

Testimonianze d'Asia Orientale a Samarcanda: ieri e oggi.

Matteo Compareti, Simone Cristoforetti, Gianroberto Scarcia

Parte a) "Ieri" (Matteo Compareti e Simone Cristoforetti)

Le seguenti note a quattro mani intendono illustrare i risultati degli ancora parziali e - ci auguriamo - non definitivi approfondimenti che hanno preso corpo soprattutto a seguito del vivace interesse suscitato da un'inedita possibile lettura della parete Nord del ciclo pittorico conservatoci nella ben nota *Sala degli ambasciatori* di Afrāsyāb (Samarcanda), (fig. 1) proposta dagli autori nel corso di un convegno internazionale dedicato al centenario di Aleksandr Markovič Belenickij tenutosi a S. Pietroburgo nel novembre del 2004¹. In quell'occasione, sulla base di considerazioni vertenti sulla natura del calendario iranico nel VII secolo e su alcuni precisi elementi iconografici, fu lanciata l'ipotesi che il dipinto della parete Nord raffigurasse il *Duanwu jie*, la festa cinese delle Barche-Drage. L'idea fu accolta favorevolmente dai sostenitori di un'interpretazione in chiave calendariale di almeno parte di quel ciclo, secondo cui protagonista sarebbe là il *Nowruz*, cioè il Capodanno della tradizione iranica; al momento della realizzazione dei dipinti si sarebbe infatti verificata una coincidenza epocale del *Nowruz* – allora intorno al solstizio d'estate – con la festa cinese.

In seguito, Franz Grenet si è basato proprio su quest'ipotesi nel tentativo di datare il più precisamente possibile il momento di realizzazione delle pitture stesse². Gli scriventi, tuttavia, ritengono che non sia il caso di azzardare una

¹ Cfr. Compareti, Cristoforetti, 2005.

² Cfr. Grenet, 2006. L'intervento di F. Grenet ebbe luogo durante un convegno veneziano organizzato sul discusso tema da Matteo Compareti, e i citati atti sono stati pubblicati grazie alla generosità del Dipartimento di Studi Orientali della Sapienza, Università di Roma, e, in particolare, all'interessamento della prof.ssa Chiara Silvi Antonini, tra i primi a proporre una lettura del ciclo in questione collegata con il Capodanno iranico.

datazione di precisione assoluta, se non altro per il semplice fatto delle difficoltà indubbiamente connesse, all'epoca, con la determinazione della data esatta del solstizio, preferendo dunque seguire a proporre una certa elasticità di datazione e contentandosi di vedere nella rappresentazione di ambedue quegli eventi un legame con il momento stagionale; in ogni caso non ci si allontanerebbe dai primi anni della seconda metà del VII secolo.

Ulteriori ricerche hanno condotto Matteo Compareti a individuare altri elementi iconografici cinesi di matrice eterogenea, ma sempre tali da confortare l'idea di un collegamento delle varie raffigurazioni del ciclo con il tema del rinnovamento annuale. Ne risulta, per lui, il convincimento che si sia trattato di un'operazione voluta e pienamente cosciente: una sorta di celebrazione corale di qualche cosa di molto importante, che vede la partecipazione di voci "altre" e pur sempre consonanti accanto a quelle dei protagonisti per eccellenza³. Qualche cosa che in certo senso ricorda il caso omayyade della decorazione pittorica celebrativa di Quṣayr 'Amra, certo non molto lontana nel tempo (secondo quarto dell'VIII secolo)⁴.

Nel frattempo, lo stesso M. Compareti ha anche nuovamente affrontato il problema iconografico posto dal *Senmorv*, usualmente identificato in un'immagine che ormai nella letteratura scientifica viene sempre più spesso indicata come "Senmorv" (M. Compareti preferisce chiamarlo lo pseudo-Senmorv). Si tratta di un segno animale composito molto frequente nell'iranismo, che ha molto a che vedere anche con il ciclo conservatoci ad Afrāsyāb, dato che vi è raffigurato sulle vesti del personaggio centrale nella parte inferiore della parete Ovest (fig. 2). Tradizionalmente – e soprattutto in seguito alla fortuna della proposta *lanciata* in proposito da Trever⁵ – si usava considerare detto segno come la rappresentazione dell'essere dalla triplice natura in connessione con Terra, Acqua e Aria: in pratica, e funzionalmente, una sorta di Fenice del mondo iranico. Il segno si ritrova anche in altri luoghi a contrassegnare le figure sovrane, caso clamoroso quello di Ṭāq-e Bostān, meno noto (e ben più tardo) quello dell'armena Anī, anch'esso a suo tempo studiato da M. Compareti⁶.

³ Cfr. Compareti 2006 a; *idem*, 2006 b; *idem*, 2006-2007.

⁴ Cfr. in proposito Grenet, 2005, p. 129, dove si parla anche delle pitture di Quṣayr 'Amra e del tema dei re sottomessi, ad ognuno dei quali è dedicato un punto cardinale.

⁵ Cfr. Trever, 1938; ma l'ipotesi era già apparsa in russo nel 1933.

⁶ Cfr. Compareti, 1997/98/99.

Il merito - o la responsabilità - di avere lanciato una nuova lettura in proposito risale, in maniera indipendente, sia a Boris Maršak sia a Alessandro Bausani. Quest'ultimo, in due pagine di commento a una notizia di Irānšahrī contenuta in al-Bīrūnī, segnalava in un canide alato dalle fattezze che più di tutte le altre presenti in descrizioni letterarie fanno pensare al nostro pseudo-Senmorv come a un chiaro auspicio proprio e né più né meno che del Capodanno iranico⁷. Di più: l'enunciazione nella fonte della paternità armena di questo segno riconduceva la tematica in oggetto a quella più ampia dell'animale composito di marca caucasica (il Cane di Zeus/Aquila di Prometeo), capillarmente diffuso nelle culture sub-caucasiche, in perfetta consonanza con una ricerca compiuta nella stessa occasione da Giovanni Curatola, tesa a rintracciare le parentele iconografiche e iconologiche del *Ketos* della leggenda di Giona⁸.

La presenza di un auspicio di Capodanno nelle vesti dello pseudo-Senmorv può dunque valere quale argomento ulteriore a favore della lettura che vede nel ciclo di Afrāsyāb (o almeno in parte di esso) una rappresentazione di Capodanno. Un po' allo stesso modo in cui – se si vuole – proprio la presenza di un singolare essere alato (che potrebbe costituire l'immagine “primigenia” di un *Senmorv* iranico) varrebbe a confortare l'identificazione di un celebre ciclo di Panjakand come dedicato alle avventure di Rostam, eroe epico dell'iranismo⁹.

Tematicamente il *Senmorv* (neo-persiano *Simorg*) è infatti connesso con le vicende della famiglia di Rostam di cui è protettore e nutritore, ed è particolarmente interessante che tale funzione si espliciti soprattutto nel momento in cui la medesima schiatta sistonica si pone in contrapposizione alla legittima stirpe regale iranica, nel segno del rifiuto dell'innovazione costituita dalla rivelazione di Zoroastro. V'è dunque incongruenza tra un *Senmorv* come emblema della “regalità iranica” e un *Senmorv* ostile alla stirpe che tale regalità deteneva. Incongruenza in qualche modo percepita, se nella voce relativa dell'*Encyclopaedia Iranica* si ipotizza l'esistenza di due *Senmorv*, l'uno positivo, l'altro negativo. È quindi estremamente improbabile che il segno rappresentato sulle vesti del personaggio centrale di Afrāsyāb sia un *Senmorv*, essendo esso leggibile molto più plausibilmente come un'immagine della Gloria Regale, per giunta ivi plausibilmente collegata con la tematica del Capodanno.

⁷ Cfr. Bausani, 1978.

⁸ Cfr. Curatola, 1978.

⁹ Cfr. Marshak, 2002, p. 37.

Giunto a questo punto, M. Compareti ha cercato di compiere qualche ulteriore passo avanti nel tentativo di circoscrivere in positivo una plausibile figura di *Senmorv*, che nella sua ipotesi di lavoro sarebbe dovuto assomigliare piuttosto ad un più banale volatile che non al complesso pseudo-Senmorv dell'interpretazione treveriana. Certo, resta aperta la questione dell'incontestabile similitudine del "vero" *Senmorv* del ciclo pittorico di Panjakand con lo pseudo-Senmorv osservabile a Ṭāq-e Bostān o, comunque sia, nell'arte sasanide. Va comunque fatto notare che le pitture di Panjakand risalgono alla prima metà dell'VIII secolo, cioè quando lo pseudo-Senmorv cominciava ad essere accettato anche al di fuori di Persia, tra cristiani, musulmani e, forse, zoroastriani di Sogdiana, sovrapponendosi, in quest'ultimo caso, a iconografie preesistenti. Il contributo di M. Compareti in proposito è recentissimamente comparso nella *Festschrift* in onore di Fabrizio Pennacchietti¹⁰. Tra l'altro, egli ha affrontato il tema in ambito russo, dove singolarmente si assiste da una parte alla presenza di un *Simargl* quale nome proprio di un certo idolo del locale paganesimo, che pare proprio derivare da *Senmorv*, dall'altra all'assenza in tutto il Medioevo russo di raffigurazioni che ricordino lo pseudo-Senmorv dell'iranismo e altresì di tutto il mondo romanico occidentale, giusta le osservazioni di Curatola. Se ne registrerebbe addirittura un'unica immagine nell'intero territorio slavo orientale, su un capitello della *Chiesa di Boris e Gleb* a Černigov (Ucraina, sec. XII) (fig. 3).

L.A. Lelekov - studioso particolarmente esperto di rapporti iconografici tra Russia e Oriente - è convinto che le raffigurazioni presenti in Russia - tutte diverse da quella di Černigov e apparentate tra loro - siano l'esito di un'adozione talmente entusiastica del motivo iconografico da condurre, diversamente da quanto è occorso nel mondo occidentale, ad una sua rielaborazione secondo le esigenze locali (quelle di una società arcaica profondamente agraria). L'esito sarebbe un volatile con estremità posteriori trasformate in veri e propri racemi¹¹ (fig. 4). Ciò è palesemente paradossale. In tutta l'arte europea si trovano degli pseudo-Senmorv (presenti soprattutto nell'iconografia di Giona), mentre in Russia, dove nel nome di un'antica divinità si potrebbe pure rintracciare un *Senmorv*, si constaterrebbe la presenza di un volatile certo non naturalistico, in qualche modo riplasmato,

¹⁰ Cfr. Compareti, 2006 c. L'autore coglie qui l'occasione per segnalare una sfortunata svista: l'immagine ivi attribuita (Fig. 9) al capitello di Černigov (cfr. fig. 3) non compete ad esso, trattandosi bensì della decorazione su un monile in metallo sempre proveniente dalla Russia (cfr. fig. 4).

¹¹ Cfr. Lelekov, 1978, pp. 25-26.

ma in ogni caso iconograficamente molto diverso dal nostro pseudo-Senmorv. È da ritenersi molto più probabile che, se il volatile dell'iconografia russa è un *Simargl/Senmorv*, esso rifletta più facilmente un'eventuale iconografia originaria del medesimo, cioè un vero e proprio volatile per quanto in parte modificato.

Naturalmente resta aperta nel contempo la questione della curiosa assenza nel mondo russo di uno pseudo-Senmorv dai tratti triformi così diffuso nell'arte occidentale. Va rilevato che Černigov appartiene all'estremo *limes* orientale del mondo romanico e che grandi teorici dei rapporti artistici Oriente-Occidente – quali un André Grabar¹² sulla scia di Strzygowski – insistevano molto sul debito particolare della Russia verso il mondo iranico per tramite armeno.

* * *

Sempre in tema di ricerche connesse con il ciclo pittorico di Afrāsyāb, in occasione del convegno veneziano di cui si diceva S. Cristoforetti ebbe modo di segnalare che proprio la tematica acqua in esso rappresentata (parete Ovest, scena di sinistra) fornisce il destro per rinviare la plausibilità di una lettura - da molti e da tempo contestata - del nome del sito come di nome direttamente connesso con un personaggio epico e mitologico iranico¹³. Questo ne costituirebbe dunque l'epónimo. Tematica acqua svolta soprattutto sulla parete "cinese", dove tra l'altro si assiste alla ricerca di un corpo perduto tra le acque, nucleo centrale del *Duanwu jie*. Ma le fonti cinesi offrono la possibilità di indagare su un'altra ricerca di un corpo o dei suoi resti, sempre in quel di Samarcanda e sempre più o meno nella stessa epoca.

Recentemente S. Cristoforetti ha avuto modo di soffermarsi brevemente sulle implicazioni di una notizia contenuta nel perduto *Xifan ji*, opera cinese di Wei Jie (VII secolo), conservataci nel *Tong Dian*¹⁴. Nella sezione relativa alle costumanze festive delle popolazioni che abitavano la zona di Samarcanda (Kang) l'opera conteneva un passo di particolare interesse storico-religioso. La notizia – isolata nel panorama delle fonti cinesi sulle usanze centrasiatriche – narra succintamente della celebrazione di un non meglio precisato "fanciullo divino", o celeste. Il rito descritto consiste nel ricercarne il corpo (le ossa) durante i primi sette giorni del

¹² Cfr. Grabar, 1968, p. 329.

¹³ Cfr. Cristoforetti, 2006.

¹⁴ Cfr. *idem*, 2007, in particolare, p. 65 e p. 69.

settimo mese cinese¹⁵. La notizia è preceduta da alcune altre informazioni, altrettanto isolate, sugli usi del Capodanno in quel di Samarcanda. Fra l'altro, il testo narra dell'usanza di eleggere il Re d'un giorno, usanza tipica del Capodanno iranico, costituente in questa tematica un tassello di non secondaria importanza¹⁶.

Ma è soprattutto l'altra indicazione, concernente il "fanciullo divino" che muore e la ricerca dei suoi resti (ossa), a offrire ulteriore occasione di approfondimento, in quanto tali precisi tratti di una mitologia collegata con una ritualità di tipo estivo (siamo nel mese più a occidente intitolato a Tammuz¹⁷) paiono richiamare il mito della morte per dismembramento di Āreš narrato da al-Bīrūnī nella sezione degli *Āṭār al-bāqīya* dedicata al Tirgān.

Tratto essenziale per stabilire una possibile relazione tra la fonte cinese e il mito biruniano sono anzitutto le peculiari caratteristiche dell'arciere protagonista di quel mito. Scelto da Isfandārmad, il genio della Terra, l'arciere ario - prima di sacrificarsi nell'operare il tiro magistrale che riscatterà la terra d'Iran soggiogata da Afrāsyāb, l'Avversario turanico - mostra ai presenti il proprio corpo, che risulta privo di "offesa di sorta", perfetto, integro come quello di un *fanciullo* (nel che non può sfuggire l'esigenza di sottolineare una tipologia "dionisiaca", ancorché volontaria, del sacrificio in questione).

Per inciso, pur non affrontando questa tematica, era occorso anche a S.P. Tolstov di soffermarsi su tale tipologia dionisiaca, collegando la notizia cinese con il compianto annuale per un altro eroe dell'epica iranica, Siyāwoš¹⁸. Ma forse, più dello stesso tema di Siyāwoš – molto frequentato dagli orientalisti sovietici – sono di grande interesse dal punto di vista fenomenologico i risultati di una ricerca comparsa nella già citata *Festschrift* in onore di Fabrizio Pennacchietti. Vermondo Brugatelli opera ivi una comparazione fra mitologia berbera e mitologia ugaritica incentrata sulle vicende di un giovane eroe *integro*, che scompare (muore) in

¹⁵ Cristoforetti ritiene peraltro che la notizia sia da porsi in relazione con quelle relative a una grande festa del settimo giorno del settimo mese contenute in altre due fonti cinesi più antiche, *Zhoushu* (625 d.C.) e *Beishi* (629 d.C.), che parlano tuttavia di usanze di Persia. Vi si narra, in modo pressoché identico, che ivi l'anno inizia con il sesto mese (cinese) e che il settimo giorno del settimo mese cade una grande festa con danze e musica. Cfr. Cristoforetti, 2007, pp. 63-64, in particolare p. 67.

¹⁶ A questo proposito, vedasi *idem*, 2006/2007.

¹⁷ Il nome intende qui evocare la tematica della divinità che muore e risorge. Sull'interpretazione di una ben nota immagine di compianto funebre riconducibile, probabilmente, proprio al mito di Tammuz, cfr. Grenet, Maršak, 1998.

¹⁸ Cfr. Tolstov, 1948, pp. 203-204.

connessione con il possesso di un arco, di cui si ricercano le *ossa* a rimedio di una terribile siccità¹⁹. Anche qui, come nel caso del Tīrgān, leggende che echeggiano la più ampia tematica del ritorno della pioggia. La fonte cinese, dunque, pare offrire l'unico spiraglio su di una celebrazione dell'iranismo centrasiatrico che corrisponderebbe più o meno al Tīrgān, permettendoci non solo di pensare che in quell'ambito la stagione estiva conoscesse suoi riti stagionali fissi, collegati in particolare con il periodo solstiziale, ma anche che le registrazioni cinesi siano frutto della giustapposizione di notizie relative al Capodanno del calendario iranico ufficiale nel VI-VII secolo e a celebrazioni estive caratterizzate da una ritualità evocante il rinnovamento annuale.

Bibliografia

- BAUSANI A., “Un auspicio armeno di Capodanno in una notizia di Īrānshahrī”, *Oriente Moderno*, 58, 7/8, 1978, pp. 317-319.
- BRUGNATELLI V., “Come si concludeva il poema di Aqhat?”, in Borbone P.G., Mengozzi A., & Tosco M. (eds.), *Loquentes linguis. Studi linguistici e orientali in onore di/ Linguistic and Oriental Studies in Honour of/ Lingvistikaj kaj orientaj studoj honore al Fabrizio A. Pennacchietti*, Wiesbaden, 2006, pp. 149-157.
- COMPARETI M., “La décoration des vêtements du roi Gagik Arcruni à Aht'amar”, *Journal of the Islamic Environmental Design Research Centre*, (Essays in Memory of Paolo Cuneo), 1-2, 1997/98/99, pp. 88-95.
- COMPARETI M., “A Reading of The Royal Hunt at Afrāsyāb Based on Chinese Sources”, in Compareti M., de la Vaissière E. (eds.), *Royal Nawrūz in Samarkand. Acts of the Conference held in Venice on the Pre-Islamic Afrāsyāb Painting*, *Rivista degli Studi Orientali* 78, Suppl. n. 1, Roma, 2006 a, pp. 173-184.
- COMPARETI M., “On the Meaning of the Dragon in the Paintings at Afrasyab (Ancient Samarkand)”, *Eurasian Studies*, 6, 2006 b, pp. 64-76.
- COMPARETI M., “The so-called Senmorv in Iranian art: a reconsideration of an old theory”, Borbone P.G., Mengozzi A. & Tosco M. (eds.), *Loquentes linguis. Studi linguistici e orientali in onore di/ Linguistic and Oriental Studies in Honour of/ Lingvistikaj kaj orientaj studoj honore al Fabrizio A. Pennacchietti*, Wiesbaden, 2006 c, pp. 185-200.

¹⁹ Cfr. Brugnatelli, 2006.

- COMPARETI M., “Further Evidence for the Interpretation of the «Indian Scene» in the Pre-Islamic Paintings at Afrāsyāb (Samarkand)”, *The Silk Road*, 4/2, 2006-2007, pp. 32-42.
- COMPARETI M., CRISTOFORETTI S., “Proposal for a New Interpretation of the Northern Wall of the «Hall of the Ambassadors» at Afrasyab”, in Nikonov V.P. (ed.), *Central Asia from the Achaemenids to the Timurids: Archaeology, History, Ethnology, Culture*, Materials of an International Scientific Conference Dedicated to the Centenary of Aleksandr Markovich Belenitsky, St. Petersburg, 2005, pp. 215-220.
- CRISTOFORETTI S., “Afrāsyāb toponimo e Afrāsyāb eponimo: considerazioni sulla riemergente plausibilità di una *lectio facilior*”, in Compareti M., de la Vaissière E. (eds.), *Royal Nawrūz in Samarkand*, Acts of the Conference held in Venice on the Pre-Islamic Afrāsyāb Painting, *Rivista degli Studi Orientali*, LXXVIII, Suppl. n. 1, Roma, 2006, pp. 163-171.
- CRISTOFORETTI S., “The ‘Hall of the Ambassadors’ paintings in the frame of the calendrical systems of the Iranian world”, in Compareti M., Cristoforetti S., *The Chinese Scene at Afrāsyāb and the Iranian calendar*, *Eurasiatica*, 78, Venezia, 2007, pp. 33-71.
- CRISTOFORETTI S., “Il mito di Āriš e il ‘fanciullo divino’ di Samarcanda”, *Folia Orientalia*, 42/43, 2006/2007, pp. 145-157.
- CURATOLA G., “Il ‘Vishap’ di Aght’amar: nota sulla diffusione occidentale di un motivo iconografico”, *Oriente Moderno*, 58 7/8, 1978, pp. 285-302.
- GRABAR A., “L’art prophane en Russie pré-mongole et le ‘dit d’Igor’”, in: *L’art de la fin de l’Antiquité et du Moyen Âge*. vol. I, Paris, 1968, pp. 301-338.
- GRENET F., “The Self-Image of the Sogdians”, in de la Vaissière E., Trombert E. (eds.), *Les Sogdiens en Chine*, Paris, 2005, pp. 123-140.
- GRENET F., “What was the Afrasiab painting about?”, in Compareti M., de la Vaissière E. (a cura di), *Royal Nawrūz in Samarkand*, Proceedings of the Conference held in Venice on the pre-Islamic paintings at Afrasiab. *Rivista degli Studi Orientali*, LXXVIII, Suppl. n. 1, Roma, 2006, pp. 43-58.
- GRENET F., MARŠAK B.I., “Le mythe de Nana dans l’art de la Sogdiane”, *Arts Asiatiques*, 53, 1998, pp. 5–18.
- LELEKOV L.A., *Iskusstvo drevnej Rusi i Vostok*, Moskva, 1978.
- MARSHAK B.I., *Legends, Tales, and Fables in the Art of Sogdiana*, New York, 2002.
- OTAVSKY K., “Zur kunsthistorischen Einordnung der Stoffe”, in Otavsky K.

(ed.), *Entlang der Seidenstrasse. Frühmittelalterliche Kunst zwischen Persien und China in der Abegg-Stiftung*, Riggisberg, 1998, pp. 119-214.

TOLSTOV S.P., *Drevnij Chorezm*, Moskva, 1948.

TREVER C.V., *The Dog-bird, Senmurv-Paskudj*, Leningrad, 1938.

Parte b) "Oggi" (Gianroberto Scarcia)*

Asia orientale in quel di Samarcanda, dunque, ieri e oggi. A dir la verità avevo pensato per un momento che sarebbe stato forse più opportuno parlare di una Samarcanda antica, di tempi remoti che ci si illude siano stati belli, se non beati, perché levigati e smussati dal semplice fatto che solo suggestive frammentarie sovrastrutture ce ne rimangono, giacendo sepolti e disfatti – componenti chimiche della desertificazione salina generale – le lagrime e il sangue che anche allora ci furono lungo la fascinosa e certo faticosissima Via della Seta. Una Samarcanda antica solo studiata, contrapposta a una Samarcanda nostra, anche conosciuta di persona; quest'ultima, sì, da distinguersi in un ieri e in un oggi, che si susseguono direttamente, ma alla fine sembrano collocati a una distanza psicologica e culturale enorme l'uno dall'altro, proprio come una giovinezza e una vecchiaia: le mie appunto, e di molti, giovinezza e vecchiaia. Uno ieri e un oggi di tempo reale, questi, pienamente comprensibili ambedue, per cui non dobbiamo lambiccarci a escogitare ipotesi archeologiche, in quanto la pur epocale evoluzione è comunque la nostra, vissuta come suol dirsi sulla nostra pelle. Una pelle, peraltro – e questo è quasi una colpa – al riparo dai grossi rischi che molte altre pelli correvano laggiù.

Poi, però, mi sono reso conto che ogni segmento della storia si sovrappone a quelli che lo precedono, comprimendoli tutti e pressandoli, col ritmo della progressione geometrica, e che possiamo legittimamente chiamare *ieri* tutto quanto fu prima di noi e *oggi* la nostra esperienza intera, per quanto testimone essa sia stata di mutamenti radicali addirittura climatici, sempre che anche questo luogo comune sia poi veramente vero.

* Le considerazioni che seguono sono basate su esperienze personali, rievocate alla luce, soprattutto, di Anna, Bahanasarowa, 1995, di Zubiate, 2004, e di due interventi al Convegno Internazionale su "Integrazione, assimilazione, esclusione e reazione etnica", tenutosi a Venezia nei giorni 23-25 novembre 2006 (Marco Buttino, "I coreani di Samarcanda", 24 nov., e Rudy Favaro, "L'Asia Centrale nell'Avanguardia Sovietica", 25 nov.).

Una giovinezza di avanguardia protosovietica, dunque, e una vecchiaia post-moderna e postsovietica, anche a Samarcanda: sono questi i due poli a cui afferriscono i due casi di un certo interesse che indico qui, almeno per il momento limitandomi, per forza di cose, alla mera segnalazione.

Le mie due testimonianze di moderna presenza estremo-orientale a Samarcanda sono tali per contenuto – o afflato, o tematica – la prima, per appartenenza etnica la seconda. Un artista russo, ma altaico di nascita e uzbeko di adozione, che in quel di Samarcanda ha fatto pittura orientalistica fortemente focalizzata sull'esotismo cinese (la giovinezza); e un pittore coreano che intende rileggere oggi una tradizione rievocata, ma non reinventata, come assimilazione storica reciproca delle alterità (la vecchiaia).

I due sono segnati anche, ambedue, da qualche trauma non da poco, ma – paradossalmente forse per chi continui a nutrirsi di certi inveterati pregiudizi su cui non è il caso di soffermarsi in questa sede – il primo soprattutto: il primo personalmente, il secondo in quanto membro di un gruppo. Di più, le due carriere artistiche risultano addirittura speculari. Del primo, Michail Ivanovič Kurzin (1888-1957), nato a Barnaul, appena un po' a settentrione del *limes* degli occhi a mandorla, tra le sorgenti dell'Ob e quelle dello Yenisei, si registra un'intensa attività di artista soprattutto nell'ambito e nelle pertinenze del teatro, nonché di pubblicista per *intervalla insaniae* del regime (figg. 5-6). Costantemente in Uzbekistan dal 1924, nel collettivo dei pittori del “Nuovo Oriente” dal 1927, con cariche di prestigio nel 1929. Seguono però dieci anni di lager siberiano (le solite “calunnie”, come s'usa dire), 1936-1946, con privazione di qualunque possibilità di lavoro (si parla di lavoro professionale, naturalmente). “Perdonato” con riserva e confinato a Bukhara tra il 1946 e il 1948, fa appena a tempo a rientrare nell'Unione degli Artisti Uzbeci che viene di nuovo arrestato fino al fatidico 1956.

Il secondo, Sun-Nan Šin, acculturato in Nikolaj Sergeevič (ma il cognome non è diventato Šinov secondo la prassi uzbeca), nasce nel 1928 presso Nachodka, nella Siberia del Pacifico, e la lascia a viva forza a nove anni (1937), quando anche là si teme che gli occhi a mandorla del *limes* possano facilmente trasformarsi in quinte colonne dei vicini giapponesi. L'immigrazione di folti gruppi coreani in Russia risale infatti all'epoca zarista e l'integrazione/acculturazione ha avuto inizio ben prima della deportazione in Asia Centrale. La quale deportazione è di una spietatezza pasticciona e di una sistematicità confusionaria tra le cui maglie a Šin capita la fortuna, ad altri negata, di non trovarsi, oltre che trapiantato di colpo, anche separato dai suoi cari: non tanto dalla madre vedova e rimaritata, quanto

dall'energica nonna che lo vuole mantenere, oltretutto, anche a quegli studi per cui rivela particolare attitudine, costi quello che costi. I coreani ci sanno fare, lavorano di buona lena, e sono accorti nel destreggiarsi nella maniera giusta. Molti stenti iniziali, in aggiunta al trauma psichico, ma poi eccoli che arrivano a organizzare, nei pressi di Samarcanda, *kol'choz* che sono vere e proprie aziende familiari o di clan. Riescono persino a sottrarsi alla *corvée* universale del cotone, convincendo chi di dovere che i coltivatori di cotone devono pur nutrirsi, che il loro piatto tradizionale e di maggior potere energetico è il *plov*, e che bisogna pur tirare su anche un po' di riso, attività nella quale essi coreani sono maestri provetti.

Ecco dunque, per il giovane Šin, una vita quotidiana da lui poi dipinta come felice, in quel mondo di collettività umana in comunione con la natura che è il sobborgo di Sukok: dipinta con un realismo senza remore idilliaco-socialista, e senza neppure quegli *escamotages*, quelle allusioni, quel ricorso al burlesco epidermico della satira a buon fine, quel contrabbando semantico insomma, che costituiscono il mezzo per molti di sopravvivere come individui, come se stessi, dentro il canone ufficiale. Un coreano del resto – sia detto per inciso – ha occupato a lungo posti di grande responsabilità, nonostante che il precedente direttore fosse un tagico, presso l'Istituto di Orientalistica dell'Accademia Sovietica delle Scienze, sede moscovita.

Nulla dunque di particolarmente eccezionale – onore al merito – nella carriera di Šin fra diplomi, premi prestigiosi e, per quarantadue anni (1955-1997), i ruoli della professione accademica nella scuola di Belle Arti di Tashkent.

Ma ecco che, negli anni Novanta, riaffiora, trabocca e si spande prepotente come una piena la memoria degli antichi affetti. Una patria sommersa che riemerge. Memoria, ritorno? O il ribaltamento oggettivo degli strati archeologici in seguito al terremoto? O magari la moda estetica stessa, avvedutamente messa al riparo, peraltro, dalla marea trionfante e facilmente vincente, dappertutto, della retorica nazionale? E perché non, eventualmente, proprio la continuità di una forma?

Certo è che intorno a Šin la presa o ripresa di coscienza dei coreani di Samarcanda è molto curiosa. O meglio è la solita – per parodiare un vecchio slogan socialista – “forma nazionale del contenuto globale”. Nel sobborgo sempre più denazionalizzato e deculturato di Shanghai, cosiddetto per la globalizzazione appunto (sinizzazione) di tutti gli occhi a mandorla (ma i maligni parlano di malavita e di mafia), a che cosa ritornano i *déracinés*? Soprattutto al presbiterianismo, con ex-atei militanti che scoprono dentro di sé l'insopprimibile conculcata vocazione alla cura

d'anime protestante in arrivo insieme al libero supermercato sbaragliante il libero micromercato, tutto suo, che il gruppuscolo s'era in fondo già conquistato da tempo.

Ma torniamo un attimo alla giovinezza. S'era detto di un Kurzin radicato in Uzbekistan dal 1924. Ma la sua prima rivelatrice *komandirovka* là è del 1919. È proprio quello il momento in cui l'Avanguardia sta scoprendo l'Asia Centrale, cadetta dell'esotismo russo rispetto al Caucaso della più antiche, e in fondo "normali", suggestioni orientistiche. Ma è una scoperta estetica che, stavolta, va di pari passo con l'adozione di quelle terre a nuova patria, a nuovo paese natale: rapporto più intimo proprio perché volontario e prescelto dall'anima dell'immigrante oltre che dalla *komandirovka* occasionale e provvidenziale che non è ancora deportazione. È il caso clamoroso di un Volkov, moderno fondatore della scuola pittorica uzbeca in un senso più intimo di quanto più noti antichi pittori toscani abbiano fondato la "rinascente" scuola francese.

Recentemente, in una graziosa mostra romana di cose orientali¹, si parlava di due Orienti: quello per così dire anagrafico, tradizionale, canonico-convenzionale e retorico-folclorista, e quello interno del cuore. La curiosità d'oltremare e l'umile casolare di campagna della famiglia inurbata. In Asia Centrale i due Orienti si sono identificati. L'oggetto dello sguardo orientalistico si pone come tale – apparentemente tale – nel momento stesso della ricognizione di quella patria. L'Oriente centrasiatlico è fatto di tanti umili Rio Bò con un aguzzo minareto accanto al cipresso. E, sopra, una stella, non necessariamente rossa. Tuttavia Kurzin non appartiene a questa Avanguardia. La sua indomita vocazione teatrale, forse proprio per questa – anche per questa – destrutturazione dell'Oriente a fratellino poverello, spinge il suo bisogno di esotismo al di là degli orizzonti di una terra natale o para-natale. Proprio perché quotidiano, il minareto sdrucito e sgretolato non fa evasione. Beninteso, egli in ciò non è il solo. Il 50% + 1 dell'Avanguardia è teatro, scena. E l'innata vocazione russa alla recita riceve un impulso esponenziale dal sovietismo, nel quale, recitandosi tutti i giorni da mane a sera, la spontaneità si rifugia là dove si deve fingere, dove si finge per definizione, per compito professionale specifico. Parafrasando con leggeri ritocchi una nota metafora di Ripellino, più trucco si spalma sui tratti del volto – e del corpo intero – più l'anima è libera e nuda.

¹ La mostra, dal titolo "Tra Oriente e Occidente", ha avuto luogo nell'inverno 2006/07; cfr. Molledo, 2006.

E così Kurzin ha compiuto un suo fondamentale viaggio in Cina. Nel 1919, in un mondo realmente altro, allora, in tempi ben lontani da quelli odierni in cui è la consanguinea Irkutsk quella che ospita, ben diversa dall'occasionale arcaica fiera di Nižnij Novgorod, una delle più imponenti, quindi anch'esse ormai quotidiane, China-Town del mondo. Travolgendo tutte le più nere paure di Belyj, e forse anche sue, dello stesso Kurzin, circa la trasfusione imminente di sangue giallo nelle arterie pietroburghesi.

E se schizzi, e *gouaches* e disegni a carboncino più fisicamente teatrali di quelli cinesi di Kurzin non si possono assolutamente distinguere dall'insieme dell'immensa produzione scenica avanguardistica, parigina e turandottiana come i tre ministri sul laghetto blu tutto cinto di bambù, ecco che, in opere di maggior respiro, la Divinità o Eroina (un eroe donna, non per nulla), più che porre enigmi, è essa stessa l'Enigma per eccellenza (figg. 5 e 6, tav. 9)). Enigma personificato, imperscrutabile, incumbente, più mefistofelico che buddhista, su adoratori/spettatori pervasi, se non di terrore, di inquieto per quanto ammaliato sbigottimento. Nel quale l'esotismo finisce per bruciarsi le ali da solo come la falena.

Che dire, mezzo secolo dopo (vecchiaia di Šin e mia), nello stesso *melting pot* uzbeko, di un'ininterrotta galleria di chilometri di colore chiamati *Requiem*? Chilometri di un lazzaretto che si snoda implacabile come i pannelli dell'*Apocalisse di Angers*; ma il riemergente Medioevo della narrazione continua ricorda piuttosto le grandi vetrate di cattedrali, rugose di ragnatele iridescenti, magari riviste da Chagall o da Rouault – o da qualche anche più ovvio maestro al lavoro nella *Chiesa di S. Elisabetta* di Marburgo –, con un pizzico di tardo liberty littorio oltre che di *féeries* simboliste. Vetrate orizzontali con impennate di verticalismi dal ritmo ossessivo, e qua e là, fra i paletti dei ceri, la parabola di una girandola. E riarmonizzazioni caleidoscopiche delle disarmonie. Ceri bianchi di lutto, e banderuole d'un rosso non utopico. Eppure la rivoluzione estetica è relativa. Nelle immagini – come, pare, nella biblioteca di Šin – si trova di tutto, a partire dai *murales* del Messico contemporaneo a Kurzin, riapparsi nel mondo ovunque siano stati affrescati muri pubblici, e passando attraverso il Picasso non tanto di *Guernica*, quanto, guarda caso, del *Massacro in Corea*, 1950, a rigore di altro afflato ideologico. Chissà se deve destare più “requiem” una deportazione o un bombardamento a tappeto. E c'è l'arancio-mattone di Sar'jan, orientalista, e delle icone moderne dell'ortodossia russa degli Urali. E se il Paradiso è fatto solo di arabeschi, più aniconico che nell'Islam nel suo bianco e nero esaltato dalle parsimoniose ditate (un limbo minoritario) di giallo e di rosso, la Casa Celeste che

tutti accoglierà alla fine è una ressa di genti con le braccia levate, al contempo costernate e osannanti (fig. 7).

Dove il filo rosso tra l'avanguardista e il postmodernista è il solito, duplice, che la critica odierna sempre più decisamente rintraccia e dipana, anche attraverso la rarefazione estrema, intermedia, pompieristico-surreale, del realismo socialista imperante per almeno un trentennio se non un cinquantennio. Da un lato la fedeltà al mestiere, alla professione, alla produzione dell'oggetto/arte, del manufatto come lavoro tecnico, da bottega rinascimentale, direi vasariano; dall'altro la tenacia della percezione, appunto avanguardistica, del prodotto/arte (di ogni arte) come procedimento aperto di cose in divenire secondo una poetica che comunque privilegia la forma rispetto al contenuto da quella forma veicolato, dalla visione trasmesso. Dove nulla si riduce, in nessun caso, alla linea frontale del cosiddetto soggetto.

Questo, credo, il comune denominatore avanguardista, di un'Avanguardia perenne con occhi anche a mandorla aperti fin nel sonno, che è anche, tra l'altro, di questi due tasselli di presenza estremo-orientale, ovviamente tutta estetica, nella Samarcanda moderna.

Bibliografia Essenziale.

ANNA S., BAHANASAROWA M. (eds.), *Russkij Avangard*, Stuttgart, 1995.

MOLTEDO A. (a cura di), *Tra Oriente e Occidente. Stampe italiane della prima metà del Novecento*, Roma, 2006.

ZUBIATE J-P., "Nikolai Šin, peintre de l'ombre de la mémoire", *Slavica Occidentia*, 19, Toulouse, 2004, pp. 39-55.



Fig. 1 - Dettaglio della Parete Nord della *Sala degli ambasciatori*, Afrāsyāb, sec. VII.



Fig. 2 - Dettaglio della veste di tributario dalla Parete Ovest, con esempio di pseudo-Senmorv, nella *Sala degli ambasciatori*, Afrāsyāb, sec. VII (da Otavsky, 1998, fig. 93).

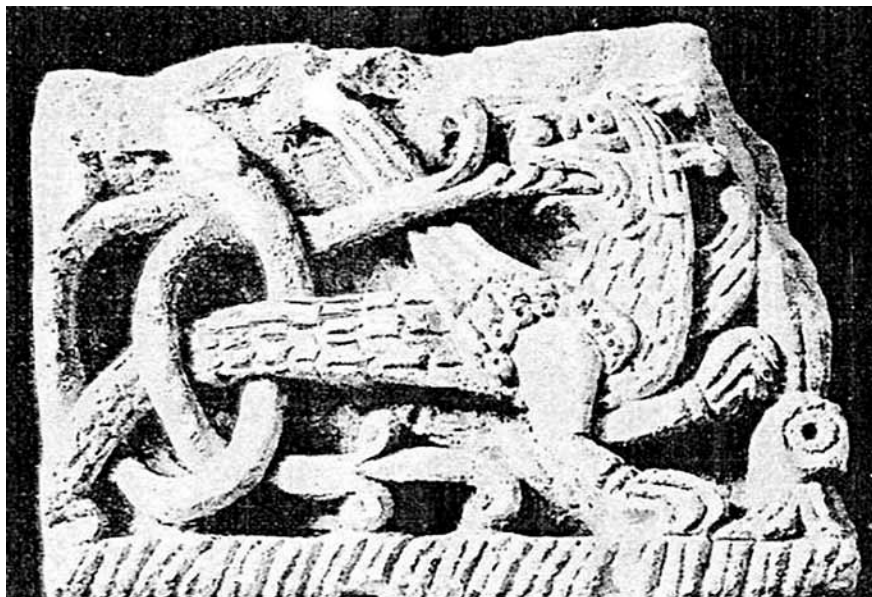


Fig. 3 - Capitello dalla *Chiesa di Boris e Gleb* a Černigov, sec. XII (da Grabar, 1968, tav. 70).



Fig. 4 - Immagine su monile (da Lelekov, 1978, fig. 6).



Fig. 5 - M.I. Kurzin, *Divinità*, 1922, Museo di Nukus, Uzbekistan (su concessione del Museo)



Fig. 6 - M.I. Kurzin, *Eroina con fazzoletto rosso*, 1922, Museo di Nukus, Uzbekistan (su concessione del Museo)



Fig. 7 - N. Šin, *Casa celeste* (da *Slavica occitanica*, 19, 2004, tra p. 58 e p. 59)