

ARCHIVI DI STUDI INDO-MEDITERRANEI, VI (2016)

<http://www.archivindomed.altervista.org/>

LA RAFFIGURAZIONE DELLA “GLORIA IRANICA” NELL’ARTE PERSIANA E LA SUA DISTINZIONE DALL’UCCELLO FENICE/SIMURGH

Matteo Compareti
(University of California, Berkeley)

A Guitty Azarpay, maestra e amica

Il concetto di “gloria” o “fortuna” (traducibile anche come “carisma”) è sempre stato determinante per divinità, eroi e sovrani nell’antica cultura della Persia e dell’Asia centrale. Infatti, è solo in presenza di tale requisito se a un personaggio epico o storicamente attestato tra le popolazioni iraniche delle regioni suddette era dato occupare e mantenere la sua posizione di preminenza o di comando. Un intero inno (*Zamyad Yasht*) dell’Avesta – il libro sacro dei mazdei (o zoroastriani) – è dedicato alla “gloria”, il diciannovesimo per l’esattezza. Non si tratta di un concetto facilmente esprimibile e qualche precisazione di natura linguistica si rende quindi necessaria senza beninteso entrare nel merito dell’analisi etimologica, peraltro già ampiamente illustrata dagli studiosi di quel campo (Gnoli, 1999; Gnoli, 2006).

Nelle iscrizioni ufficiali dei sovrani achemenidi in lingua antico-persiana (attestate almeno dal VI secolo a.C.), il concetto di “gloria” non compare mentre è piuttosto diffuso come teoforico (*farnah*): esso costituisce, in sostanza, parte di nomi propri di alcuni personaggi di rilievo. In una fase successiva – cioè quella relativa allo sviluppo e alla diffusione delle lingue medio-iraniche – la “gloria” diventa mano a mano sempre più importante fino a assumere connotazioni essenziali per il buon governo o per la riuscita di un’impresa eroica. In particolare, in pahlavi (o medio-persiano), la

“gloria” rispondeva al nome di *xwarrah* e, almeno a partire dal V secolo d.C., aveva cominciato a comparire frequentemente sulle monete iscritte dei re della dinastia sasanide (224-651) che si vantavano di averla accresciuta a vantaggio di tutto il regno. In quelle stesse monete compaiono altri termini pahlavi come *kay*, un titolo indubbiamente associabile alla mitica dinastia kayanide a cui i Sasanidi volevano ricollegarsi a fini propagandistici (Panaino, 2004: 556-562; Daryaei, 2009: 24, 34; Daryaei, 2013: 18-19). Possedere la “gloria dei Kayanidi” era quindi il gran vanto dei tardi Sasanidi.

Allo stesso modo, la gloria compare in altre lingue medio-iraniche attestate in Asia centrale di epoca pre-islamica quali: battriano *farro*, sogdiano *farn* e khotanese *pharra*. Tale concetto è presente anche in avestico (la lingua iranica più illustre e ben più antica di tutte le altre sue consorelle o cugine che sia) come *xwarenah*. Nella tanto celebrata lingua neopersiana (per intenderci, quella in cui è composto lo *Shahname* “Il Libro dei Re” del grande poeta Firdusi, non attestata nelle sue forme più arcaiche prima del X secolo d.C.), la gloria viene indicata come *farr* o *farreh* (Gnoli, 1999).

Notizie preziose sono però conservate anche in testi arabi riferiti ai sovrani sasanidi. Verso gli inizi del X secolo, Mas‘udi (II, 282) scriveva che Cosroe II Parvez (590-628) possedeva nove sigilli personali tra cui uno decorato con qualcosa di non ben definito reso come *khurasan khurra*, letteralmente “gloria del Khorasan” o, secondo una traduzione latina proposta da E. Herzfeld, *gloria orientis* (Herzfeld, 1938: 157). Un altro studioso contemporaneo esperto di sfragistica sasanide ha reso la notizia come riferita a una generica iscrizione *khurasan khurra* sul sigillo sebbene il testo di Mas‘udi si riferisca espressamente a un’immagine sullo stesso che era evidentemente montato su un anello d’oro con iscrizioni (Bivar, 1969: 31-32). Tra la fine dell’XI e gli inizi del XII secolo, Biruni – un altro saggio musulmano di origini corasmie cioè centrasiatiche – aveva apportato qualche precisazione descrivendo tali *khurasan khurra* come “volpi volanti” che apparivano anticamente durante la “festa di primavera” e rappresentavano la gioia e il benessere dei mitici Kayanidi (Vol. I P. 260 cfr. Cristoforetti, 2013: 341).

Questi indizi letterari possono risultare estremamente utili per un’identificazione della “gloria” o anche “gloria dei Kayanidi” nell’arte della Persia pre-islamica. Tuttavia, prima di affrontare le immagini, sarà interessante prendere in considerazione alcuni testi antichi dove si possono rintracciare notizie specifiche circa la manifestazione della “gloria” sotto varie forme.

1. Descrizione della “gloria” nella letteratura pahlavi

Non esiste una descrizione inequivocabile della gloria nei testi antichi o desumibile dall’epigrafia e, per questo motivo, essa viene comunemente resa nella letteratura scientifica ricorrendo a svariate definizioni particolarmente calzanti (“fortuna”, “carisma” ecc.) sebbene si possano trovare anche descrizioni quali “aura” o “luminescenza” evidentemente sprigionate dal corpo di un personaggio di rilievo. Infatti, nella letteratura mazdea, la gloria può manifestarsi come fuoco nell’inno avestico dedicato a Mitra [*Mihr Yasht* 10.127] e nel racconto della nascita del profeta Zoroastro in pahlavi contenuto in *Wizidagiha i Zadspram* [5]. Tuttavia, è ben nota anche la sua dipartita da Yima nella parte dell’inno avestico dedicato a quest’ultimo [19.30-38] sotto forma di uccello rapace, con ogni probabilità un falco. L’ipotesi che la gloria di Yima sia stata presa da un falco come recentemente proposto (Soudavar, 2010) non sembra del tutto convincente e non tiene conto di altre ricorrenze simili nella letteratura pahlavi e neopersiana in cui questo concetto prende la forma di vari animali o di esseri fantastici. Si rintraccia qualche altro riferimento poco chiaro nell’Avesta dove si dice che la gloria “si allontana a cavallo” [19.56] a significare, forse, una sua qualche forma corporea (Pirart, 1992: 79-80).

Nel trattato in pahlavi sulle gesta di Ardashir (*Karnamag i Ardashir i Papagan*), vale a dire la celebrazione degli eventi che hanno portato all’ascesa del primo sovrano sasanide, ritorna il concetto di gloria in almeno due passaggi più che mai problematici. Va subito precisato che il trattato, per quanto afferente alla prima epoca sasanide, deve essere stato messo per iscritto successivamente agli

inizi dell’VIII secolo d.C., come ha giustamente notato F. Grenet nel presentare la traduzione più recente del testo in esame (Grenet, 2003: 26). Inoltre, tutti i manoscritti in pahlavi del *Karnamag* pervenuti fino ai giorni nostri si sono conservati in copie relativamente tarde e, in massima parte, per tramite dei persi cioè dei mazdei d’India localizzati nel Gujarat e a Bombay.

Il primo episodio dove si manifesta una forma di gloria in quel testo riguarda la fuga di Ardashir dalle scuderie regali assieme a una concubina dell’ultimo re arsacide Artabano a cui era assoggettata tutta la Persia. Resosi conto dell’occorso, Artabano si lancia all’inseguimento di Ardashir e, incapace di raggiungerlo, interroga i paesani sul passaggio della coppia in fuga ricevendo come risposta che, assieme ai due, viaggiava anche un determinato animale [capitolo VII.11-24]. Sebbene nella traduzione più recente, Grenet (2003: 43) insista nell’identificare la gloria (da lui chiamata “fortuna”) al seguito di Ardashir come un ariete, nel testo l’animale viene descritto con un termine purtroppo non del tutto leggibile nei vari manoscritti. Non è questo un problema inconsueto nei testi pahlavi, anzi, potrebbe dirsi una regola dove, per motivi inerenti la struttura del sistema grafico in uso per quella lingua, le varie interpretazioni si sprecano. Lo stesso traduttore ammette tale incertezza poiché il testo riporta un incomprensibile *lk* mentre ci si sarebbe aspettati *wlk* cioè *warrag* per “ariete”. Quando il termine è leggibile almeno in un’occorrenza, Grenet ammette che quel punto potrebbe essere stato corretto nella versione manoscritta su cui egli ha basato la sua traduzione (Grenet, 2003: 123).

Allo scopo di “dissipare ogni dubbio”, Grenet attua a questo punto l’unica operazione possibile già effettuata da altri traduttori moderni del *Karnamag* e cioè paragona quel passo con il medesimo episodio narrato nel Libro dei Re di Firdusi scritto in neopersiano. Tuttavia, ne consegue qualcosa di veramente strano poiché Grenet (2003: 43) afferma che Firdusi avrebbe riportato la parola ariete (*barre*) da cui la correzione proposta per il corrispettivo pahlavi nel *Karnamag*: *warrag*. Ciò non è corretto poiché, da un’analisi del Libro dei Re si evince chiaramente che il termine utilizzato dal poeta in quel punto preciso del testo è altrettanto misterioso. Firdusi, infatti, riporta la parola *ghorm* (Cristoforetti, 2013: 344). Altri studiosi si sono accorti del termine utilizzato da Firdusi per descrivere la forma assunta dalla gloria ma hanno continuato a considerarlo come un sostituto dell’ariete (Soudavar, 2006: 174). È pur vero che tra le possibili traduzioni di *ghorm* c’è anche “capra (maschio) di montagna” ma ciò non toglie che il termine sia ambiguo e venga anche utilizzato in altre fonti scritte per indicare un animale composito. Questa medesima creatura compare in altre parti del Libro dei Re come nella seconda avventura di Rustam in cui l’eroe sta per morire di sete assieme al suo cavallo. È infatti il *ghorm* che li guida entrambi a una fonte tra le montagne (*Shahnameh*, ed. Khaleghi-Motlagh, 1990: 24-25). L’episodio si incontra in alcune versioni illustrate del Libro dei Re dove, tuttavia, non c’è l’immagine del *ghorm* normalmente reso come “pecora” cioè “ariete” (Meyer, Wandel, 2016: 98). Nel *Darabnameh* (un romanzo persiano dell’XI-XII secolo), la regina Hoday, figlia di Bahman nonché nipote di Isfandiyar, ritrova la retta via dopo essersi persa tra le montagne proprio seguendo il *ghorm*. Hoday confida dunque al suo consigliere che quell’animale era stato espressamente inviato da Dio per aiutarla (*Darabnameh*, ed. Safa, 1977: 328).

Non è questo il solo problema relativo alla resa della gloria poiché nella traduzione del *Karnamag* di D. D. P. Sanjana (1896: 16-18) e di C. F. Horne (1917), l’animale che segue Ardashir in fuga da Artabano è tradotto come “aquila” (Compareti, 2009-2010; Cristoforetti, 2013: 342). Non va dimenticato che nelle traduzioni giudeo-persiane della Bibbia, laddove ci si aspetterebbe di trovare l’aquila (nella visione di Ezechiele, tra gli animali entrati a simbolizzare i quattro evangelisti nella tradizione cristiana secondo lo schema del “tetramorfo”) ricorre il termine *simurgh* cioè un uccello fantastico della mitologia iranica su cui si dovrà tornare più avanti (Asmussen, 1990). Anche questa sostituzione aiuta a capire la confusione regnante intorno agli esseri favolosi connessi a vari aspetti della cultura iranica.

Ma non è finita qui. In un’opera persiana composta in India nel XVII secolo (*Kitab-i mustatab-i Buhayra*, Tehran, 1328/1910) è riportato l’episodio in cui il sovrano arsacide Artabano interroga l’astronomo di corte circa la presenza di un “cane volante” al seguito di Ardashir. Al che, il saggio risponde che è questo il “*ghorm-i ziyān*” qui da intendersi come la gloria necessaria a Ardashir per

diventare sovrano proprio come riportato nel *Karnamag* e nello *Shahname* (Cristoforetti, 2013: 51, n. 19). Infine, in un'interpolazione al testo di Firdusi che pare una glossa più tarda incorporata in un unico manoscritto persiano del 1217 conservato nella British Library (Ms. C. III 24), la descrizione dell'animale che seguiva Ardashir e incontestabilmente identificabile come la gloria si presenta sotto forma di un essere composito con "le ali del *simurgh*, la coda del pavone, la testa e gli zoccoli di Rakhsh" cioè il cavallo di Rustam (Cristoforetti, 2013: 342).

Non è escluso che i traduttori moderni del *Karnamag* abbiano optato per l'ariete, l'aquila o (indirettamente) il cane (sebbene alato) poiché ognuno di questi animali rivestiva un'importanza particolare per i mazdei (Compareti, 2009-2010). Nell'introduzione alla sua traduzione del *Karnamag*, Grenet insiste nell'identificare la gloria come un ariete perché egli si dimostra convinto che tale coincidenza possa spiegare la diffusione nella tarda epoca sasanide di decorazioni architettoniche in stucco e di manufatti in metalli preziosi comprensivi anche di arieti abbelliti con nastri svolazzanti legati al collo o di soli busti di ariete sostenuti da un paio di alette spiegate (Grenet, 2003: fig. 5). Non sembra esserci alcun dubbio circa l'importanza dell'ariete nell'arte sasanide e circa la sua possibile associazione con una (o più) divinità del pantheon mazdeo come, del resto, si osserva anche nella pittura sogdiana degli inizi dell'VIII secolo a Penjikent (Shenkar, 2014: 138-139). E non è nemmeno escluso che l'ariete sia una resa iconografica del concetto di gloria anche se rimane tutta da dimostrare poiché il parallelo offerto dal *Karnamag* e le correzioni dei termini illeggibili proposte dai vari traduttori sono spesso arbitrarie. Immagini di arieti con nastri al collo o anche solo la testa di quell'animale sostenuta da due alette spiegate compaiono spesso nell'arte sasanide ma potrebbe trattarsi semplicemente di un rimando al "paradiso" cioè il parco reale dove solo il sovrano poteva cacciare. Altri animali come anatre, fagiani e cervi presentano le stesse decorazioni costituite da nastri svolazzanti o collane come, per esempio, nella toreutica di ambito sasanide e nei rilievi di Taqi-Bustan (Compareti, 2014a).

L'idea della gloria dei Kayanidi al seguito di Ardashir intesa come ariete ha comunque condizionato non poco l'approccio di altri studiosi, anche al di fuori della cerchia degli iranisti. Nella sua recensione alla traduzione del *Karnamag* di Grenet, G. Gnoli (2006) non accenna minimamente a questo problema e anche T. Daryaee (2015: 47) sembra accettare l'identificazione con l'ariete per trarre a sua volta conclusioni di ordine storico. Si segnala anche un interessante studio su Alessandro Magno in cui l'autore propone un parallelo tra le imprese del macedone nella versione siriana del cosiddetto "Romanzo di Alessandro" e quelle di Ardashir nel *Karnamag* (Ogden, 2012: 287). Il travestimento di Alessandro recatosi in incognito alla corte di Dario potrebbe spiegarsi, con molta fantasia, come una pelle di ariete consona a un seguace di Ammone proprio grazie al fatto che anche Ardashir era similmente raggiunto dalla gloria in forma di codesto animale. Le conclusioni sono inficiate dall'identificazione erronea di cui si è parlato diffusamente.

Nel *Karnamag* si nota un altro punto poco chiaro dove la gloria sembra assumere la forma di un onagro per condurre in salvo Ardashir durante una battaglia dall'esito incerto contro un essere demoniaco. Il passo riporta "la fortuna dei Kayanidi [sotto forma di] onagro" (*xwarrah i Kayan *pad gor*). Sebbene Grenet ammetta che, da un punto di vista meramente grafico, tale lettura del pahlavi sia possibile, egli preferisce rendere questa frase come "la fortuna dei Kayanidi che era lontana" (*xwarrah i Kayan *pad dur*) [capitolo VIII.7]. Infatti, per accettare l'apparizione come un onagro, ci si dovrebbe aspettare la forma **pad gor kirb* (Grenet, 2003: 124). A favore dell'identificazione con la gloria apparsa sotto forma di onagro, Grenet cita Nina Garsoïan (1976: 226, n. 66) la quale, a sua volta, fa riferimento a traduzioni precedenti del *Karnamag*. Il testo di E. K. Antia (1900: XII.iv pagina 28) citato da Garsoïan parla in effetti della gloria dall'aspetto di onagro però l'altra traduzione di D. D. P. Sanjiana (1896: VII.i, pagina 30) riporta una traduzione conforme a quella proposta da Grenet con qualche licenza poetica in più. Curiosamente, la gloria sotto forma di onagro è invece invocata da C. Cereti (2001: 199) poiché, evidentemente, quest'ultimo studioso faceva riferimento alla traduzione italiana di A. Pagliaro (1927: 39). Risulta del tutto evidente che autorevoli linguisti si sono espressi a favore di una lettura del passo in questione con riferimenti all'onagro senza l'inclusione del termine *kirb* come invece argomentato da Grenet. Ne consegue che la gloria dei Kayanidi

attribuita a Ardashir poteva comparire come un essere fantastico chiamato *ghorm* e come un onagro. Non viene invece fatta alcuna menzione dell'ariete.

L'onagro è un equino, per la precisione un asino selvatico, particolarmente indicato come preda del re a caccia in quanto si tratta di un animale veloce e rapido nei cambiamenti di direzione dalla carne pregiata. Nella mitologia iranica si parla di un asino con tre gambe (nel *Bundahishn* 24 è chiamato *xar i se pay*) che vive nel mare cosmico Vorukasha e che potrebbe anche condividere qualche caratteristica con l'unicorno. È evidente che deve trattarsi di un animale divino poiché, oltre a caratteristiche fisiche uniche, esso aiuta il dio Tir (avestico Tishtrya) a prelevare l'acqua dal mare cosmico per trasformarla in pioggia (Panaino, 2001). Proprio la figura dell'asino (domestico o selvatico) nella letteratura mazdea sembra suggerire una certa importanza assunta da questo animale forse utilizzato simbolicamente. Inoltre, qualche moneta in rame del tipo arabo-sasanide coniata nel Fars di prima epoca omayyade mostra sul rovescio un equide per il quale si è proposto un'identificazione con l'onagro. Di norma, infatti, il cavallo compare con una zampa anteriore leggermente sollevata e piegata in avanti (Gyselen, 2000a: 64). Il demone Akvan è riportato nel Libro dei Re come un onagro poderoso che miete vittime tra le fila dei Kayanidi e solo Rustam riesce ad averne ragione con un tranello (Christensen, 1941: 62-63). Come succede per molti animali simbolici della narrativa iranica, anche l'onagro può presentare tale ambivalenza e, quindi, il punto del *Karnamag* dove, probabilmente, se ne parla va trattato con la dovuta cautela senza escludere alcunché aprioristicamente.

Infine, il *Karnamag* narra l'episodio del tentato avvelenamento di Ardashir da parte della moglie arsacide nonché figlia di Artabano su istigazione dei fratelli di lei [capitolo X.7]. Si dice che il "fuoco *Farrbay*" sarebbe comparso sotto forma di "gallo rosso" facendo cadere la coppa avvelenata dalle mani di Ardashir sventandone così l'omicidio poiché gli animali domestici lì attorno morirono dopo averne bevuto il liquido sparso a terra (Grenet, 2003: 99). Il passo è molto importante e già altri studiosi avevano associato questo fuoco con il concetto di gloria. Tra tutti, M. Boyce (che rendeva però l'animale come un'aquila) non esitava a identificare il fuoco *Farrbay* con la gloria poiché, a sua detta, ciò si deduceva nella letteratura mazdea (Boyce, 1983). Comunque sia, anche se nel *Karnamag* non è la gloria a entrare specificamente in gioco in questo episodio, è evidente che vari principi astratti radicati nella cultura iranica potevano manifestarsi sotto forma di esseri fantastici o anche di animali dotati di poteri sovranaturali il cui aspetto resta però ambiguo. Certo l'apparizione come un uccello (forse rapace) resta a rigore il caso più emblematico.

Nel caso dei passi appena considerati in cui c'è la possibilità di intravedere una manifestazione animale della gloria o di qualcosa associabile a essa, lo *Shahname* di Firdusi non offre alcun parallelo come nel caso dell'essere denominato *ghorm*. In un'opera recente interamente incentrata sull'identificazione degli aspetti riconducibili al mazdeismo in Firdusi, l'autrice dedica un'intera sezione al concetto di gloria (*farreh*) senza però fornire alcun dato in più sulle sue possibili rese iconografiche animali o fantastiche. Infatti, la visibilità della gloria nei passaggi individuati dall'autrice si limita alla luminescenza e alla sua natura solare (Ghazanfari, 2011: 135).

Per quanto concerne la resa del termine avestico *xwarenah* (medio persiano *xwarrah*) come "fortuna" da parte di qualche autore, è evidente che si tratta della traduzione precisa del corrispondente greco *tyche* (latino *fortuna*). Questo termine è certamente quello utilizzato prima poiché *doxa*, letteralmente "gloria", sarebbe diventata comune in greco solo a seguito della diffusione del cristianesimo con le conseguenti traduzioni della Bibbia dove rendeva l'aramaico *gad*, ebraico *kave* ma utile anche per l'armeno *p'ark* "gloria" o *baxt* "fortuna", questi ultimi derivati direttamente da prestiti iranici (Garsoïan, 1976: 228). In questa sede si è preferito tradurre *xvarenah/farnah/xwarrah/farreh* con "gloria" perché il termine sembra più appropriato possedendo implicitamente una sfumatura religiosa più marcata rispetto alla "fortuna" e anche perché tutti i testi persiani in cui quella parola ricorre sono stati messi per iscritto in epoca islamica cioè quando esistevano sicuramente traduzioni della Bibbia in molte lingue presso le popolazioni cristiane. Nella traduzione inglese del diciannovesimo inno avestico (*Zamyad Yasht*), l'autrice A. Hintze predilige proprio il termine "gloria" senza alcun indugio (Hintze, 1994).

Al di là delle scelte evidentemente arbitrarie di molti traduttori moderni del *Karnamag*, lasciano perplessi le difficoltà legate alla lettura dei termini atti a descrivere le manifestazioni della gloria. La trasmissione incorretta di alcune parole è attribuibile agli stessi copisti i quali, a partire da una determinata epoca, non erano più in grado di comprendere quello che scrivevano. Il che è andato a aggravare ulteriormente una situazione già di per sé molto caotica.

Nonostante la sua natura astratta e inafferrabile, si sono susseguiti nel corso dei secoli alcuni interessanti tentativi di esprimere anche nelle arti visive quanto trasmesso dai testi.

2. Raffigurazioni della “gloria” dedotte dai testi

Nella sua recente quanto pregevole opera sull'iconografia delle divinità iraniche in epoca pre-islamica, M. Shenkar offre una disanima delle raffigurazioni certamente attestate o solo deducibili della gloria nell'arte dei popoli iranici.

Come è ben noto, i primi manufatti in cui vi sia una corrispondenza indubbia tra testo e immagine sono costituiti dalle monete kushana, per la precisione quelle dei sovrani Kanishka (circa 127-150) e Huvishka (circa 150-190). In esse, la gloria denominata in lingua battriana *farro* (o anche *faro*) compare come un personaggio maschile nimbato a volte alla maniera di Mercurio/Hermes ellenistico (con tanto di caduceo e elmo alato), oppure come un falco appollaiato sul braccio di un dio indiscutibilmente identificabile come Yima (*Yamsho* in battriano) su base epigrafica (Shenkar, 2014: 135-140). Per dovere di precisione, va segnalata almeno una voce discordante nel panorama degli studi atti a identificare le monete kushana con il falco di *Yamsho* come la raffigurazione della gloria poiché, secondo T. Daryaei, si tratterebbe in realtà di una resa dello “stato paradisiaco” in cui si trovava questa divinità avestica secondo qualche testo mazdeo, in particolare il *Widewdad* (Daryaei, 2015a).

Nel suo studio sull'iconografia delle divinità mazdee, Shenkar riporta che non esistono altre descrizioni della gloria nella letteratura avestica o pahlavi eccetto il fuoco relativo alla nascita di Zoroastro, il falco nell'inno avestico di Yima e l'ariete al seguito di Ardashir nel *Karnamag* (Shenkar, 2014: 132-133). Senza entrare nel merito dell'identificazione del falco di Yima, l'affermazione si rivela comunque problematica poiché non solo l'ariete risponde a una resa discutibile del testo da parte di alcuni traduttori del *Karnamag* ma, come si è avuto modo di osservare poco sopra, ricorrono almeno altri due punti nel medesimo testo in cui, forse, la gloria assume la forma di un onagro e, come fuoco *Farrbay*, quella di un uccello.

In una nota di poco successiva alla sua affermazione, Shenkar (2014: 133, n. 757) riporta però la notizia davvero importante di questa sua sezione e cioè quanto contenuto nel *Denkard* [816.13] circa un'ultima manifestazione della gloria sotto forma di qualcosa di non definibile con precisione poiché il termine si presenta in grafia corrotta. È davvero curioso che, allo stesso modo del punto nel *Karnamag* in cui si parla della gloria al seguito di Ardashir, quella parola non sia più leggibile. Si tratta di un arameogramma (persiano *hosvaresh*) cioè una formula cristallizzata in aramaico e trasferita al pahlavi senza alcun tentativo di resa fonetica ma che gli scribi erano certamente in grado di riconoscere. Le parole scritte tramite l'impiego di *hosvaresh* si rendono in trascrizione convenzionalmente in lettere maiuscole. Per rimanere nell'ambito delle traduzioni del termine “gloria”, nella letteratura mazdea si può incontrare a volte *GDE* da leggersi in pahlavi *xwarrah* (Gnoli, 1999). Ora, può capitare (come nel caso da prendere in esame) che il *hosvaresh* sia corrotto e, quindi, si presenti illeggibile sia in aramaico sia in pahlavi.

Shenkar riporta però quanto contenuto nel *Denkard* circa il folle tentativo di Kay Kavus di ascendere al cielo con l'ausilio dei demoni e, a causa di questa sua colpa, la “gloria dei Kayanidi” lo abbandona volando via sotto forma di *TYN*. L'arameogramma si presenta anche qui in grafia corrotta e va emendato. Gli studiosi non si sono dimostrati d'accordo su questo punto sebbene W. B. Henning e A. Bailey avessero preso in considerazione già diverso tempo fa la restituzione di un originale

TNYYN' traducibile in aramaico come *tannin* "drago marino". Anche Shenkar non sembra disdegnare l'associazione con *tannin* sebbene egli si dimostri titubante a contrastare quanto riportato da A. Hintze in uno studio specifico di questo termine in pahlavi. Infatti, quest'ultima studiosa sembra escludere categoricamente che la gloria iranica potesse manifestarsi sotto forma di un "drago" o di un qualche essere composito non meglio definito identificabile, tra le altre cose, come un "mostro" (Hintze, 1999: 85-86). Eppure, questa sembra l'identificazione più calzante già dedotta sia dal punto di vista figurativo da chi scrive per quanto concerne l'arte sasanide (Compareti, 2006a) sia dal punto di vista testuale da S. Cristoforetti (2013: 340-343).

Prima di proporre un'identificazione più appropriata (a nostro parere) della manifestazione della gloria iranica, sarà interessante tracciare una breve storia della ricerca nel campo degli esseri fantastici nell'arte sasanide e in quella dell'Asia centrale.

3. Prime proposte identificative

In uno studio pubblicato in russo nel 1938 e proposto in traduzione inglese solo nel 2005, C. Trever aveva esposto la sua teoria circa l'identificazione dell'essere composito alato dal muso di cane e la coda di pavone come il *simurgh* (avestico *saena marega*, pahlavi *senmurv*) della mitologia iranica tanto celebrato nello *Shahname*. La narrazione ha inizio quando un episodio nefasto colpisce Sam, il re di un ramo cadetto della mitica dinastia iranica dei Kayanidi localizzato nello Zabulistan (odierno Afghanistan sud-orientale). Il suo unico figlio maschio Zal, infatti, nasce coi capelli bianchi. Ritenuto l'albinismo del figlio un incontestabile segno della sua natura demoniaca, Sam decide di abbandonare Zal perché sia divorato dalle belve feroci. Interviene il mitico *simurgh* che salva e alleva Zal nel suo nido assieme ai propri piccoli. L'attitudine materna del *simurgh*, allattamento compreso, alluderebbe qui alla sua afferenza al genere femminile di un para-mammifero. Nel frattempo, Sam è tormentato dal rimorso ma ode racconti di un ragazzo dai capelli bianchi che si aggira tra i monti. Il re si reca dunque dal *simurgh* e riscatta il proprio figlio. Prima di tornare tra i suoi simili, Zal riceve dal *simurgh* una piuma dalle proprietà magiche utile a evocarlo tramite combustione in caso di necessità (Christensen, 1941: 66). La protezione dell'uccello fantastico che parla e compie prodigi è trasferita anche al figlio di Zal, Rustam, l'eroe più forte e temibile di tutta l'epopea iranica.

Dal riassunto appena esposto si evince immediatamente un'informazione precisa sulla descrizione del *simurgh* il quale, nonostante le sue dimensioni gigantesche e alcune facoltà magiche, resta pur sempre un uccello. Trever, invece, riteneva di aver individuato nel *Bundahishn* e in altri testi mazdei informazioni atte a poter identificare il *senmurv/simurgh* come un animale composito confondibile con il pipistrello. Nell'odierno Iran sud-orientale vive in effetti una specie di megachiroterteri frugivori più comunemente noti come "volpi volanti" che si presta bene a tale identificazione. Infine, secondo Trever (2005: 160), *senmurv* significherebbe "uccello-cane" ("*dog-bird*" nella traduzione inglese, "*sobaka-ptica*" nell'originale russo). Partendo da tali premesse rafforzate anche da indizi raccolti nel folklore armeno e caucasico dove la cultura iranica è sempre stata predominante, Trever ha pensato di poter individuare nell'arte persiana pre-islamica una creatura siffatta che rispondesse al nome di *senmurv/simurgh*.

Sebbene le reazioni non sempre favorevoli si siano susseguite tra gli esperti, la maggior parte della comunità scientifica ha accolto le idee di Trever senza severe obiezioni soprattutto tra gli storici dell'arte pre-islamica persiana e centrasiatrica (Harper, 1961; Riboud, 1983; Azarpay, 2011: 58-60). In realtà più di uno studioso si era dimostrato scettico a cominciare da R. Göbl, allora tra i più grandi esperti di numismatica iranica (Göbl, 1967: 156-157). Argomentazioni interessanti sul piano testuale e figurativo sono state mosse successivamente da A. Bausani (1978) e da B. Marshak (2002: 37; 2006: 77). Tutti questi studiosi sostenevano l'identificazione dell'essere fantastico volante con testa di cane e coda di pavone come una manifestazione simbolica del concetto di gloria (*xvarenah*, *farnah*, *xwarrah*, *farreh*, ecc.). Altri ancora hanno avanzato più di una critica alle idee di Trever senza però

riuscire in nessun modo a scalzarne l'autorevolezza (Schmidt, 1980.a; Schmidt, 1980.b; Schmidt, 2002). Qualche esperto ha persino aggiunto ancora più confusione a una problematica di per sé complessa e trattata in maniera metodologicamente poco accorta. Per esempio, in occasione di una mostra parigina, due studiosi hanno persino parlato separatamente di *senmurv* (Charritat, 2001) e *simurgh* (Leclerc, 2001) come se si trattasse di due esseri fantastici distinti e non della stessa creatura chiamata a seconda del periodo storico di riferimento, quello pre-islamico quando prevaleva il pahlavi e quello islamico quando la lingua veicolare era ormai il neopersiano. Va infine segnalata la voce dell'*Encyclopaedia Iranica* "Iconography of Far(rah)/X'arənah" di A. Soudavar (2010). Seppure sostenuta con argomenti interessanti e forte di una conoscenza delle fonti dirette notevole, questa voce può difficilmente considerarsi convincente in molti suoi punti. L'autore vede manifestazioni del concetto di gloria praticamente in ogni più minuscolo dettaglio dell'arte pre-islamica persiana e centrasiatrica sulla base di prove trattate in maniera un po' troppo arbitraria mentre si dimostra incline a accettare senza obiezione alcuna teorie poco solide ripetute acriticamente da più di settant'anni. Inoltre – e ciò costituisce indubbiamente la pecca maggiore del suo contributo – la bibliografia non è aggiornata.

Allo scopo di fare un po' di chiarezza è necessario iniziare dall'immagine a cui faceva riferimento Trever, quello che lei chiamava *senmurv* (in pahlavi) o *simurgh* (in neopersiano) ma che è meglio definito rispettivamente come pseudo-*senmurv* o pseudo-*simurgh*. Gli sviluppi dell'arte sasanide negli ultimi vent'anni hanno permesso di restringere il campo degli esempi di pseudo-*senmurv* a poche immagini e, per la precisione, a quelli sulle vesti di alcuni personaggi nei rilievi rupestri della grande grotta a arco a Taq-i Bustan, presso Kermanshah (fig. 1-2). Infatti, molti oggetti in metallo (Harper, 1991: 73-75; Harper, 2006; Marshak, 2006) e anche i tessuti (Compareti, 2009a) con immagini di pseudo-*senmurv* inizialmente ritenuti genuinamente sasanidi si sono rivelati più precisamente come il prodotto di manifatture centrasiatriche o persiane successive all'invasione omayyade.

Un unico sigillo sasanide iscritto oggi conservato al British Museum (120341, EG 20) presenta l'immagine di una creatura composita simile allo pseudo-*senmurv* (Bivar, 1969: pl. 13, EG 20). Il sigillo è elencato assieme ad altri indubbiamente decorati con immagini di grifoni ma è evidente che quello in esame si presenta più simile alla creatura alata composita con testa di cane e coda di pavone presente a Taq-i Bustan (fig. 3). Purtroppo, si tratta di un unico esemplare e, per giunta, non proveniente da scavi scientificamente controllati quindi ogni tipo di deduzione deve considerarsi altamente speculativa. Come sostengono gli esperti di sfragistica sasanide, i sigilli amministrativi e le loro impronte (cretule o bulle) sono unicamente databili a partire dagli inizi del VI secolo d.C. Qualche esemplare più antico doveva esistere specialmente per quanto concerne i sigilli personali di re e regine peraltro descritti come abbelliti da vari tipi di decorazioni in alcune fonti islamiche (Callieri, 2014: 167-169). Risulta difficile stabilire a quale categoria appartenga il sigillo del British Museum anche se l'iscrizione in pahlavi riporta la dicitura *'pzwn (abzud)* relativa all'incremento di benessere di cui sopra. Si tratta di una formula piuttosto consueta solitamente associata proprio al concetto di gloria.

Iscrizioni del tipo *xwarrah abzud* "la gloria è aumentata" tornano con una certa frequenza sulle monete sasanidi soprattutto a partire dal V secolo d.C. per continuare fino alla prima epoca islamica (Daryaei, 2009: 24, 34; Daryaei, 2013: 18). Alcune emissioni di Cosroe II Parvez mostrano sul rovescio un dio nimbo di fiamme privo di barba per il quale sono state proposte varie identificazioni (Anahita, Adur e la personificazione della gloria alla maniera delle monete kushana). Non è chiaro se l'iscrizione che accompagna l'immagine (*xwarrah abzud*) sia in qualche modo associabile a quella divinità e, quindi, se l'identificazione con la personificazione della gloria sia più verosimile delle altre (Gyselen, 2000b). Poiché la creatura composita raffigurata sul sigillo del British Museum è, con ogni probabilità essa stessa l'immagine della gloria, si potrebbe pensare a una combinazione in cui la parte figurativa sopperisce in qualche modo a un'ipotetica lacuna epigrafica. Si tratta solo di un'idea unicamente basata sull'inconsueta iconografia e non è nemmeno così evidente se altri sigilli possono davvero presentare risoluzioni simili. Vanno tuttavia tenute a mente le informazioni di Mas'udi su un

sigillo di Cosroe II Parvez decorato con un enigmatico *khurasan khurra* che, qualche tempo dopo, Biruni descrive come “volpe volante” (Cristoforetti, 2013: 341). La datazione più probabile di quel sigillo si inquadra bene nel VII secolo come proposto da Bivar (1969: 81) e trova conferma nelle fonti arabe sui sigilli di Cosroe II Parvez e nei rilievi rupestri tardo-sasanidi di Taq-i Bustan. Va comunque detto che niente si oppone a una datazione proto-islamica (cioè alla seconda metà del VII secolo) quando il pahlavi era ancora molto diffuso in tutta la Persia e ben oltre.

4. Lo pseudo-*senmurv* nell'arte sasanide

Va subito precisato che Taq-i Bustan è un monumento estremamente complesso che non può essere considerato emblematico per tutta l'arte sasanide e, anzi, andrebbe visto come una vera e propria anomalia nel campo dei rilievi rupestri di Persia. Gli esperti non sono nemmeno concordi nello stabilire una cronologia precisa e, proprio per i rilievi dove compare lo pseudo-*senmurv*, la datazione oscilla tra la fine del V secolo d.C. (Callieri, 2014: 154-161) e la fine del VI-inizi del VII secolo d.C. (Mode, 2006; Tanabe, 2006). Tanta indecisione è dovuta alla foggia della corona indossata dal sovrano nella scena superiore della parete di fondo detta Taq-i Bustan III. Vi si riconosce un re stante con la mano sinistra sull'elsa della spada e la destra protesa verso il disco con nastri offerto dalla figura maschile al suo fianco. Quest'ultimo risponde all'iconografia di Ahura Mazda così come è raffigurato in altri rilievi rupestri sasanidi più antichi (alcuni anche iscritti, come quello di Naqsh-e Rostam I). Con la mano destra Ahura Mazda offre il disco con nastri mentre nella sinistra è rimasto solo un foro dove, con ogni probabilità, si trovava un tempo inserito il *barsom* cioè il fascio di verghe sacre (Overlaet, 2013: 317). La donna alla destra del re offre a sua volta un disco con nastri con la mano destra e con la sinistra versa acqua in terra da una caraffa: quest'ultimo dettaglio rappresenta l'unico appiglio per proporre la sua identificazione con Anahita, la dea della fecondità e, quindi, associabile alle acque rigeneratrici (Shenkar, 2014: 70-71). Sebbene le divinità possano dirsi identificabili con buon margine di certezza, lo stesso non può dirsi per il sovrano nel rilievo di Taq-i Bustan III. La corona del re in quel rilievo costituisce da sempre un rompicapo per gli esperti di iconografia antico-persiana e specialmente per i numismatici sebbene problemi di questo tipo si presentino molto frequentemente nella scultura sasanide.

Chiunque sia quel re, è evidente che la medesima corona e tutti i dettagli dell'abbigliamento ricorrono anche su un gruppo di capitelli tardo-sasanidi un tempo conservati nel parco a Taq-i Bustan a cui ne vanno aggiunti due da Isfahan la cui foggia trapezoidale viene comunemente definita “a canestro” (Compareti, 2006b). P. Callieri si è recentemente opposto alla datazione accettata dalla maggior parte degli studiosi al VI-VII secolo per Taq-i Bustan riproponendo come epoca di realizzazione quella del regno di Peroz (457-484). Inoltre, secondo Callieri, l'origine del capitello a canestro tanto diffuso anche a Bisanzio sarebbe di origine sasanide e anche per questo motivo la datazione al V secolo sembra adattarsi meglio all'intero quadro (Callieri, 2014: 156-157). Proprio quest'ultimo punto, a nostro avviso, rappresenta il problema principale della proposta cronologica di Callieri poiché capitelli simili (definiti “a due zone” cioè non ancora esattamente “a canestro”) si possono già osservare nell'arte bizantina a partire dal V secolo. La tipologia a canestro sembrerebbe uno sviluppo di quella a due zone dove, per l'appunto, si osserva una parte vegetale inferiore e una parte superiore in cui compaiono generalmente animali sui quattro lati (Lohuizen-Mulder 1989). Tuttavia, già nell'arte romana esisteva qualcosa di molto simile almeno dal III secolo d.C. Due esemplari davvero interessanti si trovano a Pisa. Essi dovevano in origine decorare un edificio pagano ma sono stati reimpiegati nella chiesa medievale dei Santi Felice e Regolo (oggi sede di un istituto di credito). Ogni lato di quei capitelli è decorato con il busto di una divinità olimpica nell'atto di ricevere una corona d'alloro da una vittoria alata di dimensioni ridotte (Tedeschi Grisanti, 1992). L'atteggiamento della vittoria nell'atto di porgere la corona d'alloro ricorda proprio il gesto della divinità sui capitelli sasanidi. Tutto sembra indicare che, semmai ci sia stata adozione e adattamento

di iconografie, ciò deve essere avvenuto dall'impero romano verso la Persia e non viceversa così come una datazione bassa per i rilievi e i capitelli di Taq-i Bustan appare la più convincente (Compareti, 2014: 140, n. 6).

Negli ultimi tempi, osservazioni importanti circa i rilievi di Taq-i Bustan hanno interessato principalmente i pannelli laterali all'interno della grande grotta a arco. Le vesti di un cacciatore raffigurato più grande dei suoi servitori e persino nimbato presentano decorazioni a pseudo-*senmurv* su tutto l'abito (fig. 1). Questo pannello a tema venatorio viene normalmente indicato come Taq-i Bustan V. Lo stesso motivo ricorre poi sui pantaloni del cavaliere raffigurato sui rilievi della parete di fondo della grande grotta che sono solitamente indicati come Taq-i Bustan IV (fig. 2). I due rilievi presentano chiaramente differenze sostanziali anche a un primo sguardo superficiale: nel pannello di caccia al cinghiale è solamente utilizzata la tecnica del bassorilievo mentre sulla parete di fondo si tratta di sculture a altorilievo, quasi a tutto tondo. Secondo uno studio di M. Mode (2006) atto a dimostrare la datazione bassa dei rilievi della grande grotta, i due pannelli a tema venatorio (quello con la caccia al cinghiale o Taq-i Bustan V e quello con la caccia al cervo o Taq-i Bustan VI) appartengono a una prima fase costruttiva mentre quelli della parete di fondo (la "scena di investitura" o Taq-i Bustan III e la statua equestre o Taq-i Bustan IV) sarebbero successivi. Lo studioso sostiene che ogni lato della grotta presentava in origine un pannello venatorio ma quello originariamente scolpito sulla parete di fondo è stato successivamente distrutto per lasciare spazio ai rilievi di Taq-i Bustan III e IV (fig. 4). È questo il motivo per cui i rilievi della parete di fondo si trovano spostati più indietro rispetto ai pannelli a tema venatorio che invece rasentano il limite della grotta sporgendo anche leggermente in fuori. L'ipotesi è argomentata in maniera piuttosto convincente da M. Mode però può essere ulteriormente affinata.

La recente rilettura di un testo persiano molto importante da parte di G. Scarcia ha riaperto la questione della cronologia di Taq-i Bustan. Si tratta del *Mojmal al-tawarikh*, un'opera in persiano del XII secolo ricca di leggende e racconti tra cui quello relativo alla costruzione di Taq-i Bustan il cui nome da sempre rimanda a un costruttore apparentemente mai nominato. Questi è presentato tuttavia come un generale di Cosroe II Parvez nonché un suo rivale in amore che offre più di qualche spunto con il ben noto romanzo di "Cosroe e Shirin" dove andrebbe a sovrapporsi, nello specifico, con Farhad (un nome, quest'ultimo, di origine partiche). Il sito rupestre sarebbe stato eseguito con l'ausilio di architetti "romani e cinesi" il che corrisponde a artisti bizantini e centrasiatrici. La proposta di Scarcia è piuttosto semplice: il costruttore potrebbe identificarsi con Bastam (o Bistam, Bishtam ma anche Vishtam), uno zio materno di Cosroe II di origini partiche (cioè centrasiatriche) presto entrato in conflitto con il nipote e persino in grado di costituire un suo regno nell'Iran centrale nonché a battere moneta almeno fino agli inizi del VII secolo (Scarcia, 2013). Quel sito rupestre è noto localmente secondo varianti del nome Bastam (Taq-i Bastam, Taq-i Bistam, ecc.) per via della presenza di parlanti non solo persiano ma anche armeno, curdo e azero sebbene qualcosa si possa trovare anche nella letteratura islamica descrittiva. Per esempio, il *Mukhtasar Kitab al-buldan* di Ibn al-Faqih al-Hamadani (IX-X secolo) si riferisce a Taq-i Bustan come "Wastan" che è un'altra variante del nome proprio Bastam (Massé, 1973: 261). I riferimenti a Cosroe II Parvez e alla sua raffigurazione presso quel sito assieme al suo cavallo Shabdiz così come rilevati da Scarcia possono senz'altro fornire una datazione più convincente per Taq-i Bustan e, inoltre, essi concorrono a confermare alcune ipotesi di Mode quale l'identità stessa del personaggio della statua equestre che non si adatta bene a una divinità per la sua posizione al di sotto di una scena di investitura sulla parete di fondo della grotta (Taq-i Bustan III). Non solo l'immagine dello pseudo-*senmurv* ma anche il "*tamga*" sulla coscia del cavallo (forse da interpretarsi come un simbolo connesso alla stessa famiglia Sasanide o al sovrano regnante) propendono per un'identificazione con un re e non con un dio guerriero (Compareti, 2006b: 167; Gyselen, 2008).

A questo punto, si potrebbe operare una sorta di mediazione tra le ipotesi di Mode (qui considerate più convincenti per una datazione del sito al VI-VII secolo) e la rilettura del *Mojmal* da parte di Scarcia. L'ipotesi relativa alla costruzione della grande grotta a arco di Taq-i Bustan/Bastam in due fasi potrebbe meglio spiegarsi come l'opera di due sovrani distinti. Infatti, i lavori avrebbero potuto

essere iniziati da Bastam all'epoca della ribellione alla corte di Ctesifonte. Solo successivamente all'eliminazione di Bastam, Cosroe avrebbe potuto ordinare la demolizione dei pannelli a tema venatorio dell'avversario per sostituirli con rilievi propri. L'interruzione dei lavori sarebbe imputabile a un evento traumatico come l'invasione dell'imperatore bizantino Eraclio attuata proprio in questa parte del territorio persiano durante la rovinosa guerra del 602-628. Si potrebbe anche ipotizzare che nessun'altro sovrano abbia successivamente messo mano al sito rupestre poiché l'impero sasanide stava attraversando un periodo di grande instabilità in cui a sovrani effimeri seguivano spesso usurpatori e rivolte fino al tracollo della dinastia innescato dalla definitiva invasione araba.

L'ipotesi delle fasi costruttive distinte potrebbe spiegare non solo la differenza stilistica e esecutiva delle due parti del sito ma anche alcuni accorgimenti un po' troppo realistici e completamente estranei all'arte rupestre sasanide individuabili in alcuni dettagli dei pannelli con scene di caccia. Per esempio, nel pannello di caccia al cinghiale, il sovrano non indossa la sua corona bensì un berretto più consono ad attività pratiche sebbene nell'arte sasanide il re sia sempre raffigurato con la sua corona anche durante un'impresa venatoria. Ciò risponde alle esigenze di tipo simbolico-propagandistico dell'arte sasanide in cui è il sovrano che viene posto in risalto in posizione solenne e per niente scomposto. Inoltre, gli abiti nella scena di caccia al cinghiale presentano decorazioni estranee all'arte sasanide come, per l'appunto, gli pseudo-*senmurv* (fig. 1).

Anche nel pannello di caccia al cervo si notano alcune stranezze non solo limitatamente all'abbigliamento del sovrano (fig. 5). In particolare, alcuni servitori nella fascia inferiore della scena di caccia sembrano intenti a trasportare qualcosa e a agghindare un animale privo di corna (forse una femmina) con nastri atti a renderlo riconoscibile al sovrano. Questi, infatti, sembra cavalcare tranquillamente senza imbracciare l'arco e lasciando la cerva libera di uscire dal recinto sulla sinistra. Non si conosce il significato di questa scena anche se è probabile che il sovrano desiderasse dimostrarsi magnanimo nei confronti della cerva forse perché incinta o perché essa non costituiva una preda ambita. L'animale decorato con nastri è raffigurato in sequenza orizzontale tre volte così come il sovrano lo è lungo l'asse verticale dell'intera scena. Orbene, la composizione non sembra rispondere ai canoni tipici dell'arte sasanide vale a dire degli altri (pochi) rilievi rupestri e di quegli oggetti di toreutica normalmente indicati come possibili prodotti delle corti di Ctesifonte. Difatti, questa scena ricorda tipologie tipicamente sogdiane come si può osservare in una pittura di Samarcanda all'incirca contemporanea con i rilievi di Taq-i Bustan essendo databile al 660 d.C. circa (fig. 6). Anche nel dipinto di Samarcanda si osservano personaggi intenti a trasportare qualcosa (probabilmente doni) nella parte centrale mentre un assistente si inginocchia nella fascia inferiore come uno dei servitori del re persiano nella scena di caccia al cervo per legare i nastri al collo dell'animale femmina. Nella stessa scena del dipinto sogdiano, poco distante dal personaggio inginocchiato, compare una figura maschile (forse un ambasciatore) abbigliata in maniera molto simile a quella del sovrano nei pannelli con scene di caccia a Taq-i Bustan: come aveva infatti già segnalato M. Mode, non solo il berretto è identico ma anche i lineamenti del viso barbuto così come la decorazione della lunga veste a pseudo-*senmurv* (Compareti, 2009b: fig. 74-76).

La presenza di decorazioni di questo tipo si spiega meglio se le si considera come il risultato di un'importazione dall'Asia centrale da parte di un usurpatore estraneo alla cultura sasanide. Nel momento della sua eliminazione, il sovrano sasanide legittimo (forse Cosroe II Parvez) avrebbe potuto dare inizio alla demolizione dei pannelli a tema venatorio per sostituirli con qualcosa di più consono onde esprimere la regalità persiana. Tuttavia, i tempi dovevano essere ormai maturi per cui anche un re sasanide legittimo potesse farsi raffigurare con pseudo-*senmurv* sulle vesti e, allo stesso tempo, dimostrarsi in possesso della "gloria dei Kayanidi". Ecco spiegato perché quel motivo si trova anche nei rilievi sul fondo della grande grotta a arco: le ragioni sono tutte di ordine cronologico e potrebbero alludere a una volontà precisa da parte di Cosroe II Parvez di ostentare simboli di gloria strappati a Bastam nonché al cambiamento nella moda dell'epoca forse avvenuto proprio per tramite centrasiatrico. Per questo motivo si potrebbe anche spiegare l'utilizzo del termine *khurasan khurra* (la *gloria orientis* di Herzfeld) da parte di Mas'udi proprio per un sigillo di Cosroe II Parvez: la creatura descritta anche come "volpe volante" doveva essere inizialmente connessa con l'oriente cioè con il

Khorasan e il Sistan. Bastam era di origini centrasiatriche e certamente conosceva questo simbolo di cui poi si era impossessato Cosroe per decorare un suo sigillo personale e persino i suoi abiti nei rilievi rupestri di Taq-i Bustan. Sarebbe davvero interessante se proprio il sigillo conservato al British Museum (fig. 1) si rivelasse come quello appartenuto a Cosroe II Parvez e menzionato da Mas'udi. La decorazione sembra essere esattamente quella della fonte araba.

Si dovrà infine accennare agli accessori presenti a Taq-i Bustan. Qualche esperto si era in effetti accorto della collana a tre pendenti che tutte le immagini del sovrano mostrano tanto nei rilievi a tema venatorio quanto in quelli della parete di fondo e anche sui capitelli di colonna un tempo conservati nel parco a Taq-i Bustan e sui due da Isfahan (Compareti, 2006b). Secondo K. Tanabe, l'intero sito rupestre andrebbe datato con precisione al regno di Ardashir III (628-630) perché è solo a partire da quel momento che la collana a tre pendenti compare nella numismatica sasanide (Tanabe, 2006). Sebbene sia indubbia la sua improvvisa comparsa solo a partire da quel sovrano, non è però detto che si tratti di una creazione sasanide. Non sembra nemmeno trattarsi di una caratteristica della monetazione successiva a quel sovrano e nemmeno della numismatica arabo-sasanide poiché essa appare in maniera sporadica. Non è chiaro se l'inclusione di questa collana sia da attribuire a una zecca precisa piuttosto che a una moda diffusa nella tarda età sasanide. Inoltre, Ardashir III era asceso al trono molto giovane per essere eliminato nel giro di breve tempo, evidentemente troppo poco anche solo per iniziare i lavori a Taq-i Bustan. Quale motivo l'avrebbe poi spinto a scegliere proprio quell'ubicazione per i suoi rilievi? Se le ipotesi espresse nel corso di questa nostra indagine possono risultare convincenti, ne consegue che anche quel tipo di collana rappresenta un'importazione di cui si sarebbe successivamente fregiato Cosroe II Parvez nei suoi rilievi rupestri una volta sbarazzatosi di Bastam. La raffigurazione del nuovo dettaglio avrebbe potuto richiedere ancora qualche tempo prima di essere integrata nella numismatica anche se va detto che le poche emissioni di Bastam note non presentano alcuna collana a tre pendenti (Göbl, 1971: table XI, pl. 13.205-207). Collane di questo tipo si osservano indossate da uccelli o nel loro becco su oggetti in metallo e su tessuti per i quali oggi non è più possibile parlare di creazioni genuine sasanidi. Soggetti simili ricorrono normalmente all'interno di cornici circolari anch'esse considerate a lungo prodotti dell'estro sasanide ma, più probabilmente, da attribuirsi a manifatture centrasiatriche (Compareti, 2009a).

Le ipotesi interpretative appena esposte sono state oggetto di uno studio in corso di stampa in cui sono presi in considerazione elementi della tarda arte sasanide mutuati, con ogni probabilità, dall'Asia centrale e, per l'esattezza, dalla Sogdiana (Compareti, 2016 in corso di stampa). Tali osservazioni offrono l'opportunità di prendere in esame l'arte dei popoli iranici dell'Asia centrale dove, allo stesso modo dei persiani, il concetto di gloria rivestiva un ruolo di primaria importanza.

5. Lo pseudo-*senmurv* e il vero *senmurv* nell'arte sogdiana

Alcune monete d'argento sogdiane del VII secolo indubbiamente coniate sulla base di prototipi sasanidi presentano anche interessanti contromarchi accompagnati da iscrizioni in lingua locale. Un contromarchio si rivela particolarmente illuminante per questo studio poiché esso riproduce una creatura composita molto simile allo pseudo-*senmurv* e l'iscrizione che l'accompagna riporta la dicitura *farn* "gloria" (Compareti, 2006a: 188; Shenkar, 2014: 139). Contemporanee o di poco precedenti le monete sogdiane, anche le emissioni unniche presentano contromarchi accompagnati da iscrizioni pahlavi dove compare la dicitura *xwarrah* "gloria" (Göbl, 1967: 156-157). Il motivo dello pseudo-*senmurv* si sarebbe mantenuto a lungo nella monetazione dello Zabulistan-Kabulistan (odierno Afghanistan sud-orientale) con picchi di enorme fortuna e diffusione tra il VII e l'VIII secolo sebbene senza più riferimenti epigrafici esplicativi (Gyselen, 2010; Vondrovec, 2014).

L'enigma sembrerebbe dunque risolto se non fosse per il problema relativo al rapporto non sempre chiaro tra questo essere fantastico iranico-orientale da identificarsi indubbiamente come la gloria e la sua controparte nella tarda arte sasanide. Per restare in ambito numismatico, va sottolineato come non

esistano emissioni indubbiamente sasanidi con creature simili mentre è solo nella prima epoca islamica che lo pseudo-*senmurv* fa la sua comparsa sia come contromarchio su alcune monete della tipologia comunemente attribuita a Cosroe II dal Sistan sia come motivo sul rovescio di alcuni esemplari in rame detti arabo-sasanidi (Daryae, 2015b: 45). Resta dunque la lacuna rappresentata dall'epoca sasanide, proprio quella che alcuni studiosi avevano ritenuto la fucina di ogni creazione artistica in quanto età dell'oro della civiltà persiana. Qualche numismatico convinto dell'ideazione sasanide dello pseudo-*senmurv* si è molto meravigliato di tale assenza nella sfragistica della Persia pre-islamica (Gyselen, 2000a: 66) sebbene, come osservato nella prima parte di questo studio, un solo sigillo del British Museum può forse costituire l'unica eccezione. Indagini condotte nell'arte sogdiana possono rivelarsi davvero illuminanti per avanzare nuove ipotesi esplicative.

Volendo utilizzare una definizione di G. Azarpay, nella pittura sogdiana del VII-VIII secolo si possono osservare numerose “formule iconografiche” atte a sottolineare l'importanza di qualche personaggio di particolare rilievo, divino o mortale che sia, sebbene persino alcuni esseri demoniaci presentino tratti distintivi di questo tipo (Azarpay, 1975). Si tratta di creature fantastiche di dimensioni ridotte, uccelli con anelli e nastri nel becco, angioletti del tipo “putto” e persino una mano volante che regge la ghirlanda onde incoronare idealmente la persona di fronte a cui si trovano normalmente tali immagini (fig. 7). La loro funzione sembra proprio quella di indicare il personaggio più importante della scena svolazzandogli di fronte come per porlo in risalto, glorificarlo o, in ogni caso, sottolinearne la protezione divina. Non è, difatti, nemmeno escluso che a una determinata divinità corrispondesse una creatura fantastica precisa sebbene non siano noti esemplari in numero sufficiente di uno stesso tipo per poter tracciare una sorta di elenco di corrispondenze probabili.

L'origine di tali creature sembra però evidente. Gli esperti sono infatti propensi a ricondurne l'adozione dal mondo ellenistico sebbene una componente mesopotamica possa essere allo stesso modo coinvolta. La presenza di motivi originari del Vicino Oriente nella cultura delle popolazioni mediterranee e, specificamente, di quella greca rappresenta da sempre un argomento scottante. Tracce letterarie e anche artistiche si possono però individuare (Rollinger, 2001). Senza entrare nel merito, si possono comunque condividere alcune osservazioni di P. Harper (1961: 97-99) circa la similitudine tra lo pseudo-*senmurv* e i draghi mesopotamici, primo fra tutti il *mushhushu* ovvero la cavalcatura degli dei babilonesi Marduk e Nabu (Lambert, 1984). Non è possibile escludere una componente mesopotamica nemmeno per le creature fantastiche tanto diffuse nell'arte greca sebbene gli indizi in nostro possesso sembrano indicare un passaggio successivo in questo processo difficilmente ricostruibile.

L'adozione di immagini fantastiche dal mondo ellenistico a quello iranico avvenuta presumibilmente in epoca seleucide si presenta del tutto verosimile. Elementi indubbiamente introdotti in Asia centrale e anche in India per trafila greca sono individuabili nella produzione artistica del regno greco-battriano e del Gandhara. Il motivo del *ketos* (detto anche pistrice o ippocampo) appare come una certa frequenza in queste regioni dell'estremo oriente ellenistico come cavalcatura di nereidi e, quindi, in associazione al mondo acquatico e ctonio (Boardman, 1987). Creature composite di questo tipo con il corpo ofidico, la testa di cane e, a volte, anche una paio di ali si ritrovano in particolare su alcuni oggetti in scisto a forma di piatto normalmente definiti nella letteratura scientifica “piattelli per cosmetici”. In realtà, potrebbe trattarsi di contenitori per libagioni durante un'offerta di tipo religioso proprio come avveniva nel mondo classico e, allo stesso modo, decorati con soggetti simili (Falk, 2010). Resta da capire il motivo di tanta fortuna incontrata dai temi ellenistici nelle regioni centrasiatriche e indiane retaggio dell'antica conquista greco-macedone. Forse la loro presenza in tali ambiti è da intendersi come un adattamento di iconografie altre per raffigurare costumi e culti locali oppure si trattava solo di motivi esteticamente attraenti acquisiti in toto senza nessun tentativo (quantomeno immediato) di sovrapposizioni semantiche. Qualche studio recente basato sull'indagine archeologica di regioni centrasiatriche remote (e mai interessate alla conquista greco-macedone quali la Corasmia) tenderebbe a escludere la seconda ipotesi dimostrandosi del tutto propenso a un adattamento di temi ellenistici a divinità locali (Minardi, 2016).

In ogni caso, è indubbio che il *ketos* ellenistico avesse una evidente valenza funeraria essendo uno dei soggetti più comuni sui sarcofagi antichi, greco-romani (ma anche etruschi) sebbene lo si possa incontrare di frequente nelle raffigurazioni del mito di Perseo e Andromeda così come nella pittura pompeiana in ambiti più frivoli, utilizzato a mo' di elemento decorativo spesso in concomitanza con altre creature acquatiche (Compareti, 2015: 39). Questo essere composito doveva aver mantenuto inizialmente la medesima valenza anche in Asia centrale poiché lo si osserva su alcuni monumenti funerari appartenuti a potenti sogdiani emigrati in Cina attorno al VI secolo d.C. e colà morti dopo aver servito alle corti locali in qualità di ufficiali civili o militari (Marshak, 2001; Lerner, 2005; Compareti, 2006a: 191). Nella Sogdiana vera e propria si osserva almeno un ossario (anch'esso un monumento funerario) in terracotta con una decorazione esterna comprensiva di una scena rituale in cui compare un ippocampo di fronte a due personaggi appiedati (fig. 8). Solo successivamente – con ogni probabilità, verso la fine del VII secolo d.C. – si assiste a un'evoluzione di creature volanti composite di questo tipo non più utilizzate esclusivamente in ambito funerario ma sempre più presenti nelle pitture sogdiane per porre in risalto personaggi rilevanti in composizioni di vario tipo quali banchetti, battaglie e scene di corte (Compareti, 2016).

L'unica pittura sogdiana in cui ricorre di sicuro la stessa creatura fantastica in associazione a un medesimo personaggio è quella del cosiddetto “ciclo di Rustam” nella sala 41 del settore VI di Penjikent detta anche “sala blu”. Si tratta di un dipinto murale sviluppato lungo l'intero perimetro di un ambiente databile al 740 d.C. circa, oggi conservato al Museo dell'Ermitage a San Pietroburgo. Fin dal primo momento, gli scopritori della pittura avevano individuato un personaggio a cavallo di un destriero di colore rossiccio, sempre di profilo e abbigliato con un abito di pelle di leopardo che ricorre più volte lungo le quattro pareti della sala, intento a compiere gesta epiche quali combattimenti contro nemici umani o demoniaci o a colloquio con personaggi regali ma anche fatati (Marshak, 2002: 24-52). Il protagonista del ciclo pittorico è stato identificato con buon margine di certezza con Rustam principalmente per via del suo abito di pelle di leopardo e, di conseguenza, il suo destriero doveva corrispondere a Rakhsh. Inoltre, consci dell'identificazione del *senmurv* nell'arte iranica antica così come proposta da C. Trever, gli esperti di pittura sogdiana (ma anche di epica firdusiana) non avevano esitato un momento a riconoscere la creatura volante composita normalmente raffigurata di fronte a Rustam come il “vero” *senmurv*. Come è difatti riportato nel Libro dei Re, il *senmurv* era il salvatore di Zal, padre di Rustam, nonché il protettore di tutta questa famiglia di eroi epici. Dunque, niente di strano se assieme a Rustam compariva anche il *senmurv*.

Le obiezioni mosse all'identificazione di Trever da varie voci hanno comportato un'analisi più attenta e consapevole del ciclo pittorico sogdiano di Rustam derivata da quanto già osservato nella parte iniziale di questo studio. Non solo nella letteratura mazdea tutti gli indizi indicano che l'essere composito è riferito alla manifestazione della gloria ma anche nel Libro dei Re di Firdusi, il *senmurv* (*simurgh* in neopersiano) viene descritto come un uccello fantastico, forse gigante ma non costituito da parti di altri animali. Sebbene qualche studioso non creda alla raffigurazione della gloria sotto forma di “drago” (Hintze, 1999: 85) è invece evidente che creature mostruose fossero presenti in maniera massiccia nella pittura sogdiana proprio a sottintendere la protezione divina nei confronti di un personaggio importante, a volte lo stesso committente dell'opera, in genere un ricco mercante (Azarpay, 1975).

Si danno dunque tutte le premesse per una riconsiderazione generale del ciclo pittorico di Rustam a Penjikent in cui l'essere composito decorato con nastri che svolazza di fronte all'eroe andrebbe identificato come una manifestazione della gloria. Essendo sempre la medesima creatura riportata in ogni singola scena che costituisce l'intera sequenza delle imprese eroiche, potrebbe trattarsi proprio della gloria personale di Rustam. Inoltre, in un'unica porzione dell'intero ciclo pittorico, Rustam è impegnato in un combattimento contro un personaggio a cavallo non conservatosi ottimamente. È evidente però che doveva trattarsi di un opponente di una certa importanza poiché si riescono ancora a riconoscere lingue di fiamme emanate dalle sue spalle. La gloria di Rustam compare di fronte all'eroe secondo l'iconografia usuale ma quello che è veramente interessante notare è l'uccello appollaiato su un piedistallo in posizione arretrata e, si potrebbe quasi dire, discreta sulla sinistra della

scena (fig. 9). Il suo aspetto ricorda quello di un gufo con due piume rialzate sul capo e grandi occhi sbarrati. In questo unico punto dell'intero ciclo sembrerebbe apparire il *senmurv* (Compareti, 2015: 37). La sua presenza potrebbe essere dettata dal fatto che Rustam necessitava proprio in quell'occasione di qualche aiuto supplementare contro un avversario davvero temibile. Ciò ricorda la battaglia tra Rustam e Isfandyar in cui il *senmurv* appare su richiesta di Zal per guarire il figlio seriamente ferito. Grazie all'intervento del *senmurv*, Rustam si ristabilisce in men che non si dica e viene persino istruito sul trucco da utilizzare contro Isfandyar il quale era invulnerabile e il suo unico punto debole erano gli occhi. Secondo una tradizione che però non compare nel Libro dei Re, questo uccello magico aiuta Rustam per vendicarsi di Isfandyar che aveva abbattuto in un'impresa precedente il suo compagno (Yarshater, 1998: 588). È infatti il *senmurv* a suggerire a Rustam di preparare una freccia con un legno specifico con cui trafiggere negli occhi l'avversario. Va segnalato che, di tutto il ciclo pittorico sogdiano in esame, questa scena è l'unica in cui Rustam combatte con l'arco e, quindi, l'identificazione con l'episodio del duello contro Isfandyar come riportato nel Libro dei Re sembra particolarmente calzante.

In occasione della conferenza internazionale *Technical Art History of Serindia: Zerafshan River-Turfan Basin Project* tenuta alla School of Art, Renmin University of China, Pechino (31 ottobre 2016), Larisa Kulakova ha presentato alcune parti del ciclo pittorico della "sala blu" all'Ermitage restaurate di recente (ma ancora inedite) in cui si può osservare anche un volatile gigantesco di colore giallo nei pressi del personaggio identificato come Rustam e di altri due uomini intenti a gettare qualcosa in un contenitore (forse metallico). Non è escluso che si tratti proprio del *simurgh* le cui fattezze, tuttavia, si presentano molto diverse da quello somigliante a un gufo. In effetti, L. Kulakova è propensa a riconoscere il volatile nella scena di combattimento sopra citata come un semplice gufo forse inserito proprio in quel punto per rispondere a esigenze di *horror vacui* da parte dell'artista sogdiano oppure, più precisamente, per suggerire una battaglia notturna. È evidente che ricerche future potrebbero cambiare completamente i risultati offerti in questa sede anche se non sembra poi così strano immaginare il *simurgh* riprodotto più volte nello stesso ciclo pittorico e anche secondo iconografie diverse proprio come si può osservare nell'arte islamica.

Qualche altro dettaglio individuabile nei testi miniati di epoca islamica decorati con scene in cui compare il *senmurv/simurgh* può forse apportare elementi ulteriori a sostegno di questa ipotesi identificativa.

6. Il *senmurv/simurgh* nei testi illustrati persiani di epoca islamica

Sebbene molti indizi rintracciabili nelle fonti islamiche attestino l'esistenza di manoscritti ampiamente illustrati anche in epoca sasanide, nulla di tanto antico si è conservato. Come lasciano trapelare le medesime fonti islamiche, l'epoca sasanide viene unanimemente descritta come l'apogeo delle civiltà persiana, un'età d'oro unica e irripetibile che però, a conti fatti, non ha lasciato grandi tracce artistiche in territorio iraniano. Elementi riconducibili all'estro della corte sasanide sono rintracciabili nella produzione delle dinastie islamiche di Persia almeno fino all'arrivo dei turchi selgiuchidi, agli inizi dell'XI secolo. Tuttavia, i primi manoscritti illustrati in persiano risalgono all'epoca ilkhanide (1256-1353) quando l'Iran e buona parte del continente eurasiatico si trovavano in mano ai mongoli. Da questa breve introduzione consegue che, con l'arrivo dei mongoli e l'istituzione dell'ilkhanato verso la metà del XIII secolo, gli effetti dell'arte sasanide erano andati sempre più scemando tanto in Persia quanto in Asia centrale. Allo stesso tempo, il grande impulso dato alla miniatura persiana sotto i mongoli aveva ripreso e rielaborato grandemente elementi mutuati dalla pittura cinese (Grube, 1978). Quest'ultima, nel frattempo, era andata sviluppandosi durante la dinastia dei Song (960-1279) per diventare l'espressione artistica del Celeste Impero come viene normalmente recepita in Occidente e, per intenderci, si presentava molto diversa dalla produzione pittorica di epoca wei, sui, tang, ecc.

Anche nelle illustrazioni che accompagnano i manoscritti ilkhanidi del Libro dei Re non è raro incontrare formazioni rocciose, alberi e nuvole tipicamente cinesi così come creature quali *long* e *fenghuang* si trovano a sostituire rispettivamente draghi e fenici della mitologia iranica. Accade quindi che il *simurgh* (cioè il *senmurv* secondo la dizione neopersiana del Libro dei Re) si trovi raffigurato sotto le sembianze del *fenghuang* vale a dire un uccello crestato, dai colori sgargianti e dalla lunga coda piumata. Di norma, il *simurgh* di questi testi illustrati sta volando, presenta entrambe le ali spiegate e occupa una posizione centrale della scena. Studi specifici sulla compresenza di draghi e fenici nell'arte islamica anche successiva agli Ilkhanidi (e nemmeno limitatamente alla Persia) hanno in genere presentato un quadro piuttosto confuso in cui si potrebbe semplificare tutto ammettendo che si tratta di elementi cinesi adottati nel Vicino Oriente senza grandi adattamenti (Gierlich, 1993; Daneshvari, 2011: 166-176). L'immagine più antica di *simurgh* (con tanto di scritta esplicativa in arabo '*anqa*') proviene da un manoscritto persiano del 1297-1300 circa (*Manafi 'i hayavan*, M.500, fol. 55), oggi conservato alla Morgan Pierpont Library a New York (Schmitz, 1997: 21, fig. 26). L'illustrazione può a giusto titolo considerarsi una sorta di ibrido in cui compaiono già elementi cinesi quali le lingue di fiamme sul corpo dell'uccello magico che però non sta volando e ha ancora parti del piumaggio reso in maniera realistica. Non sono presenti orecchie o corna sulla testa di questo *simurgh* (fig. 10).

In un quadro di grandissima apertura culturale e di reciproci scambi quale doveva essere la Persia del XIII-XIV secolo, non si può trascurare l'elemento arabo-islamico e nemmeno quello turco. Orbene, in arabo tanto il *simurgh* quanto la fenice vengono tradotti comunemente con il termine '*anqa*' (Zakharia, 2002). A sua volta, esisteva una certa ambiguità tra i vari tipi di uccelli assimilabili alla fenice "occidentale" presso gli arabi. E difatti, l'uccello '*anqa*' si trovava in combinazione con il *rokh*, anch'esso rapace di dimensioni colossali dedito a rapimenti e molto simile, iconograficamente parlando, al *simurgh* iranico (Bivar, 2009). Tuttavia, in arabo e in persiano si può trovare un'altra traduzione per fenice: *samandar*, lo stesso nome utilizzato per rendere "salamandra". Anche quest'ultimo animale riveste la sua importanza poiché, almeno a cominciare dalla "Storia Naturale" di Plinio [XXIX.23], gli antichi credevano nella sua capacità di vivere a contatto col fuoco. Anche la fenice sarebbe un uccello che si immola sulla pira e dal fuoco risorge. In alcuni testi turchi echeggianti motivi epici iranici, si trova la descrizione di una curiosa creatura denominata *semender* "a forma di cavallo alato" il cui grasso opportunamente spalmato rendeva immuni alla "montagna di fuoco". Com'è ovvio aspettarsi, l'eroe di turno doveva proprio scalare quel monte dopo esserci arrivato nientemeno che in volo sul dorso del *simurgh* (Mélikoff, 1962: 39, 42). Sarà inoltre interessante notare che cosa si narra nel '*Aql-i Surkh*' ("Intelletto rosso", XII secolo) a proposito del duello tra Rustam e Isfandyar. Secondo quel testo, Zal era al corrente della caratteristica del *simurgh* secondo cui chiunque guardasse il suo riflesso su una superficie riflettente ne sarebbe rimasto abbagliato. Per questo motivo, Zal aveva lucidato l'armatura di Rustam facendoci passare davanti il *simurgh*. Al momento del duello, Isfandyar resta abbagliato ma, pensando di essere ferito agli occhi, cade morto (Yarshater, 1998: 588).

Va osservato che in persiano *samand* significa destriero e anche per questo motivo ci deve essere stato un momento in cui all'immagine della fenice/salamandra (*samandar* o *semender* che dir si voglia) si è sovrapposta quella del cavallo, in particolare di quello alato, in quanto i due termini suonano molto simili. Partendo da miti dell'Iran sud-orientale (Sistan) conservati solo nella letteratura islamica, G. Scarcia aveva proposto una lettura leggermente diversa in cui *samand* si trova in associazione con un tipo di uccello detto *salar* da cui si ottiene *samanda-salar*. Si tratta sempre di un cavallo alato in grado di uccidere con lo sguardo in quanto chiunque lo vedesse moriva dal ridere e anche il mostro stesso rischiava la stessa sorte se si guardava in uno specchio (Scarcia, 1970). Almeno due illustrazioni in altrettanti manoscritti ottomani databili al XVI secolo ma certamente riconducibili a originali arabo-persiani mostrano enigmatiche raffigurazioni di un serpente dalla testa di donna a cui si avvicina un gruppo di persone tenendo uno specchio davanti a loro. Non si trova alcuna spiegazione della scena in nessun manoscritto sebbene assieme alle illustrazioni compare la dicitura "immagine del serpente che sghignazza e lo specchio" (Carboni, 1988: 108-110). Lo sviluppo della

storia in ambito islamico assume però caratteri davvero inaspettati poiché esiste una leggenda secondo cui il Profeta stesso avrebbe iniziato a ridere istericamente dopo aver visto i cuscini decorati con cavalli alati introdotti in casa dall'ignara moglie (Noja, 1983). Si presenta dunque una componente ulteriore in questa trama intricata: la rilettura islamica del mito di Medusa (peraltro madre del cavallo alato più celebre, Pegaso) la quale poteva uccidere con lo sguardo pietrificante o provocare una risata isterica altrettanto fatale nella sua variante di Baubo (Vernant, 1987). La rielaborazione di miti classici da parte di autori musulmani ha apportato senz'altro alcune variazioni alla trama originale ma, allo stesso tempo, ne ha preservato aspetti preziosi per meglio comprendere la cultura ellenistica stessa senza tralasciare l'adattamento a soggetti mitologici propri come, per l'appunto, quello della fenice/*simurgh*/*'anqa* (Scarcia, 2003). Va tuttavia considerato che l'identificazione presso gli arabi del *simurgh* con l'uccello *'anqa* il quale, a sua volta, era chiamato *samandar* (salamandra o cavallo alato) non porta automaticamente a sovrapporre il *samandar* al *simurgh*. Infatti, come già visto, l'identificazione del *simurgh* con un essere composito è errata e ha causato fino in tempi recenti non pochi problemi agli storici dell'arte e agli iranisti in generale.

Una volta accennato alle sfaccettature varie e complesse che compongono la figura del *senmurv/simurgh*, si può tornare al discorso della sua raffigurazione nell'arte. I draghi della miniatura persiana islamica a cui si faceva riferimento sono unicamente raffigurati in connessione alle imprese dei protagonisti dell'epica iranica e, normalmente, in opposizione all'eroe di turno (Kuehn, 2011). Sebbene il primo sovrano sasanide Ardashir trovi largo spazio tra le illustrazioni del Libro dei Re, non si conoscono raffigurazioni in cui compare anche la gloria sotto le spoglie dell'essere composito denominato *ghorm*. Evidentemente, gli artisti musulmani prediligevano alcune scene a discapito di altre abbandonate poco a poco o, forse, nemmeno mai illustrate.

Un solo gruppo di miniature persiane di epoca ilkhanide o appena successiva alla caduta dei mongoli, comunemente indicato come il prodotto di scuola ingiude (localizzabile all'incirca attorno a Shiraz e a Isfahan tra il 1330 e il 1350) presenta raffigurazioni di *simurgh* estranee allo stile cinese tanto diffuso altrove in Persia (Swietochowski, Carboni, 1994: 71-72). In effetti, in quelle illustrazioni, il *simurgh* non sta volando e mostra più affinità con un gufo o, in qualche caso, con un gallo (fig. 10). Lo stile delle miniature di scuola tardo-ilkhanide e ingiude in esame non ha avuto largo seguito nello sviluppo della miniatura persiana poiché, già dalla fine del XIV secolo fino a tempi relativamente recenti, gli artisti impegnati nell'illustrazione di manoscritti e anche di testi stampati hanno continuato a prediligere gli apporti cinesi e, in particolare, a raffigurare il *senmurv/simurgh* come l'uccello *fenghuang* (Swietochowski, Carboni, 1994: 82; Adamova, 2008: 26-29). È davvero sorprendente constatare come, nonostante l'enorme lasso di tempo interposto, le illustrazioni ilkhanidi e ingiudi dimostrino chiari tratti in comune con il *senmurv* del ciclo pittorico di Penjikent che si è proposto di identificare con più precisione nella sezione precedente.

Non si sta cercando di dimostrare alcuna dipendenza diretta dello stile ingiude dalle pitture murali sogdiane. Piuttosto, si potrebbe affermare che gli artisti di tarda epoca mongola fossero gli unici rappresentanti di uno stile non dipendente da modelli cinesi evidentemente ancora seguito in Persia nella prima metà del XIV secolo. Questo stile pittorico può considerarsi con buona certezza un prodotto genuinamente iranico sebbene più prossimo a prototipi centrasiatrici e, in particolare, a quelli di scuola sogdiana alla vigilia dell'islamizzazione. Poco a poco, questo stile avrebbe perso terreno in tutto il mondo iranico di fronte alle nuove "mode" estremo-orientali introdotte proprio dai mongoli.

7. Considerazioni conclusive

Nel corso di questo studio si è tentato di far luce su alcuni aspetti enigmatici dell'arte persiana antica e anche su interpretazioni erranee che hanno contribuito in passato a aumentare la confusione nel campo di indagine rappresentato dalla "teratologia fantastica".

La pubblicazione pioneristica di C. Trever, per quanto lodevole sotto molti versi, non può considerarsi valida circa l'identificazione del *senmurv* nell'arte sasanide. Gli indizi raccolti sia dal punto di vista testuale (Cristoforetti, 2013) sia da quello figurativo (Compareti, 2006a) indicano inequivocabilmente che l'essere alato composito con testa di cane e coda di pavone è in realtà una raffigurazione simbolica del concetto di gloria e – semmai definito come una specie di animale – esso veniva indicato solo nella letteratura di epoca islamica come *ghorm*. Inoltre, la sua creazione non sarebbe attribuibile all'estro sasanide bensì alle popolazioni iraniche dell'Asia centrale. Il sempre solerte Prof. Martin Schwartz (University of California, Berkeley), in una comunicazione personale, ha confermato un dettaglio molto interessante dal punto di vista linguistico. Infatti, i due termini *xwarenah* (*farnah*, *xwarrah*, ecc.) e *ghorm* sarebbero entrambi di origine iranica orientale per via del gruppo consonantico iniziale davvero inusuale nelle lingue iraniche occidentali (pahlavi e neopersiano). Un'introduzione da oriente si rende quindi sempre più verosimile anche se non è possibile stabilire con esattezza quando sarebbe avvenuta. Un momento non meglio precisato del primo periodo islamico sembra più probabile poiché è proprio con autori quali Firdusi che l'epica persiana aveva cominciato a integrare all'interno della propria sfera culturale figure altrimenti considerate negative: non solo Rustam nemico dei Kayanidi/Sasanidi ma anche Alessandro Magno chiamato “il maledetto” nella letteratura mazdea.

Tutto sembra poi suggerire che, inizialmente, i Sasanidi ignorassero immagini di creature fantastiche simili. La loro introduzione nell'arte persiana potrebbe attribuirsi a personaggi di origine iranica orientale attivi nel cuore della Persia come Bastam/Bistam/Vishtam ecc., un ribelle legato all'Asia centrale e persino estraneo alla famiglia regnante. Alcuni artisti occidentali e orientali (questi ultimi da intendersi probabilmente come sogdiani) avrebbero davvero potuto essere stati chiamati a realizzare la sua grande grotta a arco presso Kermanshah (Scarcia, 2013: 345). Se il sovrano legittimo sbarazzatosi di Bastam è da identificarsi con Cosroe II Parvez, ne consegue che questi avrebbe potuto anche mostrarsi come detentore della gloria sottratta al suo avversario nei nuovi rilievi rupestri di Taq-i Bustan ma secondo una resa iconografica codificata nell'Iran esterno cioè orientale. La stessa ipotesi secondo cui la creatura composita sarebbe di ideazione sasanide non può quindi considerarsi corretta così come è stato dimostrato che molti dei metalli e dei tessuti decorati con quel motivo rispecchino in realtà produzioni esterne alla Persia e persino successive all'invasione islamica. Il momento in cui lo pseudo-*senmurv* avrebbe conosciuto larga diffusione in Persia (e, nello specifico, nel Fars e nel Sistan) sarebbe stato solo quello della prima epoca islamica. Infatti, le monete arabo-sasanidi in rame presentano quella creatura sul rovescio assieme ai nomi dei governatori locali forse riconosciuti dagli Omayyadi (Daryae, 2015b).

Il motivo della gloria come pseudo-*senmurv* avrebbe presto valicato i confini della Persia di età primo-islamica trovando larga accoglienza nella produzione artistica di tutto il mondo tardo-antico. Lo si incontra soprattutto nelle arti sontuarie, specie nella tessitura o nelle riproduzioni dipinte di stoffe pregiate. Non solo nell'arte omayyade e abbaside ma anche in quella bizantina, caucasica e nell'Europa “barbarica” tutta si individuano pseudo-*senmurv* a profusione. Non è chiara la ragione di tanta fortuna né la valenza che gli attribuivano i fruitori musulmani e cristiani. Tuttavia, se è pur vero che nell'arte omayyade e abbaside non si incontrano pseudo-*senmurv* in ambito strettamente religioso, i cristiani invece ne prediligevano le raffigurazioni soprattutto per la decorazione di chiese e di oggetti sacri. Particolarmente interessante è l'adozione e l'adattamento dello pseudo-*senmurv* nella raffigurazione della storia di Giona ingoiato dalla “balena” nei rilievi architettonici esterni della chiesa armena di Aght'amar dei primi anni del X secolo (Compareti, 2014b: 18-19). Inoltre, nei dipinti interni dello stesso edificio, un ulteriore adattamento dello pseudo-*senmurv* (con tanto di ali!) funge da modello per il serpente tentatore della scena di Adamo e Eva (Compareti, 2014b: 27-28). Tra l'altro, una conoscenza precisa del testo biblico appare chiaramente nella doppia raffigurazione della cosiddetta “balena” nei rilievi esterni di Aght'amar poiché inizialmente è un mostro simile a un pesce dalla testa canina che ingoia il profeta mentre, all'atto di risputarlo, si tratta di una creatura diversa, simile allo pseudo-*senmurv* ma anche al *ketos*. Gli artisti armeni dovevano avere in mente modelli precisi in quella scena specifica anche da un punto di vista letterario come è stato già notato

correttamente diverso tempo fa da G. Curatola (1978). Qualche studioso di faccende bibliche ha in effetti richiamato l'attenzione su una certa similitudine mitologica tra la "balena" di Giona e il *ketos* del mito di Perseo e Andromeda (Day, 1985: 111). È evidente che proprio gli armeni ne avevano conservato traccia nella loro arte religiosa. Non sembra quindi un caso se l'ultima attestazione di una decorazione a pseudo-*senmurv* si osserva tra le pitture duecentesche della chiesa di San Grigor voluta da Tigran Honenc' a Ani, la capitale dell'Armenia medievale (Compareti, 2014b: 33, 35; Compareti, 2015: 41).

Comunque sia, eventuali implicazioni religiose dello pseudo-*senmurv* da parte delle popolazioni cristiane – per quanto non improbabili – possono solo mantenersi ipotetiche. Certo è che tra i buddisti d'Asia centrale, per esempio, in Battriana e a Bamyān (ma anche nel Bacino del Tarim o Xinjiang), il motivo è completamente sconosciuto sebbene altre creazioni tipicamente iraniche come la testa di cinghiale e il volatile con nastri legati al collo e collana nel becco normalmente all'interno di cornici circolari avevano trovato larga accoglienza in quelle lande remote già verso il VI-VII secolo (Compareti, 2015: 41). Anche in questo caso, non è chiaro se vi fossero incompatibilità di tipo esplicitamente religioso atte a spiegare tali scelte in campo decorativo. Poiché i mercanti sogdiani controllavano il commercio carovaniero dei generi di lusso fino nel Bacino del Tarim (e ben oltre) in questo periodo, si può senz'altro ipotizzare una certa conoscenza dei gusti della propria clientela onde evitare il trasporto di articoli invenduti. Quindi, è ovvio ritenere che non vi fosse richiesta di siffatti motivi tra quelle popolazioni evidentemente incapaci di intravedere in essi qualcosa di adattabile alle proprie esigenze figurative.

L'essere volante composito è precisamente identificato come la gloria iranica nell'arte sogdiana grazie all'iscrizione che accompagna quella creatura nei contromarchi monetali databili con buona certezza al VII secolo. L'epoca corrisponde alla prima apparizione dello pseudo-*senmurv* in Persia così come in altre pitture sogdiane di Samarcanda. È molto probabile che la scoperta del ciclo pittorico di Rustam a Penjikent (avvenuto tra il 1956 e il 1957) abbia contribuito ulteriormente a consolidare le ipotesi di C. Trever poiché anche lì compare indubbiamente l'essere volante composito. Tuttavia, anche in quel caso, sembra più verosimile ritenere che si tratti della gloria di Rustam semplicemente raffigurata di fronte a lui come si può constatare per molti altri personaggi rilevanti ritratti nella pittura sogdiana dell'epoca. C'è anche il vero *senmurv* nel ciclo di Rustam ma si può osservare solo una volta in un'unica scena dell'intera sequenza pittorica in cui l'eroe evidentemente necessitava dell'aiuto di quell'uccello fantastico (Compareti, 2015: 37). Nella scena ripulita dai restauratori dell'Ermitage e recentemente presentata da L. Kulakova si può forse riconoscere un (altro) *senmurv* reso come un uccello colossale non molto simile a un gufo ma senz'altro diverso dalla fenice cinese. A questo punto si può affermare con buona certezza che, quantomeno nell'arte sogdiana del VII-VIII secolo, la gloria poteva manifestarsi sotto svariate forme tra cui anche un uccello (solitamente con anello e nastri nel becco) mentre il *senmurv* era raffigurato esclusivamente come un uccello.

Si trovano notizie preziose sotto questo aspetto anche nella letteratura islamica o in quella cristiana laddove il *senmurv/simurgh* era stato adottato per rendere un uccello favoloso, solitamente di dimensioni colossali, o la stessa aquila del tetramorfo come nelle traduzioni giudeo-persiane della Bibbia (Asmussen, 1990). Nella versione siriana del *Panchatantra*, l'uccello favoloso *Garuda* (anche cavalcatura di Vishnu) è chiamato *Simur[gh]* e nella traduzione araba della medesima raccolta di novelle indiane ribattezzate *Kalila wa Dimnah*, il celebre Ibn al-Muqaffa' sostituisce a *Garuda* il termine 'anqa (de Blois, 1998: 638). L'epica turca di ambiente iranico parla espressamente di *simurgh* o di *kuknos* (fenice) utilizzati come cavalcature per le imprese di eroici paladini destinati a sorvolare immense distanze (Mélikoff, 1962: 37-39, 42). Anche i sogdiani avevano operato una sostituzione simile poiché, in almeno un testo buddista conservatosi quasi integralmente, in luogo di *Garuda* si trova *synmrgh* (Yoshida, 2013: 206). Prestiti iranici di questo tipo si trovano fino nel Caucaso e presso altre popolazioni in contatto con la Persia e l'Asia centrale da tempo immemore. Infatti, in Armenia è il pavone a essere chiamato *siramarg* (Russell, 1987: 308-309) mentre tra gli slavi orientali cristianizzati solo verso il 1000, si riporta la notizia piuttosto vaga di una divinità denominata *Simar'gl* probabilmente raffigurata come un uccello rapace (Compareti, 2006a: 190-191). Tutti questi

indizi inducono a ritenere che anche presso le popolazioni iraniche il *senmurv/simurgh* fosse un uccello e nient'altro.

Manoscritti illustrati di epoca islamica mostrano immagini di Sam, Zal e Rustam in compagnia del *simurgh* unicamente raffigurato come un uccello fantastico. Resta solo un piccolo gruppo di miniature ascrivibili alla zona di Shiraz e Isfahan tutte databili al 1330-1350 in cui il *simurgh* presenta le stesse caratteristiche della sua controparte sogdiana più antica di almeno sei secoli. Si notano, in effetti, due elementi sul capo dell'uccello forse identificabili come piume di un gufo o parte della cresta di un gallo sebbene potrebbe trattarsi anche di orecchie o di corna (Swietochowski, Carboni, 1994: 82). Nonostante i manoscritti illustrati persiani abbondino di immagini di draghi e altre creature composite, lo pseudo-*senmurv* tanto diffuso nella pittura sogdiana è invece lì completamente assente. La spiegazione, evidentemente, è di ordine cronologico poiché, all'epoca dello sviluppo della miniatura in Persia (verso la metà del XIII secolo), la raffigurazione di pseudo-*senmurv* non incontrava più alcun favore nemmeno nei territori cristiani (Bisanzio e Caucaso) né altrove. Quindi, la stesura del *Karnamag* può solo inquadrarsi in un periodo afferente alla tarda età sasanide o a essa successiva ma, comunque, non oltre la metà del XIII secolo quando una descrizione della "gloria dei Kayanidi" come il nostro pseudo-*senmurv* o come l'enigmatico *ghorm* si rendeva ormai molto improbabile. Una datazione agli inizi dell'VIII secolo come ipotizzata da Grenet (2003: 26) su basi storico-terminologiche, dunque, sembra trovare ulteriore supporto così come si evince anche dalla prima arte islamica in cui è proprio tra Omayyadi e Abbasidi che lo pseudo-*senmurv* si incontra sovente, soprattutto tra le pitture murali di palazzi sontuosi (Compareti, 2011a: fig. 17).

Va poi osservato che lo stesso vero *senmurv* è sconosciuto alla produzione artistica persiana di epoca pre-islamica. Il celebre vaso dipinto di Merv da alcuni considerato un esempio di pittura sasanide in cui si osserva anche un uccello "orecchiuto" simile a un gufo si è rivelato, più probabilmente, un prodotto d'arte centrasiatrica molto prossimo per stile e contenuti ai monumenti funerari sino-sogdiani del VI secolo (Compareti, 2011b). Come già ricordato, a partire almeno dal V secolo, i Sasanidi avevano iniziato a identificarsi con la mitica dinastia kayanide forse a scopo propagandistico. Il *senmurv* era l'uccello fantastico che proteggeva la famiglia di Zal e Rustam originaria dello Zabulistan e gelosa custode dell'atavica forma di religione iranica "pagana" mentre il campione dei Kayanidi convertiti al mazdeismo era Isfandyar (Compareti, Scarcia, 2012: 211-212, 239, n. 185). Come sarebbe possibile che i Sasanidi tanto desiderosi di riconoscersi nei Kayanidi avessero accettato un riferimento così esplicito ai nemici dei loro antenati ideali? Nell'arte sasanide non si trovano riferimenti a uccelli fantastici identificabili come il *senmurv* e risulta molto difficile immaginare che mai se ne troveranno.

Nel Libro dei Re si narra che, allo stesso modo di Rustam, anche Isfandyar aveva superato una serie di imprese tra cui l'uccisione del *simurgh*. Qualche studioso ha quindi proposto di individuare almeno due *simurgh*: uno positivo protettore di Zal e Rustam e uno negativo eliminato da Isfandyar (Christensen, 1941: 66-67; Schmidt, 2002; Compareti, Scarcia, 2012: 239, n. 185). Non manca poi una tradizione popolare in cui ci sarebbe stata una coppia di *simurgh* e, quindi, Isfandyar ne avrebbe ucciso solo uno (Yarshater, 1998: 588). In realtà, il problema sembra derivare dalla natura stessa "poliedrica" del Libro dei Re. Infatti, la parte comprensiva delle gesta di Rustam viene definita "ciclo sistano" cioè iranico-orientale perché doveva appartenere in origine all'epica delle popolazioni centrasiatriche forse di ascendenza partico-arsacide (Gazerani, 2016: 34-38). Un frammento letterario su carta delle imprese di Rustam in lingua sogdiana databile al IX secolo d.C. è stato scoperto da A. Stein a Dunhuang all'inizio del secolo scorso ed è oggi conservato alla British Library di Londra. La sua traduzione a opera di N. Sims-Williams ha dimostrato che l'episodio narrato non è poi confluito nel testo canonico di Firdusi al quale si deve dunque attribuire la scelta di includere o meno le varie tradizioni letterarie a lui preesistenti (Sims-Williams, 2004). In ogni caso, l'inclusione del "ciclo sistano" nell'opera di Firdusi presenta discrepanze notevoli. Capita a volte di incontrare parti incoerenti nel Libro dei Re e proprio quelle relative alla storia del *simurgh* non si esauriscono di certo qui: lo stesso Rustam, racconta Firdusi, si sarebbe visto costretto a abbattere l'uccello fatato con una

freccia nel corso delle sue imprese eroiche perché esso aveva assunto un “aspetto terrificante” (Daring, 1988-89: 34).

Evidentemente esiste una certa confusione (nonché affinità) tra il concetto di gloria e il *senmurv/simurgh* poiché quell’uccello ne è il portatore così come Yima, nel mito avestico omonimo, perde la propria *xwarenah* sotto forma di falco. Dice Firdusi nel Libro dei Re che, per invocare il *simurgh* in caso di necessità estrema, Zal era solito bruciare una sua piuma (o parte di essa) ricevuta in dono dallo stesso uccello fatato. Sempre nel Libro dei Re si narra di un altro uccello favoloso chiamato *homa* le cui piume contenevano la gloria. Si tratta di piume che i sovrani di Persia indossavano sulla propria corona come si vede in molte miniature islamiche dalla fine del XV secolo ma mai nelle monete o nell’arte sasanide dove, però, campeggia spesso un paio di alette spiegate usato a mo’ di piedistallo per motivi astronomico-astrologici sui copricapi regali. Ancora nella prima metà del XIV secolo, le piume sulla corona potevano tuttavia suggerire un ambiente esterno alla Persia vera e propria, più consono al mondo centrasiatrico (Adamova, 2008: 27). Questa particolarità “aviaria” del Libro dei Re ha ricevuto poca attenzione da parte degli studiosi sebbene essa trapeli di continuo nella letteratura iranica come si evince nell’Avesta stessa, il libro sacro dei mazdei. Anche lì, infatti, si parla della “protezione conferita dalla piuma di falco” nell’inno avestico a Verethraghna (Pirart, 2006: 66).

Sebbene l’avestico utilizzi un alfabeto non ambiguo come quello pahlavi, ritorna in alcune sue parti il problema già incontrato altrove circa la trasmissione di frasi lacunose da attribuire, evidentemente, all’ignoranza dei copisti. In un punto dell’inno avestico di Verethraghna [14.41. 2], compare un paragone tra *saena marega* (*senmurv*) e un animale (probabilmente fantastico) che “la tradizione manoscritta ha confuso con le nuvole” (Pirart, 2006: 67). Non tutti gli studiosi si sono dimostrati d’accordo con questa traduzione anche se risulta evidente l’enigmaticità del passo in esame (Daryaei, 2015b: 46). È curioso constatare, ancora una volta, la ricorrenza di una lacuna in concomitanza con l’uccello fatato della mitologia iranica e anche con la gloria, qui in associazione specifica con il dio Verethraghna e, forse, con le profondità marine (notoriamente sede di draghi). Poiché i manoscritti relativi alla religione mazdea sono sopravvissuti solo in copie tarde, si potrebbe ipotizzare che gli stessi fedeli non fossero più in grado di riconoscere alcuni simboli legati a concetti diventati poco familiari contribuendo, loro malgrado, a trasmettere testi incoerenti. È ovvio ritenere che ciò sia occorso più probabilmente durante l’epoca islamica.

Infine, non va dimenticato che nel Libro dei Re il vessillo di Rustam riporta un drago (Compareti, Scarcia, 2012: 239, n. 185) e, come già osservato, la monetazione dello Zabulistan aveva mantenuto la raffigurazione di pseudo-*senmurv* almeno fino all’VIII secolo (Gyselen, 2010). Quindi, una qualche sovrapposizione tra le creature fantastiche associate a questo celeberrimo eroe dell’epica persiana avrebbe potuto contribuire a complicare tanto sul piano letterario quanto su quello figurativo l’identificazione proposta da qualche studioso. Non va infatti dimenticato che C. Trever era un’orientalista di scuola sovietica dalle ampie vedute, profonda conoscitrice del mondo iranico ma anche di altre regioni in contatto con la Persia come quella caucasica. Il saggio uccello fantastico definito in armeno, georgiano, osseto e altre lingue della medesima area “*paskuj*” può sottintendere tanto il *senmurv/simurgh* della storia di Zal e di Rustam nel Libro dei Re quanto il grifone vale a dire un essere fantastico dalla natura composita (Compareti, 2014b: 37, n. 27; Matiashvili, Giunashvili, 2016).

È lecito ritenere che anche questi elementi possano avere influenzato non poco alcune identificazioni proposte in passato. In questa sede – senza nessuna pretesa di completezza e in piena coscienza dell’ampio raggio entro cui si muovono tutte le discipline coinvolte – si è pensato di riconsiderare alcuni aspetti problematici relativi alla cultura della Persia e dell’Asia centrale in epoca pre-islamica alla luce degli studi più recenti nel campo dell’arte sasanide e di quella sogdiana senza però tralasciare, nei limiti del possibile, gli apporti dall’indagine testuale e dalla miniatura.

Didascalie delle figure

Figura 1. Rilievo rupestre di caccia al cinghiale sul lato sinistro della grande grotta a arco, Taq-i Bustan V. Foto: M. Compareti.

Figura 2. Dettaglio del rilievo rupestre sul fondo della grande grotta a arco, Taq-i Bustan IV. Foto: M. Compareti.

Figura 3. Sigillo sasanide iscritto conservato al British Museum (120341). Da: Bivar, 1969: pl. 13, E 20.

Figura 4. Riproduzione schematica dei rilievi rupestri nella grande grotta a arco di Taq-i Bustan.

Figura 5. Rilievo rupestre di caccia al cervo sul lato destro della grande grotta a arco, Taq-i Bustan VI. Foto: M. Compareti.

Figura 6. Dettaglio della pittura sogdiana della parete occidentale della “Sala degli Ambasciatori”, Afrasyab, Samarcanda (circa 660 d.C.). Da: Arzhantseva, Inevatkina, 2006: fig. 4 e 5.

Figura 7. Scena di banchetto in una pittura sogdiana (circa 740d.C.). Penjikent, sala 1, settore XXIV (Museo Ermitage, San Pietroburgo). Foto: M. Compareti.

Figura 8. A sinistra, dettaglio del sarcofago sino-sogdiano di Shi Jun, Xi'an Institute of Archaeology and Conservation on Cultural Heritage (580). A destra, dettaglio di un ossario sogdiano proveniente dalla zona di Tashkent, History Museum Tashkent (VII secolo d.C.). Foto: M. Compareti.

Figura 9. Dettaglio del “ciclo di Rustam”, sala 41, settore VI, Penjikent (circa 740 d.C.). Rielaborazione da: Marshak, 2002: fig. 16. Il dipinto originale è stato di recente restaurato e esibito: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/what-s-on/temp_exh/2015/blue_hall_paintings/?lng=

Figura 10. Esempi di *simurgh* di scuola tardo-ilkhanide e ingiuidi non dipendenti da modelli cinesi. a: *simurgh-‘anqa* (dettaglio del *Manafi ‘-i hayavan*, Morgan Pierpont Library, M.500, fol. 55). b: il *simurgh* e altri uccelli (dettaglio del *Mu ‘nis al-ahrar*, Freer Gallery of Art Washington D.C., 46.14B). c. Zal evoca il *simurgh* (dettaglio dello *Shahname*, Berlin Staatsbibliothek Preussischer Kultbesitz Orientabteilung, Diez Album, Fol. 71, S. 7). d. Sam reclama Zal al cospetto del *simurgh* (dettaglio dello *Shahname*, St.Petersburg State Public Library, ex Dorn 329). e. Sam reclama Zal al cospetto del *simurgh* (dettaglio dello *Shahname*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1974.290.2 v). Da: Schmitz, 1997: 21, fig. 26; Swietochowski, Carboni, 1994: fig. 7a-b, 17, 25, cat. 8. Si noti come, nelle scene in cui compaiono anche persone, normalmente queste stanno indicando il *simurgh* con la mano destra alzata.

Bibliografia

Fonti

E. K. Antia, *Kârnâmak-i Artakhshâr Pâpakân*, Bombay, 1900.

Darabnameh, Aboutaher Tarsousi, ed. Z. Safa, Tehran, 1977.

F. Grenet, *Le geste d’Ardashir fils de Pâbag. Kârnâmag ī Ardaxšēr ī Pâbagân*, Die, 2003.

A. Hintze, *Zamyād Yašt. Introduction, Avestan Text, Translation, Glossary*, Wiesbaden, 1994.

- C. F. Horne, *The Sacred Books and Early Literature of the East*, New York, 1917. Online version: www.sasanika.org/wp-content/uploads/History-of-Iran -The-Karnamak-e-Ardeshir-e-Papakan.pdf.
- H. Massé, Ibn al-Faqīh al Hamadānī, *Abrégé du livre des pays*, Damas, 1973.
- I. Mélikoff, *Abū Muslim. Le “porte-hache” du Khorassan dans la tradition épique turco-iranienne*, Paris, 1962.
- A. Pagliaro, *Epica e romanzo nel medioevo persiano*, Firenze, 1927.
- É. Pirart, *Kayân Yasn (Yasht 19.9-96). L'origine avestique des dynasties mythiques d'Iran*, Barcelona, 1992.
- É. Pirart, *Guerriers d'Iran. Traduction annotées des textes avestiques du culte zoroastrien rendu aux dieux Tištriya, Miθra et Vṛθragna*, Paris, 2006.
- D. D. P. Sanjana, *Kārnāmê ī Artakshīr ī Pāpakān: Being the Oldest Surviving Records of the Zoroastrian Emperor Ardashīr Bābakān, the Founder of the Sāsānian Dynasty in Irān*, Bombay, 1896.
- Shahnameh. The Book of Kings*, ed. Dj. Khaleghi-Motlagh, Costa Mesa (CA), New York, 1990.
- N. Sims-Williams, Rustam Fragment, in: *The Silk Road. Trade, Travel, War and Faith*, ed. S. Withfield, London, 2004: 119.
- Y. Yoshida, Heroes of the Shahname in a Turfan Sogdian Text. A Sogdian Fragment Found in the Lushun Otani Collection, in: *Sogdians, Their Precursors, Contemporaries and Heirs. Volume in Memory of Boris Il'ič Maršak (1933–2006)*, ed. P. Lurje, A. Torgoev, St. Petersburg, 2013: 201-218.

Studi

- A. T. Adamova, *Medieval Persian Painting: The Evolution of an Artistic Vision*, New York, 2008.
- I. Arzhantseva, O. Inevatkina, Afrasyab Wall-Paintings Revisited: New Discoveries Twenty-Five Years Old, in: *Royal Naurūz in Samarkand*, ed. M. Compareti, É. de la Vaissière, Pisa, Roma, 2006: 185-211.
- J. P. Asmussen, Sīmory in Judeo-Persian Translations of the Hebrew Bible, in: *Iranica Varia: Papers in Honor of Professor Eshan Yarshater. Acta Iranica 30*, Leiden, 1990: 1-5.
- G. Azarpay, Some Iranian Iconographic Formulae in Sogdian Painting, *Iranica Antiqua*, 11, 1975: 168-177.
- G. Azarpay, Imagery of the Sogdian Dēn, in: *Florilège offert à Philippe Gignoux pour son 80^e anniversaire*, ed. R. Gyselen, Ch. Jullien, Paris, 2011: 53-96.
- A. Bausani, Un auspicio armeno di capodanno in una notizia di Iranshahri (Nota ad Ajello), *Oriente Moderno*, 7-8, 1978: 317-319.
- A. D. H. Bivar, *Catalogue of the Western Asiatic Seals in the British Museum. Stamp Seals II: The Sasanian Dynasty*, London, 1969.
- A. D. H. Bivar, The Rukhkh, Giant Eagle of the Southern Sea, in: *Exegisti Monumenta. Festschrift in Honour of Nicholas Sims-Williams*, ed. W. Sunderamnn, A. Hintze, F. De Blois, Wiesbaden, 2009: 1-12.
- F. C. de Blois, Sīmurgh, in: *Encyclopédie de l'Islam*, ed. C.E. Bosworth, Leiden, 1998: 638-639.
- J. Boardman, Very like a Whale-Classical Sea Monsters, in: *Monsters and Demons in the Ancient and Medieval Worlds. Papers in Honor of Edith Porada*, ed. A. E. Farkas, P. O. Harper, E. B. Harrison, Mainz on Rhine, 1987: 73-84.
- M. Boyce, Adur Farnbag, in: *Encyclopaedia Iranica*, I, 5, ed. E. Yarshater, London, New York: 1983: 473-475.
- P. Callieri, *Architecture et représentations dans l'Iran sassanide*, Paris, 2014.
- S. Carboni, Ricostruzione del ciclo pittorico del *Kitābal-bulhān* di Oxford: le miniature delle copie ottomane mancanti nell'originale, *Annali di Ca' Foscari*, XXVII, 3, 1988: 97-126.
- C. Cereti, *La letteratura Pahlavi*, Milano, Udine, 2001.
- M. Charritat, Le senmurv, in: *L'Étrange et le Merveilleux en terres d'Islam*, M. B. Taylor (curatore), Paris, 2001: 117.

- A. Christensen, *Éssai sur la démonologie iranienne*, København, 1941.
- M. Compareti, The So-Called *Senmurv* in Iranian Art: A Reconsideration of an Old Theory, in: *Loquentes linguis. Studi linguistici e orientali in onore di Fabrizio A. Pennacchietti (Linguistic and Oriental Studies in Honour of Fabrizio A. Pennacchietti)*, eds. P. G. Borbone, A. Mengozzi, M. Tosco, Wiesbaden, 2006a: 185-200.
- M. Compareti, Iconographical Notes on Some Recent Studies on Sasanian Religious Art (with an Additional Note on an Ilkhanid Monument by Rudy Favaro), *Annali di Ca' Foscari*, XLV, 3, 2006b: 163-200.
- M. Compareti, Sasanians. Textiles: An Iconographical Approach, in: *Encyclopaedia Iranica*, ed. E. Yarshater. Online version: <http://www.iranicaonline.org/articles/sasanian-textiles> (December 15 2009a).
- M. Compareti, *Samarqanda Centro del Mondo. Proposte di lettura del ciclo pittorico di Afrāsyāb*, Milano, Udine, 2009b.
- M. Compareti, “Holy Animals” of Mazdeism in Iranian Arts: Ram, Eagle and Dog, *Nāme-ye Irān-e Bastān*, 9, 1/2, 2009/2010: 27-42.
- M. Compareti, The State of Research on Sasanian Painting, *The International Journal of Eurasian Studies*, 1, 2011a: 108-152. Online version: <http://www.sasanika.org/wp-content/uploads/e-sasanika8-Compareti.pdf> (*e-Sasanika*, 13, 2011a).
- M. Compareti, The Painted Vase of Merv in the Context of Central Asian Pre-Islamic Funerary Tradition, *The Silk Road*, 9, 2011b: 26-41.
- M. Compareti, A Recently Excavated Image of a Beribboned Ram from Kafir Kala, in: “*My Life is like the Summer Rose*”. *Papers in Honour of Maurizio Tosi for His 70th Birthday*, ed. B. Cerasetti, Oxford, 2014a: 153-162.
- M. Compareti, Teratologia fantastica in Subcaucasia. La migrazione di motivi decorative tra l’Iran e il Caucaso, in: *Al crocevia delle civiltà. Ricerche su Caucaso e Asia Centrale*, ed. A. Ferrari, D. Guizzo, Venezia, 2014b: 11-50.
- M. Compareti, Ancient Iranian Decorative Textiles: New Evidence from Archaeological Investigations and Private Collections, *The Silk Road*, 13, 2015: 36-44.
- M. Compareti, Observations on the Rock Reliefs at Taq-i Bustan: A Late Sasanian Monument along the “Silk Road”, *The Silk Road*, 14, 2016 in corso di stampa.
- M. Compareti, The Representation of Zoroastrian Divinities in Late Sasanian Art and Their Description according to Avestan Literature, *ARAM*, 26, 1/2, 2014: 139-174.
- M. Compareti, The Winged Creatures on Sino-Sogdian Monuments and Their Central Asian Antecedents, in: *Sogdians in China: New Evidence in Archaeological Finds and Unearthed Texts*, ed. Rong Xinjiang, Luo Feng, Beijing, 2016: 71-80.
- M. Compareti, G. Scarcia, Zone d’ombra nell’Est iranico alla vigilia dell’islamizzazione, *Parthica*, 14, 2012: 207-254.
- S. Cristoforetti, Talking about Sīmurǧ and Tāq-i Bustān with Boris I. Marshak. On the So-Called Sīmurǧ, in: *Sogdians, Their Precursors, Contemporaries and Heirs. Volume in Memory of Boris Il’ič Maršak (1933–2006)*, ed. P. Lurje, A. Torgoev, St. Petersburg, 2013: 339-345.
- G. Curatola, Il “*Vishap*” di Aght’amar: nota sulla diffusione occidentale di un motivo iconografico, *Oriente Moderno*, 7-8, 1978: 285-302.
- A. Daneshvari, *Of Serpents and Dragons in Islamic Art. An Iconographic Study*, Costa Mesa (CA), 2011.
- T. Daryaee, *Sasanian Persia. The Rise and Fall of an Empire*, London, New York, 2009.
- T. Daryaee, Sasanian Kingship, Empire and Glory: Aspects of Iranian Imperium, in: *Ranj-o-Ganj. Papers in Honour of Professor Z. Zarshenas*, ed. V. Naddaf, F. Goshtasb, M. Shokhri-Foumeshi, Tehran, 2013: 11-22.

- T. Daryaei, King Huviška, Yima, and the Bird: Observations on a Paradisiacal State, *Electrum*, 22, 2015: 107-114.
- T. Daryaei, The Xwarrah and the Sēnmurv: Zoroastrian Iconography on Seventh Century Copper Coinage, in: *Faszination Iran Beiträge zur Religion, Geschichte und Kunst des Alten Iran. Gedenkschrift für Klaus Schippmann*, ed. Sh. Farridnejad, R. Gyselen, A. Joisten-Pruschke, Wiesbaden, 2015b: 39-50.
- J. Day, *God's Conflict with the Dragon and the Sea. Echoes of a Canaanite Myth in the Old Testament*, Cambridge, 1985.
- H. Falk, Libation Trays from Gandhara, *Bulletin of the Asia Institute*, 24, 2010: 89-113.
- N. Garsoïan, Prolegomena to a Study of the Iranian Aspects in Arsacid Armenia, *Hande's Amso'reay*, 90, 1976: 177-234.
- S. Gazerani, *The Sistani Cycle of Epics and Iran's National History: On the Margins of Historiography*, Leiden, 2016.
- K. Ghazanfari, *Perceptions of Zoroastrian Realities in the Shahnameh*, Berlin, 2011.
- J. Gierlichs, *Drache, Phönix, Doppeladler. Fabelwesen in der islamischen Kunst*, Berlin, 1993.
- G. Gnoli, Farr(ah), in: *Encyclopaedia Iranica*, IX, ed. E. Yarshater, 1999: 312-319.
- G. Gnoli, Review of "La geste d'Ardashir fils de Pâbag. Kārnāmag ī Ardaxšēr ī Pābagān" by F. Grenet, *East and West*, 4, 2006: 467-468.
- R. Göbl, *Dokumente zur Geschichte der iranischen Hunnen in Baktrien und Indien. Band II*, Wiesbaden, 1967.
- R. Göbl, *Sasanian Numismatic*, Braunschweig, 1971.
- E. Grube, Persian Painting in the Fourteenth Century. A Research Report, *Supplemento agli Annali dell'Istituto Orientale di Napoli*, 17, 38, 4, 1978.
- R. Gyselen, *Arab-Sasanian Copper Coinage*, Wien, 2000a.
- R. Gyselen, Un dieu nimbé de flames d'époque sassanide (avec une note additionnelle par Ph. Gignoux), *Studia Iranica*, XXXV, 2000b: 291-314.
- R. Gyselen, Compte-rendu de: M. Compareti, Iconographical Notes on Some Recent Studies on Sasanian Religious Art. With an Additional Note on an Ilkhanid Monument by R. Favaro, *Annali di Ca' Foscari*, XLV, 3, 2006: 163-200, *Abstracta Iranica*, 29, 2006, document 105, mis en ligne le 15 septembre 2008: <http://abstractairanica.revues.org/26642>.
- R. Gyselen, Umayyad' Zavulistan and Arachosia: Copper Coinage and the Sasanian Monetary Heritage, in: *Coins, Art and Chronology II. The First Millenium C.E. in the Indo-Iranian Borderlands*, ed. M. Alam, D. Klimburg-Salter, M. Inaba, M. Pfisterer, Wien, 2010: 219-241.
- P. O. Harper, The Senmurv, *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, XX, 1961: 95-101.
- P. O. Harper, The Sasanian Ewer. Questions of Origin and Influence, in: *Near Eastern Studies Dedicated to H. I. H. Prince Takahito Mikasa on the Occasion of His 75th Birthday*, ed. M. Mori, H. Ogawa, M. Yoshikawa, Wiesbaden, 1991: 67-84.
- P. O. Harper, La vaiselle précieuse de la deuxième moitié de l'époque sassanide, in: *Les Perses sassanides. Fastes d'un empire oublié (224-642)*, ed. F. Demange, Paris, 2006: 73-75.
- E. Herzfeld, Khusrau Parwēz und der Tāq ī Vastān, *Archäologische Mitteilungen aus Iran*, IX, 1938: 91-158.
- A. Hintze, The Saviour and the Dragon in Iranian and Jewish/Christian Eschatology, in: *Irano-Judaica. IV*, ed. S. Shaked, A. Netzer, Jerusalem, 1999: 72-90.
- S. Kuehn, *The Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art*, Leiden, Boston, 2011.
- W. G. Lambert, The History of the Muš-ḫuš in Ancient Mesopotamia, in: *L'animal, l'homme, le dieu dans le Proche-Orient ancien*, ed. Y. Christe, Leuven, 1984: 87-94.
- A. N. Leclerc, Le Sîmurgh, in: *L'Étrange et le Merveilleux en terres d'Islam*, M. B. Taylor (curatore), Paris, 2001: 120.
- J. A. Lerner, Aspects of Assimilation: The Funerary Practices and Furnishing of Central Asians in China, *Sino-Platonic Papers*, 168, December 2005.
- M. van Lohuizen-Mulder, The Two-Zone Capitals, *Babesch*, 64, 1989: 193-204.

- B. I. Marshak, La thématique sogdienne dans l'art de la Chine de la seconde moitié du VI^e siècle, *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, I, 2001: 227-264.
- B. I. Marshak, *Legends, Tales, and Fables in the Art of Sogdiana*, New York, 2002.
- B. I. Marshak, Le décor de la vaisselle en argent à la fin de la période sassanide a tau début de l'époque islamique, in: *Les Perses sassanides. Fastes d'un empire oublié (224-642)*, ed. F. Demange, Paris, 2006: 76-79.
- I. Matiashvili, H. Giunashvili, Sasanian Fantastic Creature Baškuč (*Pasku(n)č) in Georgian Christian Culture, in: *Chancen und Schwierigkeiten des interkulturellen Dialogs über ästhetische Fragen. Unter besonderer Berücksichtigung der Entwicklungen in der Kaukasusregion*, ed. D. Barbakadse, J. Trinks, Wien, 2016: 145-158.
- J. Meyer, P. Wandel, *Shahnama: The Colourful Epic about Iran's Past*, Copenhagen, 2016.
- M. Minardi, The Hellenistic Chorasmian *Ketos* of Akchakhan-Kala, *Iranica Antiqua*, LI, 2016: 165-200.
- S. Noja, Les chevaux ailés de 'Ā'īšah – Dieu soit satisfait avec elle – et les *banāt*, *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli*, 43, 1, 1983: 33-42.
- D. Ogden, Sekandar, Dragon-Slayer, in: *The Alexander Romance in Persia and the East*, ed. R. Stoneman, K. Erickson, I. Netton, Groningen, 2012: 277-294.
- B. Overlaet, And Man Created God? Kings, Priests and Gods on Sasanian Investiture Reliefs, *Iranica Antiqua*, XLVIII, 2013: 313-354.
- A. Panaino, Between Mesopotamia and India: Some Remarks about the Unicorn Cycle in Iran, in: *MelammuSymposia2*, ed. R. M. Whiting, Helsinki, 2001: 149-179.
- A. Panaino, Astral Characters of Kingship in the Sasanian and Byzantine Worlds, in: *La Persia e Bisanzio*, Roma, 2004: 555-594.
- K. Riboud, Brief Comments on the Depiction of the Simurgh, *National Museum Bulletin (New Delhi)* 4, 5 and 6, 1983: 107-113.
- R. Rollinger, The Ancient Greeks and the Impact of the Ancient Near East: Textual Evidence and Historical Perspective, in: *MelammuSymposia2*, ed. R. M. Whiting, Helsinki, 2001: 233-264.
- J. Russell, *Zoroastrianism in Armenia*, Cambridge (MA), London, 1987.
- G. Scarcia, Leucippidi e Dioscuri in Iran. I: Samand e Hing, *Annali di Ca' Foscari*, IX, 3, 1970: 39-50.
- G. Scarcia, Sulla fenice dei Beluci, in: *Il falcone di Bistam. Intorno all'iranica Fenice/Samand: un progetto di sintesi per il volo del Pegaso iranico tra Ponto, Alessandretta e Insulindia*, ed. M. Compareti, G. Scarcia, Venezia, 2003: 7-26.
- G. Scarcia, Talking about Sīmurǧ and Tāq-i Bustān with Boris I. Marshak. On the So-Called Farhād, in: *Sogdians, Their Precursors, Contemporaries and Heirs. Volume in Memory of Boris Il'ič Maršak (1933–2006)*, ed. P. Lurje, A. Torgoev, St. Petersburg, 2013: 344-346.
- H.-P. Schmidt, The Sīmurǧ in Sasanian Art and Literature, *The Journal of the K. R. Cama Oriental Institute*, 48, 1980a: 161-178.
- H.-P. Schmidt, The Sēnmurv. Of Birds and Dogs and Bats, *Persica*, 9, 1980b: 1-85.
- H.-P. Schmidt, Simorǧ, in: *Encyclopaedia Iranica*, ed. E. Yarshater. Online version: <http://www.iranicaonline.org/articles/simorg> (July 20 2002).
- M. Shenkar, *Intangible Spirits and Graven Images: The Iconography of Deities in the Pre-Islamic Iranian World*, Leiden, Boston, 2014.
- A. Soudavar, The Significance of AV. *čiθra*, OP. *čiça*, MP. *čihra*, and NP. *čehr*, for the Iranian Cosmogony of Light, *Iranica Antiqua*, XLI, 2006: 151-185.
- A. Soudavar, Iconography of Far(rah)/X^varənah, in: *Encyclopaedia Iranica*, ed. E. Yarshater. Online version: <http://www.iranicaonline.org/articles/farr-ii-iconography> (August 24 2010).
- M. L. Swietochowski, S. Carboni, *Illustrated Poetry and Epic Images. Persian Paintings of the 1330s and 1340s*, New York, 1994.

- K. Tanabe, The Identification of the King of Kings in the Upper Register of the Larger Grotte, Taq-i Bustan: Ardashir III Restated, in: *Ērān ud Anērān. Studies Presented to Boris Il'ich Marshak on the Occasion of His 70th Birthday*, ed. M. Compareti, P. Raffetta, G. Scarcia, Venezia, 2006: 583-601.
- G. Tedeschi Grisanti, Capitelli romani figurati a Pisa, in: "*Capitelli di mitologia*". *Da un tempio romano alla chiesa di San Felice in Pisa. Un reimpiego e un restauro*, ed. S. Settis, Pisa, 1992: 47-69.
- C. Trever, The Dog-Bird: Senmurv = Paskuj, in: *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present. Vol. XVII. Prehistoric Times to the End of the Sasanian Empire*, ed. A. Daneshvari, J. Glucks, Costa Mesa (CA), 2005: 161-175.
- J. P. Vernant, *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*, Bologna, 1987 [2013].
- K. Vondrovec, *Coinage of the Iranian Huns and Their Successors from Bactria to Gandhara (4th to 8th Century CE)*, ed. J. A. Lerner, Vienna 2014.
- E. Yarshater, Esfandīār, in: *Encyclopaedia Iranica*, VIII, ed. E. Yarshater, Costa Mesa (CA), 1998: 584-592.
- K. Zakharia, La 'anqâ'. Quelle place pour le phénix dans le monde arabo-musulman classique?, in: *Le Phénix, mythe(s) et signe(s)*, ed. S. Fabrizio-Costa, Caen, 2002:116-138.