

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

# ANNALI

DEL SEMINARIO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO

SEZIONE DI

## ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

IV

*con una sezione tematica su:*

RICERCHE SULL'IMMAGINARIO GRECO

Napoli 1982

Il volume è in distribuzione presso:  
HERDER EDITRICE E LIBRERIA s.r.l  
International Book Center  
Piazza Montecitorio 120  
00186 ROMA (Italia)  
Tel. (06)-6794628

Comitato di Redazione

Giancarlo Bailo Modesti, Ida Baldassarre, Irene Bragantini, Bruno d'Agostino,  
Carlo G. Franciosi, Augusto Frascchetti, Patrizia Gastaldi, Emanuele Greco,  
Werner Johannowsky, Enrica Pozzi

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

M. Agrimi, Per i 250 anni dell'Istituto Universitario Orientale	p.	I
F. Parise Badoni - M. Ruggeri Giove - C. Brambilla - P. Gherardini, Necropoli di Alfedena (scavi 1974-1979): proposta di una cronologia relativa. Con Appendice di C. Brambilla e P. Gherardini)	»	1
B. d'Agostino, Le Sirene, il tuffatore e le porte dell'Ade. (Con Appendice di J. Svenbro)	»	43
E. Greco, Non morire in città: annotazioni sulla necropoli del « Tuffatore » di Poseidonia	»	51
E. Greco, Temesa e Cosentia	»	57
B. d'Agostino, Uno scavo in museo: il fregio fittile di Pompei	»	63
<i>Ricerche sull'immaginario greco</i>		
N. Valenza Mele, Da Micene ad Omero: dalla phiale al lebete	»	97
A. M. D'Onofrio, <i>Korai</i> e <i>Kouroi</i> funerari attici	»	135
N. Loraux, <i>Ponos</i> . Sur quelques difficultés de la peine comme nom du travail	»	171
<i>Recensioni</i>		
J.-P. Morel, <i>Marchandises, Marchés, Échanges dans le monde romain</i> (À propos de <i>Società romana e produzione schiavistica</i> , vol. II, Rome-Bari 1981)	»	193

## LE SIRENE, IL TUFFATORE E LE PORTE DELL'ADE

BRUNO D'AGOSTINO

Nell'importante recensione al libro di M. Napoli sulla tomba del Tuffatore di Poseidonia, mi è sempre apparsa molto suggestiva l'interpretazione avanzata dal Becatti e recepita da Bianchi Bandinelli<sup>1</sup> per il 'trampolino' nella famosa lastra del tuffatore (fig. 13.1).

Si riconosceva nel 'trampolino' una *pyle*: ne scaturiva l'accostamento con le 'colonne d'Ercole', « le grandi colonne, che terra e cielo sostengono da una parte e dall'altra »<sup>2</sup>: dalla cosmogonia esiodea (Hes., *Tb.* 736-819) è chiaro il rapporto che esiste, nell'immaginario greco arcaico, tra questo luogo, la grande

### Abbreviazioni supplementari:

- Pfuhl = E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, I-III, München 1923.  
Roscher = W. H. Roscher, *Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie*, 1884-1937.  
Highbarger = E. L. Highbarger, *The Gate of Dreams*, Baltimore 1940.  
Touchefeu = O. Touchefeu Meynier, *Thèmes odysseens dans l'art antique*, Paris 1968.

<sup>1</sup> R. Bianchi Bandinelli, rec. a M. Napoli, *La tomba del Tuffatore*, in *DialAr* IV-V, 1970-71, p. 135 ss. Il Bianchi Bandinelli riporta, accogliendola, l'ipotesi del Becatti a proposito del 'trampolino', e raccoglie la bibliografia precedente sulla tomba. Fuorvianti mi sembrano i recenti tentativi d'interpretazione della scena del tuffatore, dovuti a W. J. Slater, che si muovono peraltro su una linea completamente diversa da quella seguita in queste note: W. J. Slater, 'High Flying at Paestum', in *AJA* 80, 1976, p. 423 ss.; R. Ross Holloway, 'High Flying at Paestum: a Reply', *ibid.* 81, 1977, p. 554 s.; W. J. Slater, 'High Flying at Paestum: Further Comments', *ibid.*, p. 535 s.; cfr. inoltre: A. Rouveret, 'La tombe du plongeur et les fresques étrusques: témoignages sur la peinture grecque', in *RA* n.s. I 1974, p. 15 ss.; *ead.*, 'La tombe du plongeur à Paestum', in *AA. VV.*, *Recherches sur les religions de l'Italie antique*, Genève 1976, p. 99 ss.; P. Somville, 'La tombe du Plongeur à Paestum', in *RHR* CXCVI.1, juillet 1979, pp. 41-51; J. L. Lamboley, 'Note sur la tombe du Plongeur de Paestum', in *ParPass* 1980, p. 383 ss. Nella elaborazione della presente nota mi è stato di grande utilità lo scambio di idee con l'amico L. Cerchiai.

<sup>2</sup> Per le *kiones makrai*, cfr. Od. I v. 52-54; sulla ubicazione delle colonne d'Ercole, cfr. J. P. Vernant, 'Le refus d'Ulysse', in *Le temps de la réflexion* III, 1982, p. 13 ss., n. 9: « dans son rôle de pilier cosmique s'enracinant au plus profond pour monter jusqu'au ciel à

soglia di bronzo dalla quale provengono la notte e il giorno, Hypnos e Thanatos, e la dimora di Hades.

Bisogna tuttavia riconoscere che il Bianchi Bandinelli riporta quasi *per incidens* l'interpretazione suggerita dal Becatti, senza approfondirla. Io credo che il Becatti, piuttosto che quelle di Eracle, avesse in mente altre *pylai* più proprie dell'ambito funerario, e che del resto già Omero connetteva con *Okeanos*, l'elemento dominante nella lastra poseidoniate; ho in mente quel passo, isolato nella tradizione omerica (*Od.* XXIV.11-12) nel quale vengono ricordati, come un unico contesto, le correnti di Oceano, la Rupe Bianca, le porte del sole (*Eelioio pylas*) e il popolo dei Sogni<sup>3</sup>. Si tratta chiaramente del luogo « dove il sole tramonta e dove si trova l'accesso all'oltretomba »; e così le porte del sole s'identificano con le porte dell'Ade, le *pylai Aïdao* dei testi omerici, che dai tragici vengono anche denominate *Adu pylai* o *skotu pylai*.

Si comprende meglio in tal modo il nesso che lega i diversi elementi della scena, e bene ha visto il Bianchi Bandinelli quando conclude: « Il tuffatore cade dall'alto, dov'è la vita, nell'Oceano della Morte ».

Mi sembra strano che finora nessuno abbia proposto il confronto tra il « trampolino » del Tuffatore e la misteriosa costruzione che appare rappresentata su di un piccolo vaso edito nel 1900 dal Bulle e compreso tra le immagini dello Pfuhl: mi riferisco all'aryballos tardo corinzio di Boston<sup>4</sup> raffigurante la nave di Odisseo mentre costeggia l'isola delle Sirene (fig. 13.2).

È certo, questa, una delle scene a carattere narrativo più complesse della ceramica corinzia: gli elementi descrittivi abbondano e sono di notevole precisione. Considerate le dimensioni del fregio, la nave di Odisseo appare rappresentata con ricchezza di particolari: è una nave da guerra: la prora, come di consueto, ha la forma di una protome di cinghiale; la poppa, alta, è sormontata da un drappo

travers la terre, Atlas apparaît, dans la géographie mythique des Grecs, tantôt tout à fait à l'ouest, tantôt tout à fait en bas, tantôt à l'ombilic du monde. Autant de façons de dire qu'il n'est pas dans ce monde, que connaissent les hommes ».

<sup>3</sup> Il passo dell'Odissea è stato esaminato, in particolare, da Highbarger, p. 50 ss., che analizza la concezione dei luoghi infernali in Omero e in Esiodo; sugli stessi temi si sofferma A. Amory, 'The Gates of Horn and Ivory', in *YCS* 20, 1966, p. 3 ss., movendo da una elegante analisi di *Od.* XIX 562-7 con una critica feroce delle tesi di Highbarger.

<sup>4</sup> L'aryballos è spesso menzionato, anche se non si può dire che la scena su di esso rappresentata sia stata spesso esaminata a fondo. La bibliografia è raccolta in Touchefeu, p. 146 s., nr. 245, tav. XXIII, 2. Ci si limita dunque a fornire alcuni rimandi essenziali: H. Bulle, 'Odysseus und die Sirenen', in *Strena Helbigiana*, Leipzig 1900, p. 31 ss.; Pfuhl, I, p. 219, fig. 173, con bibl. prec.; H. A. Fairbanks, *Catalogue of Greek and Etruscan Vases in the Museum of Fine Arts, Boston*, Cambridge Mass. 1928, p. 167, nr. 467, tav. XLV, inv. 01.8100; H. Payne, *Necrocorinthia*, Oxford 1931, p. 90, n. 3, nr. 1282, tav. 36.5; sulle rappresentazioni del mito nella ceramica cfr. F. Brommer, *Vasenlisten zur griechischen Heldensagen*, Marburg 1973 (3<sup>a</sup> ed.), p. 442 C 2; per le rappresentazioni del mito, cfr. l'ottima trattazione in Touchefeu, p. 145 ss. Agli elenchi occorre aggiungere, a mio avviso, il piatto da Knidos edito in E. Walter-Karydi, *Samos* VI, 1, Bonn 1973, p. 89, nr. 1094, tav. 139 (Brit. Mus. A 720).

fortemente schematizzato. Odisseo, saldamente legato all'albero, il capo sormontato da un elmo, rivolge il viso verso l'isola delle Sirene, mentre i suoi compagni, anch'essi con l'elmo sul capo, si affannano sui remi con la schiena rivolta all'isola.

La stessa posizione dei rematori si ritrova nello stamnos del Siren Painter con il suicidio delle Sirene<sup>5</sup> che, nonostante la distanza cronologica, presenta non poche analogie iconografiche con l'aryballos di Boston.

Si potrebbe vedere, in questo particolare, un espediente per sottrarsi al fascino delle Sirene, un rifiuto dello sguardo, come quello che si deve — ad esempio — alla gorgone Medusa. Ma questo modo di remare, fin dal periodo geometrico<sup>6</sup>, è altrettanto diffuso che l'altro, con il volto alla prora, che del resto è adottato anche per la scena di Odisseo e le Sirene, come dimostra ad esempio un'oinochoe a figure nere di Stoccolma<sup>7</sup>.

L'isola delle Sirene è di forma strana, simile — secondo il Bulle — ad un gran trono di roccia, o forse piuttosto in qualche modo simile anch'essa a un vascello, che culmina all'estremità destra in un elemento verticale che, a prima vista, potrebbe sembrare un faro. Il Bulle, con un'ipotesi ardita, vi scorge la rappresentazione schematica di una grotta, sulla base del confronto con un pinax corinzio di Berlino<sup>8</sup>.

Quest'ipotesi ha una notevole importanza per la identificazione di una figura femminile, ignota alla tradizione omerica, che siede sull'isola e, quasi completamente ricoperta da un mantello, sembra appoggiarsi alla grotta, e quasi emergerne. Letta in tal modo — e non senza difficoltà — l'immagine, si comprende come il Bulle giunga a riconoscervi Chthon che, secondo la tradizione più affermata, è la madre delle Sirene<sup>9</sup>.

Queste, in numero di due, come è normale nella tradizione più antica<sup>10</sup>, sono rivolte verso la nave di Odisseo; raffigurate, secondo la consuetudine arcaica, con la testa di donna ed il corpo di uccello, hanno tuttavia il corpo nascosto da una

<sup>5</sup> E lo stamnos da Vulci al Brit. Mus. E 440, ARV<sup>2</sup> 289.1; Pfuhl, fig. 479; Touchefeu, p. 149 ss., nr. 250, tav. XXIV.3; J. Boardman, *Athenian Red-Figured Vases: The Archaic Period*, Thames and Hudson 1979<sup>2</sup>, p. 233, fig. 184.1.

<sup>6</sup> Cfr. p. es. Pfuhl, fig. 15; lo stesso modo di remare si ritrova in ambienti ed epoche diversi, nei rilievi assiri, cfr. H. Hodges, *Technology in the Ancient World*, Harmondsworth 1971, fig. 197; nel cratere di Aristonothos, Pfuhl, fig. 65.

<sup>7</sup> Per l'oinochoe di Stoccolma cfr. *Paralipomena* 183; Touchefeu, p. 148, nr. 247, tav. XXIII.3-4; J. Boardman, *Athenian Black Figure Vases*, Thames and Hudson, 1980<sup>2</sup>, p. 250, fig. 286.

<sup>8</sup> E il pinax riprodotto in Roscher, *s.u. Seirenen*, c. 610, fig. 3.

<sup>9</sup> Di diversa opinione è la Touchefeu, p. 147, che propone di riconoscere nella figura non Circe (come Pollard, in *AJA* LIII 1949, p. 257 ss.) né Chthon (come il Bulle e gli AA. da lei ricordati a p. 146 n. 1, tra i quali occorre ricordare almeno H. Payne) bensì una terza sirena, che — a differenza delle altre — sta seduta, con le ali piegate, e non canta.

<sup>10</sup> Sulle Sirene nel mito, e nella tradizione letteraria ed iconografica, cfr. Roscher, *s.u. Seirenen*; RE, *s.u. Sirenen*; Touchefeu, pp. 179 ss.; da ultimo: B. Candida, in *Studi Classici e Orientali*, XIX-XX 1970-71, p. 212 ss.

sorta di parapetto che sormonta l'estremità sinistra dell'isola, in modo da presentare alla vista dei naviganti non l'aspetto mostruoso, di *Mischwesen*, ma solo la testa femminile, con la bocca aperta nel canto.

Ma a che cosa alludono allora gli uccellacci, anch'essi in numero di due, ben caratterizzati e distinti, che incombono sulla nave di Odisseo e sembrano quasi avventarsi contro? È un altro dei particolari estranei alla narrazione omerica, che rendono inquietante questa scena complessa.

L'uccello di destra sembra un grosso rapace della famiglia delle aquile, mentre l'altro è di identificazione più incerta: un cigno, secondo il Fairbanks<sup>11</sup>, ma forse piuttosto un avvoltoio; anche il loro atteggiamento è molto diverso: mentre infatti l'« aquila » è librata, con il becco dischiuso minacciosamente rivolto verso l'equipaggio, l'avvoltoio è quasi posato, in una posa tipica dell'uccello da carogne.

Nella simbologia omerica, l'aquila può essere presagio di morte e di vendetta cruenta, e in questi casi il suo comportamento è quello tipico degli uccelli da preda. Esiste poi nella tradizione antica una certa confusione tra l'aquila ed altri rapaci, e soprattutto con le diverse specie di avvoltoi<sup>12</sup>. La stessa distinzione tra rapaci ed uccelli da carogna, che per noi corrisponde ad una precisa gerarchia di valori, non è marcata nella mentalità antica<sup>13</sup>.

Ma in questo caso l'immagine dei rapaci che incombono sulla nave di Odisseo suscita una tetra atmosfera di morte, la stessa che nel testo omerico è evocata dalle ossa ricoperte di pelle che si disfa che circondano, come orrenda cornice, la verdeggiante isola delle Sirene. Allo stesso modo i rapaci incombono, l'uno librato, l'altro posato nel tipico atteggiamento dell'uccello da carogne, sul corpo inerte dei caduti abbandonati sul campo di battaglia: si veda ad esempio l'olpe etrusco-corinzia eponima del pittore dei Caduti, al Museo di Villa Giulia<sup>14</sup> (fig. 13.3): nonostante la differenza degli atteggiamenti e delle funzioni, qui i rapaci sono della stessa specie.

La presenza di due uccelli per i quali si tiene a sottolineare la diversità della specie, nell'aryballos di Boston, sembra rispondere al principio retorico della ri-

<sup>11</sup> Cfr. n. 4.

<sup>12</sup> Su questi problemi cfr. d'Arcy W. Thompson, *A Glossary of Greek Birds*, Oxford 1936, p. 2 ss.: « The vultures were frequently confused under the name *aetós* ». Arist., *H.A.*, IX.32, 619, pone la *phēnē* tra le diverse specie di *aetós*, eppure sappiamo che la *phēnē* è una sorta di avvoltoio. I passi dell'Odissea in cui l'aquila appare come presagio di morte sono *Od.* II.146-155, XIX.536.

<sup>13</sup> In *Od.* III.372 Atena è detta simile a una *phēnē*. « Le vautour, lui, est double. Celui des épiphanies ou des comparaisons heroïques se nomme *aigypiós*, tandis que le charognard est désigné exclusivement par *gyps* » (A. Schnapp Gourbeillon, *Lions, héros masques*, Paris 1981, pp. 178 ss.).

<sup>14</sup> Sull'olpe di Villa Giulia, attribuita al Pittore dei Caduti, inv. 56029, cfr. M. Pallottino, 'Ceramiche arcaiche del Museo Nazionale di Villa Giulia', in *BdA* 31, 1937-38, p. 149 ss.; J.G. Szilagy, in *StEtr* XL 1972, p. 28 ss.; id., *Etrusko-Korinthosi Vázafestészet*, Budapest 1975, p. 91 ss., fig. 29.

dondanza: lo stesso principio che ispira un celebre passo dell'Odissea<sup>15</sup> nel quale appaiono insieme le aquile marine (*phēnai*) e gli avvoltoi (*aigypioi*), nomi che potremmo immaginare presenti al modesto autore dell'aryballos come ricorrenti metafore dell'uccello rapace che volteggia intorno alla preda, presagio di morte.

Rapaci e divoratori di carogne, i due uccelli incombono funesti sulla nave di Odisseo: è questo il loro *significato convenzionale*; ma il loro *significato intrinseco*<sup>16</sup>, il senso della loro presenza, sembra sfuggire, a meno che non si voglia riconoscere in essi una rappresentazione alternativa delle stesse Sirene, come del resto aveva già intuito O. Touchefeu<sup>17</sup>.

Ad esse conviene una doppia immagine, poiché di doppiezza si carica tutto quanto le riguarda: la loro isola è un prato (*Od.* XII.45) fiorito (*Od.* XII.159) e tale certamente appare al navigante che deve essere sedotto dalla visione e dal canto<sup>18</sup>. E tuttavia la circonda un gran mucchio di ossa di cadaveri putrefatti, ricoperti di pelle che si disfa (*Od.* XII.45-46). Tutt'intorno all'isola soffia un vento propizio (*Od.* XII.168) ma esso si placa in un'improvvisa bonaccia quando all'isola ci si avvicina (*Od.* XII.168-9).

Carica di ambiguità è la funzione del loro canto soave, che è insieme portatore di conoscenza e di morte. Duplici nel numero, esse sono doppie nell'aspetto: nel tremendo gioco tra l'essere e l'apparire, mostrano al navigante dall'isola il loro volto ammaliatore di donna, mentre incombono sulla nave nel loro terribile aspetto inumano di apportatrici di morte: e in questo modo il *Mischwesen* si sdoppia, nella ingenua immagine dell'artigiano corinzio, nelle sue due anime.

Si potrebbe opporre che, nella tradizione figurativa greca di età arcaica e classica, le Sirene non incombono mai sulla nave di Odisseo, se non nella scena che ne raffigura il suicidio<sup>19</sup>. Io non so se si debba necessariamente ricondurre a questa scena anche il frammento da Naukratis<sup>20</sup>: in ogni caso questa norma doveva conoscere, in epoca alto-arcaica, delle eccezioni se, come credo, le Sirene incombevano sulla nave di Odisseo in un piatto, purtroppo molto lacunoso, da Knidos<sup>21</sup>: vi si riconosce ancora la nave di Odisseo, con la prora a protome di cinghiale; più in alto, su una linea di appoggio, si scorgono due coppie di zampe di uccello, identiche a quelle che hanno le Sirene nell'aryballos di Boston.

Figlie di Chthon, Elena le evoca dall'Ade, dove dimorano<sup>22</sup>, perché vengano

<sup>15</sup> *Od.* XVI.216 ss.: « piangevano forte, più fitto che uccelli, più che aquile / marine o unghiuti avvoltoi (*phēnai ē aigypioi gampsōnyches*) (trad. R. Calzecchi Onesti).

<sup>16</sup> Adopero questi termini nel senso di E. Panofsky, 'Iconografia e iconologia - Introduzione allo studio dell'arte nel Rinascimento', in *Il significato nelle arti visive* (trad. it.), Torino 1962, p. 31 ss.

<sup>17</sup> Touchefeu, p. 147 n. 5.

<sup>18</sup> Sulle implicazioni del prato, cfr. Touchefeu, p. 184 s., n. 66.

<sup>19</sup> Touchefeu nr. 250, cfr. n. 5.

<sup>20</sup> Touchefeu, p. 145 s., nr. 244, tav. XXIII.1.

<sup>21</sup> Cfr. n. 4.

<sup>22</sup> Cfr. S. fr. 777 Nauck, TGF<sup>2</sup>; E., *Hel.*, 167 ss.

ad accompagnare con la loro funebre musica il suo lamento; il loro canto rende colui che lo ascolta *terpsamenos kai pleiona eidos* schiudendogli un *savoir nouveau*<sup>23</sup>, ma dietro questo si celano, per l'incauto navigante, le porte dell'Ade, la loro sotterranea dimora, quelle *pylai* che la loro isola, nel gioco tra essere ed apparire, certo non a caso nasconde, con la sua forma inconsueta, alla barca di Odisseo. E mi riferisco, naturalmente, alla poderosa costruzione che, nell'*aryballos* di Boston, sembra sbarrare la rotta alla nave dell'eroe, una volta che essa abbia aggirato l'isola.

Simile ad un altare secondo il Fairbanks, il Bulle propone di riconoscervi il palazzo di Circe, e sposta quindi, nel disegno, la costruzione all'inizio della scena, a sinistra della nave di Odisseo, come se questa, allontanandosi da Circe, movesse verso le Sirene.

Ma il confronto con il « trampolino » di Poseidonia suggerisce una spiegazione diversa. Nonostante le differenze di forma, la struttura delle due costruzioni è identica: senza voler entrare nel merito di ciò che l'artigiano si proponeva di rappresentare, noto che entrambe le strutture si compongono di elementi rettangolari, o quasi quadrati, sovrapposti (blocchi?), e sono sormontate da un elemento di coronamento che termina su di un lato in una balza rialzata. A Poseidonia la balza è rappresentata di prospetto, mentre nell'*aryballos* sembra di profilo: è infatti l'elemento nero che sormonta l'estremità destra del corpo più avanzato. A Poseidonia il « trampolino » sembra rappresentato di scorcio, uno scorcio mal reso, ma comprensibile proprio se si osserva la « pedana » di coronamento. Anche nell'*aryballos* di Boston, dietro il corpo avanzato, a destra, si scorge una seconda parete, nella quale si potrebbe anche riconoscere la faccia laterale della struttura, in un tentativo di scorcio maldestro. Ma l'ipotesi sarebbe certamente assai arida, per quel che sappiamo della mancanza di tridimensionalità nelle rappresentazioni arcaiche. Piuttosto si tratterà qui delle due *pylai*, rappresentate parzialmente sovrapposte e sfalsate, secondo la convenzione propria del periodo arcaico.

Se l'interpretazione appare persuasiva, occorre innanzitutto concludere che doveva esistere una tradizione iconografica consolidata, ma per noi perduta, relativa alla rappresentazione delle porte dell'Ade, che del resto, già per la loro denominazione di *pylai*, dovevano avere per l'immaginario greco una corposità, una dimensione « architettonica » che ci sfugge; questa ipotesi si rende necessaria per spiegare l'analogia del motivo in due prodotti così distanti, per età e per ambiente, come sono l'*aryballos* di Boston e la tomba a cassa di Poseidonia.

Resta poi da spiegare quali siano le fonti iconografiche alle quali ha attinto l'artigiano corinzio: colpisce infatti nell'*aryballos* il contrasto tra la ricchezza e la complessità dell'immagine e la povertà dei mezzi espressivi. Per quel che concerne la reduplicazione delle Sirene, rese una volta come *Mischwesen*, un'altra

<sup>23</sup> *Od.* XII.188. Sulla fisionomia delle Sirene nel testo omerico cfr. L. Kahn, 'La mort à visage de femme', in G. Gnoli - J.P. Vernant ed., *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge 1982, p. 132 ss. (p. 137 s.).

come uccelli rapaci, io credo che la si possa attribuire all'artigiano, che aveva di fronte due tradizioni iconografiche relative alla scena di Odisseo e le Sirene; in una, documentata purtroppo solo dal piatto frammentario di Knidos<sup>24</sup>, le Sirene incombevano sulla nave; nell'altra, largamente documentata, esse erano attestate sull'isola. Seguendo questo secondo schema mosso dalla suggestione del testo omerico, l'artigiano ha introdotto i due rapaci, che rendevano esplicita la tensione drammatica della scena<sup>25</sup>.

Più complesso è il problema per le porte dell'Ade: in questo caso occorre invece supporre che l'artigiano avesse presente uno schema arcaico, relativo all'episodio omerico, più ricco della tradizione a noi pervenuta, in cui dovevano trovar posto le porte dell'Ade<sup>26</sup>: sarà stata forse proprio la scarsa perspicuità del soggetto, evidenziata dalle difficoltà che esso ha posto agli esegeti moderni, a determinare una riduzione della scena alle sue componenti essenziali, le sole conservate in seguito dalla tradizione iconografica.

Se nell'*aryballos* di Boston l'immagine delle porte dell'Ade appare in carattere con l'atmosfera della scena, densa di pericoli, meno evidente è il senso di quest'immagine nella tomba del Tuffatore. Dal simposio rappresentato sulle pareti emerge una esaltazione edonistica dell'esistenza che si addice al *musikos anēr*: ciò induce a una istantiva diffidenza verso interpretazioni « simboliche », che immediatamente creano una rottura tra la scena del coperchio e le immagini sulle pareti.

A me sembra che giustamente M. Napoli abbia accostato l'immagine del Tuffatore alla tradizione sul tuffo di Saffo amorosa dalla rupe bianca di Leucade<sup>27</sup>: ma, nell'immaginario antico, la rupe bianca si erge a fianco delle porte dell'Ade<sup>28</sup>,

<sup>24</sup> Cfr. n. 4.

<sup>25</sup> Anche se l'aquila si ritrova almeno su un altro documento iconografico relativo a Odisseo e le Sirene: alludo alla gemma Touchefeu, p. 160 nr. 280; la sua presenza, secondo P. Courcelle, annuncia in questo caso l'apoteosi del defunto. Piuttosto, la comparsa isolata dell'aquila potrebbe spostare il suo significato verso l'ambito dei presagi.

<sup>26</sup> Riguardo alle porte dell'oltretomba, esiste una impressionante continuità di tradizioni che, dall'Oriente, raggiunge la Grecia omerica e il mondo classico. In Mesopotamia esisteva una iconografia consolidata, che rappresentava le porte dell'oltretomba con stipiti in forma di pilastri composti di elementi quadrangolari sovrapposti, sormontati da un fastigio (cfr. Highbarger, tav. I.1-2), non lontani quindi dalle immagini che qui ci interessano. Le porte sono rappresentate con le valve tenute aperte da démoni: si vedono dunque solo gli stipiti, come nelle nostre immagini; ma anche nell'immaginario greco d'età arcaica le valve sono ben presenti: basti pensare che Hades è detto *pylartēs* (*Il.*, VIII.367). Certo l'iconografia orientale è tramandata da sigilli di età sargonide: solo una ricerca approfondita potrebbe dire se, nella tradizione iconografica, tra Oriente e Occidente, esiste — attraverso i secoli — quella medesima sorprendente continuità che esiste nella tradizione letteraria.

<sup>27</sup> M. Napoli, *La tomba del tuffatore*, Bari 1970, p. 162 ss.

<sup>28</sup> Cfr. *Od.* XXIV.11-14: « Giunsero alle correnti d'Oceano e alla Rupe Bianca / e alle porte del Sole e tra il popolo dei Sogni / arrivarono: e presto furono nel prato asfodelo, / dove abitan l'ombre, parvenza dei morti. (trad. R. Calzecchi Onesti). Per il commento, v. *supra* n. 3.

parte di un medesimo paesaggio infernale: la metafora del tuffo, come immagine « solare » della morte, legata indissolubilmente al concetto del rapimento amoroso<sup>29</sup>, è quella che meglio si addice alla concezione della vita che traspare dalla tomba del Tuffatore: viene in questo modo a delucidarsi, tra le varie parti della decorazione pittorica, quella solidarietà concettuale, quella unità di visione etica, che in qualche modo convalidano, di per sé stesse, l'interpretazione.

APPENDIX (EN FORME D'UNE ECOPHRASE MINIMALE)

Rappelons d'abord une séquence du film *It's A Mad Mad World*: mourant, le personnage joué par Kirk Douglas donne un coup de pied dans un seau, ce qui est tout de suite compris par le public anglophone comme la mise en scène d'une expression figurée signifiant « mourir », à savoir *kick the bucket* (littéralement: « donner un coup de pied dans le seau »).

Or, si nous tentons une ecphrase minimale en langue grecque de l'image du Plongeur, un mot s'avère bientôt indispensable: δύει ou plutôt δύεται, « il plonge », comme dans l'*Iliade*, 18, 145 ὑπὸ κύμα θαλάσσης αὐτίκ' ἔδυσαν ou *ibid.*, 6, 236 δύσειδ' ἄλδος κατὰ κύμα. Mais puisque nous sommes dans un contexte funéraire — le défunt gisait en regardant le Plongeur —, ce mot grec ne peut qu'évoquer des expressions comme *Iliade*, 11, 263 ἔδυν δόμιον Ἄιδος εἴσω ou *Odyssée*, 12, 383 δύσομαι εἰς Ἄϊδαο. En d'autres mots, le fait de « plonger », δύεσθαι, déterminé par le contexte funéraire, évoque des expressions signifiant « descendre en Hadès », acte dont l'image du Plongeur est la mise en scène astucieuse.

Nous ne savons pas si le défunt connaissait le grec. Mais l'utilisation du champ lexical de δύεσθαι suggère en tout cas que le motif a une origine grecque.

Notre « ecphrase » corrobore ainsi l'interprétation du signe architectural de l'image comme la porte de la Maison d'Hadès.

JESPER SVENBRO

<sup>29</sup> Per tutte le implicazioni del tuffo della rupe di Leucade, cfr. l'analisi di G. Nagy, 'Phaeton, Sappho's Phaon, and the white rock of Leukas', in *HSCP* 77, 1973, p. 137 ss.: Nagy chiarisce il complesso intreccio tra questa tradizione, il ratto amoroso da parte della divinità, l'apoteosi, la morte e la vicenda solare: nessi percepiti dall'immaginario antico come continua tensione di metafora. In questa dimensione si comprendono le affermazioni contenute nel testo, e assume una sua trasparenza il celebre cratere del British Museum già citato da M. Napoli (fig. 85-87).

NON MORIRE IN CITTÀ:  
ANNOTAZIONI SULLA NECROPOLI DEL « TUFFATORE »  
DI POSEIDONIA

EMANUELE GRECO

La nota presentata da B. d'Agostino nelle pagine precedenti di questa rivista<sup>1</sup> porta un contributo fondamentale alla esegesi iconografica della scena rappresentata sul 'coperchio' della ormai celebre 'tomba del tuffatore', mentre i recenti interventi di J. L. Lamboley e di P. Somville si soffermano su alcuni aspetti del rituale funerario e delle credenze religiose che vi sovrintendono<sup>2</sup>.

Non si può disconoscere, perciò, che a circa 15 anni di distanza dal rinvenimento, la tomba pestana continui a suscitare discussioni tra gli studiosi, il cui interesse centrale è, come è naturale attendersi in presenza di un siffatto monumento, lo studio del ciclo pittorico nella sua duplice valenza di testimonianza di un artigianato artistico e di documento iconografico connesso con particolari rappresentazioni simboliche (il convivio ed il tuffo) per le quali nessuno dubita si debba trovare il più immediato referente nelle pratiche rituali e nelle credenze legate alla concezione della morte.

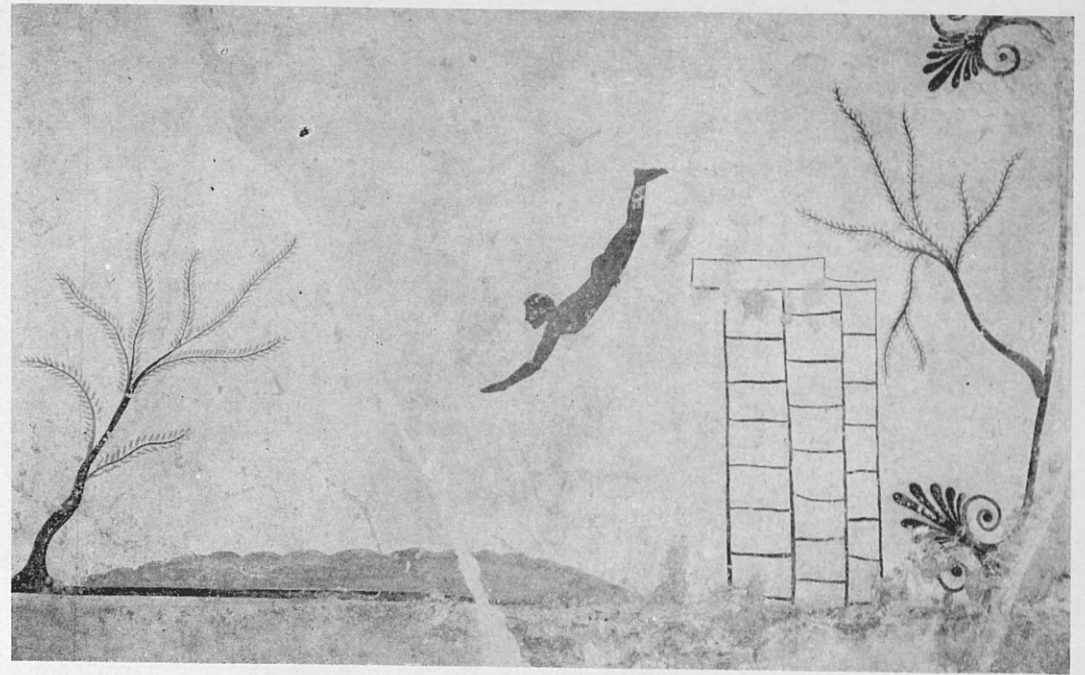
Quello che mi sembra non sia stato sufficientemente sottolineato è il problema della necropoli, cui apparteneva la 'Tomba del tuffatore'; e qui vorrei fare una prima riflessione, non sul valore generico del contesto, ma sul rapporto che

Abbreviazioni supplementari:

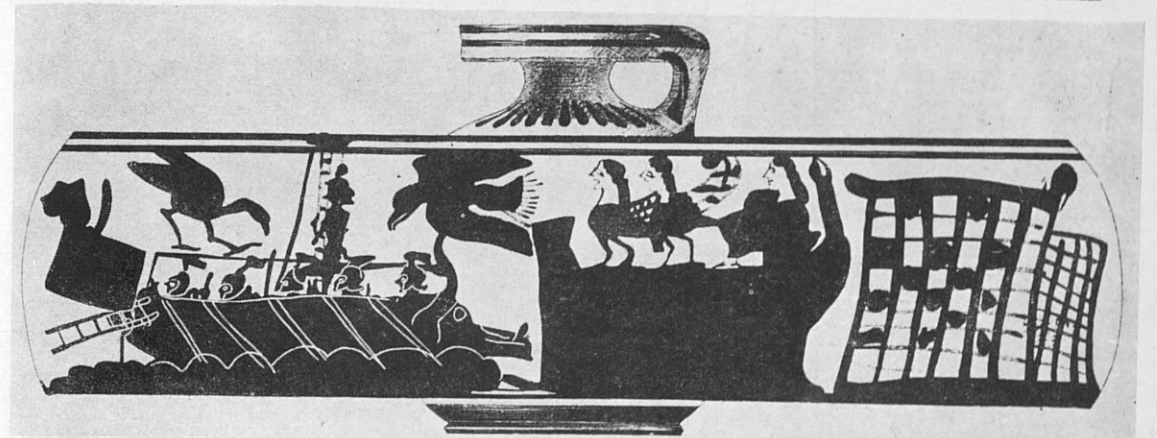
- E. Greco, 1979 = E. Greco, 'Ricerche sulla *chora* poseidoniate: il « paesaggio agrario » dalla fondazione della città alla fine del sec. IV a.C.', in *DialAr* 2, 1979, pp. 7-26.  
A. Greco Pontrandolfo, 1979 = A. Greco Pontrandolfo, 'Segni di trasformazioni sociali a Poseidonia fra la fine del V e gli inizi del III sec. a.C.', in *DialAr* 2, 1979, pp. 27-50.

<sup>1</sup> V. *supra*, p. 44 s.

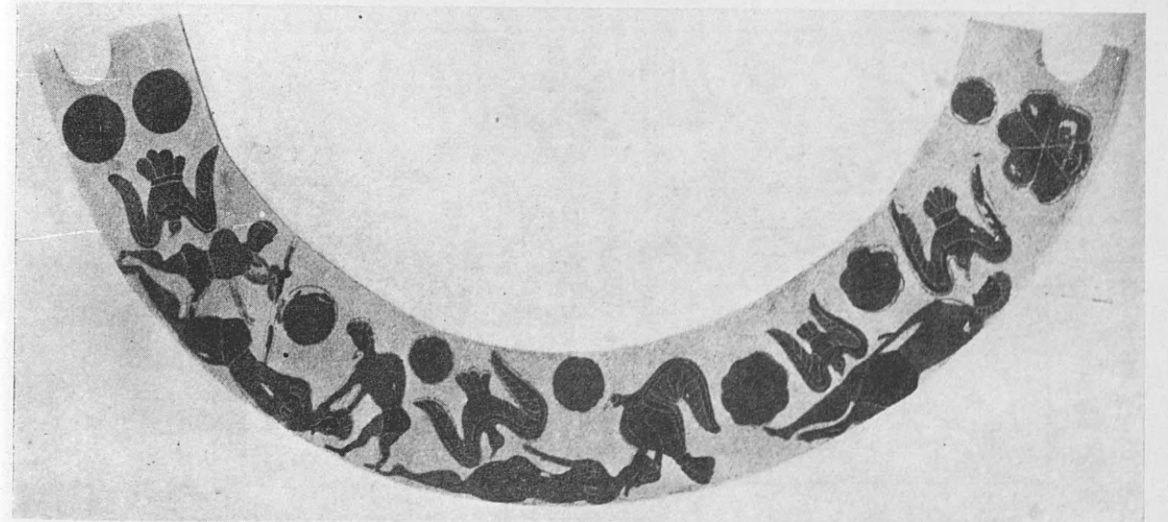




1

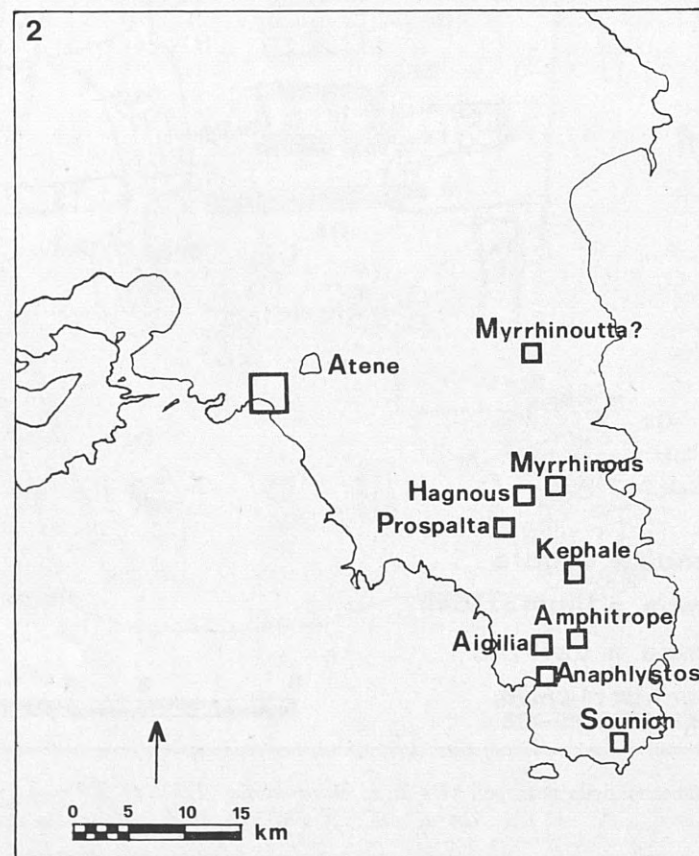
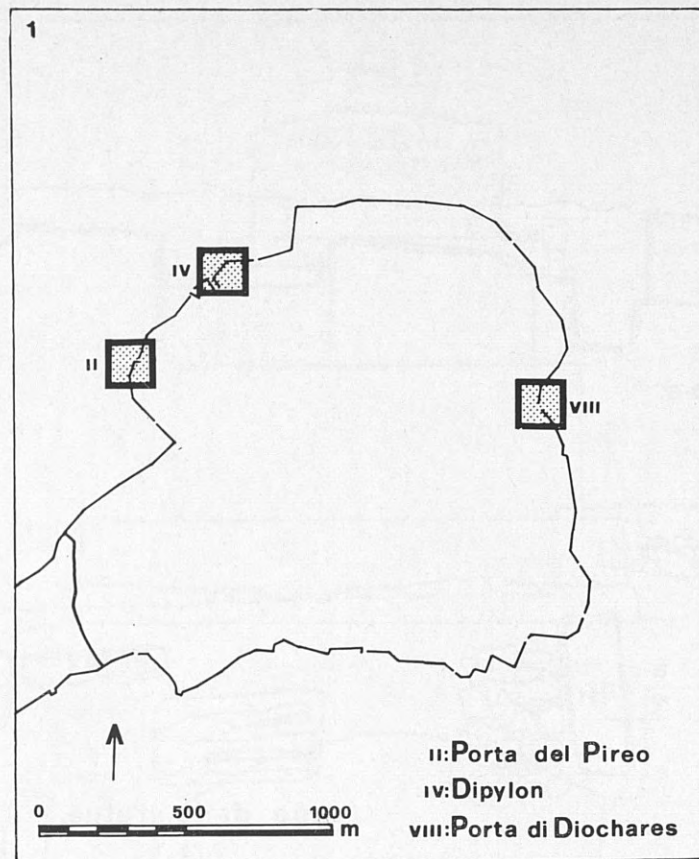


2



3

- 1 Paestum, Museo Nazionale: lastra di copertura della Tomba del Tuffatore.  
 2 Boston, Museum of Fine Arts: aryballos con Odisseo e le Sirene (*Dis. Reichhold, da Bulle*).  
 3 Roma, Museo di Villa Giulia: olpe del Pittore dei Caduti (*Da Pallottino*).



Distribuzione dei kouroi funerari:

1 Atene (Da J. Travlos, *Pictorial Dictionary of Ancient Athens*, London, 1971, p. 169, fig. 219).

2 Attica (Da S. Traill, *map 2*).

FINITO DI STAMPARE NEL GIUGNO DEL MCMLXXXIII  
NELLO STABILIMENTO « ARTE TIPOGRAFICA » DI A. R.  
VIA S. BIAGIO DEI LIBRAI - NAPOLI

