

LUISS 

Research Center
for European Analysis
and Policy



EMUNA Brief 5/2026

ARCHITETTURA, CULTURE E RELIGIONI - 23 marzo 2026

Massimiliano Alessandro Polichetti

**Le raffigurazioni spirituali formali nel Buddismo indo-tibetano
nel contesto dell'arte sacra tradizionale**

Le raffigurazioni spirituali formali nel Buddhismo indo-tibetano nel contesto dell'arte sacra tradizionale

Massimiliano Alessandro Polichetti¹

Abstract

L'intervento tratterà del ruolo dell'arte sacra nelle tradizioni spirituali, con *focus* particolare sull'arte *vajrayana* indo-tibetana.

L'arte sacra tradizionale serve come **supporto sensibile alla pratica spirituale**: attraverso le forme visibili del mondo contingente, il contemplatore risale verso le realtà invisibili ed eterne. Nel Buddhismo *vajrayana* questo processo assume una connotazione peculiare – l'obiettivo è la trasformazione dell'uomo in *buddha* – e le immagini sacre (*buddha*, *bodhisattva*, divinità) sono iconogrammi, cioè sistemi complessi di simbologie che guidano il meditante attraverso stadi progressivi di consapevolezza, fino a trascendere il bisogno stesso del supporto materiale.

Strumento centrale di questa tradizione è il **mandala**, diagramma geometrico-architettonico che rappresenta i rapporti tra universo e mente umana, modellato sull'immagine del palazzo del Monarca Universale sulla montagna cosmica. Il linguaggio visivo dell'arte *vajrayana* è articolato su codici simultanei – spaziale, cromatico, sonoro, teurgico – tutti convergenti verso un unico scopo liturgico e iniziatico: nutrire il "germe del *buddha*" presente in ogni essere senziente e accelerarne il risveglio.

A differenza del Cristianesimo e delle altre religioni abramitiche, dove permane un baratro ontologico tra creatore e creatura, il Buddhismo propone una piena identificazione del praticante con la divinità, attraverso la visualizzazione meditativa e l'"orgoglio divino": le apparenze ordinarie non vengono negate, ma progressivamente sostituite dalle divine.

In sintesi, il metodo qui utilizzato è definibile una **pedagogia della percezione per gradi**: si parte dal visibile concreto, lo si usa simbolicamente, lo si interiorizza, e infine lo si trascende. L'arte non è mai fine a se stessa, ma è uno strumento provvisorio e funzionale alla trasformazione della coscienza.

¹ Già Direttore del Museo Nazionale d'Arte Orientale 'Giuseppe Tucci'. Già Curatore delle Collezioni tibetane e nepalesi del Museo delle Civiltà. maxpolichetti@gmail.com

«*Quid interest qua quisque
prudentia verum requirat?
Uno itinere non potest perveniri
ad tam grande secretum.*»
Quinto Aurelio Simmaco,
Relatio tertia de repetenda ara Victoriæ – X

(‘Che importa attraverso quale forma
di sapienza ciascuno ricerca il vero?
Non si può pervenire ad un segreto
così grande attraverso un solo cammino’)

Le raffigurazioni formali nell’arte sacra tradizionale mantengono per unica funzione quella di fungere da supporto sensibile per la pratica spirituale. Questa stringata definizione – rasentante l’ossimoro – vige per tutte le arti sacre tradizionalmente intese, quindi anche per quella cristiana, anche se oggi come oggi per trovare un paragone diretto dovremmo rivolgerci non all’Occidente latino ma all’Oriente ortodosso. L’icona nell’Oriente cristiano svolge un ruolo in certo qual modo analogo a quello che le immagini sacre svolgono in India e in Tibet, ma con una differenza sostanziale: laddove il cristiano non pratica la sua religione per ‘diventare’ la Santissima Trinità, vigendo il baratro ontologico tra creatore e creatura, il buddhista pratica il proprio sentiero esattamente per diventare un *buddha*, l’arte sacra divenendo una sorta di promemoria esterno, una sorta di abbozzo che viene solo strumentalmente rappresentato all’esterno della mente dei contemplativi, ma che in realtà non è altro che il rimando sintetico e semplificato di operazioni quanto mai complesse che possono accadere all’interno dell’immaginativa plastica, o forza dell’immaginazione, del contemplatore allo scopo di accelerarne il processo di trasformazione da un essere umano ordinario in un risvegliato (*buddha*) perfettamente compiuto.

Quei cammini spirituali che hanno accettato la sfida di tentare di rendere in forma visibile l’invisibile (Papa Leone Magno definiva a questo proposito le sacre icone *visibilia invisibilia*, “forme visibili dell’invisibile”), fatti quindi salvi ad esempio l’Ebraismo o l’Islam, adottano dei criteri formali di espressione del sacro in virtù dell’“analogia d’attribuzione”, vale a dire non negando le forme del mondo contingente e transeunte, ma al contrario utilizzarle come una sorta di trampolino di lancio per risalire dalle forme visibili e temporali alle forme invisibili ed eterne, tale attitudine ponendosi quale chiave di lettura per tutte le arti sacre tradizionalmente intese.

In questo il Buddhismo non manca di portare la propria caratterizzazione specifica. Le immagini antropomorfe dei *buddha* e dei *bodhisattva* sono infatti degli iconogrammi, aggregati di potenti simbologie organizzate secondo schemi prefissati dalla letteratura canonica. Sia pure in sembianze umane, i corpi dei *buddha* sono in realtà a loro volta simboli, tanto fonte di ispirazione morale che sostegno alla contemplazione. L’arte del *vajrayana* (il ‘veicolo della folgore adamantina’) indo-tibetano – l’aspetto esoterico, liturgico e iniziatico del Buddhismo *mahayana* – assume pertanto una valenza rituale, esprimendosi come liturgia di trasfigurazione dell’uomo nel divino.

I portentosi esseri rappresentati in quest’arte, dotati come sono d’una forma libera di esprimersi in un campo d’azione senza confini, provocano trasformazioni profonde nella coscienza di chi vi si accosta. Di fatto, in quanto le energie latenti stimulate dalle pratiche del *vajrayana* sono considerate estremamente potenti, le meditazioni

formali connesse alle divinità sono accessibili solo a studenti qualificati e responsabili sotto la guida protettiva di un maestro.

Le raffigurazioni artistiche degli dèi del *vajrayana*, esistendo per poter entrare in contatto con la consapevolezza ordinaria, assecondano tale umano percepire mostrandosi multiple ai molteplici interlocutori. Un linguaggio che si articola in un tal modo ha fra gli altri lo scopo di indurre un individuo ordinario a considerare categorie sempre meno evidenti della realtà fenomenica, obbligando alla percezione di ciò che normalmente ci si rifiuta di vedere. Gradualmente il devoto progredisce attraverso vari livelli di consapevolezza alla fine dei quali trascende la necessità di un supporto materiale sensibile.

L'arte sacra indo-tibetana esprime, in sintesi, il tentativo di imprimere nell'immagine una vigorosa valenza mistica, evocata da un meditatore per potere essere efficacemente trasmessa, con le minori varianti possibili, ad un altro meditatore, utilizzando complesse simbologie, strutture iconogrammetriche e codici iconologici. Il 'germe del *buddha*' (*tathagatagarbha*) presente nel *continuum* mentale d'ogni essere senziente viene nutrito dal processo di visualizzazione e contemplazione di questi mistici diagrammi.

Agli effetti della pratica liturgico-iniziativa, è necessario avere una chiara cognizione di se stessi quale divinità ed assumere il corrispondente 'orgoglio divino' (*devamana*). In tale processo le apparenze ordinarie, visibili dagli occhi della carne, non vengono negate; piuttosto, non permettendo ai fenomeni ordinari di apparire alla consapevolezza mentale, si fa in modo che le divine apparenze brillino più forti. Quando, avendo interrotto le apparenze ordinarie e sviluppato il chiaro apparire di se stessi come divinità, tale apparenza spirituale diviene stabile, le apparenze ordinarie degli aggregati fisici e mentali infine cessano. È allora che appaiono all'occhio della mente i divini aggregati fisici e mentali.

Nella tradizione *vajrayana* la buddhità nonché il cammino verso di essa possono inoltre essere descritti tramite la formalizzazione geometrica di un impianto architettonico, il *mandala* che viene proposto quale rappresentazione ideale in forma grafica dei rapporti esistenti tra l'universo e la mente dell'uomo. Il *mandala* può anche definirsi il mondo dell'essere, presieduto dalla verità; il *bhavacakra* (la pittura pura ad andamento circolare rappresentante la 'ruota delle rinascite') è di contro il mondo del divenire, il *samsara* divorato dall'oblio rappresentato da Yama, il dio dei morti nella cosmologia buddhista.

La resa formale, artistica, di tutto questo processo avviene in virtù di un sofisticato linguaggio simbolico che impiega, per la propria articolazione, una serie di codici presenti sincronicamente nella stessa immagine. Vi è pertanto un codice che si avvale della dislocazione spaziale dei vari elementi figurativi (siano essi geometrici o meno), così come un codice cromatico, un codice sonoro, un codice "teurgico", nel senso che anche le varie divinità, raffigurate con minore o maggiore realismo antropomorfo, sono a loro volta lemmi di una superstruttura sintattica finalizzata ad essere supporto sensibile alla pratica spirituale.

La forma del *mandala* può venir ricondotta allo schema del palazzo di un Monarca Universale (*chakravartin*), concetto a sua volta riconducibile alla formalizzazione dell'ideale urbano iranico. La reggia del monarca indiano, come quella di un monarca babilonese, si richiama al modello delle piramidi a gradoni sormontate da un tempio. Il Monarca Universale vi deve risiedere in quanto, come re degli dei, egli deve vivere sulla sommità della montagna cosmica, simboleggiante l'integrazione dell'ordine politico con quello religioso, l'unione indissolubile del cielo e della terra: «*quod est inferius est sicut quod est superius*» (Pseudo Ermete, *Tabula Smaragdina*).

Secondo la descrizione che ne dà il Canone in lingua pali nel *Dighanikaya*, una tale residenza è circondata da sette muraglie fatte d'oro, argento, berillo, cristallo, rubino, corallo e da vari gioielli.

Tale enunciazione non può non richiamare la descrizione della Gerusalemme Celeste che ne dà Giovanni di Patmos in *Apocalisse* 21, 16-20:

«La città è a forma di quadrato [...] Le fondamenta delle mura sono adorne di ogni specie di pietre preziose: il primo fondamento è di diaspro, il secondo di zaffiro, il terzo di calcedonio, il quarto di smeraldo, il quinto di sardònice, il sesto di cornalina, il settimo di crisòlito, l'ottavo di berillo, il nono di topazio, il decimo di crisopazio, l'undecimo di giacinto, il dodicesimo di ametista.»

Il presente Brief, che necessariamente sul sito di Emuna esce sia in italiano sia in inglese, costituisce opera dell'ingegno dell'autore, il quale conserva integralmente i diritti morali e i diritti esclusivi di utilizzazione economica, ai sensi della Legge 22 aprile 1941, n. 633 e successive modificazioni. L'autore è responsabile delle versioni italiana e inglese e deve esplicitamente approvarle entrambe anche qualora la traduzione sia, su sua richiesta, curata dalla Luiss.

Con la diffusione del presente documento nella collana Emuna, l'autore concede alla Luiss Guido Carli una licenza d'uso non esclusiva, gratuita, irrevocabile e illimitata nel tempo, per l'utilizzo, la riproduzione, la traduzione, la diffusione, la comunicazione al pubblico e l'archiviazione dell'opera, anche in formato digitale e mediante strumenti telematici. Le opinioni espresse in tale documento sono da attribuirsi esclusivamente all'autore e non riflettono necessariamente la posizione ufficiale di Luiss Guido Carli né del programma Emuna. Eventuali rielaborazioni, traduzioni ulteriori, successive pubblicazioni accademiche o editoriali, nonché qualunque ulteriore utilizzazione sostanziale dell'opera da parte dell'autore, in forma autonoma o integrata in nuove opere, dovranno recare idoneo riferimento alla presente versione diffusa dal sito di Emuna, nell'ambito del Luiss Research Center for European Analysis and Policy.