

Percorsi in Civiltà dell'Asia e dell'Africa III

Quaderni di studi dottorali alla Sapienza

a cura di
Mario Prayer



Collana Studi e Ricerche 141

STUDI UMANISTICI
Serie Ricerche sull'Oriente

Percorsi in Civiltà dell'Asia e dell'Africa III

Quaderni di studi dottorali alla Sapienza

a cura di
Mario Prayer



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2023

Copyright © 2023

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

Registry of Communication Workers registration n. 11420

ISBN: 978-88-9377-292-1

DOI: 10.13133/9788893772921

Publicato nel mese di settembre 2023 | *Published in September 2023*



Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione –
Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Italia e diffusa in modalità
open access (CC BY-NC-ND 3.0 IT)

*Work published in open access form and licensed under Creative Commons Attribution – NonCommercial –
NoDerivatives 3.0 Italy (CC BY-NC-ND 3.0 IT)*

Impaginazione a cura di | *Layout by:* Tonio Savina

In copertina | *Cover image:* foto di IdeaBug, Inc. da Adobe Stock, n. file 264263972.

Indice

Prefazione	7
<i>Franco D'Agostino, Federica Casalin</i>	
Introduzione	9
<i>Mario Prayer</i>	
PARTE I – ICONOGRAFIA	
1. Dal tempio alla moschea: il <i>kīrtimukha</i> nell'architettura indo-islamica	19
<i>Lidia Corna</i>	
2. L'immagine del sovrano e le insegne del potere regale nei monumenti della città di Vijayanagara (1336-1575)	45
<i>Francesca Maria Zaccardo</i>	
PARTE II – LETTERATURA	
3. La letteratura fantasy in Cina: <i>Guixu</i> di Qitongren	71
<i>Gloria Cella</i>	
4. La nostalgia del <i>furusato</i> : dialogo tra la letteratura giapponese e quella di Okinawa nella costruzione idilliaca del passato	93
<i>Gloria Farinaccia</i>	
5. Tra femminismo e disturbi mentali: l'influenza dell'ideologia femminista sulla scrittura di Kobayashi Eriko	113
<i>Luna Frezza</i>	
6. Preliminary Notes on the Use of Alcohol in Cemal Süreya's Poems	133
<i>Anastasiya Rudnytska</i>	

PARTE III – LINGUISTICA

7. Il ruolo della consapevolezza fonologica nell'acquisizione della lettura dei caratteri cinesi in studenti sinofoni dislessici: un'analisi preliminare <i>Irene Verzi</i>	153
8. The Tunisian Multilingual Digital Context, a Corpus-Based Statistical Analysis of Code-Switching in Arabizi <i>Elisa Gugliotta</i>	179
Abstracts	201
Autori	207

1. Dal tempio alla moschea: il *kīrtimukha* nell'architettura indo-islamica

Lidia Corna

1.1. Introduzione

Il *kīrtimukha* o “volto di gloria” è uno dei motivi più ricorrenti del vocabolario figurativo indiano. La faccia dai tratti belluini è solitamente rappresentata con due corna, grandi occhi bulbosi e bocca spalancata, normalmente priva di mascella inferiore. Non si tratta di una creatura mortale, bensì di un'entità suprema che, con le sue fauci spalancate, divora e protegge il devoto che varca le soglie dei luoghi sacri. Nel corso dei secoli, l'immagine acquisì grande popolarità, divenendo un vero e proprio archetipo formale che si diffuse ampiamente nel Subcontinente indiano attraverso l'arte e l'architettura hindu, jaina e budhista.

Oltre a rintracciare le origini, il significato simbolico e l'impiego nel contesto religioso del celebre motivo iconografico, ci si propone di indagare le motivazioni alla base della sua insolita presenza all'interno di una nuova tipologia di monumento: la moschea di conquista. Essa si manifesta a partire dal XII secolo tramite il riuso di *spolia* provenienti dai templi profanati e sempre lungo i confini in espansione del Sultanato di Delhi. Poiché l'architettura hindu e jaina proliferava di esuberanti sculture dal significato iconografico, la cui presenza non è consentita all'interno dei luoghi di culto islamici, intere strutture venivano smontate e i loro materiali sottoposti a specifiche modifiche e deturpazioni tramite un programma mirato ad alterare la natura delle raffigurazioni, così da accomodarle alla norma islamica. Se degli elementi antropomorfi spesso non rimaneva che una remota traccia, non vi era

altrettanto rigore nei confronti del *kīrtimukha*: il motivo apotropaico fu di frequente l'unico a rimanere integro e riconoscibile.

Tuttavia, poca attenzione scientifica è stata riservata alla tipologia architettonica sopra menzionata e ancora meno, nello specifico, alla presenza del *kīrtimukha* in ambito islamico. La conservazione del motivo iconografico è stata brevemente messa in luce da Finbarr Barry Flood (2009, 2016), in riferimento alle moschee di conquista sorte nella pianura indo-gangetica sul finire del XII secolo. Una personale ricerca sul campo ha permesso di identificare il *kīrtimukha* anche all'interno di ulteriori moschee di conquista sorte nel XIV secolo tra i territori del Mālwa e del Deccan, all'indomani delle nuove espansioni del Sultano per opera delle dinastie Khalji e Tughluq. Il fatto che il motivo iconografico persista all'interno dell'architettura islamica di conquista per più secoli e in più aree geografiche non può che suscitare un interrogativo a riguardo.

1.2. Etimologia e significato simbolico

Il *kīrtimukha* è stato oggetto di importanti indagini. Ci affidiamo qui alle analisi e interpretazioni di diversi studiosi, e in particolare a quelle di Stella Kramrisch, ricordandone alcuni punti salienti.

L'espressione *kīrtimukha* è composta dai due termini sanscriti *kīrti* e *mukha*, i cui rispettivi significati sono "gloria/fama" e "faccia/bocca". Sebbene non ci siano dubbi sul significato di *mukha*, non si può dire lo stesso per *kīrti*. Il termine, infatti, designerebbe anche un tempio, un monumento o qualsiasi opera architettonica che sia destinata a perpetuare la memoria del suo autore. L'oggetto sarebbe un contributo glorioso che incarna la fama del suo donatore (Agrawala 1965: 241). Così come nella letteratura pāli si narra che quando il Buddha Śākyamuni viaggia viene preceduto dalla sua *kīrti* "gloria/fama", allo stesso modo le opere donate da pii devoti sono chiamate *kīrti*, poiché, grazie alla donazione, la loro gloria li precederà in paradiso. In questo modo, gli dèi conosceranno il merito spirituale dei donatori e apriranno loro la porta del cielo (Vajracharya 2014: 312-313).

Seppure *kīrtimukha* sia il composto più comune per designare il motivo iconografico oggetto di studio, non si tratta dell'unico in uso. Una breve analisi delle più comuni alternative risulta funzionale alla comprensione del significato simbolico dell'elemento figurativo qui

discusso. I termini *grāsamukha* “volto del divoratore” e *rāhumukha* “volto di Rāhu” rievocano in forma analoga il concetto dell’eclissi. Mentre la radice *gras-* significa letteralmente “divorare” o “eclissare”, Rāhu designa il nodo ascendente della luna, ed è, sul piano mitologico, l’entità che, divorando il sole e la luna, provoca le eclissi e genera oscurità (Kramrisch 1946: 324). *Simhamukha* “volto di leone” e *pañcavaktra* “dotato di cinque facce/bocche” sono entrambi composti sanscriti che designano la figura del leone. Simbolicamente, quando un leone ruggisce, viene prodotto un suono talmente risonante che le quattro direzioni di cui è composta l’atmosfera restituiscono un ruggito, come se altri quattro leoni stessero rispondendo al principale; da qui il composto *pañcavaktra*. Il maestoso ruggito si propaga nell’atmosfera proprio come le parole gloriose (*kīrti*) si diffondono rapidamente nella forma di voci risonanti (Vajracharya 2014: 313). Inoltre, il leone è un animale solare, distruttore dei demoni, simbolo di splendore, giustizia e potere. Dalle sue fauci, che tutto divorano, viene emesso al contempo tutto ciò che esiste (Kramrisch 1946: 326-328). Tuttavia, il distruttore per eccellenza, colui che inevitabilmente divora ogni cosa è *kāla*, il tempo, da cui deriva il composto sanscrito *kālamukha*: “volto del tempo” (Kramrisch 1946: 325). Questo vasto bagaglio simbolico trova sintesi ultima in un volto bestiale che, con la sua espressione spaventosa, rievoca i tratti di un leone (*simha*), la testa di un drago (Rāhu) e il teschio della morte (Kāla) (Kramrisch 1946: 327-328).

La maschera del *kīrtimukha* rappresenta così l’identità suprema dei contrari, in essa convivono morte e respiro vivente, distruzione e creazione¹, oscurità e splendore. In diverse raffigurazioni del *kīrtimukha*, il doppio movimento di inalazione ed esalazione è di facile identificazione: tutto converge verso l’apertura del volto ma, allo stesso tempo, da essa prende forma l’esistente. Il *kīrtimukha*, in una costante attività, divora e crea.

All’interno della vastissima produzione letteraria mitologica indiana², sono riscontrabili due principali narrazioni legate alla figura

¹ Da questo punto di vista il *kīrtimukha* è accomunato a Śiva, il quale incarna i tre aspetti di creazione, conservazione e distruzione e che, nella sua manifestazione più terrificata, rievoca nel suo volto le caratteristiche formali del *kīrtimukha*, attraverso occhi bulbosi, guance gonfie e lunghe zanne (Agrawala 1965: 237).

² La produzione mitologica fu compilata solo in epoca post-Gupta, ed è possibile ipotizzare che le narrazioni siano state create *ad hoc* dalle correnti viṣṇuite e śivaite

del *kīrtimukha* e, curiosamente, in entrambe è presente la figura di Rāhu, seppur in termini diversi. Nel mito viṣṇuita³, Rāhu, un insidioso *asura* che ha illecitamente ingerito il nettare dell'immortalità (*amṛta*) destinato agli dei, viene decapitato da Viṣṇu ma, poiché ha da poco sorseggiato l'*amṛta*, la sua testa ("volto di gloria") è ormai divenuta immortale. Nelle diverse varianti del mito intessuto attorno alla figura di Śiva⁴, invece, il *kīrtimukha* è un'entità generata dal dio appositamente per aggredire Rāhu, il quale compare in veste di messaggero del temibile *asura* Jālandhara. Uno spaventoso essere viene emanato dal terzo occhio di Śiva per divorare Rāhu ma, non appena quest'ultimo supplica il dio di benevolenza, Śiva ordina al mostro di sfamarsi con il suo stesso corpo. Così, dopo aver divorato ogni parte di sé, di lui non rimane che il solo volto. Śiva, allora, lo rinomina *kīrtimukha* e gli ordina di stare agli ingressi dei templi, dove i devoti hanno l'obbligo e l'onore di omaggiarlo prima di entrare.

Per questo motivo il "volto di gloria", la cui posizione principale è nei pressi degli ingressi, rappresenta l'aspetto terribile del potere divino ed incarna il paradosso della vita nella morte, oltre che la saggezza dell'abbandono al Signore. Esso funge da maschera demoniaca apotropaica che spaventa i malvagi ma è garanzia di protezione per i devoti (Kramrisch 1946: 330, Zimmer 1972: 184).

1.3. Il *kīrtimukha* nell'arte e nell'architettura

La diffusione del motivo iconografico nel Subcontinente indiano va rintracciata agli inizi dell'era comune⁵, ma è nel periodo Gupta (IV-VI sec.) che il *kīrtimukha* iniziò ad acquisire grande popolarità, assumendo la sua forma canonica e divenendo un elemento sempre più frequente

per fornire una spiegazione, in una nuova chiave, di quello che era già un ricorrente motivo all'interno del vocabolario figurativo indiano (Gangoly 1920: 19).

- ³ Il mito di riferimento è quello che vede lo svolgersi della guerra tra dèi e demoni, riassunto da Varāhamihira nella *Bṛhatsaṃhitā*, V. 1-3 (cfr. Kramrisch 1946: 325).
- ⁴ Consultabili all'interno dello *Śivapurāṇa* (*Yuddhakhaṇḍa*, *Rudreśvara Saṃhitā*) (cfr. Shastri 1970: 886-890), dello *Skandapurāṇa* (*Kārttikamāsa-Māhātmya*, *Vaiṣṇavakhaṇḍa*) (cfr. Bhatt 1994: 133-139) e del *Padmapurāṇa* (*Uttarakhaṇḍa*) (cfr. Bhatt 2007: 2347-2350).
- ⁵ Benché risulti difficile stabilire le influenze artistiche del periodo, è possibile ipotizzare che la fisionomia delle maschere leonine classiche possa aver contribuito al suo sviluppo (Kramrisch 1946: 323).

negli edifici di culto hindu, jaina e buddhisti.

Il significato simbolico del *kīrtimukha* trova analogia nella sua resa artistica, poiché, dall'alto di sculture ed architetture, egli emana e divora l'esistente. Di fatto, la frequente posizione del motivo nelle parti più elevate dei templi, siano esse imponenti *śikhara* o sezioni di portali, trova corrispondenza visiva nella consueta presenza del *kīrtimukha* tra le alte acconciature e le maestose corone che caratterizzano le divinità del pantheon hindu. Tra i più antichi esempi degni di nota, figura un rilievo rappresentante il Rāmagrāma Stūpa, proveniente da Amarāvati (II secolo d.C.), all'interno del quale il *kīrtimukha* figura come ornamento nella corona di un Nāga (fig. 1.1). In questa stessa applicazione, il motivo ebbe grande fortuna divenendo un frequente elemento decorativo scolpito sulle corone degli enti supremi, quali il *jaṭāmukuta* di Śiva⁶, il *kirītamukuta* di Viṣṇu (fig. 1.2) e i diversi *karandamukuta* di *dvārapāla*, soprattutto del sud dell'India (fig. 1.4). In una posizione di analogia importanza, il motivo divenne di uso comune all'interno delle sculture di pietra destinate agli interni dei templi (fig. 1.3), ricoprendo principalmente il ruolo di chiave di volta degli archi che incorniciano le divinità del pantheon induista (Gangoly 1920: 18) e/o buddhista (cfr. Bhattacharya 2008: 176-178).

Venendo all'utilizzo del motivo all'interno delle architetture religiose, non è possibile definire con certezza il momento in cui il *kīrtimukha* sia divenuto motivo iconografico imprescindibile del vocabolario figurativo culturale, poiché delle prime strutture religiose edificate con materiali deperibili, così come di una sua ipotetica evoluzione, non è rimasta traccia; diversamente, nei templi in pietra del periodo Gupta il motivo compare in una forma già matura e compiuta.

Nel fervore decorativo dell'epoca Gupta, il *kīrtimukha* trovò spazio in un consolidato repertorio di motivi simbolici, quali vasi dell'abbondanza (*pūrṇaḡhaṭa*), alberi di buon auspicio (*śrīvṛkṣa*), esseri celesti, coppie di amanti (*mithuna*), spirali, rosette, schiere di nani (*gaṇa*), oltre che alle esordienti rappresentazioni antropomorfe delle divinità fluviali Gaṅgā e Yamunā (Agrawala 1965: 220)⁷. Esso divenne motivo

⁶ In una delle varianti del mito, per ricompensare l'atto di devozione del *kīrtimukha*, Śiva lo ripose tra le ciocche dei suoi capelli (Zimmer 1972: 182).

⁷ Il tempio Daśāvātāra di Deogarh (inizi del VI sec.), per esempio, include numerose rappresentazioni del *kīrtimukha*, sia all'ingresso che in prossimità delle nicchie che decorano i restanti tre lati del tempio.

ricorrente anche nell'architettura rupestre: numerosi esemplari sono identificabili nei complessi di Ajanta⁸ (II sec. a.C.-VI sec. d.C.), Badami (VI-VIII sec. d.C.; fig. 1.7) ed Ellora (VII-X sec. d.C.; fig. 1.5).

Tra il VII e il XIII secolo, il *kīrtimukha* si diffuse ampiamente attraverso l'intero territorio del Subcontinente indiano, raggiungendo conformazioni caratterizzate da una sorprendente maestà e finezza. Numerosi trattati di architettura, redatti nello stesso arco di tempo, forniscono istruzioni dettagliate per architetti e scultori su come e dove il "volto di gloria" andrebbe scolpito. Tra questi, il *Mānasāra* (VII-XI sec.), l'*Aparājitapṛcchā* (XII sec.) e lo *Śilpaprakāśa* (IX-XII sec.), quest'ultimo dedicato nello specifico all'architettura dell'Odisha, all'interno della quale il *kīrtimukha* ebbe particolare fortuna (Donaldson 1976: 420).

Seppure il motivo iconografico si presti ad una generale diffusione in diverse forme e aree all'interno dell'architettura templare indiana, è possibile menzionare i principali e più frequenti usi dello stesso. Le porte e le finestre dei templi, come anticipato, in quanto luoghi di passaggio che consentono l'accesso allo spazio sacro, proliferano di ornamenti simbolici, tra i quali trova spazio il *kīrtimukha* (Kramrisch 1946: 322). La cornice figurativa della porta ha una duplice funzione: se da un lato ingloba diversi aspetti della divinità, la quale inizia a manifestare la sua presenza⁹, dall'altro deve evocare il rito di purificazione, abluzione ed iniziazione a cui il devoto si sottopone varcando la soglia, nonché rappresentazione terrena dell'ingresso celeste (Kramrisch 1946: 316). Le iconografie in forma antropomorfa delle divinità fluviali Gaṅgā e Yamunā, discese dal cielo alla terra, purificano simbolicamente il devoto; analogamente il *kīrtimukha*, con il suo volto spaventoso, funge da maschera demoniaca apotropaica, incarnando un guardiano della soglia che è parte della sostanza della divinità stessa, segno e agente della sua ira distruttrice e della sua facoltà protettiva¹⁰. Egli,

⁸ L'importante centro buddhista patrocinato dai Vākāṭaka fa largo uso del motivo figurativo all'interno di diverse grotte, tra le quali la 1, la 2, la 4 e la 19 (Saxena 2020: 428).

⁹ Spesso attraverso un'esplicita rappresentazione iconografica del dio al centro dell'architrave.

¹⁰ L'aspetto protettivo del *kīrtimukha* emerge all'interno di una narrazione della battaglia di Rāma contro Rāvaṇa, riportata nel *Padmapurāṇa* (*Pātālakhaṇḍa*): secondo una profezia, qualora Rāma avesse colpito il motivo *pañcavaktra* scolpito

con le sue fauci spalancate, divora il fedele per accoglierlo nella dimora della divinità, ma al contempo spaventa e rigetta il male, allontanandolo dal confine sacro (Kramrisch 1946: 314, Zimmer 1972: 182).

Per quanto concerne le finestre, diversamente da quelle di uso comune, quelle caratteristiche dei templi sono raffigurate cieche e contribuiscono così a proteggere il *garbhagrha* dalla luce esterna. Esse presentano perlopiù una forma arcuata identificata con il termine *gavākṣa*¹¹, la cui sagoma riprende le curve che assumono due bambù se fissati alla base e legati insieme alle estremità. Quella che nel *gavākṣa* potrebbe sembrare l'estensione verso l'alto dei due ipotetici rami, è generalmente abitata da un *kīrtimukha* il quale, essendo rappresentato con la bocca spalancata, pare far fuoriuscire l'intero *gavākṣa* dalle sue fauci (fig. 1.5). Dall'arco di questa simbolica e ripetuta finestra, spesso, si affacciano divinità ed esseri celesti che manifestano verso l'esterno la luminosità del dio (Kramrisch 1946: 319-320). Dalle fauci del volto, oltre al motivo del *gavākṣa*, vengono esalate e inalate numerose altre forme, quali catene, campane, fiamme, motivi floreali e file infinite di perle (Kramrisch 1946: 323-324). La divinità emana il suo splendore dall'oscurità del *garbhagrha* anche verso l'alto, attraverso i numerosi *gavākṣa* che si moltiplicano sugli *śikhara* dei templi *nāgara* e a coronamento degli archi (*kūḍu*) ripetuti nei registri che compongono i *vimāna* dei templi *drāviḍa*. Il motivo corona anche le numerose nicchie che si sviluppano sulle pareti esterne del tempio, e si ripete ininterrottamente nei fregi che decorano i basamenti delle architetture sacre. Esso, abitando al contempo *śikhara*, *vimāna*, soglie e zoccoli dei templi, incarna simbolicamente il *brahman*, che è origine e fondamento.

Alcune composizioni figurative che vedono il *kīrtimukha* come protagonista ebbero particolare fortuna, tanto da acquisire specifiche denominazioni. Tra di esse, una variante del motivo vede il volto ripetersi ininterrottamente all'interno di fregi ornamentali che decorano

nell'architrave della porta di ingresso del regno di Lañkā, essa si sarebbe spezzata in cinque parti, divenendo presagio della sconfitta di Rāvaṇa, il sovrano del regno (Agrawala 1965: 235).

¹¹ Dal punto di vista etimologico sono state proposte più ipotesi. *Gāvah* (plurale di *gauh*) sono i raggi del sole, mentre *akṣa* ha più significati, tra le quali asse, perno, ruota e occhio. Pertanto una traduzione appropriata potrebbe essere "ruota di raggi". Tuttavia, secondo una moderna interpretazione, il significato potrebbe essere "occhio di vacca", per cui *go* (*gav*) significa vacca e *akṣa* occhio (Kramrisch 1946: 320).

colonne, pilastri e zoccoli dei templi, dove è nota con il termine *grāsa-pattikā* e *rāhumukhermālā*, rispettivamente negli odierni stati del Gujarat e dell'Odisha (Kramrisch 1946: 323). Una tipologia di fregio che ebbe particolare diffusione vede il susseguirsi di volti legati tra di loro da festoni di perle, i quali, emergendo da una bocca, entrano in quella che segue¹². Il motivo decorativo in combinazione con i festoni di perle raggiunge altissimi livelli di dettaglio e raffinatezza (figg. 1.5, 1.7). In un'ulteriore variante, denominata *kālamakara*, i festoni di perle o i motivi floreali emergono dalle fauci del *kīrtimukha* per finire, poi, nelle bocche di due *makara*¹³. Il *makara* è una creatura dalla testa di cocodrillo, con denti appuntiti, due o quattro zampe, un corpo squamoso e una coda da pesce; oltre ad essere veicolo di Varuṇa, esso è simbolo delle acque e del principio della vita, pertanto dalle sue fauci spalancate fuoriescono ghirlande di perle e rampicanti popolate da *gana* e arricchite da campane (Kramrisch 1946: 329, Coomaraswamy 1931: 48, Agrawala 1965: 98, Jain 2018: 33). Così come per il *kīrtimukha*, è possibile notare un doppio movimento di esalazione e inalazione. Quando i due elementi iconografici sono combinati all'interno di forme arcuate che danno forma a portali di accesso (*torāṇa*), essi assumono, nello specifico, la denominazione di *kālamakaratorāṇa* (Coomaraswamy 1931: 48-49, Donaldson 1976: 420-421). In quest'ultima accezione, il *kīrtimukha*, in veste di chiave di volta del *torāṇa*, guarda dall'alto il mondo del devoto, mentre divora le emanazioni animali e vegetali che emergono dalle bocche spalancate dei *makara* e/o viceversa (Ranasinghe 1991: 135). Si crea così un'antitesi figurativa tra i *makara*, simbolo di vita e crescita, e il "volto di gloria", simbolo di distruzione (Donaldson 1976: 420). Infine, è necessario menzionare le peculiari composizioni che presero forma in Odisha, dove il *kīrtimukha* funge da coronamento di un insieme di elementi definito con il termine *vajramastaka* (fig. 1.6)¹⁴.

¹² L'esistenza di questa variante è attestata fin dal periodo Gupta: è possibile osservarne un esempio all'interno della grotta 19 di Udayagiri, (425 d.C.) presso Vidisha, nell'odierno Madhya Pradesh (cfr. Saxena 2020: 424).

¹³ Vi è una connessione leggendaria tra le perle e i *makara*: estrarre una perla dalle fauci del mostro marino era esempio di coraggio. Inoltre, nella *Brhatsamhitā* (cap. 81), si dice che le perle siano prodotte dal *timi*, un altro mostro marino, anch'esso annoverato tra le creature di Varuṇa (Coomaraswamy 1931: 50).

¹⁴ Nella dottrina Vajra, prevalente scuola tantrica del periodo medievale, il *vajra* denota la resistenza del diamante, indistruttibile anche se colpito da un fulmine;

Come nelle precedenti manifestazioni, dalla bocca del volto bestiale vengono emanate lunghe file di perle, le quali, prendendo la forma di due medaglioni sovrapposti, ospitano al loro interno esseri celesti o figure divine (Donaldson 1976: 421)¹⁵. Fiori di loto, leoni, *makara*, ninfe celesti, coppie e nani trovano spazio attorno alla composizione. Questi ultimi, nello specifico, assunsero via via dimensioni più importanti, divenendo poi figure predominanti nella variante *bho* del *vajramastaka* (fig. 1.8), in cui due *yakṣa-gaṇa* affiancano simmetricamente l'intera composizione. In questa tipologia, il medaglione superiore si riduce notevolmente nelle dimensioni, fino a divenire una fascia percorsa da file di perle che terminano in una campana (cfr. Donaldson 1976: 423-428).

In sintesi, il *kīrtimukha* non è un semplice motivo decorativo, bensì un elemento figurativo profondamente radicato nell'architettura religiosa dell'India antica, hindu, jaina e buddhista. Sebbene la mitologia di riferimento sembri di orientamento prevalentemente śivaīta, l'elemento figurativo arrivò ad abitare ogni tipo di monumento religioso, indipendentemente dalla divinità a cui esso era dedicato. Sempre coesistentemente con l'immagine terrificata originaria, il "volto di gloria" proliferò in diverse varianti e/o composizioni, divenendo un imprescindibile elemento iconografico dell'architettura culturale indiana. La trasversalità del *kīrtimukha* all'interno di contesti religiosi differenti è sorprendente, ma in qualche modo comprensibile, dal momento in cui gli artigiani si trovavano a lavorare indistintamente per l'una o per l'altra setta, all'interno di un territorio caratterizzato da pluralismo religioso. Tuttavia, non è altrettanto ovvio riscontrare il *kīrtimukha* all'interno di edifici di culto islamico, nei quali la decorazione figurata non sarebbe consentita. Eppure, il motivo si incontra in un buon numero di moschee edificate sul suolo indiano tramite materiale di spoglio proveniente da templi hindu e jaina, classificate da Wagoner e Rice (2001: 89-90) e Lambourn (2001: 133-134) come "moschee di conquista"; ed è singolare constatare che diversamente dagli altri elementi

ricoprire le coperture dei templi di *vajramastaka* significava perciò renderle forti e durature (Agrawala 1966: ix-x).

¹⁵ L'evoluzione della composizione interessa principalmente il medaglione sottostante che, dal periodo Bhauma (VIII-X sec.), inizia a comprimersi, assumendo una forma ovale o rettangolare (cfr. Donaldson 1976: 422).

figurativi di recupero, intenzionalmente deturpati, il *kīrtimukha* vi si conservi integro.

1.4. Il *kīrtimukha* nelle moschee di conquista

Alla fine del XII secolo, i Ghuridi, una dinastia di origine afghana, arrivarono dall'Afghanistan centrale e, dopo aver saccheggiato Ghazna e debellato i Ghaznavidi, sconfissero le armate *rājput* nella battaglia di Tarain (1192), nell'odierno Haryana. La vittoria aprì la strada verso la pianura gangetica e i domini ghuridi si estesero rapidamente a tutto il territorio compreso tra Ghazna e i confini del Bengala. A partire dal 1206, le forze musulmane stabilirono la propria sede al centro della pianura indo-gangetica, istituendo il Sultanato di Delhi. Il cosiddetto periodo "imperiale" del Sultanato (XII-XIV sec.) vide un progressivo avanzare delle armate musulmane verso i territori più settentrionali del Subcontinente indiano. È in questo contesto che, conseguentemente alla profanazione dei luoghi di culto hindu e jaina, presero forma le moschee di conquista.

Poiché il tempio era il luogo in cui il potere del sovrano era legittimato dalla divinità stessa, gli atti di profanazione rientravano nella comune prassi dei conflitti medievali indiani, fin da prima dell'avvento dei potentati islamici. Allo stesso modo, gli eserciti del Sultanato profanavano principalmente i templi politicamente rilevanti, lasciando invece intatti quelli svincolati dal potere politico (cfr. Eaton 2000; Eaton, Wagoner 2014).

Tuttavia, i conquistatori musulmani non si limitarono a delegittimare i sovrani sconfitti profanando gli edifici di culto di committenza dinastica, bensì rimarcarono l'atto di conquista erigendo moschee mediante il riuso dei materiali di spoglio procurati dallo smantellamento delle strutture sacre precedentemente profanate (fig. 1.9). Oltre ad avere una natura puramente pragmatica, il riuso sarebbe dunque veicolo di significato politico. Il fatto che questo modello si ripeta in regioni distinte del Subcontinente indiano, e sempre all'indomani della conquista di territori da parte del Sultanato, rende ragionevole considerare il fenomeno come parte integrante di logiche politico-espansionistiche (Flood 2008a: 17-18; Wagoner, Rice 2001: 89-90). Proprio per la correlazione esistente tra le moschee di conquista e i successi militari, le forme di spoliazione, appropriazione e riutilizzo sono state

interpretate, fin dall'epoca coloniale, in maniera approssimativa attraverso il tropo della distruzione legata esclusivamente a motivazioni religiose¹⁶. Curiosamente, però, questi stessi monumenti testimoniano una notevole conservazione di materiale figurativo, seppur alterato in conformità alle prescrizioni testuali islamiche inerenti alla figurazione riportate negli Hadith (cfr. Flood 2016: 15-16).

Caratteristica di questa tipologia architettonica è la complessa dialettica che si crea tra cancellazione ed enfasi, oscurità e visibilità, che coinvolge sia il grado di aniconismo dei materiali sia la stratificazione del lessico ornamentale. Se agli elementi di reimpiego più poveri di soggetti figurati venivano riservate le sezioni inferiori, in linea con l'occhio del fedele, quelli che riportavano un maggior numero di raffigurazioni erano collocati nelle zone più alte ed oscure della moschea; diversamente, gli elementi ornamentali più riccamente lavorati venivano preferibilmente disposti in luoghi che enfatizzassero l'area focale dell'edificio, guidando l'attenzione del fedele verso il *mihrāb* (cfr. Flood 2009: 169-173, Patel 2009: 42-43)¹⁷.

Per quanto riguarda il procedimento di manipolazione del materiale figurativo, solo le immagini più problematiche, quelle antropomorfe, venivano sottoposte a sistematiche deturpazioni, mentre numerosi animali e creature mitologiche rimanevano integri, dimostrando una certa flessibilità nel modo di intendere la rappresentazione figurata (Flood 2016: 26-27). Poiché le figure antropomorfe non erano

¹⁶ Emblematico dell'interpretazione britannica fu la *History of India as Told by Its Own Historians*, pubblicata in otto volumi nel 1849 e curata da Sir Henry M. Elliot, il quale, con l'aiuto di John Dowson, si incaricò di tradurre diversi testi persiani. Elliot descrive l'arrivo dei musulmani come qualcosa di sconvolgente per la vita e la fede degli hindu. Questi ultimi avrebbero subito un susseguirsi di divieti relativi alla loro religione, sarebbero stati convertiti con la forza all'Islam e i loro idoli sarebbero stati mutilati, e i templi rasi al suolo. I "tiranni" avrebbero agito tramite confische, massacri ed omicidi. Risulta piuttosto esplicita la volontà di Elliot di evidenziare il contrasto tra il governo britannico, dipinto come efficiente e giusto, in contrapposizione alla crudeltà e il dispotismo dei precedenti governanti musulmani.

¹⁷ Si tratta di aspetti che rispondono ad esigenze tipiche dell'architettura islamica, specie nel caso dell'enfasi sulla navata che conduce al *mihrāb*, la nicchia che indica la direzione della Mecca (Arabia Saudita) verso la quale il fedele prega. Nella moschea Quwwat al-Islam di Delhi il crescendo ornamentale è evidente nei pilastri della navata centrale, i quali, oltre a essere aniconici, presentano una superficie accomunata nella decorazione da motivi scultorei raffiguranti *ghanṭāmālā*, catene di campanelle che accompagnano il fedele verso il *mihrāb* (Flood 2009: 173).

ammesse all'interno degli edifici di culto, un gran numero di ninfe celesti, nani e divinità che popolavano i templi hindu, da cui derivava il materiale di spoglio per l'edificazione di moschee, furono sistematicamente deturpati. Ciò nonostante, questi atti di alterazione non risultano del tutto uniformi; piuttosto, variano dalla rimozione totale della figura antropomorfa, alla cancellazione del viso intero (fig. 1.10), fino ad un attento scalpellamento dei tratti principali del viso, ossia naso e occhi (Flood 2009: 165-167).

Come anticipato, non è possibile constatare lo stesso rigore nei confronti di immagini zoomorfe e/o mitologiche. Tra di esse, figurano principalmente: leoni; elefanti; uccelli e numerosissimi *kīrtimukha*. Diverse immagini di leoni scolpiti sono osservabili nella decorazione della Quwwat al-Islam di Delhi (1192) e della Chaurasi Khamba di Kaman (1204). In quest'ultima, grandi elefanti figurano sulle colonne che sostengono il portico d'accesso alla cappella reale per poi ritornare su alcuni pannelli all'interno della struttura. Si tratta di animali la cui figurazione appare ricorrente sia nelle decorazioni dei palazzi del Sultanato sia nelle monete del periodo e ciò fa pensare che la loro presenza, seppur indubbiamente inusuale all'interno di moschee, sia connessa al significato della regalità. Essi, dunque, anziché essere percepiti come figure di esseri viventi, sarebbero piuttosto intesi come motivi carichi di simbologia reale e, forse per questo motivo, accettati in contesti culturali (Flood 2009: 164). Tra gli altri animali rimasti inalterati è possibile osservare anche coppie di uccelli e fregi con oche (*hamṣa*), frequenti sui pilastri di Kaman, nelle cupole della moschea di Delhi e nella Shahi Masjid di Bhari Khatu (1203).

Pare, dunque, che diversi tipi di immagini non fossero un ostacolo, forse perché percepite come immagini apotropache. Sono probabilmente da interpretare in tal senso le rappresentazioni di lucertole, serpenti e scorpioni presenti sulle colonne posizionate all'ingresso della moschea Aḍhāi Din-kā-Jhonprā di Ajmir (1200 ca.), forse decifrate come talismani destinati a proteggere la moschea dagli animali che rappresentavano (cfr. Flood 2009: 169).

Tuttavia, la raffigurazione più ricorrente resta essere quella del *kīrtimukha*; nella Quwwat al-Islam, più di trenta immagini di *kīrtimukha* si contano solo sugli architravi, ed innumerevoli volte sulle colonne di riuso che li sostengono (fig. 1.10), di frequente in combinazione con schiere di *apsaras*, "ninfe celesti", i cui volti furono accuratamente

cancellati (Flood 2009: 167). Per quanto risulti curiosa la persistenza di un soggetto raffigurante un volto in un contesto sacro islamico, è possibile che l'assenza del corpo abbia in parte facilitato la sua adozione.

Il *kīrtimukha*, oltre che mostrarsi tra le mura delle moschee edificate nella pianura indo-gangetica della fine del XII secolo¹⁸, torna a manifestarsi nel materiale di spoglio impiegato per le moschee di conquista del XIV secolo, edificate conseguentemente all'espansione del Sultanato verso i territori del Deccan. L'identificazione del motivo iconografico all'interno delle stesse è stata possibile grazie ad una personale analisi *in loco* dei monumenti. Mentre le immagini antropomorfe furono sottoposte ad una cancellazione sistematica, ancora una volta il motivo rimane perfettamente identificabile nelle sue frequenti rappresentazioni nelle moschee Bhojśālā di Dhār (fig. 1.12), Karīm al-Dīn di Bijāpur (fig. 1.15), Qutb al-Din Mubārak di Daulatābād (fig. 1.11), Deval Masjid di Bodhan (fig. 1.14) e nelle rovine della moschea di Warangal (fig. 1.13), tutte sorte sulla scia delle nuove espansioni condotte dalle dinastie Khaljī e Tughluq.

Constatare la presenza del *kīrtimukha* anche tra le mura di monumenti sorti in periodi più tardi e in territori più settentrionali rispetto ai primi esemplari di moschee di conquista avvalorava l'ipotesi di un'intenzionale e significativa conservazione dello stesso. L'identificazione del motivo iconografico nei territori del Deccan, non solo impedisce di circoscrivere il fenomeno al primo incontro indo-islamico e il conseguente esito architettonico, bensì induce a valutare la conservazione della figura come una scelta tutt'altro che causale.

Poiché vi è scarsa documentazione scientifica in merito all'argomento, non è possibile determinare con certezza le ragioni alla base della conservazione di questo onnipresente volto bestiale; tuttavia, si reputa qui opportuno avanzare alcune ipotesi, sia di studiosi del settore che personali.

Finbarr B. Flood (2009: 168-169), trattando brevemente il tema del *kīrtimukha*, mette in luce la forte implicazione simbolica che esso può avere avuto all'interno dei processi transculturali. A parere dello studioso, la proliferazione del motivo iconografico può essere spiegata con la sua somiglianza alle immagini raffiguranti volti di leoni,

¹⁸ Indagate principalmente da Meister (1993), Hillenbrand (1988) e Flood (2008a, 2008b, 2009, 2016).

particolarmente ricorrenti, ad esempio, nella decorazione dei palazzi della Transoxiana del XI e XII secolo. Essi, dunque, così come le effettive immagini leonine, anziché essere percepiti come figure di esseri viventi, sarebbero piuttosto intesi come motivi carichi di simbologia reale, e forse per questa ragione accettati in contesti sacri. Tuttavia, risulta piuttosto strana l'insistente presenza di un simbolo reale all'interno di uno spazio sacro. Piuttosto, aggiunge Flood, pare più ragionevole dedurre che gli invasori fossero a conoscenza del significato apotropaico dell'elemento iconografico e che, in quanto tale, esso non fosse considerato un soggetto figurato in senso stretto, bensì un'immagine carica di significato simbolico. Proprio per le loro qualità apotropaiche, certe tipologie di raffigurazione non solo erano consentite, ma potevano essere apprezzate e ricercate dagli stessi conquistatori.

Fermo restando che, dal punto di vista della figurazione, il *kīrtimukha* non sia stato percepito come problematico al pari delle figure antropomorfe, si suggerisce qui di interpretare il mantenimento del *kīrtimukha* in relazione al più ampio significato simbolico del riuso di *spolia*. Se l'edificazione di moschee tramite il riuso di *spolia* è da intendersi come un'affermazione della conquista islamica e dell'istituzione di un nuovo regime politico, è necessario che gli elementi connessi con il (potere) passato siano architettonicamente riconoscibili, così da trasmettere allo stesso tempo il senso di una continuità e di una cesura. In questo modo, i monumenti del passato, pur essendo stati annientati, risultano assimilati e riconoscibili all'interno di una nuova configurazione architettonica (cfr. Brilliant, Kinney 2011: 3). Per questo tipo di edificazioni, che risultano da un accumulo di materialità stratificata e mutevoli significati, nel campo degli studi architettonici è stato adottato il termine "palinsesto" (Brilliant, Kinney 2011: 3; Aksamija *et al.* 2017: 9). La storia di un monumento considerato palinsesto attraversa più fasi: la prima è quella della sua edificazione originaria; segue la fase di demolizione e "reiscrizione" del materiale smantellato in una nuova forma; infine, vi è il momento del riconoscimento, in cui lo storico legge e interpreta le precedenti fasi. Il significato della seconda vita dell'edificio, in questo caso nei termini di moschea di conquista, non può essere a sé stante, poiché dipende parzialmente dalla presenza e leggibilità della prima fase (il tempio hindu o jaina). Tenendo in considerazione quanto detto, si suggerisce la possibilità di interpretare il mantenimento del *kīrtimukha* proprio in funzione di questa

leggibilità. Esso, in quanto elemento iconografico chiaramente riconoscibile, preservato tra le “*traces of erasure*” (Wagoner 2017: 37), risulta essere un segno esplicito della provenienza del materiale riutilizzato. La cancellazione del materiale figurativo sarebbe deliberatamente incompleta, cosicché le tracce della fase precedente si possano preservare per entrare in dialogo con quella che segue. Il *kīrtimukha* rientrebbe appieno in questo processo di parziale cancellazione.

Katherine E. Kasdorf (2008: 63) propone un’interessante chiave di lettura sul fenomeno del riuso. A parere della studiosa, le stesse modalità di assemblaggio dei materiali di spoglio avrebbero costruito analogie visive con i templi hindu, originando una sorta di traduzione visiva del luogo di culto che potesse evocare istintivamente anche nei non musulmani un sentimento religioso. Seguendo la traccia segnata dall’interpretazione di Kasdorf, si avanza qui la possibilità di intendere il mantenimento di un elemento affermato e diffuso nell’architettura religiosa indiana, qual è il *kīrtimukha*, in funzione di una “continuità modificata” tra tempio e moschea, sia dal punto di vista formale (e materiale) sia da quello di un possibile significato concettuale, esprimendo un tipo di spazio sacro nei termini dell’altro.

1.5. Conclusioni

Poiché l’indagine risulta essere ancora ad uno stadio preliminare, non è possibile dare per certa nessuna delle ipotesi sopra esposte, le quali potrebbero essere confermate o smentite alla luce di nuovi approfondimenti. Tuttavia, tenendo in considerazione che oltre al *kīrtimukha* sopravvivono solo sporadiche immagini di animali, spesso connesse a significati simbolico-apotropaici, si ritiene particolarmente attendibile l’ipotesi di Flood, secondo il quale il volto bestiale non sarebbe stato considerato un soggetto figurato in senso stretto, con tutta evidenza non al pari delle figure antropomorfe, sistematicamente “devitalizzate” tramite un’apposita deturpazione. Per quanto concerne la lettura della conservazione in relazione al più ampio significato di riuso, le due ipotesi sopra esposte potrebbero risultare in contrasto tra loro. Se da un lato si propone la strumentalizzazione del *kīrtimukha* in quanto traccia tangibile idonea a rievocare la sconfitta del potere passato, dall’altro la sua conservazione potrebbe figurare all’interno di un processo di integrazione e traduzione dello stesso passato in nuovi termini.

Qualunque sia la motivazione della sopravvivenza del *kīrtimukha* all'interno di monumenti religiosi musulmani, il fatto che l'immagine abbia attraversato l'architettura di conquista dal XII al XIV secolo, dalla pianura indo-gangetica al Deccan, rende certa una sua notorietà nel contesto islamico. È dunque possibile affermare che il *kīrtimukha* ebbe un ruolo attivo sia nella storia dell'arte precedente le conquiste musulmane sia successivamente, divenendo un tassello identificativo dei monumenti "palinsesto", i quali, trascendendo e sorpassando il passato, lo comprendono, mantenendolo oscurato ma visibile, all'interno di una nuova configurazione. In essa, sopravvivono e dialogano i materiali che hanno dato forma architettonica a due distinte necessità politiche: i templi che legittimavano il potere hindu da un lato; le moschee che proclamavano la conquista islamica dall'altro.

Per quanto la personale indagine abbia contribuito all'identificazione del *kīrtimukha* all'interno di un buon numero di moschee di conquista sorte nel Deccan del XIV secolo, quali la Bhojśālā di Dhār, la Karīm al-Dīn di Bījāpur, la Qutb al-Dīn Mubārak di Daulatābād, la Deval Masjid di Bodhan e la moschea di Warangal, per una maggiore comprensione del fenomeno sarebbe opportuno verificarne la presenza all'interno di un campione di monumenti ancor più ampio, sia dal punto di vista cronologico che geografico. Quanto più il fenomeno si estende, allontanandosi nel tempo e nello spazio dai primi esemplari di moschea di conquista, tanto più sarà legittimo interrogarsi rispetto alla considerazione che i conquistatori musulmani avessero circa il *kīrtimukha*.

Appendice fotografica



Fig. 1.1 Rāmagrāma Stūpa, II sec., Amarāvātī, Chennai Museum (Bachhofer 1929: tav. 129).



Fig. 1.2 Viṣṇu e Garuḍa, ca. 300, Bihar, The Cleveland Museum of Art (1961.46).



Fig. 1.3 Umāmaheśvaramūrti, XII-XIII sec., Odisha, The British Museum (1872,0701.70).



Fig. 1.4 Dvārapāla, epoca Cōla, The British Museum (1955,1018.5).



Fig. 1.5 Ellora, grotta 16 (VIII sec.),
dettagli di *kīrtimukha* scolpiti su pilastri,
foto dell'autrice.



Fig. 1.6 Bhubaneswar, Tempio
Paraśurāmeśvara (VII-VIII sec.),
vajramastaka (Donaldson 1976).



Fig. 1.7 Badami, grotta 2 (VI-VII sec.),
dettaglio del *kīrtimukha* scolpito su un
pilastro, foto dell'autrice.



Fig. 1.8 Tempio Mukteśvara (X sec.),
vajramastaka tipologia *bho* (Donaldson
1976).

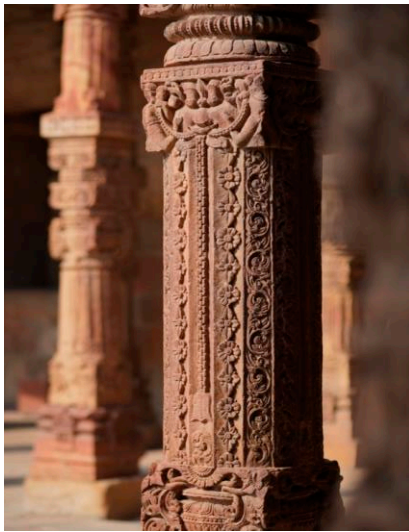


Fig. 1.9 Moschea Quwwat al-Islam (fine XII sec.) e dettaglio del *kīrtimukha*, foto dell'autrice.



Fig. 1.10 Moschea Quwwat al-Islam (fine XII sec.), dettagli di *kīrtimukha* preservati e immagini antropomorfe deturpate, foto dell'autrice.



Fig. 1.11 Moschea Qutb al-Din Mubārak (XIV sec.), Daulatābād, dettagli di *kirtimukha* preservati, foto dell'autrice.



Fig. 1.12 Moschea Bhojśālā (XIV sec.), Dhār, dettagli delle colonne con *kīrtimukha*, foto dell'autrice.



Fig. 1.13 Moschea di Warangal (XIV sec.), *kīrtimukha* e figure antropomorfe deturpate, foto dell'autrice.



Fig. 1.14 Deval masjid (XIV sec.), Bodhan, dettaglio del *kīrtimukha* scolpito sul soffitto della moschea, foto dell'autrice.



Fig. 1.15 Moschea Karīm al-Dīn (XIV sec.), Bijāpur, dettaglio del *kīrtimukha*, foto dell'autrice.

Bibliografía

- AGRAWALA VASUDEVA S. (1965), *Studies in Indian Art*, Varanasi, Vishwavidyalaya Prakashan.
- (1966), “Preface”, in Alice Boner, Sadāśiva Rath Śarmā (trans.), *Śilpa Prakāśa: Medieval Orissan Sanskrit Text on Temple Architecture by Rāmacandra Mahāpātrakaula Bhaṭṭāraka*, Leiden, Brill, vii-xii.
- AKSAMIJA NADJA, MAINES CLARK, WAGONER PHILLIP (2017), “Introduction”, in *Id.* (eds.), *Palimpsests: Buildings, Sites, Time*, Turnhout, Brepols, 9-22.
- BACHHOFFER LUDWIG (1929), *Early Indian Sculpture*, Paris, The Pegasus Press.
- BHATT GOVARDHAN P. (ed.) (1994), “Vaiṣṇavakhaṇḍa: Kārttikamāsa-Māhātmya section IV”, in Ganesh V. Tagare (trans.), *The Skanda-Purāṇa: part VI*, New Delhi, Motilal Banarsidass, Ancient Indian Tradition and Mythology, vol. 54, 49-196.
- (ed.) (2007), “Uttarakhaṇḍa Section VI”, in N. A. Deshpande (trans.), *The Padma-Purāṇa: Part VII*, New Delhi, Motilal Banarsidass, Ancient Indian Tradition and Mythology, vol. 45, 2313-2629.
- BHATTACHARYA GOURISWAR (2008), “Pañcavakra or Kīrtimukha or Grāsa: Illustrations from Bihar-Bengal”, in Bhagwant Sahai (ed.), *Recent Researches in Indian Art and Iconography*, New Delhi, Kaveri Books, 174-182.
- BRILLIANT RICHARD, KINNEY DALE (eds.) (2011), *Reuse Value: Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, Farnham, Ashgate Publishing Company.
- COOMARASWAMY ANANDA K. (1931), *Yakṣas: Part II*, Washington D.C., The Smithsonian Institution.
- DONALDSON THOMAS (1976), “Development of The Vajra-Mastaka on Orissan Temples”, *East and West* 26.3-4, 419-433.
- EATON RICHARD M. (2000), “Temple Desecration and Indo-Muslim States”, in David Gilmartin, Bruce B. Lawrence (eds.), *Beyond Turk and Hindu: Rethinking Religious Identities in Islamicate South Asia*, Gainesville, Florida University Press, 246-281.

- , WAGONER PHILLIP B. (2014), *Power, Memory, Architecture: Contested Sites on India's Deccan Plateau, 1300-1600*, New Delhi, Oxford University Press.
- FLOOD FINBARR BARRY (2008a), "Introduction", in *Id.* (ed.), *Piety and Politics in the Early Indian Mosque*, New Delhi, Oxford University Press.
- (2008b), "Islam, Iconoclasm and the Early Indian Mosque", in Sunil Kumar (ed.), *Demolishing Myths or Mosques and Temples? Readings on History and Temple Desecration in Medieval India*, New Delhi, Three Essays Collective, 141-174.
- (2009) *Object of Translation: Material Culture and Medieval 'Hindu-Muslim' Encounter*, Princeton, Princeton University Press.
- (2016), "Refiguring Iconoclasm: Image Mutilation and Aesthetic Innovation in the Early Indian Mosque", in Anne McClanan, Jeff Johnson (eds.), *Negating the Image: Case Studies in Iconoclasm*, New York, Routledge, 15-40.
- GANGOLY ORDHENDRA C. (1920), "A Note on Kirtimukha: Being the Life-History of an Indian Architectural Ornament", *Rupam* 1, 11-19.
- HILLENBRAND ROBERT (1988), "Political Symbolism in Early Indo-Islamic Mosque Architecture: The Case of Ajmīr", *Iran* 26, 105-117.
- JAIN ALKA (2018), "Significance of Kirtimukha Symbol in South Asia, South-East Asia", *Artistic Narration* 9.2, 28-34.
- KASDORF KATHERINE (2008), "Translating Sacred Space in Bijāpur: The Mosques of Karīm al-Dīn and Khwāja Jahān", *Archives of Asian Art* 59, 57-80.
- KRAMRISCH STELLA (1946), "The Face of Glory: Kīrttimukha", in *Id.* (ed.) *The Hindu Temple*, Calcutta, University of Calcutta, vol. 2, 322-331.
- LAMBOURN ELISABETH A. (2001), "A Collection of Merits: Architectural Influences in the Friday Mosque and Kazaruni Tomb Complex at Cambay, Gujarat", *South Asian Studies* 17.1, 117-149.
- MEISTER MICHAEL W. (1993), "Indian Islam's Lotus Throne: Kaman and Khatu Kalan", in Anna L. Dallapiccola, Stephanie Zingel-Avé Lallemand (eds.), *Islam and Indian Regions*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 445-452.
- PATEL ALKA (2009), "Expanding the Ghurid Architectural Corpus East of the Indus: The Jāgeśvara Temple at Sādāḍi, Rajasthan", *Archives of Asian Art* 59, 33-56.
- RANASINGHE LAKSHMAN (1991), "The Evolution and Significance of the Makara Torana", *Journal of the Royal Asiatic Society of Sri Lanka* 36, 132-145.
- SAXENA ANISHA (2020), "The Gaṇa Who Consumed Himself: Kīrtimukha in North Indian Literature and Art, 400 ce- 900 ce", in R. Mahalakshmi (ed.), *Art and History: Texts, Contexts and Visual Representations in Ancient and Early Medieval India*, New Delhi, Bloomsbury, 418-443.

- SHASTRI JAGDISH L. (ed.) (1970), "Rudrasamhitā: Yuddhakhaṇḍa section V", in *Id.* (ed.), *The Śiva-purāṇa: Part II*, New Delhi, Motilal Banarsidass, Ancient Indian Tradition and Mythology, vol. 2, 802-1065.
- VAJRACHARYA GAUTAMA V. (2014), "Kirtimukha, The Serpetine Motif, and Garuda: The Story of a Lion That Turned into a Big Bird", *Artibus Asiae* 74.2, 311-336.
- WAGONER PHILIP B. (2017), "Traces of Erasure and Questions of Intention in an Indian Mosque: The Deval Masjid at Bodhan", in Nadja Aksamija Clark Maines, Phillip Wagoner (eds.), *Palimpsests: Buildings, Sites, Time*, Turnhout, Brepols, 25-39.
- , RICE JOHN H. (2001), "From Delhi to the Deccan: Newly Discovered Tughluq Monuments at Warangal-Sultanpur and the Beginnings of Indo-Islamic Architecture in Southern India", *Artibus Asiae* 61.1, 77-116.
- ZIMMER HEINRICH (1972), "The Cosmic Delight of Shiva", in Joseph Campbell (ed.), *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, Princeton, Princeton University Press, 123-188.

