

LUCA MARIA OLIVIERI

Matrice, reliquia, calco. Tre stati della polvere in archeologia

ABSTRACT: There is no discipline in the human sciences that deals with dust more than archaeology, considered as the science of residues, the science of the stratigraphy of the remains of things and their controlled removal. Archaeological excavation is ultimately nothing more than a laboratory in which the dust of things represents both the object of research and the aggregation from which it must be freed. A second aspect of the archaeological experience of dust is linked to its nature as a residue. For example, the residue of a religious *factum*, or dust as a relic. Just as dust can become the memory or evidence of the degradation of things and their 'pulverisation', it can also become a trace of a lost sensory experience, including the olfactory one. A third aspect of dust in archaeology is linked to its positive use as a means of perpetuating visual memory. Thus, dust becomes a tool for the anachronism of images and their reproducibility, through that art form that anticipates the times and allows the transferability of things through the technique known as the art of *spolvero*.

KEYWORDS: Stratigraphy, Post-depositional Processes, Relic, Buddhism, Reproducibility, Cast.

Introduzione

Assumiamo per un momento che il «vortice», come origine del fatto storico (nel senso di W. Benjamin e G. Didi-Huberman)¹, sia realtà e non metafora. Tale vortice, una volta passato, lascerebbe dietro sé, come depositi, le polveri della sua agitazione: resti destrutturati, reliquie. Il vortice procede quindi lasciando alle sue spalle altri passati, altri depositi, altre polveri. Il passato (la serie dei «vortici») ci giunge dunque come una stratigrafia di polveri.

Di tali stratigrafie si occupa l'archeologia. Non esiste disciplina della scienza umana che abbia a che fare con la polverizzazione delle cose più dell'archeologia, intesa però come scienza dello scavo e non più come disciplina ancillare delle storie (dell'arte, delle religioni)². Archeologia, dunque, come scienza del residuo, scienza della stratigrafia dei resti delle cose e della loro rimozione controllata.

Il primo stato della polvere in archeologia ha a che fare proprio con la polvere come resto, come reale stratigrafia delle polveri depositate da quel «vortice» storico, realtà o metafora che sia. Lo scavo archeologico è un laboratorio in cui le polveri delle cose rappresentano, ad un tempo, l'oggetto della ricerca e la scoria da cui questi va liberato: la polvere nello scavo è dunque sia grano che loglio.

In questo senso, un secondo aspetto dell'esperienza archeologica della polvere è legato alla sua natura di residuo. Ad esempio, reliquia (o residuo) di un *factum* di natura religiosa, o residuo (o reliquia) di un'esperienza sensoriale. Il primo caso riguarda quello che potremmo definire un vero e proprio culto della polvere. La polvere può divenire culto, come memoria o evidenza della degradazione delle cose e della loro trasformazione in polvere: polvere come reliquia. In una variante del secondo caso la polvere ci conserva, come traccia inodore, un'esperienza sensoriale perduta: l'odore di una stanza seclusa, di un gesto culturale scomparso.

Un terzo aspetto della polvere in archeologia è legato al suo uso positivo come perpetuazione delle cose. Come la polvere è la matrice delle cose del passato, essa è matericamente anche la possibilità della loro perpetuazione. In tal senso usata dall'uomo con la paradossale consapevolezza che essa non sia solo la fine delle cose (polvere come dissoluzione), ma anche la memoria delle stesse. La polvere diviene artificio per la riproduzione per calco e il trasferimento delle immagini delle cose oltre il tempo e lo spazio. La polvere diviene dunque strumento per l'anacronismo dell'immagine e la sua riproducibilità, attraverso quella forma d'arte che anticipa i tempi e permette la trasferibilità delle cose attraverso la tecnica che appunto prende il nome di arte dello spolvero.

1. La polvere come matrice delle cose

Immaginiamo il processo di decadimento di un oggetto: la progressiva scomposizione e degrado della componente organica, la progressiva ossidazione e sfaldatura della struttura minerale. Di quell'oggetto resterà un residuo temporaneo, che l'archeologo ritroverà in una fase di degrado, che si ferma solo perché l'oggetto è, come si dice, «portato alla luce». Il degrado viene interrotto dunque dal ritrovamento e fissato, congelato, in quella fase del suo disfarsi, dalla sapienza del restauratore per essere come tale mostrato nelle vetrine di un museo, o lasciato a giacere nelle cassettiere di un deposito comunale. Ma qui quel che ci interessa non è l'oggetto, ma la cosa da cui l'oggetto è stato liberato, l'oscurità da cui è stato portato alla luce. Questa oscurità, ovvero quel che nascondeva alla vista quell'oggetto in gran parte già degradato e scomposto, è la matrice terrosa in cui era custodito, ridotta alla minima grammatura minerale possibile come risultato del degrado stesso: polvere. La stratigrafia archeologica non è altro che la polvere delle cose depositata e stratificata, che obbedisce ora alla legge della gravità, ora alle rivoluzioni post-deposizionali causate dagli elementi: caldo, freddo, acqua, sole. Non sempre l'archeologo ci pensa, certamente mai ci pensa il profano, ma quel che

si accumula sotto i nostri piedi e forma la più completa evidenza del tempo che passa – la stratigrafia archeologica – è formata dalla polverizzazione del passato. Questa terra è formata dal degrado dei tufi dei muri, dal marcire dei rifiuti e delle deiezioni di uomini e animali, dagli scarti organici che dopo essersi decomposti al sole dell'estate, si seccano, screpolano e polverizzano nell'inverno successivo, per poi liquefarsi sotto il getto della pioggia e rapprendersi come fango secco al principio dell'estate successiva. Passato un anno, di quei resti non rimarranno che sottili lenti di quello che noi chiamiamo terriccio, ma che in realtà è il fantasma delle cose morte. Il processo di deposito è meccanico e gravitazionale, e prevede che ciò che si trova in basso sia più antico di ciò che è in alto: su questo dogma si fonda l'ergologia dell'archeologo. Eppure, come ogni dogma, anche questo è fallace, giacché ogni strato è esposto a fenomeni post-deposizionali, che lo mutano fortemente, lo spostano, lo alterano, trasformandolo in un qualcosa di radicalmente diverso da quello che era in principio. Anche il vivente trasforma la stratigrafia: le radici di un albero, le buche scavate dall'animale terricolo e dagli umili insetti, l'uomo stesso che scavi, così creando quelle che si chiamano interfacce negative, tutte azioni che artificialmente intervengono sul deposito gravitazionale, alterandolo. Per questo l'archeologo oggi non scava più facendo buchi per datare le cose man mano che si trovano, dall'alto in basso. Oggi l'archeologo prende uno strato, quell'unità deposizionale, quell'agglomerato di polveri dello stesso colore, composizione e consistenza, formatesi come fenomeno unico di deposizione, e lo segue e lo solleva, ovvero lo divora, lo distrugge, lo scava, come se sollevasse e distruggesse un velo d'organza per rivelare lo strato sottostante. Poi segue anche questo, come un segugio, seguendolo con la cazzuola ovunque vada, e lo solleva, scava, distrugge e così via. Lo scavo è l'asportazione sistematica, metodica e documentata della matrice di polveri che avvolgono, strato dopo strato, le cose. Cose il cui degrado continua a produrre polvere: il fantasma del passato materiale, che giace sotto i nostri piedi.

2.1 La polvere come reliquia

La polvere è il fantasma del passato; al tempo stesso è la forma più concreta e persistente della materialità che non scompare. Guardando all'esperienza del primo Buddhismo, la componente polvere del Buddhismo, come fenomeno della materialità dell'esperienza religiosa si veste di diverse velature. Secondo una velatura di cui si conserva traccia ad esempio nella tradizione di Kṣūḍāpanthaka – uno dei



Fig. 1 – *Buddhapāda*, c. I secolo a.C. (Tirat, Swat, Pakistan); Swat Museum (foto dell'autore)

sedici *arhat* o discepoli di Śākyamuni – il Buddha storico stesso impose al monaco di concentrarsi sulla polvere e sullo spazzare, come metafora della pulizia della mente. Mente come specchio su cui la polvere si accumula fino a rendere la visione offuscata al punto da rendere l'uomo cieco. Secondo un'altra velatura, la presenza del Buddha storico è testimoniata dalle sue impronte, lasciate nella polvere delle cose, come

quelle dell'Uomo invisibile di H.G. Wells (Fig. 1).

La terza velatura è quella della polvere come materia disaggregata e riguarda la trasformazione del corpo da materia aggregata a ineffabile assenza, simboleggiata nel Buddhismo antico dalla polvere delle reliquie. Il *Mahāparinibbānasutta* determina – su diretto insegnamento del Buddha – come il fedele debba comportarsi col corpo del Beato: la cremazione. La cremazione, ovvero la disaggregazione della materia attraverso la componente ignea, è seguita dalla raccolta delle polveri cineree, conservate come reliquie – ovvero segni di ciò che è avvenuto – in contenitori sacri (Fig. 2).

Queste pissidi sono quindi deposte all'interno della cista funeraria coperta dal tumulo dello *stūpa*. In questo senso, la polvere è la prova che il processo è



Fig. 2 – Contenuto del reliquario di Pataka, c. I secolo d.C. (Swat, Pakistan); Peshawar University Museum (foto di Moizza Elahi).

avvenuto: archeologicamente è dunque il resto, la reliquia nel vero senso della parola, la cosa *quod reliquum est*, ancora una volta sia grano che loglio, prova dell'esistenza del Buddha e della sua grande estinzione totale (*mahāparinibbāna*). Quindi lo *stūpa*, il monumento buddhista antico più importante, che altro non è che un tumulo funerario, è costruito per celebrare la memoria di un momento epocale, di quella trasformazione da materia aggregata a polvere, che avrebbe creato i presupposti, come la resurrezione per San Paolo, per l'inizio del Buddhismo come *religio*. Questa celebrazione si manifesta attraverso il culto di quella polvere raccolta nelle pissidi, deposte nel terreno e monumentalizzate dalla costruzione dello *stūpa*. Il fedele percorre il rito della *pradakṣiṇa*, della circumambulazione in senso orario, che altro non è che il percorso di una processione intorno ad un nucleo di polvere, che per di più non si vede, si immagina solamente, ed è quindi metafora della stessa estinzione di cui intende essere simbolo e reliquia.

2.2 *La polvere come reliquia sensoriale*

Un oggetto del passato, sia pure nella forma in cui ci è giunto, è visibile ed esperibile al tatto; la sua sonorità sorda di materia può ancora generare un suono da sé. Non ne consideriamo però il gusto, in quanto questo senso non appartiene all'esperienza oggettiva del mondo, giacché lo si percepisce nell'intimo della propria bocca, non è esperienza condivisa se non per l'intermediazione razionale della comunicazione verbale. L'odore delle cose è invece oggettivo e viene percepito a gradi diversi dall'ape al cane di casa, fino al gruppo di mammiferi umani che annusano l'odore della cenere di un falò dopo la pioggia. A differenza degli altri sensi, l'esperienza aerea-olfattiva lascia tracce inodori, ovvero non-tracce di un'esperienza che, come tale, non conosceremo mai, se non in via del tutto eccezionale. Infatti, se torniamo al passato delle nostre esperienze olfattive, raramente le ricordiamo, e se le ricordiamo non riusciamo a rievocarle, e se pur ci riuscissimo, mai riusciremo a ricrearle (come invece possiamo con le cose viste o udite).

Tra le reliquie delle tradizioni spirituali (e tra queste il Buddhismo) l'odore occupa un posto speciale³. L'odore come reliquia sensoriale si trasmette come articolazione mnemonica, come descrizione di un ricordo olfattivo intrinseco alla valenza spirituale del fenomeno ricordato, ma talvolta anche come riproduzione di quella memoria, copia o ricostruzione. In questo caso si giunge a creare un vero e proprio calco olfattivo dell'esperienza originaria. La fragranza emessa dalla pelle del Buddha, percepibile ai suoi diretti discepoli specialmente nei periodi di ritiro durante la stagione delle piogge, quando l'aria è umida e la pelle trasuda gli umori

al calore, è celebrata nella tradizione buddhista. La capanna del ritiro giunge ad avere un nome in questo senso ben definito come *gandhakuṭi* o ‘capanna del profumo’, originariamente quella del monastero di Jetavana a Shravasti⁴. Nei monasteri maggiori dell’ecumene buddhista antico, anche nella regione del Gandhara, nel nord-ovest del subcontinente indiano (oggi Pakistan), la *gandhakuṭi* era una stanza speciale talvolta destinata a ricreare quell’esperienza olfattiva. Nel Buddhismo l’esperienza della fragranza è «odore di santità», soprattutto se paragonato al disgusto che gli esseri spirituali proverebbero all’olezzo della pelle dell’uomo secondo il *Lalitavistara*, una tra le più antiche biografie del Buddha storico: «le corps humain ayant une mauvaise odeur; [gli dei] s’éloignent avec dégoût»; «le Bôdhisattva élevé au dessus de tous les mondes, qui est pur et sans odeur désagréable»⁵. Persino la gestazione del Buddha nell’utero materno fu protetta dalla creazione di tre *kūṭāgāra* o ‘padiglioni’, fatti di sostanze profumate, uno all’interno dell’altro, a proteggere il corpo fisico del futuro Buddha dagli odori e dalle secrezioni della pur eletta madre⁶. Quanto all’odore corporeo del Buddha, a parte la fragranza della sua pelle, secondo la tradizione «is even his excreta do not smell like ours»⁷. Tornando alla *gandhakuṭi*, questa può essere considerata veramente la residenza per eccellenza del Buddha, la sua stanza, e come tale è definita nei manuali monastici dell’antico nord-ovest indiano (ad esempio nel *Mūlasarvāstivāda-vinaya*). In questa stanza venivano bruciate sostanze la cui combinazione doveva ricreare, ricalcare, imitare, l’esperienza olfattiva dei discepoli diretti del Buddha. Si bruciavano sostanze in coppette di argilla (quelle che generalmente ci sopravvivono) poste su incensieri a fusto allungato decorati con piedi e calici modanati (Fig. 3). Gli archeologi possono raccogliere queste polveri e sottoporle ad analisi costose per ricreare l’esperienza perduta. Ad esempio, nel mio scavo al tempio absidale di Barikot (Tempio H; Swat, Pakistan; Fig. 4)⁸, abbiamo individuato uno spazio probabilmente dedicato al culto di fragranze profumate, dato l’altissimo numero di rinvenimenti di frammenti di incensieri incrostati di polveri biancastre, e semi carbonizzati di cotone, polveri cineree di legni odorosi, bucce bruciate di melograno. Abbiamo testato i campioni di polveri alla ricerca di molecole odorose associate al cotone e al melograno. Inizialmente è stata creata una *baseline* attraverso un’analisi chiamata gascromatografia-spettrometria di massa (HS-SPME-GC-MS) su campioni di riferimento moderni di cotone e melograno per ottenere i loro profili odorosi caratteristici.

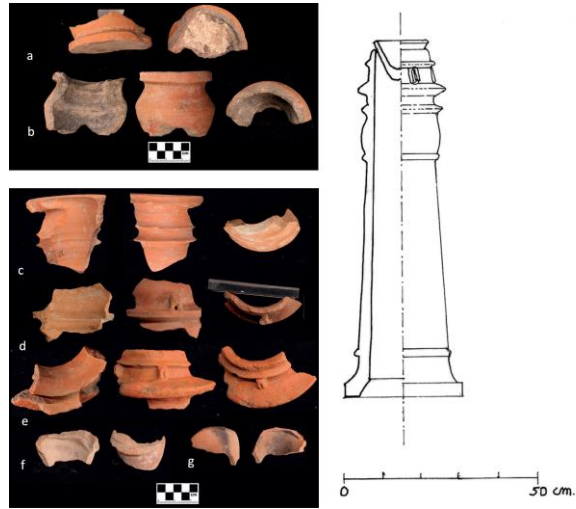


Fig. 3 – Incensieri con residui, I-II secolo d.C. (Barikot Swat, Pakistan); Swat Museum (foto di Michela Prota)

Questi test hanno dato esito positivo, incoraggiandoci a cercare di estrarre profili odorosi caratteristici delle molecole previste e di altri composti volatili dalle polveri depositatesi sulle pareti e sul fondo dei bruciatori. Lo studio è ancora in corso.



Fig. 4 – Veduta aerea del Tempio H, III secolo a.C.-V secolo d.C. (Barikot, Swat, Pakistan) (foto di Michele Minardi).

La realtà del Tempio H di Barikot testimonia dunque quanto l'esperienza olfattiva fosse importante nella prassi buddhista. Lo *stūpa* stesso, con le sue polveri-reliquie invisibili all'interno era oggetto di profumazioni, era incensato. Come già detto, le stesse reliquie, spesso formate da polveri profumate – resine, terre speziate – erano sovente poste in pissidi porta-profumi o in contenitori che di queste ne imitavano la forma (*gadha[ka]ramde*) (Fig. 2).

Il fatto che la percezione svanisca, o (come nel caso delle reliquie deposte e sigillate) si sottragga alla nostra esperienza, soddisfa il concetto di impermanenza, ma non la necessità vitale, molto umana, della sopravvivenza al tempo. In fin dei conti, se tutto è impermanenza, come insegna il Buddha, che senso avrebbe onorare la polvere o dare forma permanente a ciò che aspirerebbe all'estinzione: che senso avrebbe costruire monumenti permanenti come lo *stūpa*? Che senso avrebbe adornarli di immagini che trasmettono la memoria visuale degli eventi? Che senso avrebbe, infine, copiare e copiare in un continuo backup di dati il canone e i testi paracanonici in migliaia di copie manoscritte in lingue medio-indiane, in tibetano, cinese, ecc.? Si tratta di una delle maggiori contraddizioni che le scuole buddhiste discutono da secoli. Fatto sta che per conservare la permanenza dell'odore, la riproducibilità della stessa, sin dai primi secoli, la base degli *stūpa* è talvolta segnata da impronte di mani fatte con colorate polveri profumate dette *gandhahasta*, le cui riproduzioni scultoree si trovano nei rilievi di Bharhut del I secolo a.C. Questi calchi di polveri profumate vogliono assicurare la riproducibilità dell'esperienza. Il ruolo della polvere (come residuo del «vortice») per creare un nuovo vortice esperienziale, fa parte di una delle funzioni ignote della polvere. Non solo, dunque, deposito residuale del passato ma strumento di trasmissione attraverso il calco delle cose, nuovo vortice. Ancora una volta, dunque, la polvere ci si pone di fronte sia come realtà che metafora, come uno strumento della memoria.

3. La polvere come calco e memoria

La pietra non la sua polvere, rappresenta la perduranza nel tempo. La perduranza nel tempo è il meccanismo della memoria. La strutturazione della memoria è il compito del potere. In questo senso il passaggio da materiali deperibili ad altri permanenti si configura spesso nelle fasi di strutturazione politica e invenzione della memoria. Si suppone che gli Antelami – scalpellini della Val d'Intelvi – nascano come carpentieri, certuni lo rimasero come il grande Wiligelmo. La parentela tra queste due competenze, la pietra e il legno, se si può tracciare, lo si

può solo dove entrambi i materiali abbondino, nelle montagne. Ma quel che porta alla pietra, anche se proveniente dal legno, è proprio il bisogno di far perdurare il contenuto veicolato dalla materia. La volontà che assolve tale bisogno è legata al potere: poter fare, potere di potere, potere di farsi ricordare. Per quel che riguarda lo Swat antico, nel cuore dell'antica India di nord-ovest, con la diffusione del Buddhismo e la nascita di un'arte monumentale della pietra, ci troviamo in quella fase formativa del potere politico, in cui grandi famiglie nobiliari trovano nella religione il mezzo di aspirare non solo alla memoria di sé tra loro, ma alla memoria in sé e per sempre. La necessità della memoria si percepisce con chiarezza nell'iscrizione su lamina aurea CKI 249 di Seṇavarma, il grande sovrano Oḍi della metà del I secolo d.C.

Io, Seṇavarma, saluto con la fronte i piedi del nobile gregge, il gregge degli asceti, il casto gregge della comunità di uomini e donne [...] e annuncio che questo *stūpa* Ekaūḍa è la mia donazione. Quando questo stupa bruciò interamente, anche i ricettacoli stabiliti dai miei padri ed avi furono distrutti [...]. Ora questo stupa è stato completato da me ed aumentato di gran lunga per magnificenza [...].

Dunque lo *stūpa* eretto dei suoi padri, è stato ricostruito in pietra e con questo atto è ristabilita la catena della memoria dal passato al presente e di qui ad un futuro che ci si augura duri per mille anni.

Ora che questo *stūpa* Ekaūḍa è perfettamente completato, chiunque lo voglia danneggiare, sia questi un uomo, un dio, uno *yakṣa*, un *nāga*, un *suparṇin*, un *gandharva*, o un *kumbhāṇḍa*, finisca questi con tutto il proprio corpo materiale nell'inferno di Avīci [...]. [Fatto] nell'ottavo giorno del mese di Śravaṇa del XIV anno del mio regno, il regno di Seṇavarma, che possa durare mille anni [...]⁹.

Il tema della monumentalizzazione, della conservazione delle cose e della loro riproducibilità è dunque intimamente legato al concetto di memorializzazione del potere. Una delle manifestazioni più interessanti che io conosca di questo fenomeno è proprio l'arte buddhista antica dell'antico Gandhara. Questo fenomeno artistico, nato quasi *ex abrupto*, è un'interessante prova di come si possa nel concreto diffondere uno stile 'internazionale', che nel suo svilupparsi «dinamico e costante come un vortice» (citando indirettamente ancora Benjamin), cresce senza radici dirette né in quel mondo culturale che ne potrebbe (del tutto a torto a mio modo di vedere) rappresentare la fonte (il Mediterraneo ellenistico?), né nel contesto in cui sfocia e si esprime (l'India di nord-ovest). Se prendiamo in esame la questione dei modelli, non dobbiamo solo pensare dunque a modelli mentali (le

‘citazioni’), ovvero al gusto e alla sensibilità di specifici individui (i «Graeculi vaganti» su cui ironizzava A. Della Seta)¹⁰, quanto magari a quella speciale forma d’arte e di tecnica che si realizza attraverso la tecnica del calco, del trasferimento ingegnoso della forma: ad un’arte per contatto per usare ancora le parole di Didi-Huberman¹¹. Al tempo in cui (citando qui Benjamin a piene mani) non esisteva la riproducibilità immediata, esistevano altri mezzi: i calchi, i modelli, i cartoni. Dell’esistenza di questi mezzi presso gli artisti dell’India del nord-ovest aveva già scritto Maurizio Taddei, e poi più volte se ne erano stati trovati esempi e prove¹².

L’eventuale uso di questi mezzi di trasmissione formale potrebbe avere dei corollari che non andrebbero trascurati. Il primo è che, trattandosi di trasferimenti ingegnosi, questi possono essere utilizzati anche in assenza di una vera e propria scuola o tradizione scultorea (o in scuole d’arte che nascono appunto *ex abrupto*): non occorre aver inventato quello specifico mezzo per poterlo usare, mentre l’usarlo, ovvero acquisirne empiricamente la competenza, può rappresentare oggettivamente un salto nella direzione di nuovi linguaggi formali.¹³ Serve solo una cosa: la familiarità con la materia, in questo caso la pietra, che come sappiamo non mancava alle Gilde di artigiani cavaatori dello Swat (come altrove e più tardi agli Antelami d’epoca longobarda).

Un altro corollario è rappresentato dall’anacronismo implicito nel mezzo di trasferimento (calco, modello, cartone): esso non può che fare riferimento a ciò che è già dato e confermato nel prestigio riconosciuto del suo contenuto formale. L’esempio più evidente è nell’uso dell’ordine corinzio nell’arte gandharica: questo è tantomeno un segno di dipendenza culturale quanto piuttosto segno di un anacronismo formale utilizzato per pura funzionalità¹⁴.

Secondo un processo analogo a quel che avveniva nelle botteghe degli artisti romani – come scrivono Maurizio Taddei e Tonio Hölscher¹⁵ – ci troviamo di fronte ad una serie di iconografie che vengono acquisite attraverso modelli e trasferite per semplice convenienza formale a palinsesti iconografici che con l’origine di quelle specifiche citazioni nulla hanno a che fare¹⁶: «[L]’inserzione di questa figura è del tutto superflua ed ha la sua giustificazione soltanto come puro elemento di gusto compositivo»¹⁷.

Il trasferimento di immagini indipendentemente dal valore semantico originale, trova un’ulteriore prova nel destino delle immagini di uno dei santuari buddhisti principali dello Swat: Saidu Sharif I e il fregio narrativo dello *stūpa* maggiore¹⁸. Anna Filigenzi ha dimostrato la dipendenza formale dal Fregio di Saidu delle immagini dipinte sulle pareti esterne del corridoio di circumambulazione

(*pradakṣiṇa*) dei tempi-*stūpa* di Miran V e Miran III, scoperti nel 1906 da Aurel Stein nel Xinjiang (Cina, III-IV secolo d.C.)¹⁹. Le scene del Fregio di Saidu sono state riprodotte quasi specularmente nei registri dipinti, provando in maniera chiara l'uso di cartoni (l'unico modo di trasmissione a distanza che permette l'applicazione della specularità) che erano nelle disponibilità del maestro di Miran. Il nome di questi (il pittore Tita) è scritto in caratteri *kharoṣṭhī* nel pracrito del Gandhara (*gāndhārī*). Il caso di Saidu e Miran è emblematico, anche perché, tra l'altro, è uno dei pochi casi in cui il modello originale sopravvive alla copia. Quei pannelli di Saidu esistono, anche i dipinti di Miran III, mentre quelli di Miran V sono andati perduti e solo delle foto ce li testimoniano²⁰.

La committenza buddhista di Miran V non ha problemi a illustrare una pittura murale che narri una vita precedente del Buddha storico come principe Viśvantara (il *Viśvantara-jātaka*) con contenuti formali copiati da pannelli di fregio scultoreo che tre-quattro secoli prima illustravano la vita del giovane Siddhārtha, prima che questi divenisse il Buddha²¹. Allo stesso modo la committenza buddhista di Saidu Sharif al tempo di re Senavarma non ha problemi a usare il modello del Filottète seduto o di Eracle che solleva Anteo per scene che con quei personaggi nulla hanno a che fare. Si tratta di contaminazioni di soggetti, che, come aveva intuito Alessandro Della Seta, passano per via tecnica non per contenuto. Il loro contenuto nel tempo, e nei passaggi può essere perso, dimenticato: non fa nulla, tanto il modello verrà comunque trasformato, e tra i modelli verrà comunque preso quello che dica già qualcosa al nuovo fruitore (*in primis* all'artista e quindi al committente). Adattamento non adozione.



Fig. 5-6 – Rilievi dal Fregio di Saidu (I sec. d.C.), Swat Museum (foto dell'autore) paragonati alle pitture dei templi V e III di Miran (III-IV secolo d.C.), (Miran, Xinjiang, Cina) (foto da Stein 1912).

Il processo di adattamento è stato utilizzato dal pittore Tita a Miran V. Le sue scene della vita di Viśvantara sono riprodotte da modelli del Fregio di Saidu, che narravano la vita del Buddha storico, che il pittore portava con sé in forma di cartoni. Che si tratti di modelli ne siamo sicuri, perché gli originali sono conservati a Saidu. Il pannello S 1112 col dono dell'elefante a Siddhārtha viene trasformato a Miran V in una scena del dono dell'elefante da Viśvantara, il generoso principe, precedente incarnazione di Siddhārtha (Fig. 5). Altre scene del Fregio vengono trasformate a Miran, come l'uscita dalla porta urbica (S 709), mentre altrove, sono i dettagli, le vesti dei cacciatori, la corazza, ad essere integralmente riportati da Saidu (Fig. 6, in basso)²². La scena del personaggio seduto con la mano sinistra appoggiata sulla coscia, che a Saidu è ripetuta, con varianti, due volte (S 246, S 1246), a testimonianza ulteriore dell'uso dei cartoni, si ritrova invece a Miran III, un altro tempio nelle vicinanze, anche questo certamente opera del pittore Tita (Fig. 6, in alto).

Il lettore si domanderà a questo punto che cosa c'entri tutto questo con la polvere. La polvere diviene qui il mezzo tecnico della riproduzione. A Miran V, il nome dell'artista è scritto in esergo sulle terga dell'elefante in una sorta di cartiglio unitamente alla somma con cui quel lavoro è stato compensato²³. Se l'uso di scrittura e lingua sembrerebbe indicare che l'artista fosse del Gandhara (se egli fosse, come credo, l'autore del cartiglio), l'indicazione della somma e della firma, ci riconduce ad un piano di scambio economico, in cui delle competenze (che comprendono anche la proprietà dei modelli) si mettono a disposizione di una committenza.

Molto interessante è il termine per definire l'opera. Questo è letto come *gha[li]* che è generalmente tradotto inferenzialmente come 'dipinto', mentre se seguiamo la interpretazione di A.-M. Boyer (1911) *gha[li]* potrebbe essere trascritto *khaḍī*, termine prakrito per 'gesso', 'polvere'²⁴. Il cartiglio potrebbe dunque dire che il dipinto sia stato realizzato 'a spolvero' ovvero passando o tamponando della polvere sopra un cartone forato (si pensi ai cartoni raffaelliani della Scuola di Atene alla Biblioteca Ambrosiana) ove erano i disegni ricalcati più volte dai pannelli originali del Fregio di Saidu.

Ancora la polvere, dunque.

Note

¹ Mi riferisco al lavoro di W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiel* del 1928, riedito da R. Tiedemann nel 1993 (W. Benjamin [R. Tiedemann, a cura di], *Ursprung des deutschen Trauerspiel*, Suhrkamp Verlag, Berlin, 1993). Su questo rimando al commento

-
- di G. Didi-Huberman in *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*. Bollati Boringhieri, Torino, 2003, p. 80 [Éditions de Minuit, Paris, 2000].
- ² La separazione tra queste discipline è solo apparente, e frutto del metodo (o dell'assenza di metodo) più che della sostanza. L'argomento potrebbe apparire anacronistico agli archeologi del mondo classico, ma è questione non ancora risolta per molti studiosi di cose orientali... In ogni caso, su questo ed altri temi inerenti, Andrea Carandini ha scritto pagine che condivido interamente (A. Carandini, *Giornale di scavo. Pensieri sparsi di un archeologo*, Torino, Einaudi, 2000). L'archeologia delle religioni, ovvero l'importanza della cultura materiale come strumento di osservazione del fenomeno, per la storia del Buddismo antico (considerato in queste note) è stata ben rappresentata dai risultati degli studi di Gregory Schopen, mentre, in senso più globale, è centrale nella scuola di Jörg Rüpke.
- ³ A San Zeno, si dice che i veronesi buccassero con trapani improvvisati la pietra della facciata per sentire, attraverso l'odore dei cristalli di zolfo bruciati, l'odore delle anime del Purgatorio. Per un'«archeologia dell'olfatto» si veda J. Day, (a cura di), *Making Senses of the Past. Toward a Sensory Archaeology*, Carbondale, Il, Southern Illinois University Press, 2013; sul ruolo dell'olfatto nell'esperienza religiosa, importante è S. Harvey Ashbrook, *Scenting Salvation. Ancient Christianity and the Olfactory Imagination*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 2006.
- ⁴ Si veda soprattutto J. Strong, "Gandhakuṭī": *The Perfumed Chamber of the Buddha*. «History of Religions», vol. 16, n. 4, 1977, pp. 390-406.
- ⁵ La citazione è da Ph.-É. Foucaux (trad.), *Le Lalita Vistara. Développement des Jeux, contenant l'histoire du Bouddha Çakya-Mouni*, Paris, Ernest Leroux, Paris, Annales du Musée Guimet, n. 6, 1884, p. 59.
- ⁶ Si veda il fondamentale lavoro di G. Schopen, *The Fragrance of the Buddha, the Scent of Monuments, and the Odor of Images in Early India*. «Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient», n. 101, 2015, pp. 11-30.
- ⁷ *Ibid.*, p. 15.
- ⁸ Per un'introduzione a questo monumento si veda L.M. Olivieri, *Barikot's apsidal temple: an early Buddhist urban shrine in Outer Gandhara*, «The Historian», n. 161, 2024, pp. 47-53.
- ⁹ Libera interpretazione della traduzione più recente (S. Baums, *Catalog and Revised Texts and Translations of Gandharan Reliquary Inscriptions in Gandharan Buddhist Reliquaries*, a cura di D. Jongeward, E. Errington, R. Salomon, S. Baums, (Early Buddhist Manuscripts Project), Gandharan studies 1, Seattle, University of Washington Press, 2012 pp. 200-309, (pp. 232-233). Alcune definizioni: *yakṣa*: entità del mondo naturale; *nāga*: esseri-serpenti del sottosuolo e delle acque; *suparṇin*: dio degli uccelli; *gandharva*: spiriti aerei; *kumbhāṇḍa*: gnomi dei cimiteri. *Avīci* è il peggiore degli inferni; il mese lunare di *Śravana* corrisponde a luglio-agosto. L'anno XIV del regno può collocarsi intorno al 70 d.C.
- ¹⁰ «Non adunque l'opera di artisti isolati, di 'Graeculi' vaganti per il mondo antico, può essere l'arte del Gandhāra: essa è l'ultima propaggine di quella scuola greco-orientale che aveva già introdotto i suoi mezzi rappresentativi nella Persia, e che avendo dovuto già forse, nell'allontanarsi dal puro centro classico, fare il primo tirocinio per l'applicazione della sua forma a nuovi contenuti, onde appagare i gusti e le esigenze di nuovi popoli, doveva sentirsi sufficientemente capace, passando in paese buddistico, di dar vita all'iconografia di una nuova religione». (A. Della Seta, *La genesi dello scorcio nell'arte*

-
- greca, Reale Accademia dei Lincei, Anno CCCIII, Roma, Tipografia della Reale Accademia dei Lincei, 1906-1907, p. 133.
- ¹¹ L'opera è pubblicata in italiano come *La somiglianza per contatto* (G. Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009 [Éditions de Minuit, Paris, 2008]).
- ¹² Si vedano i casi citati in L. M. Olivieri, *Stoneyards and Artists in Gandhara: The Buddhist Stupa of Saidu Sharif I, Swat (c. 50 CE)*, Venice, Ca' Foscari University Press, pp. 55ss., 165ss.
- ¹³ Pensiamo ai cartamodelli delle nostre ave, con cui le forme della moda 'internazionale', grazie alla stampa popolare («La Mode Illustrée», «La Mode Pratique», «Butterick», «Burda», etc.), penetrarono capillarmente nella provincia più remota lungo più di un secolo fino agli anni '80 del XX secolo (si veda C. Leddi, L. Corva, *Cartamodello. Dal bidimensionale al tridimensionale*, Macerata, Quodlibet, 2024).
- ¹⁴ Tante sono le forme dell'anacronismo nell'arte del Gandhara. Ne ha scritto Maurizio Taddei in importanti articoli per la scuola di R. Bianchi Bandinelli.
- ¹⁵ T. Hölscher, *Römische Bildsprache als semantisches System*, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse. Jg. Abh. 2 Heidelberg, Winter, 1987 (ne esiste un'eccellente edizione italiana: *Il linguaggio dell'arte romana. Un sistema semantico*, Torino, Einaudi, 2002).
- ¹⁶ Su Tonio Hölscher, Maurizio Taddei e R. Bianchi Bandinelli ho scritto in L.M. Olivieri 2022, op. cit.
- ¹⁷ M. Taddei, *Il mito di Filottete ed un episodio della vita del Buddha*, «Archeologia Classica», vol. XV, 1963, pp. 198-218, p. 202.
- ¹⁸ Trattato in un vero e proprio capolavoro di archeologia dell'arte: D. Faccenna, *Il fregio figurato dello Stūpa principale nell'area sacra buddhista di Saidu Sharif I. (Swat, Pakistan)*, ISIAO Reports and Memoirs, n. 28, Roma, ISIAO, 2001.
- ¹⁹ Mi riferisco qui a due lavori di Anna Filigenzi entrati del 2006: A. Filigenzi, *From Mind to Eye: Two-Dimensional Illusions and Pictorial Suggestions at Saidu Sharif I*, in *Architetti, Capomastri, Artigiani: l'organizzazione dei cantieri e della produzione artistica nell'Asia ellenistica. Studi offerti a Domenico Faccenna nel suo ottantesimo compleanno*, a cura di P. Callieri, Serie Orientale Roma, vol. C. ISIAO, Roma, 2006, pp. 17-40; Ead., *From Saidu to Miran*, «Indologica Taurinensia», n. 32, 2006, pp. 67-89.
- ²⁰ Si veda L.M. Olivieri 2022, op. cit., pp. 181-189; le foto di Miran V sono riprodotte in M.A. Stein, *Serindia. Detailed Report of Exploration in Central Asia and Westernmost China*, Oxford, Clarendon Press, 1912. Le pitture murali di Miran V, che Aurel Stein fece a tempo a fotografare, sono andate perse o distrutte.
- ²¹ Si veda A. Santoro, *Miran: The Viśvāntara jātaka on visual narration along the Silk Road*, «Rivista degli studi orientali», n.s., vol. LXXIX, nn. 1-4, 2006, pp. 31-45.
- ²² Le corazze, i turbanti col sottogola, etc. M. A. Stein, op. cit.: figg. 141, 143. Il frammento da Miran III con la figura seduta si trova oggi al National Museum di New Dehli.
- ²³ *titaṣa eṣā gha[li] hastakrica ? [ma]ka 3 1000* (letto come = 3000 [bhamma]ka, ovvero 3000 bharman, monete d'oro) (CKI 443 = <https://gandhari.org/catalog?itemID=417>) ultimo accesso settembre 2025.
- ²⁴ Boyer, A.-M. (1911) *Inscription de Miran*, «Journal Asiatique», s. 10, n. 17, 1911, pp. 413-430.