ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE DI

ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

X

SEZIONE TEMATICA:

LA PAROLA, L'IMMAGINE, LA TOMBA

Atti del Colloquio Internazionale di Capri

Napoli 1988

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE
Biblioteca
Dipartimento di
Studi del Mondo
Classico e del
Mediterraneo
Antico

Comitato di Redazione

Giancarlo Bailo Modesti, Ida Baldassarre, Irene Bragantini, Luciano Camilli, Anna Maria D'Onofrio, Bruno d'Agostino, Luigi Gallo, Patrizia Gastaldi, Emanuele Greco, Giulia Sacco

Segretaria di redazione: Patrizia Gastaldi

Direttore responsabile: Bruno d'Agostino

Le abbreviazioni di riviste, ove presenti, sono quelle usate nell'*American Journal of Archaeology*

L'abbreviazione di questa rivista è *AION ArchStAnt*

INDICE

La parola, l'immagine, la tomba

Atti del Colloquio Internazionale di Capri

M. Taddei, Introduzione p. 13

A. M. Snodgrass, The Archaeology of the Hero » 19

F. Frontisi-Ducroux, Figures de l'invisible: stratégies textuelles et stratégies iconiques » 27

C. Darbo-Peschanski, La vie des morts. Représentations et fonctions de la mort et des morts dans *les histoires* d'Hérodote » 41

S. Georgoudi, La mer, la mort et le discours des épigrammes funéraires » 53

J. Svenbro, L'épitaphe de Mnésithéos: sur la lecture de l'inscription funeraire » 63

G. Hoffmann, La jeune fille et la mort: quelques stèles à épigramme » 73

A. M. D'Onofrio, Aspetti e problemi del monumento funerario attico arcaico » 83

F. Lissarrague, La stèle avant la lettre » 97

I. Baldassarre, Tomba e stele nelle lekythoi a fondo bianco » 107

R. M. Moesch, Le mariage et la mort sur les loutrophores » 117

D. C. Kurtz, Mistress and maid » 141

A. Schnapp, La chasse et la mort: l'image du chasseur sur les stèles et sur les vases » 151

C. Bérard, Le cadavre impossible » 163

J. Boardman, Sex differentiation in grave vases » 171

A. Pontrandolfo - G. Prisco - E. Mugione - F. Lafage, *Semata* e *Naiskoi* nella ceramica italiota » 181

A. Rouveret, Espace sacré/espace pictural: une hypothèse sur quelques peintures archaïques de Tarquinia » 203

B. d'Agostino, Le immagini e la società in Etruria arcaica » 217

L. Cerchiai, Le stele villanoviane » 227

O. Murray, Death and the Symposion » 239

Miscellanea

C. Sourvinou-Inwood, Further aspects of polis religion » 259

I. Baldassarre, Alcune riflessioni sull'urbanistica di Antinoe (Egitto) » 275

Recensioni

M. Mazzei: A. Cambitoglou - C. Aellen - J. Chamay, *Le Peintre de Darius et son milieu. Vases grecs d'Italie méridionale*, Hellas et Rome IV, Genève 1986 » 285

Riassunti degli articoli » 291

A Claudio Barocas, per molti di noi
compagno nell'impegno civile
e nel modo di intendere la ricerca

LA PAROLA, L'IMMAGINE, LA TOMBA

Atti del Colloquio Internazionale

Capri - Certosa di S. Giacomo

20-23 aprile 1988

INTRODUZIONE

MAURIZIO TADDEI

A chi mi chieda a qual titolo io mi presenti oggi davanti a voi non per raccontarvi i risultati di una mia ricerca ma addirittura per pronunciare un discorso di introduzione ai lavori d'un simposio su « La parola, l'immagine, la tomba », ebbene a costui non saprei proprio che rispondere, se non che a tanto ardire mi ha indotto sconsideratamente l'amico Bruno d'Agostino e che sconsideratamente io non ho trovato la forza di opporre un più che naturale rifiuto.

Ma il non essermi stato assegnato un argomento preciso da trattare mi autorizza a parlare di qualsiasi cosa, situazione davvero felice per chi non abbia nulla da dire sullo specifico. Accogliete dunque, vi prego, benevolmente qualche considerazione di carattere generale suggeritami dal mio quotidiano confrontarmi con la cultura dell'India antica: cercherò di tenermi, il più possibile, in un ambito che abbia attinenza con il tema del convegno.

Questo presuppone condizioni ottimali per l'indagine: che vi siano delle tombe, che queste tombe rechino immagini e che queste immagini siano accompagnate da iscrizioni. Sappiamo bene che nel mondo greco e romano non sempre ciò si verifica; ma quanto si può trarre dall'analisi delle tombe più complete lo si può legittimamente riferire, entro certi limiti, a tutto l'ambiente culturale cui quelle tombe appartengono.

In India, da questo punto di vista, la situazione è quasi demoralizzante: tombe pochissime e quelle poche prive di immagini e di iscrizioni. Giustamente Charles Malamoud, nel suo intervento al convegno di Ischia del 1977, parlava di « morts sans visage » (Malamoud 1982).

Naturalmente questo non significa che nessuna ricerca sull'ideologia funeraria in ambito indiano antico sia possibile con gli strumenti dell'iconologia. Tuttavia è vero che quanto possiamo ricavare dai testi religiosi scritti è smisuratamente preponderante rispetto a quel che ci dicono, in genere, i manufatti e, in particolare, le immagini.

Ma quali immagini della morte, dei morti, l'India ci ha trasmesso?

Nella tradizione brahmanica il morto non è mai il defunto ma l'ucciso, la vittima violentata nel sacrificio compiuto dal dio: è l'*asura* Hiraṇyakaśipu sbra-

nato da Viṣṇu nel suo *avatāra* leonino, Narasiṃha; è l'*asura* Mahiṣa che Durgā colpisce col tridente al suo balzare dal collo mozzo del bufalo: morti mitici, simboli di un caos evitato, morti che non conoscono funebre compianto né lasciano traccia di odio, morti che nel loro essere uccisi trovano la giustificazione della loro presenza nel mito.

Il Buddhismo del Nordovest introduce nell'iconografia la morte del saggio: il *parinirvāṇa* di Siddhārtha è la conclusione di un percorso umano avvenuta in un momento cronologicamente determinato. L'arte del Gandhāra stabilisce i lineamenti essenziali dell'ambiente in cui quella morte ha luogo, ne storicizza in qualche modo i contorni facendone una rappresentazione narrativa che trova forse con certe nostre scene agiografiche confronti puntuali.

È così che si possono delineare le due diverse tendenze dell'ideologia della morte nell'India antica: la morte negata della tradizione brahmanica, morte che trova spazio, paradossalmente, solo quando è « anomala »: la morte del fanciullo, della donna incinta, del *saṃnyāsin*; e la morte come coronamento di un percorso eroico, momento alto di un'esistenza eccezionale, che è propria di certa tradizione buddhistica.

Ed è solo in questa, nella tradizione buddhistica, che l'iconografia ci apre uno spiraglio sui riti della morte, riti su cui la letteratura religiosa è generosa di informazioni quanto scarsa ne è la documentazione figurativa. Possiamo farcene una ragione perché quei testi scritti sono prescrittivi più che narrativi. Il mondo dell'immagine continua, dunque, anche nel Buddhismo, ad essere fondamentalmente estraneo all'ideologia della morte.

Ma dobbiamo davvero credere che l'iconografia non sia in grado di dirci altro? Certamente no, specialmente in ambito buddhista. E come potrebbe essere altrimenti, quando Buddhaghoṣa (ca. 400 d.C.) nel *Visuddhimagga* invita i discepoli a meditare sui cadaveri sia per acquistare perfetta consapevolezza della transitorietà delle fortune umane, sia per provare un salutare disgusto per il proprio corpo la cui vera natura si disvela nelle varie fasi della putrefazione del corpo dei nostri simili? Avremo dunque testimonianza di una prassi che ha dei punti di contatto ideali con la meditazione sulla morte del nostro medioevo, anche se va respinta qualsiasi pretesa di vera coincidenza. L'iconografia riflette tuttavia tale prassi solo in pochi casi: il più bello fra di essi è certamente la cripta trovata a Tapa Shotor presso Hadda in Afghanistan, in cui i discepoli del Buddha sono rappresentati in meditazione intorno ad uno scheletro (Tarzi 1976: 405-408). Così pure la celebre pittura murale di Qizil in Asia Centrale, che mostra un monaco in meditazione con accanto a sé un teschio, rientra forse in questo stesso filone iconografico. Ed è certamente interessante rilevare che in un mondo in cui, a sentir certi testi — e soprattutto certe interpretazioni moderne —, i morti dovevano essere quasi tutti cremati, immagini e narrazioni edificanti ci mostrano invece che teschi ed altre ossa umane non combuste dovevano trovarsi in giro per il paese con sorprendente facilità (Taddei 1979).

Tuttavia dovremo ben guardarci dal prendere per rappresentazioni della meditazione sulla morte tutte le figure di monaci che tengono in mano un teschio, abbastanza frequenti nell'arte del Gandhāra, quasi che ci trovassimo di fronte a precursori orientali del San Francesco di Zurbarán.

Credo di aver dimostrato a suo tempo, al di là di ogni possibile dubbio, come quelle figure giovanili, cui pure era stato attribuito un morbido atteggiamento di contemplazione della morte, non siano altro che personaggi di una scena edificante in cui il teschio è usato per mettere alla prova la capacità di divinare in quale mondo il defunto sia rinato (Taddei 1979). Ma non escluderei che anche nell'antichità la lettura di quelle immagini possa aver dato luogo a degli equivoci, quasi per un processo inverso di quello che da noi modificò la lettura dell'*Et in Arcadia ego*: tutti voi ricorderete le belle pagine di Erwin Panofsky in *Meaning in the Visual Arts*.

Il rischio del fraintendimento è sempre incombente e l'intervento di una guida (cioè di un esegeta « autorizzato ») nella lettura delle immagini da parte del pubblico meno colto doveva spesso essere determinante. Con questo non voglio dire che la guida garantisca sempre una lettura « corretta »; in molti casi anzi poteva essere fonte di nuove letture: l'importante era che il devoto non avesse mano libera nell'interpretazione, che l'oralità non prendesse il sopravvento con quel tanto di eversivo che spesso essa comporta, che l'innovazione interpretativa, se innovazione ci doveva essere, fosse ben controllata dal *saṃgha*, la comunità dei monaci.

Molti anni or sono, nella basilica inferiore di San Francesco in Assisi, udii un frate spagnolo spiegare a dei pellegrini una giottesca Strage degli Innocenti più o meno con queste parole: « Lì vedete quel che ' i rossi ' han fatto nel mio paese ». Non so quanti di quei pellegrini, veri innocenti, abbiano inteso quelle parole nel loro senso metaforico, quanti nel loro senso letterale. Allora reagii naturalmente sdegnato per la spudorata strumentalizzazione politica (si era, credo, nel 1953), oggi mi piace ricordare l'episodio perché esso ci mostra quanto facilmente una pur consolidata iconografia possa essere impiegata a svolgere ruoli diversi da quello originario.

Noi dobbiamo sempre tener ciò presente quando tentiamo di decrittare le immagini: il rischio, lo vediamo, è grande, ma la sfida ci affascina.

Che il simbolo sia polivalente, ambiguo, è cosa più che nota: ciò spiega come esso possa essere interpretato in maniera diversa non solo nello stesso momento da diversi fruitori o addirittura da uno stesso fruitore, ma anche a seconda delle diverse epoche. I simboli più felici sono, nel corso del tempo, sempre uguali a sé stessi e sempre diversi: essendo significanti di più significati, essi stabiliscono delle equazioni non discorsive che si esperiscono — consciamente o meno — in quel quotidiano psicodramma che è la loro stessa funzione.

Diverso è il caso delle rappresentazioni narrative: esse sono sostituti del discorso scritto o detto. L'India di nordovest ci ha dato, con l'arte del Gandhāra, un corpus fra i più imponenti al mondo di storie edificanti, una vera *Biblia pau-*

perum in pietra, storie che hanno un senso se rapportate al loro contesto iconografico (al programma illustrativo, se preferite). Anche nel loro caso è possibile, come abbiamo visto, la deviazione o la molteplicità interpretativa, ma queste non sono insite nella rappresentazione stessa, trovano il loro humus e la loro giustificazione al di fuori del fatto iconografico, esse comportano una modificazione, non un arricchimento dei significati.

Ma l'arte del Gandhāra ci offre anche il terreno ideale per indagare il cristallizzarsi, all'interno delle iconografie narrative, di momenti di alta carica simbolica; non più *práxeis*, azioni morali il cui valore si estrinseca grazie alla loro successione cronologica (cfr. Mazzarino 1966: 239-240), ma momenti isolabili dal contesto narrativo che, al pari della Crocifissione, per fare un esempio a noi prossimo, non abbisognano di un prima e di un poi per esprimere uno straordinario aggregato di significati. È così che la rappresentazione del Buddha con fiamme che escono dalle spalle e acqua che sgorga dai piedi, mistico loto fiammeggiante in aspetto umano, presente all'interno di cicli narrativi e identificato solitamente con il cosiddetto grande miracolo di Śrāvastī (ma ora vedi Huntington 1980; Brown 1984), si distacca dalla logica dell'evento collocato nel tempo e si fa simbolo al pari delle grandi concezioni iconografiche del brahmanesimo maturo, in particolare delle scuole vishnuite. Basterà ricordare Viṣṇu Viśvarūpa o quella che è forse la più geniale e poetica creazione iconografica dell'India: Viṣṇu Anantaśāyin, il dio dormiente sul mitico serpente avvolto nelle proprie spire sulla superficie delle acque dell'indistinto, mentre dal suo ombelico sorge il lungo stelo di un fiore di loto i cui petali si dischiudono a rivelare la presenza minuscola di Brahmā (il creatore!). I testi letterari ci raccontano sì la favola, le circostanze narrative del mito, ma queste sono dimenticate nella visualizzazione, anche se doverosamente accennate.

Ma la morte del Buddha, anche quando si cristallizza in forma di icona perdendo i segni del contingente così consustanziali alla narrazione, non si erge mai a questi livelli: diventa una narrazione abbreviata, per sottintesi; per tornare al paragone di prima, perde la drammaticità di una Crocifissione senza attingere la pregnanza del Crocifisso.

La morte del Buddha o, per meglio dire, il Buddha estinto trova altrove la sua rappresentazione più efficace, sganciata dall'evento storicamente determinato: è questa lo *stūpa* — simbolo più antico della stessa rappresentazione del *parinirvāṇa* — di cui oggi sono stati di nuovo posti in luce i significati cosmologici e cosmogonici (Irwin 1979, 1980). Nel recuperare allo *stūpa* quelle significative consonanze con altri simboli tradizionali dell'India, quali il pilastro ed il *liṅga*, se n'è voluto accantonare il valore funerario attribuendo in sostanza ad un atteggiamento da positivismo volgare l'equazione ampiamente accettata *stūpa* = tumulo funerario.

Non credo che mi si debba necessariamente accusare di tentare un compromesso a troppo buon mercato se suggerisco che la lettura cosmologica e cosmogonica non vada disgiunta da quella funeraria. Lo *stūpa*, custodia monumentale

delle reliquie dell'Illuminato, è per ciò stesso ambivalente, perché il Buddha è figura centrale, assiale, così come — perdonate questo continuo ricorrere ad una analogia che non deve essere sviante — la Croce è *axis mundi* ma anche, necessariamente, strumento di supplizio.

Non a caso, nel Nordovest in epoca Kushana, lo *stūpa* si arricchisce di caratteristiche architettoniche che son proprie del mausoleo ellenistico e romano, non a caso in un rilievo gandharico la tomba di un comune mortale ha esattamente l'aspetto di uno *stūpa* (De Marco 1987).

Lo *stūpa* è una tomba ed è al tempo stesso una rappresentazione cosmogonica. A questa duplice valenza esso deve la sua grande fortuna.

Io credo che in questa duplicità del piano di lettura si realizzi la più valida delle interpretazioni iconologiche: sia che ci si muova in una prospettiva strutturalistica, sia che si faccia riferimento ad un archetipo di marca più o meno schiettamente junghiana, il significato universale, « a-storico », rintracciabile nell'icona, merita di essere ricercato quando, attraverso l'ambiguità dei simboli, esso si sostanzia di storia.

BIBLIOGRAFIA

Brown R. L. (1984), ' The Śrāvastī Miracles in the Art of India and Dvāravatī ', in *Archives of Asian Art* XXXVII, pp. 79-95.

De Marco G. (1987), ' The Stūpa as a Funerary Monument: New Iconographical Evidence ', in *East and West* 37, pp. 191-246.

Huntington J. (1980), ' A Gandhāran Image of Amitāyus' Sukhāvatī ', in *Annali [dell']Istituto Orientale di Napoli* 40, pp. 651-672.

Irwin J. (1979), ' The Stūpa and the Cosmic Axis: The Archaeological Evidence ', in *South Asian Archaeology 1977*, ed. M. Taddei (Istituto Universitario Orientale, Seminario di Studi Asiatici, *Series Minor* VI), pp. 799-845, Naples.

Irwin J. (1980), ' The Axial Symbolism of the Early Stūpa: An Exegesis ', in *The Stūpa: Its Religious, Historical and Architectural Significance*, ed. A. L. Dallapiccola & S. Zingel-Avé Lallemant (Beiträge zur Südasienforschung, Südasien-Institut Universität Heidelberg, 55), pp. 12-38, Wiesbaden.

Malamoud Ch. (1982), ' Les morts sans visage: Remarques sur l'idéologie funéraire dans le brâhmanisme ', in *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, ed. Gh. Gnoli & J.-P. Vernant, pp. 441-453, Cambridge-Paris.

Mazzarino S. (1966), *Il pensiero storico classico*, II 1, Bari.

Taddei M. (1979), ' The Story of the Buddha and the Skull-Tapper ', in *Annali [dell']Istituto Orientale di Napoli* 39, pp. 395-420.

Tarzi Z. (1976), ' Hadda à la lumière des trois dernières campagnes de fouilles de Tapa-é-Shotor (1974-1976) ', in *CRAI* 1976, pp. 381-410.

M. Taddei, Introduzione.

In his introductory speech the author briefly outlines the aspects of Death in the iconography of ancient India, a country where not only the very presence of graves is an exception, but death seems to be ignored or ' denied '. The Brahmanical tradition appears to be interested in the description of death only in such cosmological myths as those of Durgā Mahiṣāsuramardinī and Narasiṃha, in which the pivot is represented by the killing of a demon. It is in the Buddhist literature and imagery that we find the death of the Wise, an achievement reached at the end of a long process of inner ripening. The role of Gandharan art in this connection is briefly discussed.

Iconography is also a source of data concerning the actual funerary rites in ancient India — a few examples are given and a special stress is placed on the meaning of the stūpa, as a funerary monument and *at the same time*, as an *axis mundi*.

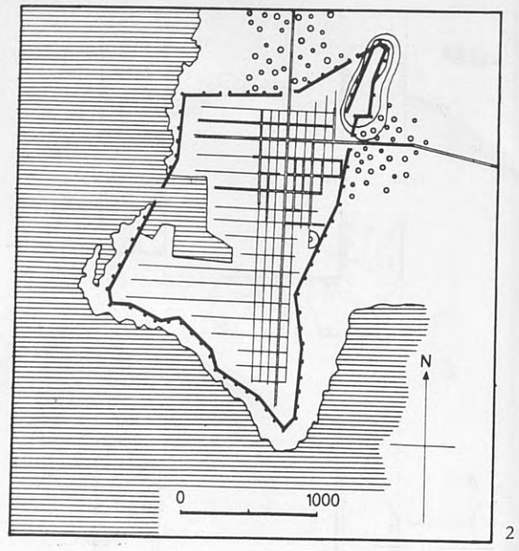
A. M. Snodgrass, The Archaeology of the Hero.

Here is a subject that has recently become fashionable to the point of excess. I return to it because I think that the course of study has taken a wrong direction. Anglo-Saxon scholarship, both philological and archaeological, has since the time of L. R. Farnell's *Greek Hero Cults* in 1921 pursued the connection between Greek hero-worship and the Homeric poems. But earlier still, in E. Rohde's *Psyche* of 1894, one can find a different, even contradictory line of interpretation, linked to the age-old practice of ancestor-worship, and I think it is the sounder one. Both lexicography and archaeology attest to two quite separate attitudes to the idea of the hero: Homer, on the one hand, uses the word *hêrôs* to describe living men in a bygone age, most of them warriors and many of them famous long before his time; later Greek (especially prose) writers on the contrary apply the term to people who are obscure, or of purely local interest, who often lived in the recent past, but whose essential feature is that they are dead: only through death can they become heroes. Archaeology likewise can make a clear distinction between the cults, practised in various sacred localities, of the famous heroes of epic, and the anonymous cult-offerings at tombs, mainly of prehistoric date, where the dead had been buried with rites utterly unlike those described in epic. Is it likely that the inspiration of the Homeric poems, adopted as an explanation of the former type of cult, also explains the latter (and much commoner) practice?

The paper argues that the tomb-cults, as well as being commoner, are also the older, more traditional and more geographically widespread form of hero-worship. They represent, in fact, the archaeological evidence that Rohde lacked



1



2



3

1. Pianta di Antiochia. 2. Pianta di Laodicea. 3. Pianta di Apamea.

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI DICEMBRE MCMLXXXIX
NELLO STABILIMENTO «ARTE TIPOGRAFICA» S.A.S.
S. BIAGIO DEI LIBRAI - NAPOLI