

ALESSANDRO ERMINI

## NUOVE CONSIDERAZIONI SUGLI AFFRESCHI DELLA TOMBA DEL TUFFATORE DI POSEIDONIA

Ad oltre venticinque anni dalla scoperta della Tomba del Tuffatore, la discussione, ancora animata e ben lungi dall'essere conclusa, ruota intorno ai due problemi centrali che tale complesso ciclo figurativo pone: il significato della lastra di copertura;<sup>1)</sup> il rapporto fra la scena del tuffo e il simposio sulle lastre parietali. Parte non secondaria del problema è inoltre la comprensione del significato della "struttura architettonica" raffigurata sulla lastra di copertura (Tav. I, a).

Nessuno ormai dubita che si tratti di una "struttura architettonica". Ma che cosa, realmente, essa rappresenti e in che rapporto stia con la figura del tuffatore e il gesto del tuffarsi non è ben chiaro. Ultimamente si insiste molto sul significato di limite, limite fra la vita e la morte, fra il regno della vita e il regno della morte, valicato dal tuffatore. Il tuffo nell'Oceano avverrebbe al di là di una struttura che, mentre monumentalizza un limite, anzi, il limite per eccellenza, è stata avvicinata e, alla fine, identificata, con le Colonne di Eracle, dagli antichi immaginate non tanto come *kiones* quanto come *stelai*, o come *pylai*. Di qui il passaggio successivo che identifica senz'altro la struttura come Porta dell'Ade.<sup>2)</sup>

Una breve scorsa sulle più comuni raffigurazioni di porte nella ceramica attica arcaica e classica mostra, subito, come il punto di vista privilegiato nella raffigurazione di una porta (tanto urbana che domestica)<sup>3)</sup> sia, invariabilmente, frontale, giacché la visione di profilo, celando il varco, ostacolerebbe la piena comprensibilità.<sup>4)</sup> Su anfore attiche tardo arcaiche la "Porta della casa di Ade", non diversamente che la "Porta della casa di Priamo",<sup>5)</sup> di profilo e dunque comprensibilmente "invisibile", è preceduta da un portichetto simile alla *pastas* della casa di Peleo e Teti. Il portichetto è la sola "porzione" della *pyle* rappresentata, giacché la porta vera e propria rimane celata dietro la cornice lineare del pannello. La somiglianza del portichetto alla *pastas* delle case raffigurate da Sophilos e Kleitias indica che la porta non si apre in un circuito murario, ma rappresenta l'accesso alla dimora-reggia di Ade da cui la *basilissa* Persefone esce, talvolta, ad accogliere Eracle. Ed è in definitiva l'esterno della dimora più che l'accesso ad essa che il pittore intende rappresentare, onde la scelta di privilegiare il portico (unitamente alla visione di profilo) come allusione alla nobile sontuosità della reggia, rappresentando la *pastas* un luogo per

eccellenza deputato all'"autorappresentazione", capace di regolarizzare e nobilitare, in facciata, la struttura spesso non armonica dell'*oikos*, capace di determinarne assialmente il punto di vista privilegiato. È anche il luogo fisico dell'accoglienza giacché, prolungando l'*oikos* verso il mondo esterno, sembra monumentalizzare il punto di incontro fra l'universo domestico e l'universo politico: non è un caso che nel mondo omerico il portico rappresenti il luogo dell'ospitalità, dove gli ospiti, dopo il banchetto, riposano e trascorrono la notte.<sup>6)</sup> Il gesto di Persefone, uscita nel portico ad accogliere Eracle, evidentemente esime il pittore dal rappresentare l'interno della casa. Sophilos e Kleitias avevano invece privilegiato la visione frontale proprio per la volontà di distinguere i ruoli di Peleo e Teti: Peleo all'esterno mentre accoglie gli dei, Teti seminasosta oppure totalmente nascosta nell'interno della sua dimora-prigione. La dea, dopo le molteplici e multiformi trasformazioni della fanciullezza, grazie alle quali sperava di poter sfuggire all'abbraccio di Peleo, una volta rapita e vinta, sembra ormai calata nel ruolo istituzionalizzato di signora dell'*oikos*, mentre Persefone conserva, accanto ad Ade, una sua autonomia allorché sembra periodicamente sfuggire alla tirannia dell'*oikos* maritale per tornare dalla madre.<sup>7)</sup>

Il "pilastro litico" sulla lastra del Tuffatore non rappresenta, dunque, una porta, proprio perché la visione di profilo, celando il passaggio, renderebbe, senza alcuna ragione comprensibile, la porta inintelligibile come tale, nascosta in un solido chiuso ed impenetrabile. L'identificazione del "pilastro litico" come porta dell'Ade nasce, del resto, per un iniziale avvicinamento della struttura alle occidentali colonne di Eracle nella loro duplice denominazione di *stelai* (pilastri) e *pylai* (porte). Tuttavia l'unicità del "pilastro" posidoniate, mentre non può essere messa in dubbio, esclude qualsiasi rapporto con i duplici "pilastri" di Eracle. Le "colonne di Eracle" non potrebbero essere "porte" se non fossero, innanzitutto, due, se non delimitassero e circoscrivessero un varco transitabile.<sup>8)</sup>

Che cosa è rappresentato sulla lastra di copertura della Tomba del Tuffatore? Anche se i filari di blocchi si sovrappongono senza veramente incastrarsi e in maniera del tutto innaturale, si tratta, verosimilmente, di una compatta struttura muraria. Tale marcata inorganicità nella rappresentazione di

strutture architettoniche in "muratura" è tutt'altro che sorprendente.<sup>9)</sup> Nella ceramica attica il reticolato murario in simili strutture è sostituito spesso da un intreccio di linee verticali e orizzontali parallele, da una vera quadrettatura che pare l'equivalente dei reticolati isodomici.<sup>10)</sup> La struttura muraria sulla lastra del tuffatore poseidoniate rappresenta un ben strano compromesso fra il reticolato isodomico e la semplice quadrettatura. La lastra monolitica di copertura, nel coronare la struttura litica pseudoisodomica, ne individua verosimilmente la funzione. Lo scalino sulla destra suggerisce un probabile "percorso", attirando l'attenzione sulla opposta sporgenza della lastra significativamente incombente sullo specchio d'acqua: si tratta, verosimilmente, di un trampolino in una semplice proiezione bidimensionale.<sup>11)</sup>

La cornice lineare a palmette angolari, mentre riquadra letteralmente la scena,<sup>12)</sup> funge, al tempo stesso, da linea di suolo, che si mantiene costantemente piatta e sulla quale il pittore imposta la costruzione del paesaggio rasserenante di acque ed alberi dominato dal pinnacolo verticale del trampolino. Trattasi di un tipo di prospettiva scomposta e distorta che assembla circolarmente oggetti e presenze nella loro semplice proiezione bidimensionale, tenendo nel giusto conto sia il punto di vista del pittore, con una propria percezione dell'alto e del basso, ma anche quello di chi (come il defunto) simbolicamente osserva, dal basso in alto, e finisce per perdere la percezione di un alto e di un basso. Una prospettiva circolare così radicale sembra indirizzare piuttosto verso il mondo greco orientale e non appare, comunque, documentata nella ceramica attica,<sup>13)</sup> spia significativa delle composite fonti di ispirazione del maestro della lastra del Tuffatore, per certi versi perfettamente aggiornato sugli sviluppi della contemporanea pittura ateniese.

Il simposio sulle quattro pareti laterali (TAV. I, b-e) non si lascia agevolmente inserire nella prospettiva allusivo-simbolica determinata dalla lastra di copertura. Il carattere prettamente greco del simposio di Poseidonia<sup>14)</sup> appare accentuato dal consapevole riutilizzo di moduli figurativi attici, attinti a piene mani dal repertorio figurativo dei ceramografi di stile severo, e segnatamente, da quello dei pittori specializzati proprio in rappresentazioni simposiastiche, quali Makron, Douris, Brygos.<sup>15)</sup>

Le allusioni al mondo della morte dipendono, per ora, da due fattori: la collocazione in una tomba; il rapporto con la scena del tuffo, allusione al trapasso dalla vita alla morte. Possiamo aggiungere un terzo fattore: l'uovo stretto nella mano di un simposiasta, personaggio del tutto "anonimo" nel senso che niente sottolinea in lui un ruolo particolare, a cominciare dall'apparente emarginazione sulla lastra lunga B (sud) affidata, nell'esecuzione, al pittore meno capace.

L'apparente marginalità del simposiasta sconsiglia di caricare di eccessive valenze simboliche la figura dell'uovo e di far dipendere, interamente, da

essa una interpretazione complessiva del ciclo di affreschi della tomba. Non si può negare che il simposio, duplice simbolo di soggiorno soprannaturale<sup>16)</sup> e di viaggio sovrarazionale<sup>17)</sup> rappresenti una metafora della morte in un certo senso parallela al tuffo. Eppure, dal punto di vista strettamente compositivo, tutto sembra sottolineare l'opposizione fra la lastra di copertura e le lastre parietali: la solitudine del gesto rispetto alla collettività del rito simposiastico, l'assoluto silenzio rispetto al chiasso degli schiamazzi e dei motteggi e alla musica inebriante del doppio *aulos* e del *barbiton*, la splendida coordinazione del movimento lineare del tuffatore (che si distende tutto, senza apparente sforzo, incurvandosi leggermente in un'apparenza di volo) rispetto ai gesti più o meno scoordinati e scomposti dei simposiasti, la proiezione su di un vasto scenario naturale rispetto alla penombra di una chiusa stanza.<sup>18)</sup>

Il tuffo separa decisamente il personaggio dai simposiasti, in quanto il simposio, sia esso punto di partenza o punto di arrivo della parabola del tuffatore, è estraneo al momento di trapasso che il tuffo rappresenta.

#### ABBREVIAZIONI PARTICOLARI

AA.VV. 1976 = AA.VV., *Recherches sur les religions de l'Italie antique*, Genève 1976.

BIANCHI BANDINELLI 1970-71: R. BIANCHI BANDINELLI, *Rassegne, recensioni e notizie*, in *DialA*, 4-5, 1970-71, p. 135 e ss.

BOTTINI 1992: A. BOTTINI, *Archeologia della salvezza*, Milano 1992.

CAGIANO DE AZEVEDO 1972: M. CAGIANO DE AZEVEDO, « *Nugae* » sulla « *Tomba del Tuffatore* » di Poseidonia, in *RA*, 2/1972, p. 267 e ss.

CERCHIAI 1987: L. CERCHIAI, *Sulle tombe « del tuffatore » e « della caccia e pesca »: proposta di lettura iconologica*, in *DialA*, 5, 2/1987, p. 113 e ss.

D'AGOSTINO 1982: B. D'AGOSTINO, *Le Sirene, il Tuffatore e le Porte dell'Ade*, in *AION ArchStAnt*, 4, 1982, p. 43 e ss.

FERRI 1970: S. FERRI, *Problemi e documenti archeologici*, in *RendLinc*, 25, 1970, p. 155 e ss.

GILOTTA 1992: F. GILOTTA, recensione a E. HOFSTETTER, *Sirenen im archaischen und klassischen Griechenland*, in *Prospettiva*, 67, luglio 1992, p. 83 e ss.

GRECO 1982: E. GRECO, *Non morire in città: annotazioni sulla Necropoli del « Tuffatore » di Poseidonia*, in *AION ArchStAnt*, 4, 1982, p. 51 e ss.

HOLLOWAY 1977: R.R. HOLLOWAY, *High Flying at Paestum: a Reply*, in *AJA*, 81, 1977, pp. 554 e 555.

LAMBOLEY 1980: J.L. LAMBOLEY, *Note sur la tombe du plongeur de Paestum*, in *PP*, 35, 1980, p. 383 e ss.

LISSARRAGUE 1989: F. LISSARRAGUE, *L'immaginario del simposio greco*, Bari 1989.





a



b



d

PAESTUM, MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE - TOMBA  
DEL TUFFATORE:

- a) LASTRA DI COPERTURA
- b) LASTRA NORD
- c) LASTRA EST
- d) LASTRA SUD
- e) LASTRA OVEST  
(foto Museo)



c



e





I - FIRENZE, MUSEO ARCHEOLOGICO - KLEITIAS, CRATERE: PARTICOLARE DEL LATO A  
(AGGUATO DI ACHILLE A TROILO)  
(foto Museo)

NAPOLI 1970: M. NAPOLI, *La Tomba del Tuffatore*, Bari 1970.

OLIVER SMITH 1981: P.E. OLIVER SMITH, *Architectural Elements on Greek Vases before 400 B.C.*, Ann Arbor 1981.

Paral. = J.D. BEAZLEY, *Paralipomena - Additions to Attic Black-figure Vase Painters and Attic Red-figure Vase Painters*, Oxford 1971.

PARISE BADONI 1968-69: F. PARISE BADONI, *Osservazioni sulla « Tomba del Tuffatore » di Paestum*, in *AttiMGrecia*, 1968-69, p. 65 e ss.

PESANDO 1989: F. PESANDO, *La casa dei Greci*, Milano 1989.

ROUVERET 1974: A. ROUVERET, *La Tombe du Plongeur et les fresques étrusques: témoignages sur la peinture grecque*, in *RA*, 1/1974, p. 15 e ss.

SLATER 1976: W.J. SLATER, *High Flying at Paestum*, in *AJA*, 80, 1976, p. 423 e ss.

SLATER 1977: W.J. SLATER, *High Flying at Paestum: Further Comments*, in *AJA*, 81, 1977, p. 555 e ss.

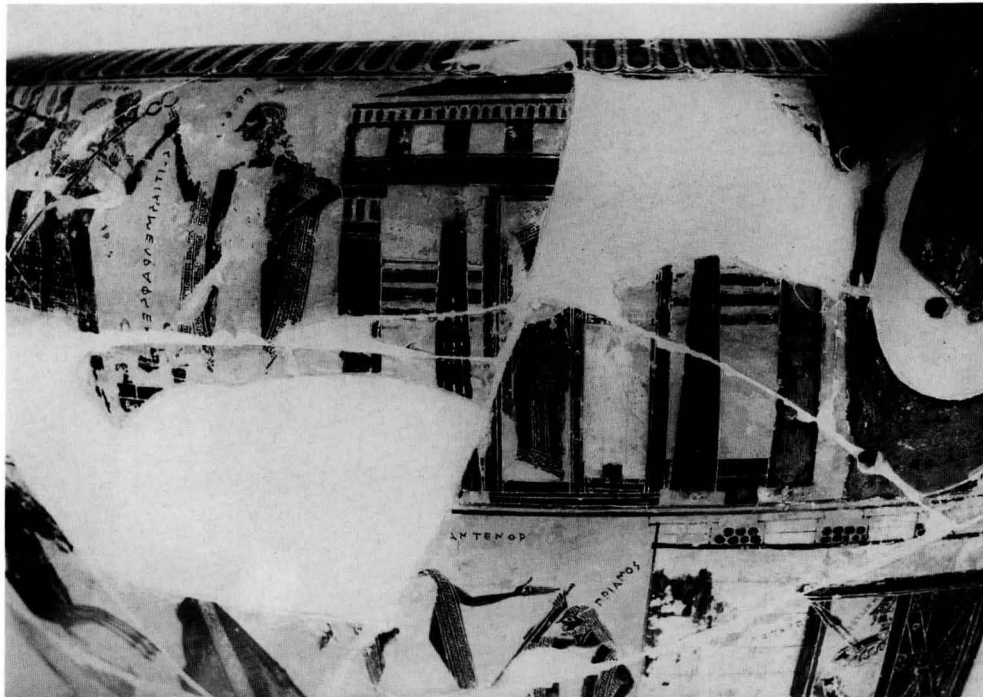
SOMVILLE 1979: P. SOMVILLE, *La Tombe du Plongeur à Paestum*, in *RHistRel*, 196, 1/1979, p. 41 e ss.

1) Qualche dubbio, circa una interpretazione della scena in chiave misterico-escatologica, espresse un anno dopo la scoperta della tomba PARISE BADONI 1968-69, p. 65 nota 1. Abbandonata ogni cautela « metodologica » NAPOLI 1970, p. 163 e ss., seguito da BIANCHI BANDINELLI 1970-71, pp. 141 e 142 e FERRI 1970, p. 155 e ss., seppur con opinioni diverse circa l'interpretazione dei vari elementi del « paesaggio », si dichiararono per una interpretazione simbolica

della scena. Di diverso avviso CAGIANO DE AZEVEDO 1972, p. 267 e ss. Sulla linea di Cagiano de Azevedo, SLATER 1976, p. 423 e ss.; IDEM 1977, p. 555 e ss. trasforma il tuffatore in giocoliere, il mare in piscina, riconnettendo la scena sulla lastra di copertura al simposio sulle lastre parietali. Facile per HOLLOWAY 1977, pp. 554 e 555 dimostrare l'inconsistenza delle conclusioni di Slater, salvo ricadere in una interpretazione realistica della scena. Tornano ad una simbolica interpretazione in chiave pitagorica SOMVILLE 1979, p. 41 e ss., e misterica D'AGOSTINO 1982, p. 43 e ss.; CERCCHIAI 1987, p. 113 e ss. individua nel ciclo di affreschi della Tomba del Tuffatore una impenetrabile foresta di simboli, finendo per recuperare ad una dimensione misterico-escatologica l'interpretazione in chiave erotico-realistica di Holloway. BOTTINI 1992, p. 85 e ss. riconosce nella scena una simbolica allusione al trapasso dalla vita alla morte.

2) NAPOLI 1970, p. 152 e ss. interpreta la struttura, senz'altro, come trampolino. FERRI 1970, p. 155 e ss., parla di « traliccio »; CAGIANO DE AZEVEDO 1972, p. 267 e ss., di « trampolino » nella sua funzione pratico-realistica; BIANCHI BANDINELLI 1970-71, pp. 141 e 142 di una Porta dell'Ade. SLATER 1976, p. 423 e ss. mette in dubbio la consistenza lapidea della « struttura » e vi vede un *petaurum*. D'AGOSTINO 1980, p. 43 e ss. prosegue sulla strada segnata da Bianchi Bandinelli. Recentemente CERCCHIAI 1987, p. 113 si è schierato con D'Agostino. BOTTINI 1992, p. 85 e ss. non si esprime sul significato della struttura.

3) Cfr. la rappresentazione delle Porte Scee sul cratere di Kleitias (Firenze, Museo Archeologico 4209; *ABV* 76, 1) (fig. 1) e *hydria* del Gruppo di Leagros (München, Antikensammlungen 1700; *ABV* 362, 27); la rappresentazione della casa di Peleo e Teti sul medesimo cratere appena sopra menzionato (fig. 2) che riprende ed amplifica schemi del più antico Sophilos (cfr. *dinos*, London, British Museum 1971.11-1; *Paral.* 19, 16bis e *dinos* frammentario, Atene,



2 - FIRENZE, MUSEO ARCHEOLOGICO - KLEITIAS, CRATERE: PARTICOLARE DEL LATO A  
(NOZZE DI PELEO E TETI)  
(foto Museo)

Acropoli 587; *ABV* 39, 15); per rappresentazioni realistiche di cortei nuziali cfr. *lekythos* del Pittore di Amasis (New York, Metropolitan Museum 56.11-1; *Paral.* 66).

4) Analoghe scelte regolano la rappresentazione delle problematiche « Porte di Ade » su suolo italico: dalle finte porte dipinte nelle tombe etrusche di periodo arcaico alle « Porte di Ade » ermeticamente chiuse o socchiuse dei sarcofagi romani.

5) Cfr. la casa di Ade su anfore del Pittore di Andokides (Paris, Louvre F204; *ABV* 254, 1) (sotto il portichetto: Cerbero), del Pittore di Lysippides (Mosca, Museo Pushkin 70; *ABV* 255, 8) (sotto il portichetto: Persefone stante), del Gruppo di Leagros (Roma, Musei Vaticani 372; *ABV*, 368, 107) (sotto il portichetto: Persefone seduta accompagnata da Ade) (*fig. 3*); cfr. inoltre la casa di Priamo sull'*hydria* del Gruppo di Leagros (Boston, Museum of Fine Arts 63.473; *Paral.* 164, 31 bis) (*fig. 4*).

6) Si veda in proposito PESANDO 1989, p. 33 e ss.

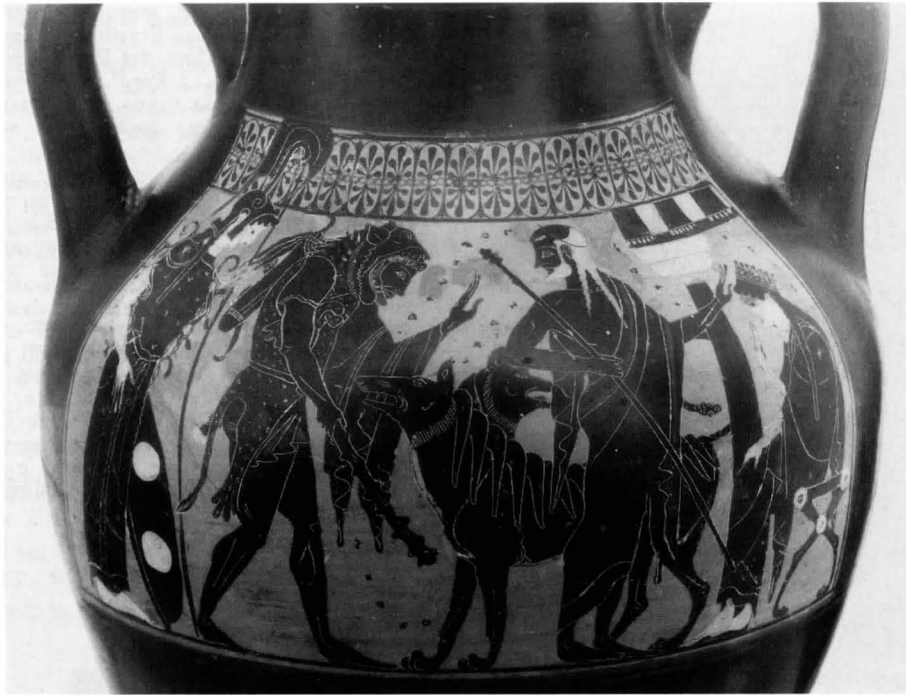
7) Nell'*hydria* del Gruppo di Leagros (cfr. nota 5) il dolore per la morte di Ettore e lo strazio nel vederlo trascinato dal carro di Achille aboliscono le barriere fra i sessi e spingono sia Priamo che Ecuba fuori della reggia, in una scena che più realisticamente Omero aveva immaginato sulle mura di Troia. Anche in questo caso la scelta della visione di profilo finisce per nascondere la porta, non rappresentando essa più un elemento fondamentale per la comprensione.

8) BIANCHI BANDINELLI 1970-71, p. 142, tentò di superare l'evidente difficoltà ipotizzando, per un periodo molto arcaico, antecedente alla scoperta delle due sponde dello stretto di Gibilterra, una primordiale unicità del pilastro di confine. La conoscenza delle due sponde dello stretto di Gibilterra è tuttavia molto antica: Tartesso è, fin dalla più remota antichità, nota e frequentata. Non avrebbe senso,

verso il 470, data di esecuzione della lastra del Tuffatore, perpetuare il ricordo di una tradizione mitica anteriore alla scoperta greca di Tartesso, tradizione che non ha lasciato traccia letteraria e figurativa quale dovrebbe essere, per lo meno, presupposta dalla lastra del Tuffatore. Tanto più che verso il 470, la realtà geografica dello stretto di Gibilterra, oramai nota, avrebbe già modificato la tradizione letteraria (tanto che si parla di « Colonne di Eracle »: cfr. HEROD., IV, 15,2) ma non avrebbe modificato, ancora, la tradizione figurativa (tanto da lasciare una traccia significativa sulla lastra del Tuffatore). Un edificio apparentemente simile al trampolino di Poseidonia compare su di un *aryballos* tardo-corinzio (cfr. D'AGOSTINO 1982, p. 43 e ss.). GILOTTA 1992, pp. 84 e 85 tende a negare ogni forma di relazione fra il « trampolino » della Tomba del Tuffatore e la struttura lapidea raffigurata sull'*aryballos* tardo-corinzio in ragione del diverso contesto di inserimento che rischia di determinare, al di là di un'analogia di forma eventualmente casuale, una profonda diversità di funzione. Sull'*aryballos* tardo-corinzio non sono comunque raffigurate le « Porte dell'Ade »: l'isola delle Sirene non rappresenta l'ingresso dell'Ade né il ceramografo aveva motivo « di duplicare con l'indicazione delle pylai l'eventuale punto del passaggio all'aldilà... a tale fine sarebbe stata sufficiente la sola isola, con la sua collocazione vicino a Scilla e Cariddi ed il suo prato coperto di resti umani ».

9) Qualcosa di simile si vede ad es. a Tarquinia nella Tomba dei Tori (*fig. 5*): l'edificio-fontana nella scena dell'agguato di Achille a Troilo è una struttura architettonica in « muratura » sebbene i blocchi, per lo più, si sovrappongano inorganicamente, come sulla lastra del Tuffatore, mentre il rispetto dell'isodomia appare sporadico e del tutto casuale come se il pittore non avesse una chiara idea delle regole e dei principi costruttivi. In merito alla resa più o meno convenzionale dei paramenti lapidei degli edifici nell'arte greca di periodo arcaico si veda OLIVER SMITH 1981, p. 25 e ss.

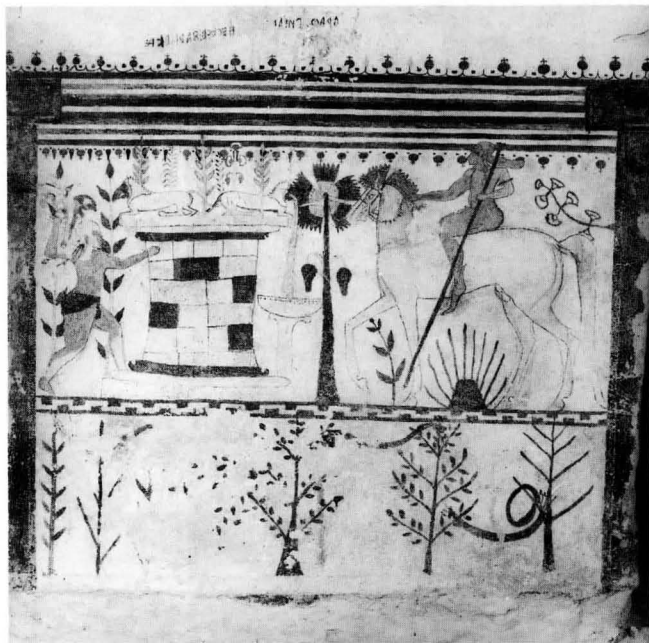




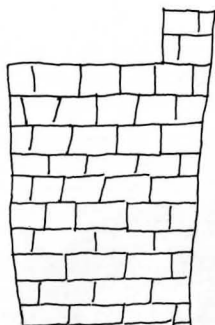
3 - ROMA, MUSEI VATICANI  
ANFORA A FIGURE NERE DEL GRUPPO DI LEAGROS (LATO A)  
(foto Museo)



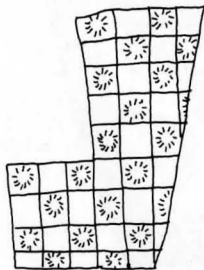
4 - BOSTON, MUSEUM OF FINE ARTS  
HYDRIA A FIGURE NERE DEL GRUPPO DI LEAGROS  
(da T.H. CARPENTER, *Art and Myth in Ancient Greece*,  
London 1991, fig. 216)



5 - TARQUINIA, TOMBA DEI TORI  
AFFRESCO DELLA PARETE DI FONDO  
(foto Sopr. Arch. Etruria Meridionale)



6 - GRAFICO CON PARTICOLARE DELL'ALTARE  
SUL LATO A DELL'ANFORA A FIGURE NERE DEL  
PITTORE DI BERLINO 1686  
NEGLI STAATLICHE MUSEEN DI BERLINO



7 - GRAFICO CON PARTICOLARE DELL'ALTARE  
SUL LATO A DELL'ANFORA A FIGURE NERE DEL  
PITTORE DELL'ALTALENA  
NELL'ART MUSEUM DI CINCINNATI

10) Cfr. l'altare in muratura nell'anfora del Pittore di Berlino 1686 (Berlin, Staatliche Museen 1686; *ABV* 296, 4) (fig. 6) e nell'anfora del Pittore dell'Altalena (Cincinnati, Art Museum 1959.1; *Paral.* 134, 23ter) (fig. 7); nel primo caso si tratta di una tipica struttura muraria isodomica, nel secondo caso di una semplificata struttura muraria quadrata.

11) Per l'analogia funzione di trampolino cfr. la struttura raffigurata sull'anfora del Pittore di Priamo (Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia 2609; *Paral.* 146, 8ter; qui fig. 8), come giustamente sottolinea HOLLOWAY 1977, p. 554.

12) NAPOLI 1970, p. 150, ha attirato per primo l'attenzione sulla frattura dell'angolo inferiore destro della lastra, frattura che pare rispettata dalla linea di cornice, e sul carattere intenzionale della medesima. Napoli pensa « ad una volontà di creare tra interno della tomba ed esterno una comunicazione, però puramente simbolica ». Rouveret (in AA.VV. 1976, p. 113) tenta di riconnettere il tutto alla pratica dell'*enagismos*, senza tuttavia convincere LAMBOLEY 1980, p. 383 e ss. Canti popolari macedoni e greci moderni suggeriscono una reinterpretazione complessiva dell'intero ciclo di



8 - ROMA, MUSEO NAZIONALE DI VILLA GIULIA  
PITTORE DI PRIAMO, ANFORA A FIGURE NERE (LATO A)  
(foto Museo)

affreschi della tomba e spingono il Lamboley a negare validità a qualsiasi interpretazione in chiave simbolico-misterica del ciclo di affreschi. Tuttavia la frattura può avere un significato diverso, non favorire affatto una comunicazione interno-esterno. La frattura, come interruzione, è metafora della morte che recide i legami con la vita, con la stessa inesorabilità del taglio di Atropo. La frattura della lastra di copertura della tomba ricorda la rottura intenzionale di una delle anse dei cinerari biconici villanoviani. Cfr. inoltre PETRON., LXXI: Trimalcione dà ad Abinna le seguenti disposizioni per la costruzione del monumento funerario: *...et urnam licet fractam sculpas, et super eam puerum plorantem.*

13) Cfr. *kylix samia* con danzatore fra due alberi, Paris, Louvre F68 (fig. 9); cfr. inoltre *hydria* ceretana con Ermete ed i buoi di Apollo, a Parigi, Louvre E702.

14) Cfr. le penetranti considerazioni di ROUVERET 1974, p. 17 e ss., che insiste nel distaccare il simposio di Poseidonia dalle più comuni scene di banchetto affrescate nelle tombe etrusche. Si consideri che il personaggio sepolto nella tomba di Paestum non è un greco, bensì un meteco di stirpe italica: cfr. GRECO 1982, p. 51 e ss.

15) Cfr. PARISE BADONI 1968-69, p. 66 e ss.; BIANCHI BANDINELLI 1970-71, pp. 139 e 140.

16) Cfr. BOTTINI 1992, p. 90.

9 - PARIGI, MUSEO DEL LOUVRE - KYLIX SAMIA  
(da R. BIANCHI BANDINELLI, E. PARIBENI, *L'arte dell'antichità classica - Grecia*, Torino 1976, n. 166)



10 - TARQUINIA, TOMBA DELLA CACCIA E DELLA PESCA - PARETE SINISTRA DELLA SECONDA STANZA



17) Cfr. LISSARRAGUE 1989, p. 129 e ss. Trattasi di un viaggio collettivo e non individuale: la morte intesa come trapasso distacca tuttavia l'uomo dal contesto sociale di inserimento.

18) La « struttura profonda » della scena esclude, verosimilmente, la legittimità di qualsiasi connessione e relazione, anche e soprattutto sul versante dei significati reconditi, simbolico-misterici, fra il tuffo di Poseidonia e il paesaggio marino della Tomba tarquiniese della Caccia e della Pesca (fig. 10): sulla connessione fra le due scene ha insistito, recentemente, CERCHIAI 1987, p. 117 e ss. Restano differenze

fondamentali fra gli affreschi della Tomba del Tuffatore e quelli della Tomba della Caccia e della Pesca:

a) - molteplicità delle presenze umane e delle relative funzioni espletate: pesca e uccellazione, da terra o su barca;

b) - presenza di animali acquatici e celesti che riempiono completamente il campo visivo fino quasi alla saturazione;

c) - la figurina del tuffatore (il quale si lancia da uno spuntone roccioso e non da un trampolino architettonico) quasi si perde e non attira, minimamente, su di sé l'attenzione. Il gesto del tuffo scompare e si amalgama in quell'universo pulsante di vita.