

La caccia della Tomba dei Demoni Azzurri: la fine di una tradizione

Mario Torelli*

Ostraka. Rivista di antichità - Anno XXXII - 2023, 77-80

ISSN 1122-259X

doi:10.4454/ostraka.v32.743

ABSTRACT: *The Hunt in the Tomb of the Blue Demons: The End of a Tradition*

The contribution analyzes the figurative program of the Tomb of the Blue Demons. It illustrates the culture of an oligarch on the verge of the end of a regime inaugurated three generations before, particularly aiming to explain the role attributed to the dual hunting scene on the entrance wall. This hunting scene represents the final installment in a series found in a relatively small number of graves from the 6th and 5th centuries BC, typically not occupying prominent positions. In Etruria, hunting has historically served as an accessory component of the dominant culture, essentially rare, and, unlike in the Tomb of the Blue Demons, mostly confined to secondary representations. It is not coincidental that until the advanced imperial age, hunting was not considered a demonstrative activity of the core of the patrician ideology, which was instead occupied by military and warrior virtue. From this perspective, the patron of the frescoes in the Demoni Azzurri grave can aptly be described as a "man in the middle of the ford". Consequently, he can be linked to the past and its rituals (triumphus, convivium, and hunting experiences) while simultaneously being open to Greek eschatological perspectives.

KEY WORDS: Tarquinia, Tomb of the Blue Demons, hunting scene, iconography, iconology

La scoperta della Tomba dei Demoni Azzurri¹, compiuta nel 1985, e l'accurata pubblicazione, che ne è seguita nel 2005, dovuta all'intelligenza scientifica e alla solerzia di Mariolina Cataldi, coadiuvata dal prezioso ausilio di Gloria Adinolfi e di Rodolfo Carmagnola, rappresentano gli eventi più importanti per la storia della pittura etrusca, dopo gli eccezionali accrescimenti del dossier delle nostre conoscenze – sostanzialmente ancora non del tutto assimilati dalla cultura etruscologica condivisa – avvenuti in seguito alle campagne condotte nella necropoli di Tarquinia dalla Fondazione Lerici negli anni attorno alla metà del secolo, pubblicati nel 1966 da M. Moretti². Offerte dalla decorazione dipinta

* Già Professore presso l'Università degli Studi di Perugia, Accademia Nazionale dei Lincei, Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte

¹ V.G. Adinolfi, R. Carmagnola, M. Cataldi, *La tomba dei Demoni Azzurri. Lo scavo di una tomba violata*, in *Dinamiche di sviluppo delle città dell'Etruria Meridionale*, Atti del XXIII Convegno di Studi Etruschi e Italici (Atti Convegno Roma-Veio-Cerveteri/Pyrgi-Tarquinia-Tuscania-Vulci-Viterbo 2001), Pisa 2005, 431-453; cfr. eid., *La tomba dei Demoni Azzurri: le pitture*, in F. Gilotta (ed.), *Pittura parietale, pittura vascolare. Ricerche in corso tra Etruria e Campania* (Atti Convegno Santa Maria di Capua Vetere 2003), Napoli 2005, 45-56.

² M. Moretti, *Nuovi monumenti della pittura etrusca*, Milano 1966; cfr. anche id., *Pittura etrusca in Tarquinia*, Milano 1974.

congiuntamente a quelle emerse dello scavo, eseguito con un'acribia finalmente all'altezza dei tempi e concluso da una loro sollecita pubblicazione, le straordinarie novità della Tomba dei Demoni Azzurri offrono l'opportunità, da un lato di fare definitiva giustizia delle nefaste cronologie ribassiste che gravano dagli anni '30 del secolo scorso sull'intera cultura figurativa etrusca e in particolare sulla pittura funeraria, e dall'altro di aprire un discorso, in definitiva appena iniziato, sulla cultura e sulla mentalità delle classi dominanti nella complessa e ancora opaca fase della transizione tra la fine dell'arcaismo e l'epoca delle "rinascite", un periodo che coincide all'incirca con i cinquant'anni a cavallo tra V e IV secolo a.C.

La Tomba dei Demoni Azzurri rappresenta per certi versi l'ultimo esempio di un modo di concepire il sepolcro e la struttura della sua decorazione codificata agli inizi del V secolo a.C., con la Tomba della Scrofa Nera, dopo numerosi esperimenti non canonici della fase c.d. ionica e quella del tardo arcaismo. Questa concezione si fondava sulla collocazione enfatica, nella parete di fondo della tomba, del banchetto degli antenati nell'Aldilà e sulle pareti laterali del *komos* e dei giochi, una sintassi di cui la Tomba dei Demoni Azzurri rappresenta l'estremo esempio, accompagnato però da due eccezionali varianti disposte sulle pareti laterali, che sostituiscono il gioco e la danza dell'uso precedente con due importanti novità: la prima novità è costituita dalla comparsa sulla parete sinistra del viaggio trionfale del *princeps* diretto all'Ade per ricongiungersi a quegli antenati banchettanti negli spazi felici dei Campi Elisi, viaggio di cui ho sottolineato in passato³ l'inclusione del giocoliere-danzante, che, come nel trionfo dell'Africano Maggiore descritto da Appiano⁴, precede il carro del trionfatore; la seconda novità è invece la rappresentazione dell'arrivo sulle rive dell'Acheronte della moglie del *princeps*, colà trasportata da un demone alato, dopo un viaggio in un paesaggio montano popolato da altri e altrettanto temibili demoni, perché assieme a un'altra donna e a un fanciullo, evidentemente parenti a lei premorti, traversino assieme le acque del fiume infernale sulla barca di Caronte, lì ormeggiata in attesa. Se è possibile indicare in tombe di epoca precedente rappresentazioni che della prima nuova scena potrebbero costituire delle anticipazioni

³ M. Torelli, *Quel funerale così simile al trionfo. Funus triumpho simillimum* (Sen. Cons. Marc. 3,1), in E. La Rocca, S. Tortorella (edd.), *Trionfi romani* (Catalogo Mostra Roma 2008), Milano 2008, 84-89.

⁴ Appian. Pun. 66.

embrionali⁵, non c'è alcun dubbio che tutta la vicenda dipinta su questa parete costituisca una profonda innovazione destinata a grande successo nei secoli successivi, rispetto a tutte le pitture funerarie etrusche precedenti, nelle quali non solo non c'è traccia di demoni, ma l'idea stessa del viaggio per l'Aldilà⁶ non si manifesta nelle forme che vediamo presenti nella Tomba dei Demoni Azzurri, ora in chiave puramente allusiva, come forse si voleva fare presentando il grande vascello sulla parete sinistra della Tomba della Nave⁷, o immaginando quel viaggio nella forma di una singolare cavalcata di ammantati, come quella dipinta sulle pareti della Tomba dei Pigmei⁸. Questa della parete destra della Tomba dei Demoni Azzurri è senza dubbio una grande innovazione, che proprio nella formulazione adottata in questa tomba rivela una forte dipendenza da rappresentazioni largamente presenti sulle *lekythoi* attiche a fondo bianco del cinquantennio tra il 460 e il 410 a.C.⁹. Anche questa circostanza ha un significato particolare: il cambiamento dell'immaginario funerario, registrato da tali fenomeni, si inquadra fra i nuovi orientamenti di gusto delle classi dominanti d'Etruria, da Spina in giù, che abbandonano quelle forme che ho a suo tempo chiamato di tipo "cortese" di sapore tardo-arcaico, a favore di tutto ciò che era o appariva attico, inaugurate dalla cultura figurativa etrusca al tramonto dell'arcaismo, senza che il timido accoglimento delle formule severe potesse cancellare le rigidità di quello stile.

Veniamo ora alla parete d'ingresso della Tomba dei Demoni Azzurri, che solo di recente è uscita dalla nebbia che avvolgeva gran parte delle figure, di alcune delle quali si potevano a mala pena qua e là distinguere i contorni solo in piccoli lembi di colore superstiti. Tra le

⁵ Non credo che fra i precedenti di questo *processus triumphalis* dipinto nella Tomba dei Demoni Azzurri si possa richiamare il carro dipinto sulla parete d'ingresso della Tomba del Guerriero (S. Steingraber, *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milano 1984, 318-319), preceduto – sull'adiacente parete destra della tomba – da un guerriero a cavallo, dato che sulle pareti laterali della tomba sono abbondantemente presenti scene di giochi.

⁶ Su questo aspetto dell'ideologia della morte, v. M. Torelli, *Ideologia e paesaggi della morte in Etruria tra arcaismo ed età ellenistica*, in I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini (edd.), *Iconografia 2001. Studi sull'immagine* (Atti Convegno Padova 2001), Roma 2002, 45-61.

⁷ Cfr. S. Steingraber, *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milano, 1984, 332-333.

⁸ S. Stopponi, *La tomba dei Pigmei*, in *DialArch* II, 1983, 85-86; F.-H. Massa Pairault, *La Tomba dei Pigmei. L'espressione del sacro*, in Meixis, *Dinamiche di stratificazione culturale nella periferia greca e romana*. Atti del Convegno Internazionale di Studi "Il sacro e il profano" (Atti Convegno Cagliari 2011), Roma 2012, 49-64.

⁹ E. Giudice, *Il tymbos, la stele, la barca di Caronte*, Roma 2015.

ultime fatiche di Mariolina Cataldi c'è anche il coordinamento, ancora una volta sostenuto dalla competenza e dalla dedizione di Gloria Adinolfi e di Rodolfo Carmagnola, di un grande lavoro interdisciplinare, i cui risultati ho avuto il piacere di ospitare sulla mia rivista. Si tratta di un'indagine condotta da un'équipe composta da tecnici della fotografia e da specialisti di archeologia e persino di zoologia, che ha ottenuto una ricostruzione dell'iconografia degli affreschi della parete, previa acquisizione d'immagini fotografiche della parete in questione, realizzate con tecniche d'avanguardia:¹⁰ per i fini che mi sono proposto con queste pagine, non è necessario che riprenda qui tutti gli aspetti di questo straordinario lavoro, di cui in questa sede riassumerò in maniera assai sintetica i risultati. Come si era intravisto sin dalla prima pubblicazione, la parete è occupata da due scene di caccia, divise tra le due metà della parete a destra e sinistra della porta della tomba, in quella di destra con la caccia al cervo, in quella di sinistra con la caccia al cinghiale, che s'immaginano svolte con l'ausilio di battitori, che sono rappresentati in atto di affrontare ciascuna preda armati di lancia e assistiti, non solo – com'è normale – da cani, ma anche da eccezionali esemplari di caracal, un felino diffuso in Africa e soprattutto in Asia, dettaglio questo al quale dedicherò più avanti qualche parola di commento.

Cominciamo dalla scelta operata dal pittore, certo su suggestione del committente, di presentare scene di caccia a tutto campo nella parete d'ingresso, scelta che non trova alcun riscontro in tutte le tombe tarquiniesi di ogni età. Già questo è un dato che occorre tenere presente per la ricostruzione della mentalità di questo straordinario committente vissuto al tramonto dell'aristocrazia arcaica della città, prima della "rinascita" della società e della cultura avviata da tutta la generazione successiva, che possiamo ricostruire sotto la guida di figure, come quella, purtroppo quasi del tutto sconosciuta, di Velthur II Spurinas, autore delle fortune, tanto effimere quanto grandi, della famiglia¹¹. Evocare la caccia con la particolare enfasi costituita dall'aver riservato alla scena un'intera parete della tomba è anche questo un importante segnale dell'orientamento culturale (e politico) del committente degli affreschi. Questa

¹⁰ G. Adinolfi, R. Carmagnola, M. Cataldi, L. Marras, M. Masseti, V. Palleschi, *Vedere l'invisibile: immagini da un "bestiario" di V sec. a.C. nella tomba dei Demoni Azzurri dalle prime indagini multispettrali*, in *Ostraka* XXVIII, 2019, 5-23.

¹¹ M. Torelli, *Gli Spurinas. Una famiglia di principes della Tarquinia della «rinascita»*, Roma 2109, 106-110.

importanza della collocazione del soggetto emerge assai bene se consideriamo le precedenti tombe nelle quali siano state dipinte scene di caccia, abbastanza rare, per la verità, raccolte nel repertorio delle scene di caccia pubblicato da G. Camporeale¹². Distingueri le tombe in cui l'attività venatoria è narrata in maniera esplicita, da quelle, molto inconsuete, in cui a tale attività si allude semplicemente raffigurando la tenda eretta per la caccia, come nella Tomba del Cacciatore¹³, o mostrando la partenza per una battuta di caccia, come nella Tomba della Caccia e della Pesca: quest'ultima tomba, oltre a presentare un'elaborata e vivace sequenza di scene di pesca, quasi un materiale di alieutica, riserva alla partenza per la caccia il timpano della prima stanza, alla quale corrisponde la rappresentazione del banchetto familiare nel timpano della seconda stanza, un'evidente contrapposizione del genere *domi/militiae*, funzionale ad esprimere la polarità delle sfere in cui il *dominus* ha svolto la sue attività, senza per questo evocare immagini di natura militare, poco consone all'atmosfera di gioia e letizia eterna dell'Aldilà.

Tutte le rappresentazioni della caccia vera propria compaiono prima della fase della "rinascita" e figurano nelle tombe seguenti:

- Tomba della Scrofa Nera (c.a. 470 a.C.): caccia al cinghiale, parete di fondo, timpano¹⁴;
- Tomba della Caccia al Cervo (c.a. 450 a.C.): caccia al cervo, sostegno del *columen*¹⁵;
- Tomba Maggi (c.a. 450 a.C.): caccia al cervo, sostegno del *columen*¹⁶;
- Tomba Querciola I (c.a. 440 a.C.); caccia al cinghiale, fregio inferiore, parete sinistra¹⁷.

Come si può senza difficoltà osservare, alle scene di caccia, divise equamente tra quelle al cervo e quelle al cinghiale, sono riservati spazi che non concedono alcuna enfasi alla figurazione, relegata sul sostegno del *columen*, o al massimo ai lati di questo. La Tomba dei Demoni Azzurri invece, con intento che direi quasi epico, mostra le due caccie usuali d'Etruria, quella al cervo e quella al cinghiale, destinando un'intera parete all'argomento venatorio, che fino a quel momento si è costantemente manifestato di natura quasi marginale

o complementare rispetto alle scene di contenuto per così dire "più alto". L'aristocratico sepolto nella tomba non solo destina tutta una parete a questa scena, nella quale, come è sempre avvenuto nella figurazione di maggiore impegno, gli attori sono i servi e mai il *dominus*, caratteristica questa che permette di escludere che l'obiettivo del committente fosse la *virtus* del cacciatore, come è stato invece per le caccie reali dell'Oriente e come tornerà ad essere da Alessandro in poi, nell'instancabile *imitatio* dei sovrani mesopotamici ed egiziani dei vertici della società ellenistica. Dopo i fasti protostorici del valore iniziatico dell'attività venatoria, così bene espresso dal celebre carrello di Bisenzio¹⁸, in Etruria la caccia è sfoggio di potere personale, esibizione di un assoluto dominio sulle forze ostili della natura, esercitato dall'aristocrazia in tutte le attività materiali, eccezion fatta per quelle belliche (qui neanche evocate), se si vuole, una sorta di manifestazione di lusso, concessa dall'austerità imperante: la spia di questo stato di cose è la già ricordata presenza nella caccia del caracal, segno di legami con terre lontane, forse più d'Asia che di Africa, qualcosa che i contemporanei avranno ammirato e invidiato.

Il nostro aristocratico è perfettamente in mezzo al guado. L'uomo ha un occhio al passato, come ci dicono ben tre fondamentali aspetti della sua mentalità: l'arcaizzante simposio dell'Aldilà; l'inusitato *processus triumphalis* che egli riserva per sé allo scopo di presentare a tutti l'alone di gloria di cui si sentiva circondato, forse per qualche successo militare che l'ha condotto in un corteo al grande tempio di Tinia, dove i re prima e i magistrati poi avevano celebrato e continueranno a celebrare i propri trionfi¹⁹; e infine la riesumazione della caccia, che egli ha voluto fosse dedicata tanto al cervo quanto al cinghiale con l'efficace esibizione del singolare felino esotico tra i segugi di quelle caccie. Al tempo stesso, egli antivede il futuro, immaginando, come faranno i suoi discendenti, ammesso che ne abbia avuti, un Aldilà popolato di demoni, che – è vero – egli riserva alle donne e ai fanciulli, come l'antico *ethos* aristocratico gli suggeriva, ma che nondimeno esprime un mondo, con tutte le sue angosce, destinato a trionfare univocamente per secoli a venire. La tradizione l'obbligava ad essere fedele a schemi mentali radicati nelle menti dei sempre

¹² G. Camporeale, *La caccia in Etruria*, Roma 1984.

¹³ S. Steingraber, *Catalogo ragionato* cit., 301 s., n. 51.

¹⁴ S. Stopponi, *La Tomba della Scrofa Nera*, Roma 1983; S. Steingraber, *Catalogo ragionato* cit., 344 s., n. 108.

¹⁵ S. Steingraber, *Catalogo ragionato* cit., 298, n. 49.

¹⁶ S. Steingraber, *Catalogo ragionato* cit., 257, n. 84.

¹⁷ S. Steingraber, *Catalogo ragionato* cit., 342-344, n. 106.

¹⁸ Per la mia interpretazione di questa e delle altre scene presentate dal carrello di Bisenzio, v. M. Torelli, *Rango e ritualità nell'iconografia italica più antica*, in *Ostraka* V, 2, 1996, 333-368.

¹⁹ Per la ricostruzione dei trionfi celebrati a Tarquinia, v. M. Torelli, *Gli Spurinas* cit.

più deboli membri di un'aristocrazia in declino, ma l'intelligenza come spesso accade negli uomini al comando nei periodi di transizione, gli suggeriva di essere eventualmente pronto a passare per traditore della propria classe per salvare il salvabile.