from the seventh to the ninth century AD) and the phase of the great translations of the Indian texts (around the tenth-eleventh century AD). During these two phases of the consolidation of Buddhism in Tibet, the predominant practices in India were *Mahāyāna* and *Vajrayāna*,

the so-called “fast” path indicated in the *Tantras*, which played a very important role in the Tibetan plains, as already noted.

Himalayan Buddhist art is based on the complex religious literature in Sanskrit that reached Tibet from India, where it was then translated, commented on and implemented. None of that which can be ascribed to the artistic area can be separated from religious doctrine and every symbolic element can be connected to the meanings expressed in the texts. In general, there is little non-religious literature since culture in Tibet was solely the prerogative of the religious clergy and the courts that depended on the monasteries for their education. Education and culture were essentially a privilege of the monks.

Nothing that we see artistically represented is the result of its creator’s imagination. He expresses his flair and creativity through stylistic innovations, which sometimes take the forms of his own personal language and distinctive traits. There are numerous great masters who changed the course of artistic development although most artists standardised or adapted their style to that of their predecessors, remaining faithful to a rigid iconography and what was requested by the client.

The donor was the one who established the iconographical subject, relying on the skills and indications of a *lama*. Responding to certain characteristics, the style affects certain key elements of the image: the proportions of the body, the hair, the shapes of the crowns, the jewels and the attributes, for example. The talented artist lastly adds something personal: the movement in which curls of hair fall on the forehead of a god, the flexibility of a gesture, or more simply the way in which the fabrics or folds of a garment are represented. The artist’s freedom of action was greater in the creation of secondary elements, for example in the landscape or the background of a painting, or in the placement of figures in space. These elements can reveal the cultural context or the era in which a work was created.

Although the names of artists abound on the wall paintings of the temples, on the *thangkas* (tib. *thang ka*, “painted scroll”) or on the sculptures, we only know the identity or



have information about the life and artistic production of a small number. Their biographies were written almost exclusively when they were important figures within the Tibetan clergy or when they came to work for foreign courts who were more interested in recording their stories. In any case, these are exceptional and sporadic cases if we consider that most of the artists were and still are secular and that most of the works that have reached us are anonymous.

In the Buddhist context, the figure of the artist is always subordinated to his work. He is the intermediary re-transcribing the sacred symbol, passing on its knowledge, and he does not express his ego through his manual skills: it is placed at the service of the deep meaning of the sacred work.

The images, in fact, are called *küten* (tib. *sku rten*), “receptacle”, figure-support”, since their purpose is to ‘support’ the mental visualisations of the Buddhas and deities during meditative practices. The initiated faithful reconstructs in his mind, in every single detail, the characteristics of the divine image to which the ritual refers. They act as an indispensable mnemonic reference and for this reason their iconographical accuracy must be scrupulously pursued. The paintings and sculptures are therefore nothing more than the reflection of those who observe and use them to prac-

Fig. 3. Bodhisattva stante, XIV secolo, Nepal. Londra, British Museum. Foto Chiara Bellini.

Standing bodhisattva, 14th century, Nepal. London, British Museum. Ph. Chiara Bellini.

Fig. 4. Collezione di statue di epoche differenti. Monastero di Samye (VIII sec. d.C.), Tibet. Foto Chiara Bellini.

Collection of statues belonging to different epochs. Samye monastery (8th century d.C.), Tibet. Ph. Chiara Bellini.

tice their religion, and their shape changes and evolves according to the needs of their users.

Greater or lesser iconographical complexity reflects the interest and the doctrinal and philosophical level of the client. Clients and devotees who had access to higher knowledge were not concerned with whether or not ordinary people would understand the images they commissioned for a temple or donated to a monastery. Indeed, sacred images have the ability to bestow blessings by virtue of their consecration and therefore anyone could benefit from them. Once consecrated, they represent the divinity itself descending into them. The initiated would therefore understand deeper symbolic meanings while those who had not been initiated, and whose level of understanding was therefore more superficial, received the innate benefit of the potential of the divinities or masters. Rather than personal attitude, the degree to which the faithful comprehend the art depends more on their own karmic condition, determined by the actions connected with their previous lives.

Each element, each symbol, each colour (if a painting) is aimed at evoking a precise meaning in the faithful. In the initiated, that symbol and that colour will immediately trigger the awareness of certain knowledge, while that same image in the devoted faithful, by virtue of the power of the intrinsic divinity therein, can however bring about the awakening.

As Giuseppe Tucci wrote, the art produced in Tibet and in the Himalayan countries “Puts us in direct contact with the religious psychology of the esoteric schools of Indo-Tibetan Buddhism and shows us how art is solely dominated and directed by that psychology”¹.

This intrinsic instrumental value of art does not, however, exclude the aesthetic aspect and the search for the synthesis of pure beauty. The Indian idea of *rasa*, literally “taste” or “flavour”, is still present and can also be interpreted as an “aesthetic experience” triggered by a work of art. This experience is caused by a corresponding emotion (*bhāva*). In reality, this experience is much more rational than a mere emotional sensation; for this reason it is described as contemplative and detached, linked to particular states of *pathos*.

He who observes a sacred Buddhist work of art must be perfectly aware of its primary meaning but can still enjoy its beauty; otherwise it would not be possible to explain the finesse of its execution, the chiselled decorations, the silver inlays or the turquoise or coral inclusions, the elements artists have used to embellish their works for centuries. In order to appreciate the symbolic meanings and beauty of an image, the observer belonging to the Buddhist religious and cultural world, but also he who has not necessarily accepted this philosophy, must necessarily be educated in *rasa*. This consists of abandoning one’s preconceptions and understanding the sense of art beginning with those who have produced or enjoyed that art for centuries. Only in this way will he be able to fully enjoy the symbolic value of the work and its stylistic finesse.

Notes

¹ Giuseppe Tucci, *Indo-Tibetica*, IV. *Gyantse e i suoi monasteri*. I. *Descrizione generale dei tempi*, Reale Accademia d’Italia, Roma 1941, p.10.

Bibliography

Chiara Bellini, *Nel Paese delle Nevi. Storia culturale del Tibet dal VII al XXI secolo*, Einaudi, Torino 2015.

Florinda De Simini, *Il buddhismo. Storia di un’idea*, Carocci, Roma 2013.

Amy Heller, *Arte Tibetana*, Jaca Book, Milano 1999.

Susan L. Huntington, *The “Pāla-Sena” Schools of Sculpture*, Brill, Leiden 1984.

David Jackson, *A History of Tibetan Painting: The Great Tibetan Painters and Their Traditions*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996.

Christian Luczanits, *Buddhist Sculpture in Clay: Early Western Himalayan Art, Late 10th to Early 13th Centuries*, Serindia, Chicago 2004.

Mary Shepherd Slusser, *Nepal Mandala. A Cultural Study of the Kathmandu Valley*, Princeton University Press, Princeton 1998.

David Weldon, Jane Casey Singer, *The Sculptural Heritage of Tibet. Buddhist Art in the Nyingjei Lam Collection*, Catalogue of the exhibition, London, Ashmolean Museum, 6 October – 30 December 1999, Laurence King Publishing, London 1999.

HIMALAYA

1. Stūpa votivo con quattro buddha

India, XI secolo

Arenaria, cm 9x19x9

Inv. n. 18.M264-1.28

Il termine *caitya* o *stūpa* designa tradizionalmente un tumulo di terra o pietre avente la funzione di indicare il luogo nel quale è stata innalzata una pira funeraria. Lo *stūpa* ha assunto un'importanza maggiore nel buddhismo, dove assolve anche la funzione di reliquiario. Questo oggetto ha sostituito per lungo tempo l'immagine del buddha storico Śākymuni in una fase aniconica dell'arte buddhista, e, ancora oggi, questa identità simbolica tra lo *stūpa* e il Buddha è invariata. La letteratura buddhista identifica una serie di otto tipi di *stūpa*, derivanti da prototipi indiani edificati, secondo la tradizione, in ciascuno dei luoghi connessi con la vita o l'insegnamento di Śākymuni. Questi *stūpa* 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 *parinirvāna*, e i suoi quattro miracoli più noti. In India, laddove vennero costruiti monasteri e santuari nei luoghi buddhisti per eccellenza, quali Bodh Gayā a Nālandā, ad esempio, furono prodotti anche questi stupa votivi, ritrovati successivamente e in grosse quantità fra le rovine di alcuni di questi siti.

Lo *stūpa* votivo della collezione Guetta presenta quattro nicchie, nelle quali sono raffigurati altrettanti Buddha. Essi sono rappresentati con differenti gesti: *darmacakramudrā*, il gesto dell'insegnamento, eseguito con le mani che mimano il movimento della ruota del *dharma*; *bhūmisparśamudrā*, il gesto di toccare la terra per ricordare la sua testimonianza del risveglio del Buddha; *anjālimudrā*, il gesto di saluto ossequioso, con le mani giunte all'altezza del petto; *dhyānimudrā*, il gesto della meditazione, con le mani giunte in grembo.

Questo frammento appartiene alla fase *pāla* dell'arte indiana. *Stūpa* in questo stile sono visibili non solo nell'India settentrionale, dove la dinastia omonima si è distinta durante i secoli VIII-XII, ma anche in Nepal.

(C.B.)

1. Votive Stūpa with four Buddhas

India, 11th century

Sandstone, cm 9x19x9

Inv. No. 18.M264-1.28

The term *caitya* or *stūpa* traditionally designates a mound of earth or stones which serves to indicate the place where a funeral pyre was erected. The *stūpa* took on even greater importance in Buddhism, where it also serves as a reliquary. This object has long replaced the image of the historical Buddha Śākymuni in an aniconic phase of Buddhist art; even today, this symbolic identity between the *stūpa* and the Buddha is unchanged. Buddhist literature identifies a series of eight types of *stūpas* deriving from Indian prototypes, which according to tradition were built in each of the places connected with the life or teaching of Śākymuni. These *stūpas* are commemorative monuments that evoke the four essential moments of the earthly life of the Buddha, namely birth, enlightenment, the first preaching and *parinirvāna*, and his four best-known miracles. These votive *stūpas* were also produced in India, where monasteries and shrines were built in quintessential Buddhist locations such as Bodh Gayā in Nālandā, for example, and were later found in large quantities among the ruins of some of these sites.

The votive *stūpa* of the Guetta collection has four niches depicting four Buddhas. They each make a different gesture: *darmacakramudrā*, the gesture of teaching, performed with hands that mimic the movement of the wheel of *dharma*; *bhūmisparśamudrā*, the gesture of touching the earth to recall its witnessing of the Buddha's awakening; *anjālimudrā*, the gesture of respectful greeting with the hands joined at the chest; *dhyānimudrā*, the gesture of meditation with the hands folded in the lap.

This fragment belongs to the *pāla* phase of Indian art. This style of *stūpa* can be found in northern India, where the dynasty of the same name distinguished itself during the 8th-12th centuries, but also in Nepal.

(C.B.)

Susan L. Huntington, *The "Pāla-Sena" Schools of Sculpture*, Brill, Leiden 1984, pp. 81-132, 155-187.

Susan L. Huntington, *The Art of Ancient India. Buddhist, Hindu, Jain*, Weather Hill, New York 2001, pp. 387-413.

Susan L. Huntington, D. Bangdel, *The Circle of Bliss. Buddhist Meditational Art*, Columbus Museum of Art and Serindia, Chicago 2003, p. 32, fig. 3.

Claudine Bautze-Picron, *The Art of Eastern India in the Collection of the Museum für Indische Kunst, Berlin*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1998, pp. 54-55, fig. 105-113.



ॐ नमो भगवते बुद्धाय

2. Buddha Śākyamuni

India, XII secolo

Bronzo, cm 16x10x6,5

Inv. n. 18.M264-1.7

In questa immagine il Buddha storico Śākyamuni, ritratto nel momento in cui sviluppò il pieno risveglio, è assiso su un trono lotiforme adagiato su una base riccamente decorata. In essa sono visibili alcune figure antropomorfe, una delle quali, quella di sinistra rispetto all'osservatore, potrebbe essere Bhūmi, la Terra, probabilmente insieme a un *bodhisattva*. Queste due piccole figure sono accompagnate da elefanti e leoni, animali simbolicamente connessi a Śākyamuni.

Lo stile che caratterizza questa statua, con tratti estremamente peculiari, è quello *pāla*, noto anche come *pāla-sena*, uno stile artistico che fiorì negli attuali stati indiani del Bihar, Bengala Occidentale e Bangladesh, e che prende il nome dall'omonima dinastia regnante in quelle regioni dall'VIII al XII secolo. I bronzi del periodo Pāla, realizzati a cera persa, giunti sino a noi, sono costituiti prevalentemente da immagini di piccole dimensioni e quindi portatili, che erano destinate a un culto privato. In termini stilistici, essi differiscono poco dalle sculture coeve in pietra, ma le superano nella definizione precisa di dettagli ornamentali, come le caratteristiche inclusioni in argento nelle zone oculari, in un certo virtuosismo elegante e nella enfaticizzazione di una peculiare plasticità. Le sculture in bronzo di quest'area hanno avuto un ruolo importante nella diffusione dell'influenza artistica indiana in Nepal e Tibet.

Questo bronzo appartiene a una fase tarda della produzione *pāla*. La parte della base costituita dai petali di loto fu verosimilmente sostituita in seguito, nel tentativo di mantenere riunite le due parti originali di una statua danneggiata. Sul retro della base è visibile un'invocazione in caratteri nāgarī dell'est.

(C.B.)

2. Buddha Śākyamuni

India, 12th century

Bronze, cm 16x10x6.5

Inv. No. 18.M264-1.7

In this image the historical Buddha Śākyamuni, portrayed at the moment in which he reached full awakening, is seated on a lotus-shaped throne on top of a richly decorated base. Some anthropomorphic figures can be seen on this base, including one on the observer's left which could be Bhūmi, the Earth, probably together with a *bodhisattva*. These two small figures are accompanied by elephants and lions: animals symbolically connected to Śākyamuni.

This statue, with its extremely unique features, is in *pāla* style, also known as *pāla-sena*, an artistic style that flourished in the current Indian states of Bihar, West Bengal and Bangladesh, and which takes its name from the dynasty of the same name which reigned in those regions from the 8th to the 12th century. The bronze statues of the Pāla period were made with the lost-wax method. Those which have reached us are mostly small and therefore more portable, and were intended for private worship. Their style does not differ much from contemporary stone sculptures but they surpass the latter in terms of their precise ornamental details, such as the characteristic silver inclusions in the eye areas, their elegant virtuosity and emphasis of a peculiar plasticity. Bronze sculptures from this area played an important role in spreading Indian artistic influence in Nepal and Tibet.

This bronze statue belongs to a late phase of *pāla* art. The part of the base made up of lotus petals was probably replaced at a later date in an attempt to keep the two original parts of a damaged statue together. An invocation in Eastern nāgarī characters can be seen on the back of the base.

(C.B.)

Susan L. Huntington, *The "Pāla-Sena" Schools of Sculpture*, Brill, Leiden 1984, pp. 27-80, 134-154, 188-200, figs. 68-71, 163-194.

Nihar Ranjan Ray, Karl Khandalavala, Sadashiv Gorakskar, *Eastern Indian Bronzes*, Lalit Kalā Akademi, Mumbai 1986, tables 128, 144, 184, 233a, 262, 264b.



3. Vasudhārā

Nepal, XIII secolo

Bronzo, cm 21x15x11

Inv. n. 18.M264-1.4

Vasudhārā (“fascio di gemme”), il soggetto qui ritratto, è una dea buddhista particolarmente venerata dai newar, gli abitanti autoctoni della Valle del Nepal. Viene considerata una dispensatrice di salute e prosperità fra gli abitanti della Valle, che le dedicano un culto privilegiato. Vasudhārā è rappresentata con sei braccia, le cui mani reggono i seguenti attributi (a partire dalla sua mano sinistra in alto e procedendo in senso orario): un manoscritto, un piccolo covone di grano – qui andato perduto –, un vaso, un grappolo di gemme. Con due delle sue mani di destra, libere da oggetti, esegue la mudrā del dono caritatevole (*varadhamudrā*), con la mano in basso, e quella simboleggiante il saluto a un Buddha (*buddhaśramaṇamudrā*), con quella in alto. La dea siede nella posizione comoda e rilassata chiamata *lalitāsana*, con il piede destro rilassato e appoggiato sulla corolla di un piccolo loto.

Da un punto di vista stilistico, questa statua risale a un periodo della produzione artistica newar denominato ‘tardo periodo Licchavi’ o ‘di transizione’, che va dal VII al XIII secolo, e in particolare, potrebbe essere ricondotta alla sua fase più tarda, ossia al XIII secolo.

(C.B.)

3. Vasudhārā

Nepal, 13th century

Bronze, cm 21x15x11

Inv. No. 18.M264-1.4

Vasudhārā (“bundle of gems”), the subject depicted here, is a Buddhist goddess that is particularly revered by the Newar, the indigenous inhabitants of the Nepal Valley. She is thought to bring health and prosperity to the inhabitants of the Valley, who dedicate a special cult to her. Vasudhārā is depicted here with six arms, her hands holding the following items (starting from her top left hand and proceeding clockwise): a manuscript, a small sheaf of wheat – which has been lost here –, a vase and a bunch of gems. Her lower free right hand performs the mudrā of the charitable gift (*varadhamudrā*), and her upper free right hand symbolises the greeting of a Buddha (*buddhaśramaṇamudrā*). The goddess sits in the comfortable and relaxed position known as *lalitāsana* with her right foot relaxed and resting on a small lotus flower.

From a stylistic point of view, this statue dates back to a period of Newar artistic production called the ‘late Licchavi period’ or ‘transitional period’ dating from the seventh to the 13th century; more specifically, it can be traced back to its later phase, i.e. the 13th century.

(C.B.)

Pratapaditya Pal, *Art of Nepal. A Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection*, Los Angeles County Museum of Art and University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1985, pp. 101, 104, 126, figs. S21, S22, S24, S26, S31, S39, S44, S45, S52.

Pratapaditya Pal et al., *Himalaya. An Aesthetic Adventure*, Art Institute of Chicago in association with University of California Press and Mapin Pub., Chicago 2003, p. 43, fig. 19.

Mary Shepherd Slusser, *Nepal Mandala. A Cultural Study of the Kathmandu Valley*, Princeton University Press, Princeton 1998, vol. 1, pp. 41-51.



4. Buddha Śākyamuni Vajrasana

Nepal, XV secolo

Bronzo dorato, cm 12x10x7

Inv. n. 18.M264-1.2

Questa piccola preziosa scultura rappresenta il Buddha storico Śākyamuni sul trono di *vajra* (*vajrasana*), nel momento in cui raggiunse il pieno risveglio o 'illuminazione'. Con la mano destra, tocca la terra (*bhūmisparśamudrā*) chiamandola come testimone della sua esperienza mentre siede con le gambe incrociate su un trono lotiforme. Sul disco lunare che ricopre la superficie superiore della base, dinnanzi al Buddha stesso, è visibile un *vajra* (scettro di folgore) indicante il luogo specifico in cui divenne definitivamente consapevole, ossia Bodhgayā, nell'attuale stato indiano del Bihar, sotto l'albero della *bodhi* (*ficus indica*). Questa immagine di Śākyamuni, caratterizzata da un collo piuttosto corto e da spalle larghe, rappresenta una tipologia stilistica molto popolare in Nepal, in particolare durante il periodo della dinastia Khāśa-Malla (XIII-XVII secolo), che si riferisce all'immagine del Buddha custodita nel tempio della Grande Illuminazione di Bodhgayā. Da un punto di vista stilistico, dunque, l'immagine è ascrivibile a un ambito culturale buddhista di produzione nepalese (Valle del Nepal) in particolare durante la fase artistica che va dal XIV al XVI secolo. Śākyamuni, come di consueto, è qui raffigurato in abiti monastici, segno della sua rinuncia della vita mondana, mentre il suo particolare tipo di diadema, molto comune in questa tipologia di statue, indica il risveglio esoterico attraverso la consecrazione rituale. Su alcune parti della superficie della statuette sono ancora visibili tracce della doratura al mercurio di cui era rivestita, un segno devozionale della committenza che, attraverso questa azione, unitamente alla commissione stessa della statua, accumulava meriti karmici per sé e per il bene di tutti gli altri esseri senzienti.

(C.B.)

4. Buddha Śākyamuni Vajrasana

Nepal, 15th century

Gilt bronze, cm 12x10x7

Inv. No. 18.M264-1.2

This precious little sculpture represents the historical Buddha Śākyamuni on the throne of *vajra* (*vajrasana*) at the moment he reached full awakening or 'enlightenment'. He touches the earth (*bhūmisparśamudrā*) with his right hand, summoning it to witness his experience, while sitting cross-legged on a lotus-shaped throne. A *vajra* (thunderbolt diamond) can be seen on the lunar disk covering the upper surface of the base, in front of the Buddha, indicating the specific place where he became enlightened: Bodhgayā in the current Indian state of Bihar, under the *bodhi* tree (*ficus indica*). This image of Śākyamuni, featuring a rather short neck and broad shoulders, was a very popular style in Nepal, in particular during the period of the Khāśa-Malla dynasty (13th-17th century), which refers to the image of the Buddha kept in the temple of the Great Enlightenment of Bodhgayā. From a stylistic point of view the image can therefore be attributed to the Buddhist cultural context of Nepal (Nepal Valley), in particular during the artistic phase that goes from the 14th to the 16th century. As usual, Śākyamuni is depicted in monastic robes as a sign of his renunciation of earthly life, while his particular type of crown (which is very common in this type of statue) indicates esoteric awakening through ritual consecration. Traces of the mercury gilding with which it was coated can still be seen on some parts of the statuette's surface: a devotional sign of the client who through this action, along with the commissioning of the statue itself, accumulated karmic merits for himself and for the good of all other sentient beings.

(C.B.)

Ulrich Von Schroeder, *Buddhist Sculptures of the Alain Bordier Foundation*, Visual Dharma Publications, Hong Kong 2010, pp. 28-33, fig. 11b.

Ulrich Von Schroeder, *108 Buddhist Statues in Tibet. Evolution of Tibetan Sculptures*, Serindia Publications, Visual Dharma Publications, Chicago, Hong Kong, 2008, fig. p. 11A-B.

Gilles Béguin, *Art sacré du Tibet. Collection Alain Bordier*, Catalogue de l'exposition, Paris, Fondation Pierre Bergé-Yves Saint-Laurent, 14 mars - 21 juillet 2013, Editions Findakly, Sully-la-Tour 2013, p. 120, fig. 48.

Amy Heller, *Early Himalayan Art*, Ashmolean Museum of Oxford University, Oxford 2008, pp. 68-69, fig. 12.



5. Buddha Śākyamuni

Tibet, XVII-XVIII secolo

Lega di rame e ottone, fusione a cera persa, inclusioni in rame, pigmenti, cm 20x13x8

Inv. n. 18.M264-1.36

Il Buddha storico Śākyamuni è qui raffigurato durante il suo risveglio o 'illuminazione'. Tra i vari segni della sua speciale attitudine alla realizzazione, si noti la tipica protuberanza cranica sulla sommità della testa, qui sottolineata dalla presenza di un elemento a goccia piuttosto voluminoso.

Questa immagine appartiene a una fase artistica relativamente tarda rispetto allo stile in cui fu realizzata, che rimanda a modelli in voga durante il XIV secolo. Stilemi quali la bordatura sulla veste ornata da un sottile filo d'argento e il modo in cui ricade sul petto in maniera ondulata, il tipo di acconciatura dei capelli e l'elemento a goccia che evidenzia la protuberanza cranica, la forma delle lunghe orecchie con i lobi lievemente ricurvi verso l'esterno, la stola estremamente rigonfia sull'avambraccio sinistro e la forma dei petali di loto della base, ricordano la produzione in metallo della fase artistica che ebbe inizio intorno al 1300, qui volutamente imitata. Al contrario, svariati altri elementi quali i dettagli del volto, ad esempio, rivelano un periodo artistico più tardo, ascrivibile tra la fine del Seicento e la prima metà del Settecento. Nella storia dell'arte himalayana si annoverano vari esempi, ancorché rari, di statue e dipinti che imitano stili più antichi per soddisfare un preciso desiderio della committanza.

(C.B.)

5. Buddha Śākyamuni

Tibet, 17th-18th century

Copper and brass alloy, lost-wax casting, copper inclusions, pigments, cm 20x13x8

Inv. No. 18.M264-1.36

The historical Buddha Śākyamuni is depicted during his awakening or 'enlightenment'. Among the various signs of his special inclination, note the typical cranial protuberance on the top of his head, highlighted here by the presence of a rather voluminous teardrop element.

This sculpture belongs to a relatively late artistic period as compared with the style it adopts, reminiscent of models popular during the fourteenth century. The stylistic features recall the metal production of the artistic phase that began around 1300, intentionally imitated here in elements such as the edging on the robe adorned with a thin silver thread and the way in which it falls on his chest in waves, the type of hairstyle and the teardrop element highlighting the cranial protuberance, the long ear shape with lobes slightly curved outwards, the highly bulging stole on his left forearm and the shape of the lotus petals of the base. At the same time, various other elements, such as the details of his face, reveal a later artistic period that can be attributed to between the end of the 17th century and the first half of the 18th century. In the history of Himalayan art there are various, albeit rare, examples of statues and paintings that imitate more ancient styles to satisfy a specific client request.

(C.B.)

Gilles Béguin, *Art sacré du Tibet. Collection Alain Bordier*, Catalogue de l'exposition, Paris, Fondation Pierre Bergé-Yves Saint-Laurent, 14 mars - 21 juillet 2013, Editions Findakly, Sully-la-Tour 2013, p. 146, fig. 62, p. 160, fig. 73, p. 162, fig. 75-76.

Robert E. Fisher, *Art of Tibet*, Thames and Hudson, London 1997, p. 34, fig. 19.

Marylin M. Rhie, Robert A. F. Thurman, Alice S. Candell, *A Shrine for Tibet. The Alice S. Kandell Collection*, Overlook Press, New York 2009, p. 62, figs. 1-6.



6. Padmasambhava

Tibet, XVIII secolo
Bronzo, cm 17x10x7
Inv. n. 18.M264-1.23

Secondo la tradizione tibetana, lo *yogin* indiano Padmasambhava visse nella seconda metà dell’VIII secolo ma le prime testimonianze storiche che fanno riferimento alla sua vita e alla sua vicenda risalgono solamente all’XI secolo circa. In Tibet è venerato come un secondo Buddha da tutti gli ordini religiosi, sebbene quello degli “Antichi” (tib. *rNying ma pa*) gli dedichi un culto particolare. Padmasambhava viene rappresentato con abiti laici di foggia centroasiatica, un cappello indossato da maghi e stregoni, mentre regge i seguenti attributi: il *kapala*, la calotta cranica usata come coppa rituale; il *vajra* o scettro di folgori; infine il *katvanga*, lo scettro con infilzate tre teste recise in differenti stati di decomposizione, qui andato perduto. Le caratteristiche stilistiche ed esecutive di questa statua suggeriscono una datazione tarda. L’immagine è piuttosto grossolana e rivela una manifattura locale, in una bottega di villaggio piuttosto che presso quella di uno scultore rinomato nei più grandi centri artistici del Tibet centrale o della Valle del Nepal. Tuttavia, immagini come queste sono interessanti proprio perchè rivelano gli sviluppi regionali di iconografie relativamente standardizzate. Alcuni elementi quali, per esempio, il modo in cui sono realizzati i capelli che ricadono sulle spalle del personaggio, in due lunghi torciglioni, potrebbero ricondurre questa statua a regioni himalayane più remote, come quella del Mustang, nel Nepal settentrionale, dove tra le collezioni dei suoi monasteri sono visibili alcuni modelli analoghi, riconducibili a una fase artistica che va dal XVIII al XX secolo.

(C.B.)

6. Padmasambhava

Tibet, 18th century
Bronze, cm 17x10x7
Inv. No. 18.M264-1.23

According to Tibetan tradition, the Indian *yogi* Padmasambhava lived in the second half of the eighth century but the first historical testimonies that refer to his life and history only date back to around the 11th century. He is revered as a second Buddha by all religious orders in Tibet and particularly venerated by the “Ancients” (tib. *rNying ma pa*). Padmasambhava is depicted with lay Central Asian clothes and a hat worn by magicians and sorcerers, and holds the following items: the *kapala*, a skullcap used as a ritual cup, the *vajra*, or diamond thunderbolt, and lastly the *katvanga*, the sceptre with three severed heads in different states of decomposition, which has since been lost.

The stylistic and executive characteristics of this statue suggest a late dating. The image is rather coarse and suggests it was made locally, in a village workshop rather than by a renowned sculptor in one of the larger artistic centres of central Tibet or the Nepal Valley. However, images like these are interesting precisely because they reveal the regional developments of relatively standardised iconography. For example, certain elements, such as the way the hair falling on the shoulders of the character consists of two long twists, could connect this statue to more remote Himalayan regions such as Mustang in northern Nepal where similar models, dating to an artistic phase that ran from the 18th to the 20th century, can be seen among the collections of its monasteries.

(C.B.)



7. Buddha Śākyamuni

Tibet, fine XIX- inizio XX secolo

Bronzo, cm 16,3x10,3x7

Inv. n. 18.M264-1.1

Questa immagine rappresenta il Buddha storico Śākyamuni nel momento in cui raggiunse il pieno risveglio o 'illuminazione'. Ritratto nel gesto di toccare la terra (*bhūmisparśamudrā*) per chiamarla a testimonianza della sua nuova consapevolezza, il Buddha è assiso con le gambe incrociate nella posizione detta 'del loto', qui su un trono formato dalle corolle di un doppio loto. Śākyamuni indossa abiti monacali, segno della sua rinuncia alla vita mondana e, tra i vari segni della sua speciale attitudine alla realizzazione, si noti la tipica protuberanza cranica sulla sommità della testa, coincidente con il settimo 'chakra', secondo la fisiologia indiana.

In ambito culturale tibeto-himalayano, il Buddha storico in *bhūmisparśamudrā* è il soggetto iconografico più comune. Statue in metallo che lo raffigurano, di piccole e medie dimensioni, vengono regolarmente commissionate agli artisti a scopo devozionale e per accumulare meriti 'karmici'. Un'immagine come questa, dopo essere stata realizzata, viene consacrata da un *lama* (tib. *bla ma*, «maestro») attraverso l'inserimento, all'interno della base, di piccole reliquie, sostanze medicinali, pietre preziose, chicchi di cereali e rotoli di carta recanti formule magiche o devozionali, come quelle presenti in questo oggetto della collezione Guetta.

Da un punto di vista stilistico, sebbene la base lotiforme della statua voglia imitare quelle di immagini più antiche, certi dettagli della figura rivelano una manifattura recente. Il modo in cui sono stati realizzati certi stilemi, per esempio, i riccioli della capigliatura del Buddha e le sue vesti, in particolare il corpetto pieghettato che emerge orizzontalmente rispetto alla stola portata sulla spalla sinistra, indicano una produzione artistica ascrivibile tra il tardo XIX secolo e la prima metà del XX secolo.

(C.B.)

7. Buddha Śākyamuni

Tibet, late 19th-early 20th century

Bronze, cm 16.3x10.3x7

Inv. No. 18.M264-1.1

This image depicts the historical Buddha Śākyamuni in the moment he reached full awakening or 'enlightenment'. Portrayed touching the earth (*bhūmisparśamudrā*), to summon it as a witness to his new awareness, the Buddha is seated with his legs crossed in the so-called 'lotus' position, sitting on a throne formed by the flowers of a double lotus. Śākyamuni is wearing monastic robes as a sign of his renunciation of earthly life. The various signs of his special inclination include the typical cranial protuberance on the top of his head, which coincides with the seventh 'chakra' according to Indian physiology.

The historical Buddha in *bhūmisparśamudrā* is the most commonly depicted icon in the Tibetan-Himalayan culture. Artists are regularly commissioned to make small and medium-sized metal statues of it for devotional purposes and to accumulate 'karmic' merits. After being created, an image like this is consecrated by a *lama* (tib. *bla ma*, "master") via the insertion of small relics, medicinal substances, precious stones, grains and rolls of paper bearing magic or devotional formulas in the base, such as those present in this object of the Guetta collection.

In terms of style, even though the lotus-shaped base of the statue seeks to imitate those of more ancient images, certain details of the figure reveal its recent manufacture. The way in which certain stylistic elements have been created, such as the curls of the Buddha's hair and his robes, especially the pleated vest that protrudes horizontally with respect to the stole on his left shoulder, indicate that it was made between the late 19th century and the first half of the 20th century.

(C.B.)



8. Hayagrīva

Tibet, fine XIX-inizio XX secolo

Bronzo dorato, cm 10x10,5x5

Inv. n. 18.M264-1.3

Un soggetto relativamente meno comune nelle collezioni di arte himalayana è costituito dalle immagini dei protettori della dottrina (*dharmapāla*), divinità benevole ma dall'aspetto feroce che hanno il compito di proteggere sia l'insegnamento buddhista sia i suoi praticanti durante il loro percorso di raggiungimento della consapevolezza. In questo caso, è qui rappresentato Hayagrīva (tib. *rta mgrin*), "testa di cavallo" o, letteralmente, "collo di cavallo". Originariamente appartenente al pantheon hindū, in qualità di assistente di Yama, dio della morte, Hayagrīva divenne popolare anche in ambito buddhista come attendente del *bodhisattva* Avalokiteśvara, uno dei più importanti nel contesto buddhista tibetano. L'iconografia di questo protettore è caratterizzata, oltre che dall'aspetto feroce e dai tre occhi strabuzzati visibili in ognuno dei suoi tre volti, da una o più teste di cavallo – come in questo caso – che emergono dalla sua irta capigliatura, in corrispondenza di ognuno dei suoi volti. Tra gli attributi branditi dalle sei braccia di questa divinità, rimangono in questa statua solamente il vajra e l'impugnatura della spada, la cui lama è andata anch'essa perduta. Questa figura appartiene a una tipologia statuaria molto popolare tra Tibet e Cina a partire dal XVII secolo e perdurante fino al XX secolo, caratterizzata dalla presenza di alcuni stilemi sinizzanti. In questo caso, la base della statua, unitamente ad altri dettagli stilistici, rivela la fase di produzione artistica sviluppatasi tra il tardo Ottocento e la prima metà del Novecento.

(C.B.)

8. Hayagrīva

Tibet, late 19th-early 20th century

Gilt bronze, cm 10x10.5x5

Inv. No. 18.M264-1.3

Slightly less common in the collections of Himalayan art are images of the protectors of the doctrine (*dharmapāla*), benevolent but fierce-looking divinities responsible for protecting both the Buddhist teaching and its devotees during their path to achieving awareness. In this case, Hayagrīva (tib. *rta mgrin*) – "horse head" or more literally "horse neck" – is depicted. Originally belonging to the Hindu pantheon as the assistant to Yama, god of death, Hayagrīva also became popular in Buddhism as an attendant of the *bodhisattva* Avalokiteśvara, one of the most important in Tibetan Buddhism. The iconography of this protector is characterised not only by its ferocious appearance and the three bulging eyes on each of its three faces but also by one or more horse heads – as in this case – which emerge from its bristling hair by each of its faces. Of all the attributes held by the six arms of this divinity, only the vajra and the hilt of the sword remain, the blade of which has also been lost. This figure is a type of statue that was very popular in Tibet and China from the 17th to the 20th century and featured the presence of some Chinese styles. In this case, the base of the statue and other stylistic details demonstrate that it was made between the late 19th and the first half of the 20th century.

(C.B.)

Arte buddhista tibetana: dei e demoni dell'Himalaya, a cura di Franco Ricca, Electa, Milano 2004, pp. 114-123, figg. 19, 24, 28

Marylin M. Rhie, Robert A. F. Thurman, Alice S. Candell, *A Shrine for Tibet. The Alice S. Kandell Collection*, Overlook Press, New York 2009, pp. 210-211, figs. V9a-b.

Gilles Béguin, *Art ésotérique de l'Himālaya. La donation Lionel Fournier*, Catalogue de l'exposition, Paris, Musée Guimet, 13 octobre 1990 – 28 janvier 1991, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1990, pp. 118-119, fig. 67.



9. Padmasambhava con due discepoli del lignaggio

Nyingmapa

Tibet, XIX-XX secolo

Bronzo dorato, *repoussé*, cm 24x19,5x10

Inv. n. 18.M264-1.12

Lo *yogin* indiano Padmasambhava visse nella seconda metà dell’VIII secolo e i suoi insegnamenti sono alla base della tradizione religiosa degli “Antichi” (tib. *rnying ma*). È venerato da tutti gli ordini religiosi alla stregua di un secondo Buddha. Secondo la tradizione, fu invitato in Tibet dal sovrano Trisong Detsen (*khri srong ide btsan*) per soggiogare alcuni demoni che insidiavano la costruzione del primo monastero buddhista, a Samye, non lontano da Lhasa. Il nome di Padmasambhava, letteralmente “nato nel loto”, ricollega questo *guru* alla famiglia del Loto e sottolinea il suo legame spirituale con il *bodhisattva* Avalokiteśvara e il buddha esoterico Amitābha. In questa immagine, il grande *yogin* indiano è affiancato da due personaggi appartenenti verosimilmente al suo lignaggio di insegnamenti, da non confondere con le sue due mogli Mandārāvā e Yeshe Tsogyel. I due personaggi che insieme a Padmasambhava compongono questa triade, un laico in abiti aristocratici, alla sua sinistra, e un monaco, alla sua destra, sono forse “scopritori di tesori” (*gter ston*). La venerazione per Padmasambhava, durante i secoli, 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 a oggi, hanno ritrovato questi “tesori nascosti” vengono chiamati, appunto, “scopritori di tesori”, generalmente maestri dalle comprovate doti spirituali, come probabilmente furono i due personaggi qui ritratti.

Questo articolato gruppo scultoreo è stilisticamente riconducibile a un periodo compreso tra la fine dell’Ottocento e i primi anni Ottanta del Novecento.

(C.B.)

9. Padmasambhava with two disciples of the Nyingmapa lineage

Tibet, 19th-20th century

Gilt bronze, *repoussé*, cm 24x19.5x10

Inv. No. 18.M264-1.12

The Indian *yogi* Padmasambhava lived in the second half of the eighth century and his teachings are the basis of the religious tradition of the “Ancients” (tib. *rnying ma*). He is revered by all the religious orders as a second Buddha.

According to tradition, he was invited to Tibet by the sovereign Trisong Detsen (*khri srong ide btsan*) to tame demons threatening the construction of the first Buddhist monastery in Samye, not far from Lhasa. The name Padmasambhava, literally “born in the lotus”, connects this *guru* to the Lotus family and underlines his spiritual connection with the *bodhisattva* Avalokiteśvara and the esoteric buddha Amitābha. In this image, the great Indian *yogi* is flanked by two characters who probably belonged to his lineage of teachings, not to be confused with his two wives Mandārāvā and Yeshe Tsogyel. The two characters who form this triad together with Padmasambhava – a layman in aristocratic clothes on his left and a monk on his right – are perhaps “treasure discoverers” (*gter ston*). Over the centuries the veneration of Padmasambhava has grown hand in hand with the progressive discovery of texts called “hidden treasures” (*gter ma*) that have been attributed to him by the followers of the order of the “Ancients”. According to this tradition, Padmasambhava himself hid them so they would be protected from the enemies of Buddhism, and then had his followers bring them to light through indications given to them in dreams or in the form of visions. Over the centuries and up to today, those who have found these “hidden treasures” are in fact called “treasure discoverers”, and are generally masters with proven spiritual qualities. The two characters portrayed here were likely such discoverers.

This articulated sculptural group can be stylistically attributed to a period between the late 19th century and the early 1980s.

(C.B.)

David Weldon, Jane Casey Singer, *The Sculptural Heritage of Tibet. Buddhist Art in the Nyingjei Lam Collection*, Catalogue of the exhibition, London, Ashmolean Museum, 6 October – 30 December 1999, Laurence King Publishing, London 1999, pp. 130-190.

Pratapaditya Pal, *Art of Tibet. Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection*, Los Angeles County Museum of Art and University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1990, p. 290, fig. S51a.

Alla scoperta del Tibet. Le spedizioni di Giuseppe Tucci e i dipinti tibetani, Catalogo della mostra, Roma, Museo Nazionale d’Arte Orientale G. Tucci, 5 dicembre 2014 – 8 marzo 2015, a cura di Deborah Klimburg-Salter, Skira, Milano 2015, p. 132, fig. 25.

Chiara Bellini, *Nel Paese delle Nevi. Storia culturale del Tibet dal VII al XXI secolo*, Einaudi, Torino 2015, pp. 52, 58-59, 64-66, 123-126, figg. 6, 7, 8.



9. Kīla (tib. *Phur ba*) di Hayagrīva, picchetto rituale

Ambito himalayano, fine XIX- XX secolo

Bronzo, cm 26x3

Inv. n. 18.M264-1.46

Il Kīla (tib. *phur ba*) è un picchetto utilizzato in ambito buddhista Vajrayana come strumento rituale, sebbene originariamente legato al contesto religioso induista. 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, rendendolo inattaccabile dalle forze demoniache ostili. I Kīla venivano piantati a terra e collegati mediante una corda creando una recinzione che delimitava lo spazio sacro e, ancora oggi, ogni pratica rituale che necessita di un tale spazio si serve di Kīla per demarcare e proteggerne i confini. Questo Kīla, appartenente a una tipologia specifica legata al culto del protettore della dottrina Hayagrīva, presenta una impugnatura costituita da un *vajra* sormontato dai volti terrifici di Hayagrīva, come indicato dalla piccola testa di cavallo che spunta sulla sommità, la caratteristica principale di questa divinità dal quale prende il nome stesso: "collo di cavallo". Sulla base di un'analisi stilistica e delle decorazioni sull'impugnatura, è databile tra la fine del XIX secolo agli anni Ottanta del XX secolo.

(C.B.)

9. Kīla (tib. *Phur ba*) of Hayagrīva, ritual stake

Himalayas, late 19th-20th century

Bronze, cm 26x3

Inv. No. 18.M264-1.46

The Kīla (tib. *phur ba*) is a ritual stake used in Vajrayana Buddhism although it was originally linked to Hinduism. When the Kīla was first used in Buddhist practices, Indian monks used this tool to circumscribe the space within which they would take refuge during monsoon season, making it unsailable by hostile demonic forces. The Kīla were planted in the ground and connected by a rope to create a fence that delimited the sacred space; even today, every ritual that requires such a space uses a Kīla to outline and protect its borders.

This specific type of Kīla is connected to the cult of the protector of the Hayagrīva doctrine. It has a handle consisting of a *vajra* with the terrifying faces of Hayagrīva on top, as can be seen by the small protruding horse head, the main feature of this god from which it gets its name: "horse neck".

On the basis of a stylistic analysis and the decorations on the handle, it can be dated to between the end of the nineteenth century and the 1980s.

(C.B.)

Martin J. Boord, *The Cult of the Deity Vajrakīla, according to the Text of the Northern Treasures of Tibet (Byang-gter phur-ba)*, (Buddhica Britannica, Series Continua. IV), The Institute of Buddhist Studies, Tring 1992.

John C. Huntington, *The phur-pa, Tibetan Ritual Daggers*, «Artibus Asiae. Supplementum», XXXIII, 1975.

Images of Devotion. Religious Sculpture from Nepal, Tibet and India, ed. by Erberto Lo Bue, Capriaquar, Pescara 2011, pp. 60-63.



10. Kartika (tib. *gri gung*), strumento rituale

Ambito himalayano, XX secolo.

Bronzo, cm 9x8,5

Inv. n. 18.M264-1.45

10. Kartika (tib. *gri gung*), ritual tool

Himalayas, 20th century.

Bronze, 9x8.5 cm

Inv. No. 18.M264-1.45

Il *kartika* è una sorta di piccolo coltello per la scuoiatura a forma di mezzaluna, utilizzato nel buddhismo *Vajrayāna* come strumento rituale. Il *kartika* è uno degli attributi più comuni delle divinità tantriche adirate. Simboleggia la lama della saggezza che recide i legami con l'ignoranza e i beni materiali. Elimina le sei trasgressioni: l'ignoranza, l'odio, l'orgoglio, la cupidigia, il dubbio e lo sguardo maligno. Sulla parte frontale della lama sono rappresentati due dragoni dal disegno moderno.

(C.B.)

The *kartika* is a small, crescent-shaped skinning knife used in *Vajrayāna* Buddhism as a ritual tool. The *kartika* is one of the most common attributes of angry tantric gods. It symbolises the blade of wisdom that severs ties with ignorance and material goods. It eliminates the six transgressions: ignorance, hatred, pride, greed, doubt and the evil eye. The front of the blade has two dragons with a modern design.

(C.B.)



11. Vajra (scettro di folgori)

Tibet, XX secolo
 Bronzo, cm 21x7x8
 Inv. n. 18.M264-1.43

12. Vajra (scettro di folgori)

Tibet, XX secolo
 Bronzo, cm 25x6,5x6
 Inv. n. 18.M264-1.42

Il *vajra*, originariamente lo scettro del dio vedico Indra, in ambito buddhista ha assunto la funzione di strumento rituale. Viene anche chiamato scettro adamantino, poiché caratterizzato simbolicamente dalla indistruttibilità del diamante e dalla forza inarrestabile del fulmine. In origine il *vajra* era essenzialmente un'arma, probabilmente una sorta di mazza con un corpo centrale sferico – sul quale, in questo caso, è incisa l'immagine di un Buddha – e delle costole laterali che possono incontrarsi in una cuspide più o meno appuntita. Secondo il buddhismo *Vajrayāna*, questo simbolo rappresenta l'essenza primigenia insita in ogni essere vivente, avente le caratteristiche di purezza e perfezione tipiche del diamante. Tale condizione originaria, che non ha bisogno di trasformazioni, va semplicemente ritrovata attraverso la pratica spirituale. L'uso del *vajra* come strumento simbolico e rituale si diffuse dall'India in molti paesi dell'Asia buddhista.

Questi oggetti potrebbero essere stati realizzati nel XX secolo. Nel 18.M264-1.43 i dettagli della sfera centrale e la forma delle costole laterali fanno infatti pensare a una produzione moderna. Nell'altro, nonostante la particolarità dell'apice delle due estremità laterali, lo stile con cui sono realizzati i *makara* (mostri marini) appare piuttosto moderno.

(C.B.)

11. Vajra (diamond thunderbolt)

Tibet, 20th century
 Bronze, cm 21x7x8
 Inv. No. 18.M264-1.43

12. Vajra (diamond thunderbolt)

Tibet, 20th century
 Bronze, cm 25x6.5x6
 Inv. No. 18.M264-1.42

Originally the sceptre of the Vedic god Indra, in Buddhism the *vajra* has taken on the function of a ritual tool. It is also called the adamantine sceptre as it is symbolically characterised by the indestructibility of the diamond and the unstoppable force of the thunderbolt. The *vajra* was originally a weapon, probably a sort of club with a spherical central body – in this case engraved with the image of a Buddha – and side ribs that meet in a more or less pointed cusp. According to *Vajrayāna* Buddhism, this symbol represents the primeval essence inherent in every living being and has the typical characteristics of the diamond, namely purity and perfection. This original condition, which needs no transformation, is simply found through spiritual practice. The use of the *vajra* as a symbolic and ritual tool spread from India to many countries in Buddhist Asia.

These objects may have been made in the 20th century. In 18.M264-1.43 the details of the central sphere and the shape of the side ribs suggest modern production. In the other, despite the particularity of the apex of the two side ends, the style of the *makara* (sea monsters) seems rather modern.

(C.B.)





IL BUDDHA NEI DETTAGLI: NOTE SULL'ICONOGRAFIA E SULL'ESTETICA DELLA SCULTURA BUDDHISTA NEL SUD-EST ASIATICO*

Nicoletta Celli

L'arte buddhista del Sud-Est asiatico, sviluppatasi a partire dalla seconda metà del I millennio, ha dato origine nei secoli a una varietà di espressioni diverse, pari alla ricchezza e alla varietà linguistica, etnica e culturale della regione. Tra le arti, la scultura in bronzo, legno, terracotta e più raramente in pietra, costituisce una delle voci più importanti della produzione e ha come soggetto principale il Buddha storico, insieme ad altre figure (discepoli, monaci, esseri semi-legendari, divini e semidivini), subordinate per importanza e per numerosità alla rappresentazione dell'Illuminato.

Le icone di Śākyamuni dominano sugli altari all'interno delle sale dei monasteri antichi e moderni, al vertice di un pinnacolo formato da numerosissime altre immagini fittamente assiegate: repliche più piccole dell'icona principale, figure di monaci, santi della tradizione buddhista locale insieme a contenitori per le offerte e oggetti rituali [Fig. 2].

Ancora poco conosciuta rispetto alla tradizione indiana, la produzione buddhista del Sud-Est asiatico è di grande interesse per una ragione particolare. In ciascuno dei paesi di quell'area si è ripetuto il prodigio della reinvenzione di un'immagine, quella del Buddha, riproposta nelle forme di uno stile ogni volta coerente e riconoscibile e messa al servizio di un'iconografia nuova, capace di servirsi di nuovi segni per sottolineare la straordinarietà dell'Illuminato. È proprio nel felice connubio tra feconda visione estetica e intuizione iconografica che riposa lo specifico della scultura buddhista del Sud-Est asiatico o, per meglio dire, la specificità delle immagini del Buddha prodotte in ciascuno dei territori regionali. Questo potenziale innovativo non è affatto scontato. Innanzitutto, perché muove da un vocabolario stilistico e iconografico ereditato dal mondo indiano, che tutte le tradizioni della regione avevano assimilato e a partire dal quale hanno intrapreso il proprio percorso artistico. In secondo luogo, l'immagine del Buddha, come tutte le icone religiose, trae la propria forza ed efficacia dalla continuità e non dal cambiamento, ossia dalla conformità alle norme iconografiche che la definiscono e

che non ammettono trasgressioni. Ma consentono, tuttavia, che il segno si precisi, che si affili e persino si moltiplichi per alludere alla condizione superiore dell'Illuminato. È in queste pieghe, sul crinale tra descrizione ed evocazione, che la ricerca iconografica esplora altre possibilità, altri segni per accompagnare lo sguardo del devoto dal contingente al trascendente.

L'arte indiana si era misurata da secoli con il difficile compito di tradurre nei limiti del linguaggio delle forme la condizione superiore che il Buddha aveva esperito, ovvero l'esperienza che lo aveva portato al di là del mondo delle forme. In India, la ricerca aveva avuto inizio all'alba del primo millennio, attraverso le sperimentazioni dell'arte di Mathurā e del Gandhāra (nell'India nord-occidentale), i due centri artistici che avevano portato alla genesi della raffigurazione antropomorfa dell'Illuminato. Dalla sintesi di quelle due tradizioni e, in particolare, dall'immagine meditativa del Buddha che affiora dal Gandhāra, dipendono tutte le altre elaborazioni indiane sviluppate nei secoli successivi [Fig. 1]. La figura dell'Illuminato, elaborata dai due centri artistici, presenta il Buddha come un *mahāpuruṣa*, un "grande uomo" che reca sul proprio corpo i segni delle perfezioni spirituali maturate nel corso di innumerevoli esistenze, che la tradizione canonica stabilirà in 32 principali e 80 secondari. Tra questi figurano la protuberanza cranica/crocchia di capelli che sormonta il capo, il ciuffo di peli tra i sopraccigli, il simbolo della ruota sui palmi delle mani e sulle piante dei piedi e altri ancora. Gestì delle mani (*mudrā*) e posizioni del corpo (*āsana*) aggiungono altri livelli di significato e concorrono insieme ai segni alla trasfigurazione del corpo per mezzo dell'arte. Si osservi, per esempio, l'altorilievo con il Buddha assiso, assorto nell'esposizione del Primo Sermone, scolpito nella morbida arenaria di Chunar [Fig. 3]: l'espressione della sovranità spirituale del Buddha è affidata all'idea di fluidità che si traduce nelle forme morbide di un corpo fatto di volumi curvi, dove la tensione della superficie non esonda mai nella rotondità pesante, ma resta confinata al di qua, nella piechezza vibrante di un corpo attraversato da un'energia invisibile

Fig. 1. Buddha, grotta 10 (Viśvakarman), VII sec., Ellora, India. Foto di Nicoletta Celli.

Buddha, Cave 10 (Viśvakarman), 7th century. Ellora, India. Ph. Nicoletta Celli.

* Ci si riferisce in particolare all'arte buddhista sviluppatasi per apporto, diretto o indiretto, del mondo indiano e non di quello cinese; pertanto, il discorso è circoscritto alle culture artistiche fiorite nei territori che corrispondono agli odierni Birmania (denominazione che si preferisce usare rispetto a "Myanmar" imposta nel 1989 dalla giunta militare al governo), Thailandia, Cambogia e Laos.



Fig. 2. Statua del Wat Mai Suwannaphumham, XIX sec. Luang Prabang, Laos. Foto di Nicoletta Celli.
Statue in Wat Mai Suwannaphumham, 19th cent. Luang Prabang, Laos. Ph. Nicoletta Celli.

che lo permea senza soluzione e senza arrestarsi di fronte agli ostacoli dell'anatomia convenzionale: non ci sono tendini, né scheletro, né muscolatura, a interrompere la fluidità che promana dalla superficie. La rappresentazione inventata dal mondo indiano si lascia alle spalle la ricerca della verosimiglianza – il corpo del Buddha non è la somma divina di tante perfezioni umane – ma un'immagine segnata da simboli che alludono a una condizione superiore.

Il codice simbolico esplorato e teorizzato dal mondo indiano è recepito e amplificato dalle scuole artistiche del Sud-Est asiatico, ciascuna delle quali fu responsabile di una particolare declinazione dell'eredità indiana. In generale, la diffusione del buddhismo nella regione è databile alla prima

metà del I millennio ed è parte di un fenomeno più ampio di irradiazione della cultura indiana di cui è anche testimonianza la presenza dell'induismo. L'impatto delle due tradizioni è diverso da un'area all'altra e così pure la loro distribuzione e prevalenza nel corso dei secoli. Sommarariamente si può affermare che il buddhismo ha segnato in maniera pressoché ininterrotta la storia della Birmania e della Thailandia dalle origini ai nostri giorni, mentre è prevalso in momenti diversi e con connotazioni particolari nella storia della Cambogia (XII-XIII secolo) e del Vietnam centrale, l'antico Champa, nel IX secolo, e ha finito per diventare l'orientamento prevalente nell'intera regione, nella forma del buddhismo Theravāda, a partire dal XIII secolo (a esclusione del Vietnam, in cui altre forme di buddhismo sono presenti, e con l'eccezione della Malesia in cui nello stesso periodo è andato affermandosi l'islam).

Procedendo dalle espressioni artistiche più antiche e originali, si incontrano le statue di Dvarāvātī, cultura fiorita nei territori dell'odierna Thailandia centro-meridionale tra il VI e l'XI secolo,

che rammentano l'inizio dell'arte e della tradizione buddhista in quei paesi sfiorati dal pacifico irradiarsi della civiltà indiana. L'immagine probabilmente più rappresentativa di questa tradizione è destinata ad avere un grande impatto sull'arte della regione è certamente quella del Buddha stante [Fig. 4]. Le statue di questo tipo, di bronzo o di pietra, risalgono al VII secolo e si presentano sempre frontali e obbedienti a un principio di simmetria che governa, oltre ai gesti – quasi invariabilmente la *vitarkamudrā* (gesto dell'insegnamento) eseguita da entrambe le mani portate all'altezza del petto – anche la disposizione dell'abito, che ricopre entrambe le spalle e scende diritto ai lati increspandosi appena all'altezza del bordo inferiore in un egual numero di pieghe. Il mantello monastico, perfettamente aderente al corpo, sottolinea l'anatomia asessuata secondo l'indicazione estetica derivata dall'arte indiana di Sārnāth, mentre il volto rotondo dal naso pronunciato, lo sguardo rivolto verso il basso e un poco severo, il disegno a triplice arco dei sopraccigli congiunti e le labbra carnose costituiscono le cifre dell'immagine di Dvarāvātī. I capelli sono disposti in grandi ricci che ricoprono il capo e la protuberanza cranica troncoconica. L'origine stilistica di questa figura costituisce ancor oggi un problema per gli storici dell'arte che hanno di volta in volta evocato influenze locali diverse.¹ Al di là delle ispirazioni sottese, il Buddha di Dvarāvātī rappresenta una creazione di grande originalità, in particolare per il gesto della doppia *vitarkamudrā*, che ebbe un'ampia diffusione nella statuaria delle scuole posteriori. Oltre a quella descritta sono note anche altre immagini stanti, eccezioni alla simmetria che raffigurano il Buddha con la spalla destra scoperta e le mani atteggiare in gesti differenti: la destra, per esempio, in *vitarka-* o *varadamudrā* (gesto del dono), mentre la sinistra regge un lembo della veste.

In Birmania, nasce invece sotto il segno dello stile e dell'iconografia indiana Pāla l'arte di Pagan (XI-XIII secolo) che, moltiplicando generosamente gesti e posture, non manca di celebrare ogni momento della vita dell'Illuminato con una ricchezza senza pari. L'esuberanza iconografica pare tuttavia diminuire sul finire dell'epoca, per limitarsi in seguito alle numerose varianti del cosiddetto Buddha ornato dei segni della regalità. L'idea nasce in India, ma conosce sviluppo e diffusione nel Sud-Est asiatico, particolarmente in Cambogia, Birmania e Thailandia.² In questi ultimi due paesi le immagini del Buddha assiso e incoronato sono

anche associate a partire dal XIV o XV secolo alla leggenda apocrifa del re Jambupati.³ Il racconto, circolato in diverse versioni birmane e thai che rimandano a un manoscritto in *pāli* che non si è conservato, narra della vicenda dell'arrogante re Jambupati convertito dal Buddha, che assunse per l'occasione sembianze regali così sontuose da umiliare il sovrano e convincerlo a comportarsi secondo i dettami del buddhismo. Questo tipo iconografico raffigura il Buddha assiso nel gesto con cui chiama la terra a testimonianza della avvenuta illuminazione (*bhūmisparśamu-drā*) e coronato da un diadema a punte dal quale si dipartono lateralmente due ampie decorazioni traforate simili a una coppia di ali⁴ [Fig. 5].

L'atmosfera colta e raffinata dell'epoca di Sukhothai, regno della Thailandia centrale la cui storia si estende dalla metà del XIII al XV secolo, è responsabile di una riflessione sulla figura dell'Illuminato che durante questi secoli porta alla rappresentazione del Buddha in tutte e quattro le posizioni desumibili dalla letteratura religiosa: assiso, stante, disteso sul fianco destro e incedente. Più di ogni altra, l'immagine creata da Sukhothai rappresenta il tentativo riuscito di elaborare un linguaggio formale capace di alludere all'essenza sovranaturale dell'Illuminato, ovvero di evocare la perfezione spirituale attraverso segni, gesti, proporzioni e dimensioni di un corpo umano trasfigurato. La realtà sovramondana si svela, infatti, non nella verità anatomica del corpo, nella perfezione delle parti o nell'equilibrio delle proporzioni – segni, ancora una volta, di umana eccellenza – ma appare, misteriosa e indecifrabile, nelle forme surreali in cui il corpo umano è stato trasformato. La scuola di Sukhothai rappresenta il Buddha con il maggior numero di segni fisici (*lakṣaṇa*) che mai sia stato raffigurato nell'arte. Alcuni rispecchiano fedelmente le poetiche descrizioni di testi non canonici che descrivono, per esempio, le braccia simili alla "proboscide dell'elefante", il naso curvo come "il becco di un pappagallino", le gambe simili "a quelle dell'antilope", i talloni "sporgenti", il mento a forma di "frutto di mango" o, ancora, le dita simili "a giovani germogli di loto".⁵ A questi segni si aggiunge anche la cifra di Sukhothai, ripresa da tutte le scuole di scultura posteriori: la fiamma che si sviluppa dalla sommità del capo per alludere alla luminosità che si irradia dalla figura del Buddha [Fig. 6].

Nel solco della tradizione indiana, queste immagini non cercano la verosimiglianza, ma celebrano piuttosto la condizione unita-



Fig. 3. Buddha in arenaria, V sec., Museo archeologico, Sārnāth, India. Da: Leidy, 2009, p. 30.

Sandstone Buddha, 5th century. Archaeological Museum, Sārnāth, India. From: Leidy, 2009, p. 30.

ria e pacificata raggiunta dal Maestro.⁶ Pertanto, né l'affiorare di un muscolo, né la spigolosità di un'articolazione o il pulsare di una vena alterano quello stato di quiete e compostezza che ha le forme curve e ininterrotte del corpo dell'Illuminato. L'essenza dello stile di Sukhothai, spogliato della genialità iconografica e della perfezione tecnica delle nuove immagini, pare proprio sintetizzabile nell'iterazione della linea curva, portata sino al limite estremo della sua declinazione. Se l'esito è felice già nelle statue assise, dove l'arco del volto ovale riaffiora nei sopraccigli, nella mandorla degli occhi e nel mento, e un ritmo ondulatorio si trasmette dal volto al torace e dalle spalle tornite all'arco disegnato dalle gambe incrociate, l'effetto è ancora più sorprendente nell'immagine del Buddha incedente [Fig. 7]. Questa creazione per cui la scuola di Sukhothai è celebre - se non altro per l'invenzione dell'icona indipendente del Buddha in cammino - risale al tardo XIII o all'inizio del XIV secolo. Surreale nel suo incedere verso il nulla, l'immagine del Buddha è un trionfo di perfezione

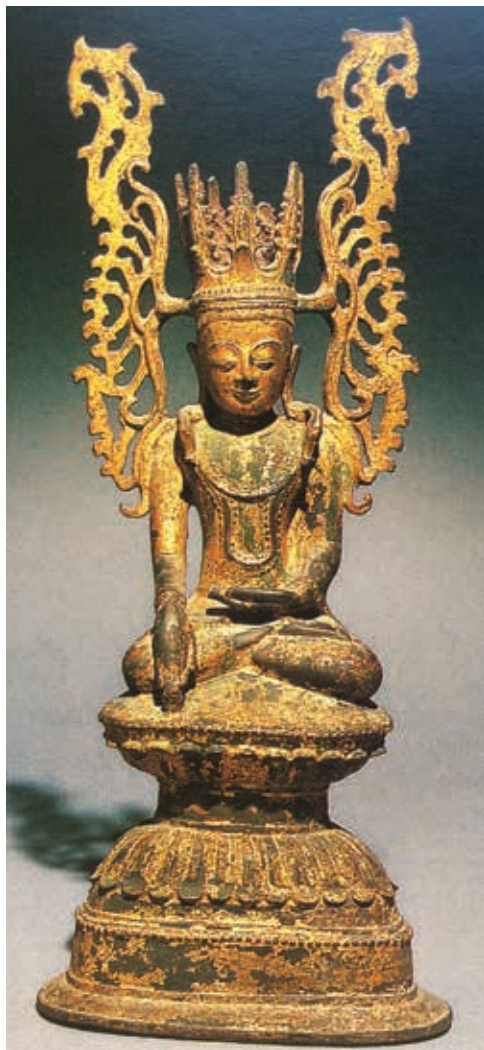


Fig. 4. Buddha in bronzo, Dvarāvati VIII-IX sec. Museo nazionale, Bangkok, Thailandia. Da: Gosling, 2004, p. 94.

Bronze Buddha, Dvarāvati, 8th-9th century. National Museum, Bangkok, Thailand. From: Gosling, 2004, p. 94.

Fig. 5. Buddha ornato delle insegne regali, bronzo dorato, periodo post-Pagan (XVII sec.?), Birmania. Londra, British Museum. Da: Green-Blurton, 2002, fig. 6.3.

Crowned Buddha, gilt bronze, post-Pagan period (17th century?), Burma. London, British Museum. From Green-Blurton, 2002, fig. 6.3.



tecnica e cura dei dettagli: la gamba destra leggermente flessa, in un movimento senza peso; il braccio destro abbandonato, flessuoso come una liana; la mano sinistra atteggiata nella *vitarkamudrā* e l'ovale perfetto del volto, nobile e senza tensione. L'arte della stilizzazione permea invece le tarde statue laotiane (a partire dal XVIII secolo),⁷ in bronzo o legno dorato, espressione autentica della sensibilità locale dopo la lunga parentesi all'ombra dell'arte di Sukhothai e di Ayutthaya. Certamente delicate e poco maestose, le immagini lunghe e piatte di Buddha stanti si ammirano per il fascino astratto e per l'eleganza del contorno mosso dalle increspature delle vesti e ingentilito dal movimento sinuoso delle braccia che seguono il profilo dolce del corpo

o, in ossequio alla simmetria tanto apprezzata, si dispiegano in una doppia *abhayamudrā*.⁸ E, se anche l'arte cambogiana rende omaggio all'immagine del Buddha, protetto dal *nāga* Mucalinda od ornato delle insegne regali [Fig. 8], l'intensità maggiore è raggiunta nelle statue del re Jayavarman VII, apostolo del Dharma e visionario costruttore dell'ultima Angkor.⁹ Siano ritratti del sovrano, o immagini idealizzate, queste statue del tardo periodo angkoriano (XII-XIII secolo) raffigurano un personaggio maschile assiso nella posizione del loto, con lo sguardo abbassato, raccolto in meditazione. Si svela, in quest'immagine, non la certezza della verità nelle forme perfette del Buddha, ma il cammino paziente dell'uomo che, dietro lo sguardo assorto e sereno, si apre alla ricerca interiore [Fig. 9].

Note

¹ Betty Gosling, *Origins of Thai Art*, River Books, Bangkok 2004, pp. 68-71.

² Per una rassegna delle varianti iconografiche del Buddha con le insegne regali in Birmania, si veda Otto Karow, *Burmese Buddhist Sculpture*, White Lotus, Bangkok 1991, pp. 2-3 e figg. 41-57; sul Buddha ornato di corona e gioielli nella Thailandia settentrionale e sulla complessità iconografica del tipo, si veda Carol Stratton, Miriam Scott McNair, *Buddhist Sculpture of Northern Thailand*, Buppha Press-Silkworm Books, Chicago-Chiang Mai 2004, pp. 57-59. Per approfondimenti su questo tema nell'arte del Sud-Est asiatico, si vedano i testi di Fickle e Woodward citati nella nota 3.

³ Dorothy Fickle, *Images of the Buddha in Thailand*, Oxford University Press, Singapore 1991, p. 41 e Hiram W. Woodward, "The Buddha Images of Ayutthaya", in *The Kingdom of Siam. The Art of Central Thailand, 1350-1800*, edited by Forrest McGill, Snoeck-Art Media Resources, Ghent-Chicago 2005, pp. 54-56.

⁴ Alexandra Green, T. Richard Blurton, *Burma. Art and Archaeology*, The British Museum Press, London 2002, pp. 57-58.

⁵ Jean Fontein, *Buddhas du Siam*, Snoeck-Ducaju & Zoon, Bruxelles 1996, p. 43.

⁶ Per un riferimento al precedente indiano di questa concezione estetica, in riferimento alla celebre statua del Buddha assiso di Sarnāth, si veda Denise Patry Leidy, *The Art of Buddhism*, Shambala, Boston 2009, pp. 50-52.

⁷ Per una sintetica rassegna della statuaria laotiana dedicata all'immagine del Buddha, si veda Madeleine Giteau, *Art et Archéologie du Laos*, Picard, Paris 2001, pp. 145-167.

⁸ Denise Heywood, Luang Prabang. Cité Royale du Laos, River Books, Bangkok 2006, p. 28, 110 e 131.

⁹ Nadine Dalsheimer, *Les collections du musée national de Phnom Penh*, EFEO-Magellan & Cie, Paris 2001, p. 159 e p. 254.

THE BUDDHA IN DETAIL: NOTES ON THE ICONOGRAPHY AND AESTHETICS OF BUDDHIST SCULPTURE IN SOUTHEAST ASIA*

Nicoletta Celli

Buddhist art in Southeast Asia developed from the second half of the first millennium and gave rise to a variety of different expressions over the centuries reflecting the richness and linguistic, ethnic and cultural variety of the region. Sculpture in bronze, wood, terracotta and more rarely stone is one of the most important forms of this art and its main subject is the historical Buddha, together with other figures (disciples, monks, semi-mythical beings, gods and demigods) subordinate in importance and in number to the representation of the Enlightened One.

The icons of Sākyamuni dominate the altars inside the halls of the ancient and modern monasteries, forming the tip of a pyramid made up of numerous other images densely packed together: smaller replicas of the main icon, figures of monks, saints of the local Buddhist tradition together with receptacles for offerings and ritual objects [Fig. 2].

Still little known compared with the Indian tradition, the Buddhist production of Southeast Asia is of great interest for a particular reason: in each of the area's countries, the image of the Buddha was reinvented and proposed in a style that is coherent and recognisable every time, creating a new iconography capable of using new signs to underline the extraordinary nature of the Enlightened One. The specific Buddhist sculpture of Southeast Asia, or to put it better, the specificity of the images of the Buddha produced in each of the regional territories, arises from the precise and perfect combination of a penetrating aesthetic insight and iconographic inventiveness.

This innovative potential is by no means a foregone conclusion. First of all, because it starts from a stylistic and iconographic lexicon inherited from the Indian world, which all the traditions of the region had assimilated and from which they embarked on their artistic journey. Secondly, the image of the Buddha, like all religious icons, derives its strength and effectiveness from continuity and not from change; that is, from compliance with the iconographic norms that define it and do not allow transgressions. However, they do allow the image to be improved, re-

fined and even multiplied to allude to the superior condition of the Enlightened One. It is in these nuances, balanced between description and evocation, that iconographic research explores other possibilities, other signs to accompany the gaze of the devotee from the contingent to the transcendent.

For centuries, Indian art had contended with the difficult task of translating the superior condition that the Buddha had experienced – i.e. the experience that had brought him beyond the world of forms – into the limited language of form. In India, this quest began at the dawn of the first millennium through the experimental art of Mathurā and Gandhāra (in north-western India), the two artistic centres responsible for the anthropomorphic representation of the Enlightened One. All the other Indian elaborations that developed in the following centuries stemmed from the synthesis of those two traditions and, in particular, the meditative image of the Buddha that emerged from Gandhāra [Fig. 1]. The figure of the Enlightened One developed by the two artistic centres presents the Buddha as a *mahāpuruṣa*, a “great man” whose body bears the signs of the spiritual perfections attained over the course of countless rebirths, which the canonical tradition would establish as 32 major and 80 secondary signs. These include the cranial protuberance/hair bun on top of his head, the tuft of hair between his eyebrows, the symbol of the wheel on the palms of his hands and on the soles of his feet, and others. His hand gestures (*mudrā*) and body positions (*āsana*) add other levels of meaning and contribute together with the signs to the transfiguration of the body by means of art. Note, for example, the high relief with the seated Buddha, absorbed in the exposition of the First Sermon, carved in the soft sandstone of Chunar [Fig. 3]: the Buddha's spiritual sovereignty is symbolised by a fluidity that translates into the soft forms of a body made of curved volumes, where the tension of the surface never spills over into heavy roundness, but confines itself to expressing the vibrant fullness of a body crossed by an invisible energy that seamlessly permeates it without stopping when faced with the obstacles of conventional anatomy: there are no

* We refer to the Buddhist art developed thanks to direct or indirect influence from India, not from China, so the essay is circumscribed to the artistic cultures that flourished in the territories corresponding to present-day Burma (the name we prefer to Myanmar, which was imposed by the military government in 1989), Thailand and Cambodia.



Fig. 6. Buddha in bronzo, Sukhothai, XIV-XV sec. Museo Nazionale Chao Sam Phraya, Ayutthaya, Thailandia. Foto di Nicoletta Celli.

Bronze Buddha, Sukhothai, 14th-15th century, National Museum Chao Sam Phraya, Ayutthaya, Thailand. Ph. Nicoletta Celli.

Fig. 7. Buddha incedente in bronzo, Sukhothai XIV sec. Wat Benchamabophit, Bangkok, Thailandia. Foto N. Celli.

Walking bronze Buddha, Sukhothai, 14th century. Wat Benchamabophit, Bangkok, Thailand. Ph. Nicoletta Celli.



tendons, nor skeleton, nor musculature to interrupt the fluidity that emanates from the surface. The representation invented by the Indian world leaves behind the search for verisimilitude - the body of the Buddha is not the divine sum of many human perfections but an image marked by symbols that allude to a superior condition.

The symbolic code explored and theorised by the Indian world is acknowledged and amplified by the art schools of Southeast Asia, each of which was responsible for a particular dimension of the Indian heritage. In general, the spread of Buddhism in the region dates to the first half of the first millennium and is part of the spread of Indian culture as a whole, of which the presence of Hinduism is further evidence. The impact of the two traditions

differs from one area to another and so does their distribution and prevalence over the centuries. It can generally be said that Buddhism is a virtually uninterrupted feature of the history of Burma and Thailand from its origins to present day, while it prevailed at different times and with particular connotations in the history of Cambodia (12th-13th century) and central Vietnam, the ancient Champa in the 9th century, and ended up becoming the prevailing orientation in the whole region in the form of *Theravāda* Buddhism starting from the 13th century (excluding Vietnam, where other forms of Buddhism were present, and with the exception of Malaysia in which Islam established itself in the same period).

The most ancient and original artistic expressions are the statue of Dvarāvātī, a culture that flourished in the territories of modern central-southern Thailand between the sixth and eleventh centuries. These works recall the beginning of Buddhist art and tradition in those countries touched by the peaceful irradiation of Indian civilisation. Probably the most representative image of this tradition and the one destined to have a great impact on the art of the region is that of the standing Buddha [Fig. 4]. The bronze or stone statues of this type date back to the seventh century and are always frontal and respect a principle of symmetry that, in addition to gestures – almost invariably the *vitarkamudrā* (gesture of teaching) performed by both hands held at chest height – also governs the arrangement of the robe, which covers both shoulders and goes straight down to the sides, slightly rippling at the lower edge in an equal number of folds. Perfectly adhering to the body, the monastic robe underlines the asexual anatomy according to the aesthetic mode of the Indian art of Sārnāth, while the round face with a pronounced nose, the slightly severe gaze facing downwards, the triple-arched shape of the joined eyebrows and the full lips are typical of the Dvarāvātī image. The hair is arranged in large curls that cover the head and the truncated cone-shaped cranial protuberance. The stylistic origin of this figure is still a problem for art historians who at various times have adduced to local influences.¹ Beyond the underlying inspirations, the Buddha of Dvarāvātī is a highly original creation, especially for the double *vitarkamudrā* which was widespread in the sculpture of the later schools. In addition to the one described above, other standing images are also known. There are exceptions to the usual

symmetry which depict the Buddha with his right shoulder uncovered and his hands posed in different gestures: the right, for example, in *vitarka* or *varadamudrā* (gesture of the gift), while the left holds the hem of the robe.

In Burma, the art of Pagan (11th-13th century) emerged from the Indian Pāla style and iconography; creating multiple gestures and postures, thus celebrating every moment of the life of the Enlightened One with unequalled richness. However, this iconographical richness seems to decrease towards the end of the period, later limited to the numerous variations of the so-called Buddha adorned with the signs of royalty. The idea was born in India, but was developed and spread in Southeast Asia, particularly in Cambodia, Burma and Thailand.² In the latter two countries the images of the seated and crowned Buddha were associated with the apocryphal legend of King Jambupati from the 14th or 15th century.³ The tale, circulated in different Burmese and Thai versions which refer to a manuscript in *pāli* that has not been preserved, tells the story of the arrogant King Jambupati converted by the Buddha, who assumed such sumptuous regal appearances for the occasion as to humiliate the sovereign and convince him to behave according to the dictates of Buddhism. This iconographic type depicts the Buddha seated in the gesture with which he calls the earth to witness the Enlightenment (*bhūmisparśamudrā*) and wearing a thorny crown from which two large openwork decorations similar to a pair of wings branch off laterally⁴ [Fig. 5].

The cultured and refined atmosphere of the Sukhothai era, the kingdom of central Thailand whose history extended from the mid-13th to the 15th century, spawned the figure of the Enlightened One, which during these centuries led to the representation of the Buddha in all four of the positions that can be deduced from religious literature: seated, standing, lying on his right side and moving forward. More than any other, the image created by Sukhothai represents a successful attempt to develop a formal style capable of alluding to the supernatural essence of the Enlightened One, i.e. to evoke spiritual perfection through the signs, gestures, proportions and dimensions of a transfigured human body. In fact, supramundane reality is not revealed in the anatomical truth of the body, in the perfection of its parts or its balanced proportions - signs, once again, of human excellence - but appears, mysterious and indecipherable,

in the surreal forms into which the human body has been transformed. The Sukhothai school represents the Buddha with the greatest number of physical signs (*lakṣaṇa*) ever depicted in art. Some faithfully reflect the poetic descriptions of non-canonical texts that describe, for example, arms similar to an “elephant’s trunk”, a nose curved like “a parrot’s beak”, legs similar to “an antelope’s”, “protruding” heels, a chin in the shape of a “mango fruit” or fingers similar to “young lotus buds”.⁵ These signs are joined by the motif of Sukhothai, which was adopted by all the later schools of sculpture: the flame that develops from the top of his head to allude to the brightness that radiates from the figure of the Buddha [Fig. 6].

Following in the footsteps of the Indian tradition, these images do not seek verisimilitude but rather celebrate the concentrated and peaceful condition reached by the Master.⁶ Therefore, neither the emergence of a muscle, the angularity of a joint nor the throbbing of a vein alter the state of tranquillity and composure of the curved and uninterrupted forms of the Enlightened One’s body. Setting aside the iconographical inventiveness and technical perfection of the new images, the Sukhothai style can be summarised in the repetition of the curved line taken to its extreme limits. If the result is already good in the seated statues where the arch of the oval face stands out in the eyebrows, in the almond shape of the eyes and in the chin, and an undulating rhythm passes from the face to the chest and from the rounded shoulders to the arch formed by the crossed legs, the effect is even more surprising in the image of the walking Buddha [Fig. 7]. This creation for which the Sukhothai school



Fig. 8. Buddha ornato delle insegne regali protetto dal *nāga* Mucalinda, bronzo, XII sec. Da: Dalsheimer, 2001, n. 137.

Crowned Buddha protected by *nāga* Mucalinda, bronze, 12th century. From: Dalsheimer, 2001, n. 137.

Fig. 9. Presunta statua di Jayavarman VII, arenaria, fine XII-inizio XIII sec. Museo nazionale, Phnom Penh, Cambogia. Da: Dalsheimer, 2001, n. 72.

Presumed statue of Jayavarman VII, sandstone, end of 12th-beginning of 13th century. National Museum, Phnom Penh, Cambodia. From: Dalsheimer, 2001, n. 72.



is famous – if only for the invention of the independent icon of the Buddha walking – dates back to the late 13th or early 14th century. Surreal in his striding towards nothingness, the image of the Buddha is a triumph of technical perfection and attention to detail: the right leg slightly flexed in weightless movement, his right arm abandoned, willowy like a vine; his left hand resting in *vitarkamudrā* and the perfect oval of his face, noble and tension-free.

In contrast, stylisation permeates the late Laotian statues in bronze or gilded wood (from 18th century), an authentic expression of local sensibility after the long parenthesis in the shadow of the art of Sukhothai and Ayutthaya. Certainly delicate and not very majestic, the long, flat images of standing Buddhas can be admired for their abstract charm and for the elegance of the outline, with their ruffled robes, and refined by the sinuous movement of the arms that follow the gentle profile of the body or, in deference to the much appreciated symmetry, unfold in a double *abhayamudrā*.⁸ And even if Cambodian art pays homage to the image of the Buddha, protected by the *nāga* Mucalinda or adorned with royal signs [Fig. 8], the greatest intensity

is reached in the statues of King Jayavarman VII, apostle of the Dharma and visionary builder of the last Angkor.⁹ Whether portraits of the sovereign, or idealised images, these statues of the late Angkorian period (12th-13th century) depict a male character seated in the lotus position with his gaze lowered, absorbed in meditation. This image reveals not the certainty of truth in the perfect forms of the Buddha but the patient journey of man who, behind his absorbed and serene gaze, is intent on inner contemplation [Fig. 9].

Notes

¹ Betty Gosling, *Origins of Thai Art*, River Books, Bangkok 2004, pp. 68-71.

² For a review of the iconographic variants of the Buddha displaying royal emblems in Burma, see Otto Karow, *Burmese Buddhist Sculpture*, White Lotus, Bangkok 1991, pp. 2-3 and figs 41-57; on the Buddha adorned with a crown and jewels in northern Thailand and on the form's iconographic complexity, see Carol Stratton, Miriam Scott McNair, *Buddhist Sculpture of Northern Thailand*, Buppha Press-Silkworm Books, Chicago-Chiang Mai 2004, pp. 57-59. For further details regarding this topic in Southeast Asian art, see the works by Fickle and Woodward quoted in note 3.

³ Dorothy Fickle, *Images of the Buddha in Thailand*, Oxford University Press, Singapore 1991, p. 41 and Hiram W. Woodward, *The Buddha Images of Ayutthaya*, in *The Kingdom of Siam. The Art of Central Thailand, 1350-1800*, edited by Forrest McGill, Snoeck-Art Media Resources, Ghent-Chicago 2005, pp. 54-56.

⁴ Alexandra Green, T. Richard Blurton, *Burma. Art and Archaeology*, The British Museum Press, London 2002, pp. 57-58.

⁵ Jean Fontein, *Bouddhas du Siam*, Snoeck-Ducaju & Zoon, Bruxelles 1996, p. 43.

⁶ For a discussion of the Indian source of this aesthetic concept with regard to the famous statue of the seated Buddha at Sārnāth, see Denise Patry Leidy, *The Art of Buddhism*, Shambala, Boston 2009, pp. 50-52.

⁷ For a concise overview of Laotian statues of the Buddha, see Madeleine Giteau, *Art et Archéologie du Laos*, Picard, Paris 2001, pp. 145-167.

⁸ Denise Heywood, Luang Prabang. Cité Royale du Laos, River Books, Bangkok 2006, p. 28, 110 and 131.

⁹ Nadine Dalsheimer, *Les collections du musée national de Phnom Penh*, EFEO-Magellan & Cie, Paris 2001, p. 159 and p. 254.

SUD-EST ASIATICO
/ SOUTHEAST ASIA

13. *Hong* (uccello mitologico)

Thailandia, tardo XIX secolo
Bronzo, cm 21x13,5x10,5
Inv. n. 18.M264-1.32

La piccola figura di bronzo ha la forma di un uccello mitologico chiamato *hong* in thai, equivalente del sanscrito *hamsa*. Spesso identificato nel mondo indiano con un'anatra, un'oca o un cigno, e associato all'idea di realizzazione spirituale, il tema dell'uccello mitologico si è da lì diffuso in Birmania (dov'è noto come *hintha*) e Thailandia.

Nell'arte thailandese è rappresentato sia come un'oca vera e propria, sia come figura avimorfa con tratti fantastici e stilizzati, come in questo caso. Nella produzione artistica birmana e thailandese, vasi per le offerte destinate ai monaci o al Buddha, sono spesso realizzati in forma di *hintha/hong*, oppure una piccola scultura avimorfa corona il coperchio di questi recipienti. Presentati sempre in coppia, sono considerati un omaggio prezioso per via dell'associazione di questo volatile con la regalità. Un indizio di questo legame si conserva nell'antico nome del regno di Bago (Pegu) della Birmania meridionale che è ricordato nelle fonti come *Haṃsāvātī* ("città dell'*hamsa*").

Nella Thailandia settentrionale, lo *hong* compare in forma di oca/cigno anche sugli edifici buddhisti in funzione di *chofa*, elemento decorativo posto alle estremità della trave di colmo del tetto.

(N.C.)

13. *Hong* (mythological bird)

Thailand, late 19th century
Bronze, cm 21x13.5x10.5
Inv. No. 18.M264-1.32

The small bronze figure has the shape of a mythological bird called *hong* in Thai, the equivalent of the Sanskrit word *hamsa*. Often identified in the Indian world as a duck, goose or swan, and associated with the idea of spiritual fulfilment, the theme of the mythological bird spread from there to Burma (where it is known as *hintha*) and Thailand. In Thai art it is depicted both as a real goose and as a birdlike figure with fantastic and stylised features, as in this case. In Burmese and Thai art, vases for offerings intended for monks or the Buddha are often made in the form of *hintha/hong*, or a small birdlike sculpture decorates the lid of these vessels. Always presented in pairs, they are considered a precious tribute because of the bird's association with regality. An indication of this link is preserved in the ancient name of the kingdom of Bago (Pegu) in southern Burma, which is remembered in sources as *Haṃsāvātī* ("city of *hamsa*").

In northern Thailand, the *hong* also appears in the form of a goose/swan on Buddhist buildings as a *chofa*, a decorative element placed at the ends of the uppermost beam of roofs.

(N.C.)

Ralph Isaacs, Richard T. Blurton, *Visions from the Golden Land*, British Museum Press, London 2000, p. 71.

Carol Stratton, Miriam Scott McNair, *Buddhist Sculpture of Northern Thailand*, Buppha Press–Silkworm Books, Chicago–Chiang Mai 2004, pp. 357-358.

Nithi Sthāpitānonda, Brian Mertens, *Architecture of Thailand. A Guide to Traditional and Contemporary Forms*, Editions Didier Millet, Singapore 2012, p. 142.



**14. Figura ornata delle insegne regali assisa
in *bhūmisparśamudrā***

Thailandia, XIX-XX secolo

Bronzo dorato e inserti in vetro, cm 16,5x11,5x6

Inv. n. 18.M264-1.25

La figura maschile con ornamenti regali (diadema, collane, bracciali, orecchini) è assisa in *virāsana* su un trono elaborato, con la mano destra in *bhūmisparśamudrā* e la sinistra in grembo disposta in modo da stringere il manico di un ventaglio rituale (in *pāli, tālavaṇṭa*) che è andato perduto. Si tratta di un'opera del XIX secolo (o inizio del XX) che per stile e iconografia appartiene alla produzione sviluppata a Bangkok e nota come arte Rattanakosin (dalla metà del XVIII a oggi). Nell'arte Rattanakosin almeno due figure assise tengono nella mano sinistra un ventaglio davanti al volto: il monaco Phra Malai, che solitamente indossa la sola veste monastica e non ha insegne regali; e il Buddha, rappresentato in *bhūmisparśamudrā* e, anche in questo caso, privo di insegne regali. La figura in esame non è tuttavia né quella di un monaco, poiché è ornata delle insegne regali e neppure quella di Buddha, poiché privo di *uṣṇīṣa*, uno dei segni iconografici distintivi dell'Illuminato. Secondo una interpretazione, proposta per una statua di identica iconografia e pari dimensioni conservata al British Museum di Londra (1913,0513.1), si tratterebbe di una rappresentazione del *bodhisattva* Maitreya, ossia del Buddha futuro di cui il mondo buddhista attende la prossima manifestazione terrena. L'abbigliamento regale, la postura solenne e il trono elaborato ben si addicono a Maitreya, il cui rapporto con il tema della sovranità terrena è contenuto nella profezia sulla sua illuminazione. D'altro canto, la popolarità di Maitreya e il racconto della sua venuta furono trasmesse proprio attraverso la storia del monaco Phra Malai e dei suoi incontri durante il viaggio nelle dimore celesti in cui si trova al cospetto del Buddha futuro. L'intreccio tra le due leggende può forse spiegare la condivisione di alcuni elementi iconografici tra i due soggetti e la loro popolarità nell'arte di Bangkok. Il trono, assai elaborato e sviluppato su più livelli, che sortiscono l'effetto di allontanare l'immagine alla vista dei devoti, è caratteristico dell'epoca Rattanakosin in cui si assiste a un'accentuazione del carattere divino della regalità che contraddistingue sia l'iconografia della dinastia Chakri (dal 1782 a oggi), sia l'iconografia buddhista. Tipico stilema Rattanakosin è il pezzo di stoffa, finemente decorato e talvolta arricchito di elementi araldici, che pende dal centro del piedistallo e che allude al drappo prezioso su cui siede la figura del Buddha.

(N.C.)

**14. Figure with royal ornaments seated
in *bhūmisparśamudrā***

Thailand, 19th-20th century

Gilt bronze and glass inserts, cm 16.5x11.5x6

Inv. n. 18.M264-1.25

The male figure with royal ornaments (crown, necklaces, bracelets, earrings) is seated in *virāsana* on an elaborate throne, with his right hand in *bhūmisparśamudrā* and his left in his lap, so as to grasp the handle of a ritual fan (in *pāli, tālavaṇṭa*) that has been lost. The work dates back to the 19th (or early 20th) century and, in terms of its style and iconography, can be attributed to the Rattanakosin art that developed in Bangkok (from the mid-18th century to today). In Rattanakosin art, at least two seated figures hold a fan in front of their faces in their left hand: the monk Phra Malai, who usually wears only monastic robes and has no royal signs, and the Buddha, represented in *bhūmisparśamudrā* and also without any royal signs. However, this figure cannot be a monk because it is adorned with royal insignia, and it cannot be Buddha because it does not have an *uṣṇīṣa*, one of the distinctive iconographical signs of the Enlightened One. According to one interpretation, proposed for a statue of the same size with identical iconography found in the British Museum in London (1913,0513.1), it is a representation of the *bodhisattva* Maitreya, i.e. the future Buddha which the Buddhist world awaits in his next earthly manifestation. The royal attire, the solemn posture and the elaborate throne are well suited to Maitreya, whose relationship with the theme of earthly sovereignty is contained in the prophecy on his Enlightenment. On the other hand, the popularity of Maitreya and the story of his coming were transmitted precisely through the story of the monk Phra Malai and his encounters during his journey in the heavenly abodes, where he is in the presence of the future Buddha. The intertwining of the two legends may perhaps explain the sharing of some iconographical elements between the two subjects and their popularity in the art of Bangkok. The throne is very elaborate and developed on several levels, which has the effect of distancing the image from the sight of devotees; it is characteristic of the Rattanakosin era in which the divine character of royalty is accentuated, distinguishing both the iconography of the Chakri dynasty (from 1782 to today) and Buddhist iconography. The cloth is in typical Rattanakosin style, finely decorated and at times enriched with heraldic elements; it hangs from the centre of the pedestal and alludes to the precious cloth on which the figure of the Buddha sits.

(N.C.)

Antonio L. Rappa, *The King and the Making of Modern Thailand*, Routledge, London 2017.

Carol Stratton, Miriam Scott McNair, *Buddhist Sculpture of Northern Thailand*, Buppha Press–Silkworm Books, Chicago–Chiang Mai 2004, pp. 57-58.

Dorothy H. Fickle, *Images of the Buddha in Thailand*, Oxford University Press, New York 1989, pp. 76-79.



15. Il Buddha Śākyamuni in doppia *abhayamudrā*

Thailandia, XIX-XX secolo

Legno laccato e dorato, cm 49x9x12

Inv. n. 18.M264-1.38

La scultura lignea raffigura un Buddha stante che poggia su un piedistallo a forma di fiore di loto sopra una base circolare a due livelli di dimensioni decrescenti. Nonostante il cattivo stato di conservazione, la figura è riconducibile a un tipo iconografico in cui le mani sono disposte nella cosiddetta doppia *abhayamudrā* ed è ornata delle insegne regali (la corona, di cui si conserva solo la base e che in origine si sviluppava a più livelli concentrici e rastremati verso l'alto, collane, orecchini e altri ornamenti) disposte sopra l'abito monastico. Il gesto esibito con entrambe le mani sollevate all'altezza del petto e i palmi aperti e rivolti verso l'esterno è convenzionalmente indicato come doppia *abhayamudrā*, in riferimento alla più frequente posizione rappresentata con una sola mano che evoca l'assenza di timore, secondo la definizione desunta dagli studiosi dai testi nepalesi. In Thailandia questa specifica posizione a due mani è definita "calmare le acque" (in thai, *ham samut*) e si riferisce a un episodio della vita di Śākyamuni in cui l'Illuminato, riuscendo a contenere miracolosamente le acque di un fiume in piena, convertì alcuni eretici. Nonostante la diffusione di questa denominazione, non si è certi che in passato questa iconografia, apparsa in Cambogia e Thailandia tra XII e XIII secolo, fosse nota con questa espressione.

L'attributo della regalità, che figura su numerose immagini del Buddha nelle diverse regioni del Sud-Est asiatico ed è un tema ampiamente esplorato dagli studiosi, unisce la sovranità spirituale a quella terrena riconoscendo al contempo nel Buddha la maestà del maestro religioso e del sovrano universale. Sculture di Buddha stanti ornati delle insegne regali sono frequenti nell'arte di Ayutthaya da dove si trasmettono al successivo periodo di Bangkok (arte Rattanakosin, fiorita tra la fine del XVIII e il XX secolo). Questa scultura si caratterizza per i volumi semplificati e per la tendenza all'astrazione riconoscibile nella bidimensionalità delle forme, in particolare del mantello monastico che, aprendosi lateralmente, incornicia l'intera figura. L'estesa decorazione sulla parte frontale stempera il senso di astrazione e si intona alla tarda produzione di Bangkok alla quale la scultura è riconducibile. Si conservano la copertura di lacca e, parzialmente, la doratura.

15. The Buddha Śākyamuni in double *abhayamudrā*

Thailand, 19th-20th century

Lacquered and gilt wood, cm 49x9x12

Inv. No. 18.M264-1.38

The wooden sculpture depicts a standing Buddha resting on a lotus-shaped pedestal above a two-level circular base of decreasing size. Despite its poor state of conservation, the figure can be attributed to a certain iconographical type in which the hands are arranged in the so-called double *abhayamudrā* and the sculpture is adorned with royal signs (the crown, of which only the base is preserved and which originally had multiple concentric levels and tapered upwards, necklaces, earrings and other ornaments) placed above the monastic robes. The gesture performed with both hands at the chest with the palms open and facing outwards is conventionally referred to as double *abhayamudrā*, in reference to the more frequent position depicted with only one hand which evokes the absence of fear, according to the definition scholars have inferred from Nepalese texts. In Thailand this specific two-handed position is called "calming the waters" (in Thai, *ham samut*) and refers to an episode from Śākyamuni's life in which the Enlightened One converted some heretics after managing to miraculously contain the waters of a flooded river. Despite its widespread use, it is not certain whether in the past this was the name given to the iconography, which appeared in Cambodia and Thailand between the 12th and 13th century.

The theme of royalty, which appears on numerous images of the Buddha in the various regions of Southeast Asia and has been widely explored by academics, combines his spiritual and earthly sovereignty while recognising the majesty of the religious master and universal sovereign. Standing Buddha sculptures adorned with royal signs are frequent in the art of Ayutthaya, from where they were transmitted to the subsequent period of Bangkok (Rattanakosin art, which flourished between the late 18th and 20th centuries). This sculpture features simplified volumes and a tendency towards abstraction, which can be seen in the two-dimensionality of its forms, especially the monastic cloak which opens to the side and frames the whole figure. The extensive decoration on the front softens the sense of abstraction and is typical of the late Bangkok art to which the sculpture can be attributed. The lacquer coating and gilding are partially preserved.

Hiram W. Woodward, *The Buddha Images of Ayutthaya, in The Kingdom of Siam. The Art of Central Thailand, 1350–1800*, edited by Forrest McGill, Snoeck-Art Media Resources, Ghent-Chicago 2005, p. 54.



16. Monaco buddhista in devozione

Birmania (Myanmar), XIX-XX secolo

Legno laccato con tracce di doratura, cm 15x4,5x5

Inv. n. 18.M264-1.35

La scultura lignea raffigura un monaco buddhista in ginocchio e a mani giunte, nella posizione che indica omaggio e venerazione (*añjalimudrā*). La piccola immagine era probabilmente parte di un gruppo scultoreo che comprendeva una statua del Buddha al quale era diretto il gesto di omaggio e un'altra figura di monaco nella medesima posizione. Triadi in legno raffiguranti il Buddha affiancato da una coppia di monaci che poggiano su fiori di loto sono note nell'arte birmana sin dal periodo di Pagan (o Bagan, IX-XIII sec.) e figurano in gruppi anche nella statuaria di bronzo a partire dal XVI secolo.

Le figurine di monaci sono sempre di dimensioni ridotte rispetto all'immagine del Buddha, in virtù di un simbolismo proporzionale che esalta lo *status* dell'Illuminato e subordina i monaci alla sua levatura spirituale, sia che si tratti, come probabilmente in questo caso, di figure generiche di devoti, sia che si alluda a personaggi specifici, come Sāriputta e Moggallāna, i discepoli principali del Buddha rappresentati accanto al maestro a partire dal tardo periodo di Pagan.

La figura della collezione Guetta è posta su una base a forma di bocciolo di loto e si caratterizza per una semplificazione delle forme che tende all'astrazione. I tratti del volto, la forma delle mani con le dita della stessa lunghezza, la resa del capo rasato e delle pieghe della veste monastica, la finitura in lacca e la doratura sono tutti indicatori, stilistici e iconografici, della provenienza birmana della scultura.

(N.C.)

16. Buddhist monk worshipping

Burma (Myanmar), 19th-20th century

Lacquered wood with traces of gilding, cm 15x4.5x5

Inv. No. 18.M264-1.35

This wooden sculpture depicts a Buddhist monk on his knees with folded hands in the position that indicates homage and veneration (*añjalimudrā*). The small image was probably part of a sculptural group that included a statue of the Buddha to whom the gesture of homage was directed and another monk in the same position. Wooden triads depicting the Buddha and flanked by a pair of monks resting on lotus flowers have been known in Burmese art since the Pagan period (or Bagan, 9th-13th century) and appeared in groups in bronze statues starting in the 16th century.

The monk figurines are always smaller than the image of the Buddha, respecting a proportional symbolism that enhances the status of the Enlightened One and subordinates the monks, owing to his spiritual stature. This is true whether the devotees are generic figures, as is likely in this case, or if they allude to specific characters such as Sāriputta and Moggallāna, the main disciples of the Buddha who were depicted alongside the master from the late Pagan period.

The figure, in the Guetta collection is placed on a lotus-bud base and features simplified forms that tend towards abstraction. The features of the face, the shape of the hands, with fingers of the same length, the rendering of the shaved head and the folds of the monastic robe, the lacquer finish and the gilding are all stylistic and iconographic indicators of the sculpture's Burmese origin.

(N.C.)



18. Buddha stante in *abhayamudrā*

Thailandia, XIX-XX secolo

Bronzo, cm 32x13x7

Inv. n. 18.M264-1.27

La scultura raffigura il Buddha stante con la mano destra in *abhayamudrā* e il braccio sinistro disteso lungo il corpo oltre il bordo della veste. Il Buddha indossa il mantello che ricopre entrambe le spalle e scende aderentissimo al corpo lasciando intravedere il bordo inferiore del gonnellino (*antaravāsaka*). La cintura, a rigore allacciata sotto il mantello, è per convenzione visibile in vita e forma una banda piatta tra le gambe. Questo tipo iconografico è attestato nell'arte della Thailandia centrale nel tardo periodo di Sukhothai (XIV secolo) e prosegue nell'arte di Ayutthaya (XIV-XVIII secolo). L'opera in questione non può tuttavia essere datata a un periodo così antico per evidenti diversità nella resa plastica che risulta assai semplificata e mutata nelle proporzioni e per alcuni dettagli incongrui del volto, ma può essere ricondotta a una produzione tarda (fine del XIX e inizio del XX secolo), ispirata a modelli antichi.

18. Buddha standing in *abhayamudrā*

Thailand, 19th-20th century

Bronze, cm 32x13x7

Inv. No. 18.M264-1.27

This sculpture depicts the Buddha standing with his right hand in *abhayamudrā* and his left arm extended along his body beyond the edge of his robe. The Buddha wears a very close-fitting cloak that covers both shoulders and offers a glimpse of the lower edge of his undercloth (*antaravāsaka*). Strictly fastened under his robe, the belt is by convention visible at his waist and forms a flat band between his legs. This iconography is documented in the art of central Thailand in the late Sukhothai period (14th century) and continues in the art of Ayutthaya (14th-18th century). However, this statue cannot be dated to such an ancient period due to clear differences in the handling of the sculpture, which is very simplified and has different proportions, as well as in some incongruous details of the face. Thus, it can be traced back to a later period (late 19th and early 20th century), inspired by ancient models.

Jean Boisselier, *La sculpture en Thaïlande*, Office du livre, Fribourg 1974.

Dorothy H. Fickle, *Images of the Buddha in Thailand*, Oxford University Press, New York 1989.

Steve Van Beek, *The Arts of Thailand*, Periplus, Singapore 2000.



19. Buddha stante con mirobolano (o mirabolano)

Birmania (Myanmar), XX secolo

Legno laccato e dorato, pasta vitrea e decorazione in *thayo*,
cm 155x73x28

Inv. n. 18.M264-1.33

La statua in legno laccato, dorato e decorato, rappresenta il Buddha Śākyamuni stante su di un piedistallo a forma di fiore di loto. Il Buddha indossa l'abito monastico che copre entrambe le spalle ed è impreziosito da una decorazione che ne orna il bordo. La mano sinistra tende la veste verso l'esterno mentre la destra stringe tra le dita un frutto di mirobolano (*myrobalan*, frutto della *Terminalia chebula*). I tratti caratteristici della scultura – il volto dal contorno ovale; lo sguardo rivolto verso il basso; la decorazione del bordo della veste; la fascia ornata che separa il volto dalla capigliatura e l'*uṣṇīṣa* (protuberanza cranica) emisferico – sono espressione, insieme all'iconografia, dell'arte birmana di Mandalay.

La città fu l'ultima capitale del regno birmano dove, nella seconda metà del XIX secolo, si sviluppò una scuola d'arte il cui stile sopravvive ancora nella produzione buddhista odierna.

Non si conosce di preciso l'origine della rappresentazione del Buddha con il mirobolano, diffusa nelle varianti assisa e stante, prevalentemente in Birmania e in misura minore in Thailandia, a partire dalla fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo. Nella letteratura buddhista (non Theravāda), il mirobolano, noto per le sue proprietà curative, ricorre in un episodio successivo al Risveglio, quando il Buddha lo ricevette in dono dal dio Indra come medicamento per lenire un'indisposizione.

Il significato dell'iconografia è forse da intendersi in riferimento alla funzione del Buddha come guaritore, anziché in relazione all'episodio biografico, che resta assai marginale nel racconto della vita del Buddha.

La scultura proveniente dalla collezione Guetta rientra nella produzione più tarda (XX secolo) ispirata all'arte di Mandalay di cui conserva anche le caratteristiche tecniche, come per esempio la decorazione a rilievo eseguito in *thayo* (sostanza ottenuta mescolando la lacca con cenere animale ed elementi vegetali) e gli inserti in paste vitree.

(N.C.)

19. Standing Buddha with Myrobalan (or Myrobalan)

Burma (Myanmar), 20th century

Lacquered and gilt wood, glass paste and *thayo* decoration,
cm 155x73x28

Inv. n. 18.M264-1.33

The lacquered, gilt and decorated wood statue depicts the Buddha Śākyamuni standing on a pedestal in the shape of a lotus flower. The Buddha wears a monastic robe that covers both shoulders, embellished with a decoration at its edges. The left hand stretches the robe outwards and the right holds a *myrobalan* (fruit from the *Terminalia chebula* tree). The characteristic features of the sculpture – the face with an oval outline, the downwards gaze, the decoration of the edge of the robe, the ornate band separating his face from his hair and the hemispherical *uṣṇīṣa* (cranial protuberance) – are all indicative, together with the iconography, of the Burmese art of Mandalay.

The city was the last capital of the Burmese kingdom; in the second half of the 19th century an art school developed there whose style can still be seen in modern Buddhist art.

The origin of the representation of the Buddha with the *myrobalan* is not known, commonly found in the seated and standing variants, mainly in Burma and to a lesser extent in Thailand, starting from the late 18th and early 19th centuries. In Buddhist literature (not Theravāda) the myrobalan, known for its healing properties, appeared in an episode after the Buddha's Reawakening, when he received it as a gift from the god Indra as a medicine to soothe an ailment.

The iconography might be understood as a reference to the Buddha's role as a healer rather than the biographical episode which is not very important in the story of the Buddha's life.

The sculpture can be attributed to a later period (20th century) inspired by the art of Mandalay, including its technical characteristics such as the relief decoration made in *thayo* (substance obtained by mixing lacquer with animal ash and vegetable elements) and the glass paste inlays.

(N.C.)

Ralph Isaacs, Richard T. Blurton, *Visions from the Golden Land*, British Museum Press, London 2000, pp. 129-130 e pp. 135-136.

Maria Gattelier, *L'image du Buddha dans la statuaire birmane*, in «Arts Asiatiques», 40 (1985), pp. 39-40.

Buddhism Art and Faith, edited by Wladimir Zwalf, The Trustees of the British Museum, London 1985, p. 168.



20. Testa di monaco buddhista (Phra Sankachai)

Thailandia, XX secolo

Bronzo, cm 15,5x18,5x13

Inv. n. 18.M264-1.16

La testa di bronzo raffigura il monaco Phra Sankachai (altrimenti conosciuto anche come Kachai, Mahakachai), personaggio noto dalle fonti buddhiste indiane, la cui storia si è diffusa in Birmania e Thailandia. Secondo la narrazione, Phra Sankachai era un monaco di bell'aspetto vissuto all'epoca del Buddha storico. Infastidito dalle attenzioni non richieste delle donne, impiegò i suoi magici poteri, acquisiti con la pratica spirituale, per mutare la propria fisionomia in quella di una figura sgradevole. Simbolo di rinuncia ai piaceri dei sensi, la sua immagine serve da monito ai monaci per non cedere alle lusinghe dell'ammirazione e dell'attenzione altrui. Sankachai ha solitamente le sembianze di un monaco dalla pancia prominente e dal volto pieno, raffigurato assiso, con le mani che sorreggono il ventre o appoggiate ai lati del corpo con le palme rivolte verso l'alto. Il medesimo tipo iconografico grasso e panciuto caratterizza anche Budai Heshang, la cui statua occupa spazi precisi all'interno dei monasteri buddhisti cinesi, alla pari di quella di Sankachai nei monasteri thailandesi (e anche birmani e laotiani). La relazione tra Phra Sankachai e Budai Heshang non è tuttavia di facile lettura. Iconograficamente le due immagini si distinguono per diversi elementi: Phra Sankachai ha i capelli acconciati in piccoli ricci (a immagine dell'acconciatura del Buddha, allusione al futuro raggiungimento dell'illuminazione) mentre Budai Heshang è calvo; Phra Sankachai indossa la veste monastica della tradizione Theravāda con un lembo del mantello che ricade sulla spalla sinistra, mentre Budai Heshang indossa le vesti della tradizione monastica cinese, ma in maniera così allentata da lasciare scoperti il torace e il ventre prominente; gesti e posture sono, infine, differenti. La testa di bronzo della collezione Guetta può essere identificata con quella di Phra Sankachai per la robustezza del volto, l'assenza di collo, la forma incurvata delle orecchie che toccano le spalle, la presenza dei capelli e il tipo di veste monastica che scende dalla spalla sinistra. La bocca dischiusa lascerebbe supporre una contaminazione recente con l'iconografia di Budai Heshang con il quale viene spesso confuso nei monasteri buddhisti contemporanei della Thailandia.

(N.C.)

20. Buddhist monk head (Phra Sankachai)

Thailand, 20th century

Bronze, cm 15.5x18.5x13

Inv. No. 18.M264-1.16

The bronze head depicts the monk Phra Sankachai (otherwise also known as Kachai, Mahakachai), a figure known from Indian Buddhist sources whose story spread to Burma and Thailand. According to legend, Phra Sankachai was a good-looking monk who lived in the era of the historical Buddha. Annoyed by the unsolicited attention of women, he used the magical powers he had acquired through spiritual practice to change his appearance into that of an unpleasant figure. As a symbol of renouncing the pleasures of the senses, his image serves as a warning to monks to resist the flattery and attention of others. Sankachai usually has the appearance of a monk with a prominent belly and a full face, depicted seated with his hands holding his belly or resting on the sides of his body with his palms facing upwards. Budai Heshang is also depicted in the same fat, pot-bellied way: his statue can be found in specific spaces in Chinese Buddhist monasteries, similar to that of Sankachai in Thai (and also Burmese and Laotian) monasteries. However, the relationship between Phra Sankachai and Budai Heshang is not easy to interpret. Iconographically, the two images are distinguished by different elements: Phra Sankachai has hair with small curls (similar to the Buddha's hairstyle, as an allusion to the future achievement of enlightenment) while Budai Heshang is bald; Phra Sankachai wears the monastic robe of the Theravāda tradition with a flap falling on his left shoulder, while Budai Heshang wears the robes of the Chinese monastic tradition, but so loosely as to leave his chest and prominent belly uncovered; lastly, their gestures and postures are different. The bronze head of the Guetta collection is similar to Phra Sankachai in the robustness of the face, the absence of a neck, the curved ears that touch the shoulders, the presence of hair and the type of monastic robe that falls from the left shoulder. The open mouth suggests a recent influence of the iconography of Budai Heshang, with whom he is often confused in the contemporary Buddhist monasteries of Thailand.

(N.C.)

Denise Patry Leidy, *The Art of Buddhism: An Introduction to Its History & Meaning*, Shambala, Boston 2008, pp. 272-274.

Jessica Lee Patterson, *Contemporary Buddhism and Iconography*, in *The Oxford Handbook of Contemporary Buddhism*, edited by Michael K. Jerryson, Oxford University Press, New York 2017, p. 464.

Carol Stratton, Miriam Scott McNair, *Buddhist Sculpture of Northern Thailand*, Buppha Press-Silkworm Books, Chicago-Chiang Mai 2004, pp. 320-321.



21. Tagliabetel

Thailandia, XVIII-XX secolo

Metallo, cm 11x4,5

Inv. n. 18.M264-1.47

L'utensile è un tagliabetel di metallo impiegato per frantumare il frutto essiccato della palma di areca ed è parte dell'insieme di oggetti usati per la conservazione e la preparazione del betel.

La consuetudine di masticare il betel è largamente diffusa in molti paesi dell'Asia. Più precisamente, ciò che viene masticato è un impasto del frutto di areca (*Areca catechu*), triturato e mescolato insieme alla calce, disposto su una foglia di betel (*Piper betle*) che viene poi opportunamente piegata. La mistura ha proprietà stimolanti e digestive e induce un'abbondante salivazione dal caratteristico colore rossastro per via dell'arecolina, il principio attivo contenuto nel frutto di areca. L'importanza sociale dell'offerta e del consumo condiviso del betel nel Sud-Est asiatico è attestata da numerose testimonianze, dalla letteratura di viaggio agli studi antropologici, ma pure dalla cultura materiale rappresentata dai contenitori impiegati per conservare gli ingredienti. Gli esemplari possono variare per forma e materiale a seconda dei paesi di provenienza e comprendono scatole in bambù laccato, in legno inciso e decorato o in metallo, mentre set di contenitori d'oro erano parte dei consueti regalia dei sovrani birmani e thailandesi.

Il tagliabetel, realizzato solitamente in ferro, si compone di norma di due bracci congiunti a un'estremità, in prossimità della quale si sviluppa la lama che si estende, da una sola parte, per un terzo o la metà della lunghezza del braccio. Le varietà di tagliabetel sono numerose: la forma può essere semplice, o svilupparsi, alla giuntura dei due bracci, nel disegno di un uccello con cresta e becco stilizzati. Alcuni esemplari possono essere poi decorati in superficie da un'ageminatura in argento e rivestimenti in argento, oro, ottone o bronzo, possono ricoprire i manici.

(N.C.)

21. Betel nut cutter

Thailand, 18th-20th century

Metal, cm 11x4.5

Inv. n. 18.M264-1.47

This tool is a metal betel nut cutter used to crack open betel palm nuts and is part of the set of objects used for the conservation and preparation of the betel nut.

Betel nuts are commonly chewed in many Asian countries. More precisely, they chew a mixture of the nuts from the areca palm tree (*Areca catechu*), shredded and mixed together with limestone, placed on a betel leaf (*Piper betle*) which is then suitably folded. The mixture has stimulating and digestive properties and induces abundant salivation with a characteristic reddish colour due to arecoline, the active ingredient contained in the areca nut. The social importance of offering and sharing betel in Southeast Asia is confirmed by numerous testimonies, from travel literature to anthropological studies, but also from material artefacts, including the containers used to store the ingredients. The specimens can vary in shape and material depending on the country of origin and include lacquered bamboo, engraved and decorated wood or metal boxes, while sets of gold containers were common gifts from Burmese and Thai rulers.

Usually made of iron, the betel nut cutter has two arms joined at one end, near which the blade extends on one side down a third or half the arm's length. There are numerous varieties of betel nut cutters: they can have a simple shape or a bird design with a stylised crest and beak at the joint of the two arms. Some examples are decorated with a silver surface finish and have silver, gold, brass or bronze handles.

(N.C.)



Finito di stampare
da Grafiche Antiga spa
Crocetta del Montello (TV)
febbraio 2020

