

Innovazione e circolazione. La caccia al cinghiale calidonio nel IV secolo a.C., tra Anatolia e Grecia

Alessandro Poggio

1. Introduzione

Accenti patetici e invenzione di schemi iconografici inediti caratterizzano il repertorio figurativo greco di IV sec. a.C., che non a caso viene identificato come un periodo di innovazioni e sperimentazioni in numerosi campi artistici, come la musica e la tragedia, in forte connessione con mutamenti nel pensiero filosofico e nella mentalità¹.

Significativo è il caso delle immagini del mito greco. Il patrimonio mitico greco – flessibile e polivalente – è capace di adattarsi a contesti sociali e culturali diversi. In ambito figurativo le immagini del mito greco, pur legate a racconti tradizionali che si rispecchiano visivamente in schemi ben riconoscibili, vengono spesso recepite e rielaborate in luoghi distanti del Mediterraneo attraverso integrazioni o reinterpretazioni che adattavano il racconto a esigenze locali².

Innovazione e circolazione appaiono dunque come due aspetti del vasto impatto delle immagini del mito greco; il IV sec. a.C., periodo di intensa circolazione di artisti e modelli artistici greci nel Mediterraneo ancor prima dell'apertura di orizzonti provocata dalla spedizione di Alessandro Magno, presenta in questo senso casi significativi.

Il presente contributo intende esplorare alcune immagini di IV sec. a.C. (conservate o tramandate per via letteraria) del mito della caccia al cinghiale calidonio. Come è noto, tale mito vede riunirsi in Etolia un gruppo

¹ M.L. CATONI, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica. Gli 'schemata' nella danza, nell'arte, nella vita*, Torino 2008, cap. IV.

² Per il Mediterraneo orientale, A. POGGIO, *Versatilità delle immagini del mito. L'impiego di schemi iconografici nella Licia di IV sec. a.C.*, «La Rivista di Engramma», 150, 2017 (<http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3288>, aprile 2019). Per l'ambito etrusco, si veda ora F. DE ANGELIS, *Miti greci in tombe etrusche. Le urne cinerarie di Chiusi*, Roma 2015.

di eroi provenienti da diverse aree della Grecia e appartenenti alla generazione precedente alla Guerra di Troia. Artemide, infuriata con Eneo, re di Calidone, perché le negò il consueto sacrificio, inviò un terribile cinghiale a seminare morte e distruzione; Meleagro, figlio di Eneo, partecipò con successo alla caccia al cinghiale calidonio e, insieme ai suoi compagni, tra cui vi era anche Atalanta, riuscì a debellare la fiera. Questo mito ha il vantaggio di presentare attestazioni in ambito figurativo e letterario su un lungo periodo, dunque è possibile fare riflessioni su tradizione e innovazione. Inoltre, questa indagine offrirà l'occasione di riflettere sulla dinamica della mobilità degli artisti di formazione greca nel IV secolo a.C.³.

2. *Innovazione*

Come noto, le varianti iconografiche e iconologiche che si rintracciano nei diversi ambiti culturali in cui si riscontrano immagini mitiche greche possono essere lette come indizi dei contesti che le generarono. A presentare una carica innovativa particolare sono spesso le aree di contatto, caratterizzate dall'interazione di diverse culture (figurative, ma non solo), tra cui quella greca è solo una delle componenti in gioco. A questo proposito la Licia, un'antica regione dell'Anatolia, nell'attuale Turchia sud-occidentale, anche se in modo non uniforme, fu molto ricettiva del linguaggio figurativo e della cultura del mondo greco.

³ Riguardo alla mobilità degli artisti, sono stati oggetto di particolare interesse gli scultori di Paros, documentati in luoghi diversi del Mediterraneo, come dimostrano i casi degli scultori Aristion in età arcaica (V. BARLOU, *An Itinerant Parian Before Skopas: Aristion, Phrasikleia and the Problem of Regional Styles*, in *Skopas of Paros and His World*, Proceedings of the Third International Conference on the Archaeology of Paros and the Cyclades [Paros, June 11-14, 2010], ed. by D. Katsonopoulou and A. Stewart, Athens 2013, pp. 111-32) e Skopas in età tardo-classica (O. PALAGIA, *Skopas of Paros and the "Pothos"*, in *Paria Lithos: Parian Quarries, Marble and Workshops of Sculpture*, Proceedings of the First International Conference on the Archaeology of Paros and the Cyclades [Paroikia, Paros, October 2-5, 1997], ed. by D.U. Schilardi and D. Katsonopoulou, Athens 2010², pp. 219-25; G. ADORNATO, *Skopas alla corte macedone? Motivi stilistici skopadei tra Grecia e Macedonia*, in *Arte-Potere. Forme artistiche, istituzioni, paradigmi interpretativi*, Atti del convegno [Pisa, 25-27 novembre 2010], a cura di M. Castiglione e A. Poggio, Milano 2012, pp. 259-72).

Un monumento è in questo senso eccezionale: l'heroon di Trysa (380-70 a.C.), un recinto funerario quadrangolare, in blocchi di calcare, decorato sui quattro lati interni e su quello esterno di accesso da lunghi fregi figurati disposti su doppio registro. La lunghezza complessiva dei fregi che costituivano questo ricco apparato decorativo – oggi custodito presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna – ammontava a più di 200 metri⁴.

Insieme al Monumento delle Nereidi di Xanthos e all'heroon di Limyra, l'heroon di Trysa costituisce un gruppo di tombe licie della prima metà del IV sec. a.C. che, per collocazione topografica, tipologia e decorazione, può essere riferito alla committenza di figure convenzionalmente denominate 'dinasti', che esercitavano il loro potere a livello locale nella più ampia cornice dell'impero persiano achemenide⁵. Questi dinasti ricorrevano in maniera crescente a maestranze greche o che avevano appreso le convenzioni artistiche di questa cultura figurativa.

La particolarità dell'heroon di Trysa consiste appunto nella presenza di immagini del mito tratte dalla tradizione greca, con presenza di varianti iconografiche riconducibili al contesto locale. Sulla parete interna meridionale, a sinistra dell'accesso per chi entrava nel recinto, si trovavano due fregi sovrapposti con la scena di mnesterofonia, l'uccisione dei pretendenti di Penelope da parte di Odisseo e Telemaco, sul registro superiore, e una caccia al cinghiale su quello inferiore (fig. 32)⁶. Su quest'ultimo fregio, la scena si snoda attorno a una singola preda, circondata da cacciatori a piedi. Di queste figure, una è particolarmente significativa per l'interpretazione del soggetto: la terza figura da destra sul rilievo B2 (fig. 33) è una cacciatrice, ragion per cui è possibile identificarla agevolmente con Atalanta, l'eroina che prese parte all'impresa del cinghiale calidonio. È quindi indubbio che la caccia rappresentata su questo fregio vada interpretata come una caccia al cinghiale calidonio.

⁴ O. BENNDORF, G. NIEMANN, *Das Heroon von Gjölbashi-Trysa*, Wien 1889, pp. 51-2.

⁵ Sull'heroon di Trysa basti citare in questa sede la prima edizione del monumento (*ibid.*) e l'ultimo studio complessivo e dettagliato della tomba (A. LANDSKRON, *Das Heroon von Trysa. Ein Denkmal in Lykien zwischen Ost und West. Untersuchungen zu Bildschmuck, Bauform und Grabinhaber*, Wien 2015), a cui si rimanda per la bibliografia. Si segnala che Landskron (*ibid.*, pp. 347-9) ha riaperto la questione della cronologia, rialzando la datazione all'ultimo decennio del V sec. a.C.

⁶ Sulla mnesterofonia: A. POGGIO, *Il fregio della mnesterofonia a Trysa*, in *Lo sguardo archeologico. I normalisti per Paul Zanker*, a cura di F. de Angelis, Pisa 2007, pp. 63-76.

Nella realizzazione di questo fregio il ricorso a modelli ellenici risalta maggiormente in confronto con il secondo fregio di caccia del recinto funerario: sulla parete interna settentrionale si snodava una sequenza di nove scene di caccia giustapposte paratatticamente e organizzate intorno a prede di specie differenti, distinte per tecniche venatorie e numero di uomini coinvolti⁷. Questa impostazione a sintassi policentrica rispondeva a una convenzione tutta locale, un'iconografia conosciuta come 'caccia multipla': questa pratica di accostare – per lo più nello stesso campo figurato – scene di caccia a prede differenti riconducibili alla vita del dinasta e del suo *entourage* trova ampio riscontro su altri monumenti dinastici della Licia e del Mediterraneo orientale dello stesso periodo⁸.

Nel confronto tra i due fregi di caccia a Trysa, quello della caccia al cinghiale calidonio spicca dunque per un uso consapevole di modelli figurativi greci e presenta tre caratteristiche principali. In primo luogo, la scena è molto affollata: il gruppo di cacciatori si espande significativamente nel lungo fregio, originariamente formato da sette lastre, di cui ne sopravvivono sei con 23 figure scolpite. In secondo luogo, la furia devastatrice della preda è resa attraverso la rappresentazione di numerose vittime, almeno tre, tutte presentate in situazioni differenti secondo un principio di *varietas*. Sul primo rilievo (B1), a sinistra, una figura è sorretta da un compagno e sta in posizione eretta aiutandosi con una lancia a causa – probabilmente – di una ferita alla gamba sinistra; più a destra, un secondo uomo, colpito gravemente o deceduto, viene portato lontano dal fulcro della scena da due compagni (fig. 33). Sul quinto rilievo (B5), a destra della rappresentazione del cinghiale, un terzo cacciatore è seduto a terra, con le gambe distese, mentre un compagno lo sorregge da dietro aiutandosi con il ginocchio (fig. 34)⁹. In terzo luogo, come si è appena visto, tutti e tre i cacciatori feriti dalla fiera sono soccorsi dai compagni: nessun ferito è abbandonato al proprio destino. Il numero delle vittime, e le scene di soccorso, sono del

⁷ BENNDORF, NIEMANN, *Das Heroon*, tav. XVII (fregio A).

⁸ A. POGGIO, *Immagini venatorie e monumenti dinastici: l'Impero Persiano tra centro e periferia*, in *Arte-Potere. Forme artistiche, istituzioni, paradigmi interpretativi*, pp. 227-41.

⁹ Benndorf ipotizza che sul rilievo mancante fosse raffigurato un altro ferito (BENNDORF, NIEMANN, *Das Heroon*, p. 106).

tutto eccezionali nell'ambito della tradizione figurativa della caccia al cinghiale calidonio precedente.

Il mito del cinghiale calidonio in ambito greco si afferma in età arcaica: in virtù dell'aspetto cooperativo tra eroi di diversa provenienza geografica, questa impresa assume un ruolo importante nell'immaginario aristocratico, diventando uno dei soggetti della poesia lirica di VI e V sec. a.C., una produzione letteraria legata ai circoli aristocratici, e del patrimonio visivo di crateri e *dinoi*, forme ceramiche usate nel simposio, fenomeno aristocratico *par excellence*¹⁰.

La vicenda appare già nell'*Iliade*, dove Fenice cita il mito di Meleagro con lo scopo di convincere Achille a ritornare a combattere a fianco dei Greci¹¹. Dalle sue parole sappiamo che le vittime della fiera furono numerose, e proprio la gran quantità di uomini uccisi dal cinghiale contribuì a caratterizzarne la ferocia e ad accrescere la gloria di Meleagro, ma essi vengono lasciati nell'anonimato:

Però lo uccise Meleagro, il figlio di Oineo,
raccogliendo da molti borghi cacciatori e cani:
non sarebbe mai stato stroncato da pochi enorme com'era,
molti sul rogo funebre aveva costretto a salire¹².

Si riscontra una discrepanza nel modo di trattare le vittime del cinghiale nelle fonti letterarie rispetto a quelle figurative. Tra le più antiche

¹⁰ T. HÖLSCHER, *Immagini mitologiche e valori sociali nella Grecia arcaica*, in *Im Spiegel des Mythos: Bilderwelt und Lebenswelt*, Akten des Kolloquiums (Rom, 19.-20. Februar 1998), hrsg. von F. de Angelis und S. Muth, Wiesbaden 1999, pp. 11-30: 28-9; J.M. BARRINGER, *Hunters and Hunting on the François Vase*, in *The François Vase. New Perspectives*, Conference proceedings (Florence, May 23-24, 2003), ed. by H.A. Shapiro, M. Iozzo and A. Lezzi-Hafter, Kilchberg (ZH) 2013, pp. 153-67: 156-7; sul simposio: M.L. CATONI, *Bere vino puro. Immagini del simposio*, Milano 2010.

¹¹ Hom. *Il.* 9, 529-99. Per utili panoramiche sul tema nella letteratura e nell'arte antiche si vedano G. DALTRUP, *Die Kalydonische Jagd in der Antike*, Hamburg-Berlin 1966; LIMC VI 414; C. HOFF, *Identität und Politik. Kollektive kulturelle und politische Identität der Lykier bis zur Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Wiesbaden 2017, pp. 301-3.

¹² Hom. *Il.* 9, 543-6. Trad. da Omero. *Iliade*, a cura di F. Ferrari, Milano 2018 (τὸν δ' υἱὸς Οἰνῆος ἀπέκτεινεν Μελεάγρος | πολλῶν ἐκ πολιῶν θηρήτορας ἄνδρας ἀγείρας | καὶ κύνας· οὐ μὲν γάρ κε δάμη παύροισι βροτοῖσι· | τόσσοις ἔην, πολλοὺς δὲ πυρῆς ἐπέβησ' ἀλεγεινῆς).

testimonianze figurative della caccia al cinghiale calidonio va annoverata la scena rappresentata sul lato A del celebre Vaso François (570-60 a.C.)¹³. La scena è ben bilanciata da un punto di vista compositivo (fig. 35): la fiera occupa una posizione centrale, circondata sulla sinistra e sulla destra da quattro coppie di cacciatori, oltre che da un arciere inginocchiato sulla sinistra e due arcieri sulla destra; il numero totale di cacciatori è dunque diciannove. La presenza tra le zampe del cinghiale di una sola vittima tra gli umani, denominata Antaios dalla relativa iscrizione, e di un solo cane colpito risponde a una precisa esigenza comunicativa dell'immagine: simboleggia la ferocia del cinghiale e il pericolo della caccia senza diminuire la celebrazione dell'impresa con un numero elevato di vittime¹⁴.

La scelta del *medium* è quindi rilevante: in ambito letterario il fluire del racconto permette di non inficiare il risultato positivo della caccia nonostante la menzione di molte vittime, come abbiamo visto nell'*Iliade*; nelle testimonianze visive, invece, la presenza simultanea di numerosi cacciatori in difficoltà avrebbe potuto compromettere la celebrazione del successo di Meleagro. Di conseguenza, come sul Vaso François, in ambito figurativo si assiste a una semplificazione della scena: altre testimonianze su ceramica confermano l'assenza di cacciatori feriti o la presenza di non più di una vittima del cinghiale, come mostrato dal frammento di *dinos* da Atene, dal *dinos* ai Musei Vaticani, e da altri vasi datati alla prima metà del VI sec. a.C.¹⁵. In ogni caso, non sono rappresentate scene di soccorso come a Trysa.

Il mito del cinghiale calidonio gode di fortuna – sia in ambito letterario che figurativo – anche nel V sec. a.C. La tradizione letteraria superstita ci segnala una novità. Nel V epinicio del poeta Bacchilide, ode composta per

¹³ Firenze, Museo Archeologico Nazionale, inv. 4209. Sul Vaso François si vedano di recente M. TORELLI, *Le strategie di Kleitias. Composizione e programma figurativo del vaso François*, Milano 2007; *The François Vase. New Perspectives*; M. IOZZO, *Il Vaso François. Rex Vasorum. Guida breve*, Firenze 2018.

¹⁴ Sulla scena di caccia al cinghiale calidonio, TORELLI, *Le strategie di Kleitias*, pp. 25-7; BARRINGER, *Hunters and Hunting*; IOZZO, *Il Vaso François. Rex Vasorum*, pp. 23-4. Nella tradizione figurativa e letteraria successiva per la vittima è attestato piuttosto il nome Ankaios; si veda anche R. WACHTER, *The Inscriptions on the François Vase*, «Museum Helveticum», 48, 1991, pp. 86-113; 87 n. 17, 104.

¹⁵ LIMC VI 416, nn. 6 e 8.

la vittoria di Ierone di Siracusa nel 476 a.C., Eracle discende nell'Ade, dove incontra l'anima di Meleagro, che gli racconta la vicenda legata alla caccia:

Noi, i più valorosi fra i greci, strenuamente
 combattemmo contro di lui dura lotta
 per sei giorni, senza sosta. Ma quando il dio
 concesse agli etoli la vittoria,
 seppellimmo quanti il cinghiale mugghiante
 aveva ucciso con assalto brutale,
 Anceo e Agelao, il più f[or]te
 dei miei valorosi fratelli,
 [che] Altea aveva generato
 [come figli] nel glorioso palazzo di Eneo¹⁶.

È degno di nota che in questo passo siano citati due cacciatori. La menzione di Agelao conferisce alla storia un effetto più patetico dato che egli è il «più forte» dei fratelli di Meleagro: si delinea così una trama narrativa individuale che conferisce un tono più personale al racconto in prima persona dell'eroe etole¹⁷.

Per quanto riguarda le testimonianze figurative, nel V sec. a.C. emerge un rinnovato interesse per la rappresentazione della vittima ferita. Su due rilievi fittili appartenenti alla serie dei cosiddetti rilievi meli, una produzione databile alla prima metà del V sec. a.C., si osservano nuovi schemi che lasciano aperta l'interpretazione del destino dello sventurato colpito dalla furia del cinghiale. Sul rilievo di Amsterdam – come sottolineato da Florian Stilp – la vittima del cinghiale viene per la prima volta rappresentata seduta a terra, mentre si sorregge con le mani (fig. 36)¹⁸. Anche nel

¹⁶ B. 5, 111-20. Trad. *Bacchilide. Odi e frammenti*, a cura di M. Giuseppetti, Milano 2015 (Τῶ δὲ στρυγερὰν δῆριν Ἑλλάνων ἄριστοι | στασάμεθ' ἐνδυκέως | ἔξ ἅματα συνεχέως· ἐπεὶ δὲ δαίμων | κάρτος Αἰτωλοῖς ὄρεξεν, | θάπτομεν οὐς κατέπεφνε<ν> | οὐς ἐριβρύχας ἐπαίσσων βίᾳ, | Ἀ[γκ]αῖον ἐμῶν τ' Ἀγέλαον | φ[έρτ]ατον κεδνῶν ἀδελφῶν | οὐς τέ] κεν ἐν μεγάροις | –)ς Ἀλθαία περικλειτοῖσιν Οἰνέος. [...]). Per alcune considerazioni: *Bacchilide. Epinici*, a cura di R. Sevieri, Milano 2007, p. 181-3.

¹⁷ Per quanto riguarda la presenza di Meleagro nella tradizione letteraria, secondo Pausania (Paus. 10, 31, 4) l'episodio del tizzone fatale, gettato nel fuoco dalla madre di Meleagro per sancirne la morte, era già noto quando fu citato da Frinico nelle *Pleuronie* (*TrGF* I² 3 F 6).

¹⁸ Amsterdam, Università, Allard Pierson Museum, inv. APM01758. F. STILP, *Die*

rilievo di Berlino la soluzione è nuova: il cacciatore si piega sulle gambe con il capo chino toccandosi con la mano destra poco sopra il ginocchio, probabilmente il punto della ferita: è questa forse una reminiscenza del celebre racconto omerico della cicatrice dell'eroe nell'*Odissea*, i cui personaggi appaiono frequentemente sui rilievi 'meli'¹⁹. Questi nuovi schemi associati alla caccia al cinghiale sembrano coerenti con la rappresentazione di guerrieri feriti che si afferma in particolare nella seconda metà del V secolo a.C.: basti pensare al caso dell'Amazzone ferita, tema in cui si sarebbero cimentati a Efeso gli scultori più esperti dell'epoca²⁰; oppure alla scultura del Metropolitan Museum of Art, interpretata come Protesilao o come il pliniano *volneratus deficiens* di Cresila²¹. Il soggetto di queste sculture – a noi note da copie di età romana – non deve essere disgiunto dagli interessi della medicina contemporanea che appaiono, per esempio, in alcune opere del *Corpus Hippocraticum*, come il trattato *περὶ ἔλκῶν* (*De ulceribus*)²². In ogni caso, anche per il V sec. a.C. emerge un diverso trattamento della caccia al cinghiale calidonio tra fonti letterarie e figurative: le rappresentazioni del mito, pur con elementi di novità rispetto al periodo precedente, mostrano al massimo una vittima della fiera, mentre nella letteratura più cacciatori sono ricordati individualmente come vittime del cinghiale.

Da questa panoramica della tradizione figurativa precedente, il numero delle vittime e la presenza di scene di soccorso a Trysa emergono

Jacobsthal-Relief. Konturierte Tonreliefs aus dem Griechenland der Frühklassik, Roma 2006, Kat. 39, 87-9, 182-3. Per uno schema simile in un contesto diverso, si veda la figura di Amazzone a terra su un cratere a figure rosse del terzo quarto del V sec. a.C. (*LIMC I* 601-2, n. 232 [c]).

¹⁹ Berlin, Staatliche Museen-Antikensammlung, Inv. TC 5783. STILP, *Die Jacobsthal-Reliefs*, Roma 2006, Kat. 40, 89-91, 184-5.

²⁰ Plin. *HN* 34, 53. Sul concorso efesino, M. PAPINI, *Fidia. L'uomo che scolpì gli dei*, Roma-Bari 2014, cap. VIII.

²¹ Plin. *HN* 34, 74. J. FREL, *The Volneratus Deficiens by Cresilas*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 29/4, 1970, pp. 170-7; B.S. RIDGWAY, *Fifth Century Styles in Greek Sculpture*, Princeton (NJ) 1981, p. 181; J. BOARDMAN, *Greek Sculpture. The Classical Period. A Handbook*, London 1991, p. 234, fig. 237.

²² Su quest'opera e sul *Corpus Hippocraticum*, E.M. CRAIK, *The 'Hippocratic' Corpus. Content and Context*, London-New York 2015, part. 256-8. Sul significato della ferita in guerra nel mondo greco, E. SAMAMA, *La médecine de guerre en Grèce ancienne*, Turnhout 2017, pp. 57-70.

come novità. Tale innovazione emerge anche nel panorama di IV sec. a.C., contemporanea all'heroon licio: mancano, infatti, scene di soccorso nelle rappresentazioni di caccia al cinghiale calidonio nella pittura vascolare di IV sec. a.C. Alla metà del IV sec. a.C. la scena di caccia sui vasi è impostata su un campo figurativo più ampio, organizzato su due o tre registri, in cui le figure dei cacciatori sono disposte in maniera tale da circondare il cinghiale. Rimane in ogni caso il limite di una vittima per scena: su un'anfora il corpo del caduto è sdraiato a terra, ma non con la monoliticità che contraddistingueva il corpo tra le zampe del cinghiale sul Vaso François; sembra invece che si voglia rendere il modo scomposto in cui il cacciatore è caduto a terra (fig. 38)²³. Su un cratere, invece, si è optato per lo schema del ferito collassato a terra, seduto con una gamba piegata e l'altra distesa, mentre si sostiene con una mano²⁴. In entrambi i casi, dunque, la vittima compare nella parte bassa della scena, ma non viene rappresentata alcuna scena di soccorso. Pertanto, possiamo affermare con una certa cautela che la comparsa delle scene di soccorso a Trysa non sembra essere ascrivibile a un archetipo in grado di aver impatto sulla produzione figurativa del tempo.

È dunque opportuno interrogarsi sui meccanismi artistici che hanno condotto a questa innovazione. Gustav Körte ha individuato come fonte degli schemi figurativi utilizzati a Trysa nelle scene di soccorso le rappresentazioni di battaglia, che avrebbero così affiancato il nucleo figurativo della caccia al cinghiale nella composizione del lungo fregio²⁵. In effetti, per le scene di soccorso composte da due figure – il ferito e il soccorritore – generalmente gli studiosi propendono per schemi tratti da altri contesti²⁶. Fa eccezione Benndorf, che richiama come possibile modello un perduto dipinto di Aristofonte, fratello di Polignoto, attivo nel V sec. a.C.: «Aristophon [laudatur] Ancaeo vulnerato ab apro cum socia doloris Astypale»²⁷. Tuttavia, non siamo certi dello schema usato

²³ Anfora: Trieste, Museo Civico, inv. S 380; *LIMC* II 941, n. 13; VI 417, n. 26.

²⁴ Cratere: Berlino, Staatliche Museen, inv. 3258; *LIMC* II 941, n. 14; VI 417, n. 27.

²⁵ G. KÖRTE, *Zu den Friesen von Gjölbaschi, der "ionischen" Kunst und Polygnot*, «Jahrbuch des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts», 31, 1916, pp. 257-88: 265.

²⁶ F.S. KLEINER, *The Kalydonian Hunt: A Reconstruction of a Painting from the Circle of Polygnotos*, «Antike Kunst», 15, 1972, pp. 7-19: 18.

²⁷ Plin. *HN* 35, 138.

per tale rappresentazione e non conosciamo quale interazione dovesse presentare le due figure²⁸.

Sono d'altra parte stringenti i confronti con le scene di Amazzonomachia. Il gruppo stante sul fregio di Trysa (B1) rimanda, pur variato, alla rappresentazione sul fregio di Bassae, di qualche decennio più antico²⁹. Si è ricorsi a schemi noti dalle Amazzonomachie anche per la rappresentazione del ferito sul quinto blocco (B5) del fregio dell'heroon di Trysa, in cui uno dei cacciatori, leggermente piegato sulle gambe, sostiene un compagno seduto a terra e con le gambe distese. Una testimonianza figurativa paragonabile può essere riscontrata sul fregio ovest del tempio di Atena Nike sull'Acropoli e ancora a Bassae³⁰; l'invenzione di questo gruppo risalirebbe alla decorazione dello scudo della Parthenos di Fidia³¹.

L'ampia eco nella produzione ceramica di cui godette il gruppo di soccorso sullo scudo fidiaco della Parthenos rende plausibile il ruolo del tema dell'Amazzonomachia – vero e proprio 'laboratorio' di nuovi schemi figurativi improntati al *pathos*³² – nella diffusione dello schema del soccorso nei gruppi a due figure, con ferito stante e seduto. L'importanza dell'Amazzonomachia in questo senso sembra testimoniata non solo dall'occorrenza di questi schemi sui fregi dell'Amazzonoma-

²⁸ È stato peraltro osservato che questo episodio non apparteneva al mito del cinghiale calidonio, ma aveva come protagonista Anceo di Samo, figlio di Astipalea, mentre la vittima del cinghiale inviato da Artemide era l'Anceo Arcade, figlio di Licurgo (KLEINER, *The Kalydonian Hunt*, p. 18). Per la sovrapposizione tra i due personaggi, LIMC VI 416, n. 5; G. SACHS, *Die Jagd im antiken Griechenland. Mythos und Wirklichkeit*, Hamburg 2012, p. 23.

²⁹ H. KENNER, *Der Fries des Tempels von Bassae-Phigalia*, Roma 1970 (rist. anast. dell'ed. 1946), tav. 23.

³⁰ BOARDMAN, *Greek Sculpture*, p. 165, fig. 128.1; KENNER, *Der Fries des Tempels*, tavv. 12 e 22. Si veda anche un altro gruppo (*ibid.*, tav. 20), non strettamente paragonabile per lo schema.

³¹ PAPINI, *Fidia. L'uomo che scolpì gli dei*, p. 149 e nota 16. Analogamente, si ritiene che Paneno, fratello di Fidia, abbia introdotto la rappresentazione di Achille che sorregge Pentesilea su uno dei suoi pannelli dipinti a Olimpia (Paus. 5, 11, 6; LIMC I 165, n. 739; LIMC VII 299-300, n. 51; si veda anche S.G. SCHMID, *The Twisted Amazon. A Small Mistake with a Big Effect at the Maussolleion of Halikarnassos*, in *Skopas of Paros and His World*, pp. 303-17).

³² CATONI, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*, pp. 303-4.

chia della parete interna occidentale dell'heroon di Trysa³³, ma anche sul loro impiego nel fregio maggiore del podio del Monumento delle Nereidi di Xanthos (390-80 a.C.), che rappresenta una battaglia generica chiaramente ispirata alle Amazzonomachie degli stessi decenni³⁴. Il ruolo dell'Amazzonomachia nella diffusione di schemi figurativi non stupisce, vista la popolarità di tale tema come iconografia funeraria nel Mediterraneo di questo periodo³⁵.

Per il trasporto del corpo del cacciatore sul primo rilievo (B1) del fregio della caccia al cinghiale calidonio di Trysa, invece, non viene impiegato lo schema presente a Bassae, con una figura che avanza con un corpo posato sulle spalle, secondo uno schema ben noto già in epoca arcaica³⁶. Viene piuttosto utilizzato lo schema del trasporto di corpi esanimi da parte di Hypnos e Thanatos, presente su una *lekythos* a fondo bianco del terzo quarto del V sec. a.C., ora al British Museum, ma usato già alla fine del VI sec. a.C. sul cratere di Euphronios per rappresentare il trasporto del cadavere di Sarpedonte, mitico re della Licia caduto in battaglia nella Guerra di Troia per mano di Patroclo³⁷. Su questo stesso

³³ Per esempio, Benndorf, NIEMANN, *Das Heroon*, tav. xv (rilievo A15).

³⁴ W.A.P. CHILDS, P. DEMARGNE, *Fouilles de Xanthos*, 8. *Le monument des Néréides. Le décor sculpté*, Paris 1989, tav. 32, fig. 1.

³⁵ Per la presenza di Amazzonomachie in contesto funerario si vedano, oltre ai monumenti appena citati, anche il Mausoleo di Alicarnasso e, in Etruria, il Sarcofago delle Amazzoni da Tarquinia, ora al Museo Archeologico Nazionale di Firenze. Per alcune considerazioni sulla diffusione di schemi legati alla Centauromachia, si veda POGGIO, *Versatilità delle immagini del mito*.

³⁶ KENNER, *Der Fries des Tempels*, tav. 23, a sinistra. Per l'età arcaica si vedano il trasporto del corpo esanime di Achille da parte di Aiace sul Vaso François e quello di un'Amazzone da parte di un eroe greco (*LIMC* VII 298, n. 20).

³⁷ LANDSKRON, *Das Heroon von Trysa*, pp. 94-5. Per la notizia della rappresentazione del trasporto di un defunto, sempre in riferimento alla Guerra di Troia, si veda Paus. 10, 27, 3; in questo passo si cita la raffigurazione di Sinone, compagno di Ulisse, e Anchialo che operano la traslazione del corpo di Laomedonte, mitico re di Troia; questo atto contribuisce alla rovina della città di Priamo. La scena di trasporto sulla *lekythos* del British Museum (inv. n. 1876,0328.1) è citata da VON SALIS (*Antike und Renaissance. Über Nachleben und Weiterwirken der Alten in der neueren Kunst*, Erlenbach-Zürich 1947, pp. 68-9) in riferimento allo schema usato nella *Deposizione* di Raffaello (Pala Baglioni); per la fortuna dello schema del trasporto del defunto in età antica e post-antica, si veda M.L. CATONI, C. GINZBURG, L. GIULIANI, S. SETTIS, *Tre figure: Achille, Meleagro*,

rilievo di Trysa la figura sorretta da un compagno che si aiuta con una lancia potrebbe essere ispirata al già menzionato *volneratus deficiens*.

È dunque evidente che lo scultore che operò a Trysa adottò schemi già in uso in altri contesti come le Amazzonomachie. Ma perché introdurre il tema del soccorso delle vittime nella caccia al cinghiale calidonio?

In assenza di un preciso modello figurativo, si potrebbe pensare a un modello letterario: gli studiosi sono concordi nel ritenere che Euripide, nella sua tragedia intitolata *Meleagro*, oggi perduta, avesse apportato alcuni elementi di novità nel mito, tra cui il principale fu l'amore dell'eroe per Atalanta, fonte della discordia riguardo alla spartizione della preda³⁸; in virtù di questa innovazione in senso patetico, si potrebbe ipotizzare che Euripide desse un certo spazio pure al tema del soccorso tra eroi³⁹. Tuttavia, anche su questa ipotesi grava il problema di una mancanza di tradizione figurativa del tema del soccorso sulla ceramica di IV sec. a.C. Appare dunque sempre più probabile che si tratti di un'innovazione figurativa propria di Trysa, come nel caso della declinazione locale della mnesterofonia⁴⁰.

Johannes Nollé attribuisce l'enfasi sulla pericolosità della caccia al cinghiale calidonio a una precisa volontà del committente di Trysa, che ben conosceva i pericoli della caccia al cinghiale⁴¹. A mio parere, anche uno sguardo al ciclo decorativo dell'heroon e al suo contesto culturale più ampio, il Mediterraneo orientale nei decenni precedenti l'arrivo di Alessandro Magno, può spiegare le ragioni di questa declinazione a Trysa, del tutto eccezionale nel panorama delle rappresentazioni di cacce al cinghiale calidonio fino a quel momento. La rappresentazione di un incidente di caccia compare anche sul fregio della parete interna settentrionale, dove una pantera aggredisce un cacciatore⁴². In effetti, le scene di caccia sulle tombe dinastiche di quest'area geografica includevano incidenti e impre-

Cristo, a cura di M.L. Catoni, Milano 2013, in particolare gli interventi di Luca Giuliani e Salvatore Settis.

³⁸ *TrGF* V 46.

³⁹ Anche nel caso del mito di Ippolito, sembra che siano state le opere tragiche, tra cui le due euripidee, a imporne la diffusione nell'ambito figurativo, in particolar modo per quanto riguarda la scena della morte dell'eroe (*LIMC* V 459-60).

⁴⁰ POGGIO, *Il fregio della mnesterofonia a Trysa*.

⁴¹ J. NOLLÉ, *Die Abwehr der wilden Schweine. Schwarzwildjagen im antiken Lykien*, München 2001, p. 29.

⁴² BENNDORF, NIEMANN, *Das Heroon*, tav. XVII (rilievo A17).

visti: si pensi per esempio al rilievo del Sarcofago del Satrapo di Sidone, in cui il cavallo imbizzarrito trascina lontano dalla scena di caccia il suo cavaliere⁴³. Questo significa che la necessità di sottolineare la pericolosità della caccia al cinghiale calidonio non è solo dettata dall'esperienza personale del committente, ma anche dalle convenzioni figurative del Mediterraneo orientale di fine V-IV secolo a.C. Per di più, a Trysa si intendeva amplificare non solo il tema della pericolosità della caccia, ma anche quello della solidarietà tra cacciatori⁴⁴. Qui però non interessa lo spirito panellenico di cooperazione tra gli eroi di diverse comunità greche che caratterizzava le rappresentazioni di età arcaica, quanto l'organizzazione e l'efficienza della squadra di cacciatori, che sa fronteggiare le avversità, in maniera tale da enfatizzare – nonostante il numero delle vittime – la buona riuscita della caccia.

3. Circolazione

Se scene di soccorso nelle cacce al cinghiale calidonio sono assenti sulla ceramica dipinta a noi pervenuta, un analogo tema era invece presente sul frontone orientale del tempio di Atena Alea a Tegea, nel Peloponneso. Questo tempio, in marmo, fu costruito nel terzo quarto del IV sec. a.C. al posto di un tempio precedente che risaliva probabilmente al tardo VII sec. a.C. e che fu distrutto da un incendio nel 397 a.C. Su questo nuovo tempio, di poco posteriore all'heroon di Trysa, è Pausania a fornirci importati dettagli:

Il tempio attuale è di molto superiore a tutti i templi che esistono nel Peloponneso per la struttura in genere e le dimensioni; il primo ordine delle colonne è dorico e quello successivo corinzio; fuori dal tempio ci sono colonne di stile ionico. Sono

⁴³ Per questo e altri esempi di scena di caccia con cavallo imbizzarrito, A. POGGIO, *Incidents in Dynastic Hunts in Lycia and Phoenicia*, in *Intercultural Contacts in the Ancient Mediterranean*, Conference proceedings (Cairo, October 25-29, 2008), ed. by K. Duistermaat and I. Reguluski, Leuven-Paris-Walpole (MA) 2011, pp. 479-93.

⁴⁴ Ada COHEN (*Art in the Era of Alexander the Great. Paradigms of Manhood and Their Cultural Traditions*, New York 2010, p. 274) mette in luce come lo spirito collaborativo caratterizzi costantemente le rappresentazioni di caccia al cinghiale calidonio, anche dopo l'età arcaica.

venuto a sapere che ne fu architetto Scopa di Paro, che eseguì anche statue in molti luoghi della Grecia antica, nonché nella Ionia e nella Caria.

Nel frontone anteriore è rappresentata la caccia al cinghiale calidonio: a un lato del cinghiale, posto proprio al centro, ci sono Atalanta, Meleagro, Teseo, Telamone, Peleo, Polluce, Iolao, che collaborò alla maggior parte delle imprese di Eracle, e i figli di Testio e fratelli di Altea, Protoo e Comete.

All'altro lato del cinghiale c'è Epoco che sostiene Anceo, il quale, già ferito, ha lasciato cadere la scure; accanto a lui Castore e Anfiarao, figlio di Oicle, e dopo di loro Ippotoo, figlio di Cercione, figlio di Agamede, figlio di Stinfalo; per ultimo è raffigurato Piritoo. Nel frontone posteriore è rappresentato il combattimento di Telefo contro Achille nella pianura del Caico⁴⁵.

Dunque, un altro caso di decorazione architettonica di IV sec. a.C. presenta una caccia al cinghiale calidonio con scena di soccorso. Andrew Stewart ha evidenziato che questa scena accanto al ruolo di primo piano di Atalanta, sia tra i caratteri peculiari del frontone orientale di Tegea⁴⁶. La scena di soccorso nell'ambito della rappresentazione di caccia al cinghiale calidonio accomuna dunque il frontone del tempio peloponnesiaco e il

⁴⁵ Paus. 8, 45, 5-7. Trad. da *Pausania. Guida della Grecia. Libro VIII. L'Arcadia*, a cura di M. Moggi e M. Osanna, Milano 2003 (ὁ δὲ ναὸς ὁ ἐφ' ἡμῶν πολὺ δὴ τι τῶν ναῶν, ὅσοι Πελοποννησίους εἰσίν, ἐς κατασκευὴν προέχει τὴν ἄλλην καὶ ἐς μέγεθος. ὁ μὲν δὴ πρῶτος ἐστὶν αὐτῷ κόσμος τῶν κίωνων Δῶριος, ὁ δὲ ἐπὶ τούτῳ Κορίνθιος· ἐστήκασι δὲ καὶ ἐκτὸς τοῦ ναοῦ κίονες ἐργασίας τῆς Ἰώνων. ἀρχιτέκτονα δὲ ἐπυθνανόμην Σκόπαν αὐτοῦ γενέσθαι τὸν Πάριον, ὃς καὶ ἀγάλματα πολλαχοῦ τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδος, τὰ δὲ καὶ περὶ Ἰωνίαν τε καὶ Καρίαν ἐποίησε. τὰ δὲ ἐν τοῖς αἰετοῖς ἐστὶν ἐμπροσθεν ἡ θήρα τοῦ υἱοῦ τοῦ Καλυδωνίου· πεποιημένου δὲ κατὰ μέσον μάλιστα τοῦ υἱοῦ τῆ μὲν ἐστὶν Ἀταλάντη καὶ Μελέαγρος καὶ Θησεὺς Τελαμών τε καὶ Πηλεὺς καὶ Πολυδεύκης καὶ Ἰόλαος, ὃς τὰ πλείστα Ἡρακλεῖ συνέκαμνε τῶν ἔργων, καὶ Θεστίου παῖδες, ἀδελφοὶ δὲ Ἀλθαίας, Πρόθους καὶ Κομήτης· κατὰ δὲ τοῦ υἱοῦ τὰ ἕτερα Ἀγκαῖον ἔχοντα ἤδη τραύματα καὶ ἀφέντα τὸν πέλεκυν ἀνέχων ἐστὶν Ἔποχος, παρὰ δὲ αὐτὸν Κάστωρ καὶ Ἀμφιάραος Ὀικλέους, ἐπὶ δὲ αὐτοῖς Ἰππόθους ὁ Κερκυκνός <τοῦ> Ἀγαμήδους τοῦ Στυμφήλου· τελευταῖος δὲ ἐστὶν εἰργασμένος Πειρίθους. τὰ δὲ ὄπισθεν πεποιημένα ἐν τοῖς αἰετοῖς Τηλέφου πρὸς Ἀχιλλεῖα ἐστὶν <ἡ> ἐν Καϊκού πεδίῳ μάχη). Sul testo di Pausania si veda anche PALAGIA, *Skopas of Paros and the "Pothos"*, pp. 219-20.

⁴⁶ A.F. STEWART, *Skopas of Paros*, Park Ridge (N.J.) 1977, pp. 61-2. Sulla scelta del tema come decorazione frontonale, si veda G. MOSTRATOS, *The Pedimental Compositions and the Akroteria of the Skopaic Temple of Athena Alea at Tegea*, in *Skopas of Paros and His World*, pp. 191-211: 200 e 206, nota 61.

fregio licio⁴⁷. L'assenza di questo tema sulla ceramica di IV sec. a.C., come già rilevato, lascia nondimeno queste due testimonianze – Trysa e Tegea – del tutto isolate. Trysa e Tegea si trovano però sulle due sponde opposte del Mar Egeo e appartengono a sfere politico-culturali differenti. Come si può spiegare questa somiglianza?

La scelta dei soggetti dei frontoni di Tegea – a est la caccia al cinghiale calidonio, a ovest il combattimento tra Telefo e Achille – fu dettata prevalentemente da motivazioni locali: il carattere panellenico del mito del cinghiale calidonio veniva declinato a uso locale con il ruolo visivamente centrale, nella descrizione di Pausania, di Atalanta, Anceo ed Epoco, eroi arcadi; sul frontone occidentale, era raffigurato Telefo, figlio di Auge, sacerdotessa di Atena Alea, figlia del re di Tegea Aleo⁴⁸. Oltre alla comune origine arcade dei protagonisti dei due frontoni, non va dimenticato che i temi rappresentati erano in gran voga nella produzione tragica di IV sec. a.C., se seguiamo quello che un celebre contemporaneo, Aristotele, affermava nella sua *Poetica*:

dapprincipio i poeti riportavano racconti qualsiasi, ora invece le migliori tragedie sono composte intorno a poche famiglie, come per esempio ad Alcmeone, Edipo, Oreste, Meleagro, Tieste, Telefo e a quanti altri sia accaduto di patire o di fare cose terribili⁴⁹.

Alcuni frammenti scultorei pertinenti alla decorazione sono sopravvissuti, ma la fonte principale rimane Pausania⁵⁰. È sempre problema-

⁴⁷ BENNDORF, NIEMANN, *Das Heroon*, p. 112.

⁴⁸ Per maggiori dettagli, si veda M. PRETZLER, *Myth and History at Tegea. Local Tradition and Community Identity*, in *Defining Ancient Arkadia*, Proceedings conference (Copenhagen, April 1-4, 1998), ed. by T.H. Nielsen and J. Roy, Copenhagen 2000, pp. 89-129: 91-3.

⁴⁹ Arist. *Po.* 13 (1453a 17-22). Trad. da *Aristotele. Poetica*, a cura di D. Lanza, Milano 2000¹⁴ (πρῶτον μὲν γὰρ οἱ ποιηταὶ τοὺς τυχόντας μύθους ἀπηρίθμουν, νῦν δὲ περὶ ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλιστα τραγῳδίαί συντίθενται, οἷον περὶ Ἀλκμείωνα καὶ Οἰδίπουν καὶ Ὀρέστην καὶ Μελέαγρον καὶ Θυέστην καὶ Τηλέφον καὶ ὅσοις ἄλλοις συμβέβηκεν ἢ παθεῖν δεινὰ ἢ ποιῆσαι).

⁵⁰ G. TREU, *Fragments aus den tegeatischen Giebelgruppen des Skopas*, «Mittheilungen des deutschen archäologischen Institutes in Athen», 6, 1881, pp. 393-423; K.A. NEUGEBAUER, *Studien über Skopas*, Leipzig 1913, pp. 1-50; C. DUGAS, J. BERCHMANS, M. CLEMMENSEN, *Le sanctuaire d'Aléa Athéna à Tégée au IV^e siècle*, Paris 1924, pp. 77-104; *Skopas*, a cura di

tico, dal punto di vista metodologico, lavorare con opere perdute di cui si conserva solo una testimonianza letteraria, e certo bisogna interrogarsi sulla affidabilità della fonte. A proposito del tempio di Atena Alea, Pausania descrive in dettaglio la caccia al cinghiale calidonio posta sul frontone orientale (fig. 37): si trattava di una composizione di 15 figure, per ciascuna delle quali il Periegeta fornisce il nome⁵¹. Bisogna tener presente che l'identificazione dei singoli personaggi potrebbe essere non del tutto corretta, anche perché non sappiamo se Pausania associasse alle sculture determinati nomi per reale conoscenza dell'iconografia, per consuetudine con le fonti letterarie oppure per semplice dipendenza dalle guide locali⁵². Ad esempio, la vicinanza dei fratelli Telamone e Peleo sul frontone potrebbe rispecchiare una loro associazione nei cataloghi degli eroi che parteciparono a questa spedizione, come emerge in Ovidio, Igino e Apollodoro⁵³. Un altro esempio in questo senso è fornito dal gruppo di Anceo ed Epoco: Pausania (o la sua fonte) identifica il primo con il cacciatore ferito del frontone, in forza di una consolidata tradizione letteraria e iconografica, come abbiamo visto; per quanto riguarda l'identificazione del soccorritore di Anceo con suo fratello Epoco, va osservato che in un altro passo Pausania non menziona esplicitamente la partecipazione di Epoco alla caccia al cinghiale calidonio al fianco di Anceo, come invece si deduce dalla lettura del frontone del Periegeta⁵⁴.

Al netto dell'identificazione dei singoli personaggi, tuttavia, pare difficile ipotizzare che la descrizione della scena di soccorso nel frontone orientale, in cui un cacciatore sorregge il compagno ferito, sia del tutto inventa-

P.E. Arias, Roma 1952, pp. 115-22; J. MARCADÉ, *Tegeatika*, «Bulletin de correspondance hellénique», 110, 1986, pp. 317-29; G. CALCANI, *Skopas di Paros*, Roma 2009, pp. 85-101.

⁵¹ Per una sinossi di alcune proposte di ricostruzione, *Skopas*, a cura di P.E. Arias, pp. 118-9; MOSTRATOS, *The Pedimental Compositions*, pp. 192-4, figg. 3-4.

⁵² Sulle informazioni di Pausania sul tempio di Atena Alea, il suo metodo di descrizione e il contributo delle fonti locali, si veda C. MARCONI, *Pausanias and the Figural Decoration of Greek Sacred Architecture*, «RES: Anthropology and Aesthetics», 65-6, 2014-15, pp. 179-93; 185-7; sulle guide (*exegetai*) e altre persone da cui Pausania trae informazioni e notizie, si veda C. HABICHT, *Pausanias' Guide to Ancient Greece*, Berkeley-Los Angeles-London 1985, pp. 144-5.

⁵³ Ov. *Met.* 8, 309; Hyg. *Fab.* 173; Apollod. 1, 8, 2.

⁵⁴ Paus. 8, 4, 10.

ta: infatti, il Periegeta compie delle scelte, talvolta enfatizza alcuni aspetti e ne omette altri, ma in generale va considerato una fonte affidabile.

Sul frontone di Tegea si può ipotizzare per la scena di soccorso l'impiego del gruppo di due figure di cui il cacciatore ferito semi-sdraiato, che assecondate il digradare del campo figurato del frontone⁵⁵.

La presenza della scena di soccorso a Tegea appare come uno degli elementi che avvicinano Tegea a Trysa, luoghi posti a centinaia di chilometri di distanza e separati dal Mar Egeo. Pausania descrive i due frontoni di Tegea senza precisare il nome dello scultore; tuttavia, pare difficile dissociare Skopas e i suoi collaboratori dalla realizzazione del ciclo scultoreo, che doveva comprendere anche metope figurate⁵⁶. A proposito del riferimento a Skopas come architetto, il Periegeta si sente quasi in dovere di precisare che si tratta proprio di quello scultore che tanto aveva lavorato sulle diverse sponde dell'Egeo. La notizia del ruolo determinante di Skopas per la costruzione del tempio fa generalmente datare l'opera negli anni Quaranta del IV sec. a.C., cioè dopo il coinvolgimento dell'artista nel cantiere del Mausoleo di Alicarnasso⁵⁷. Nonostante l'informazione di Pausania sul ruolo di Skopas non sia accolta in maniera unanime, mi sembra interessante la posizione di coloro che legano la scelta di questo artista al materiale impiegato: il tempio fu costruito interamente in marmo – venne usato il locale marmo di Doliana – dunque pare plausibile che a guidare il cantiere fosse un artista con ampia dimestichezza con questo materiale⁵⁸.

⁵⁵ Per l'attribuzione di un frammento ad Anceo, DUGAS, BERCHMANS, CLEMMENSEN, *Le sanctuaire d'Aléa Athéna*, pp. 86-7, n. 6. È stata proposta un'altra scena di soccorso a sinistra del cinghiale, a bilanciamento di quella a destra descritta da Pausania: STEWART, *Skopas of Paros*, tav. 53 (ricostruzione modificata [fig. 37] in ID., *Skopas in Malibu. The head of Achilles from Tegea and other Sculptures by Skopas in the J. Paul Getty Museum*, Malibu (CA) 1982, tavola fuori testo); MOSTRATOS, *The Pedimental Compositions*, p. 194 e fig. 3.

⁵⁶ DNO III 457 (s.v. *Skopas*). Per considerazioni sull'attribuzione, si veda PALAGIA, *Skopas of Paros and the "Poθος"*, p. 220.

⁵⁷ DNO III 456 (s.v. *Skopas*). Per una sintesi sulla storia degli studi e la cronologia, CALCANI, *Skopas di Paros*, pp. 85-7.

⁵⁸ E. ØSTBY, *Skopas from Paros. Peloponnesian Architect at Tegea*, in *Skopas of Paros and His World*, pp. 171-90. Per il materiale usato e le sue caratteristiche, si vedano N.J. NORMAN, *The Temple of Athena Alea at Tegea*, «*American Journal of Archaeology*», 88/2, 1984, pp. 169-94: 171 e nota 14; STEWART, *Skopas of Paros*, p. 60. Recentemente, dubbi sul

Skopas di Paros, artista itinerante che lavorò in diversi luoghi della Grecia e dell'Anatolia, fu dunque impegnato, prima del cantiere a Tegea, nell'impresa del Mausoleo di Alicarnasso, commissionato da Mausolo e Artemisia, i due celebri rappresentanti della dinastia ecatomnide di Caria, regione sud-occidentale dell'Anatolia⁵⁹. La presenza dinastica caria sembra accompagnare Skopas anche nel suo incarico peloponnesiaco: nel santuario di Tegea fu rinvenuto un rilievo con la rappresentazione della coppia dinastica caria Idrieo e Ada, che succedettero a Mausolo e Artemisia, e di Zeus, divinità di riferimento della dinastia caria a cui era dedicato il famoso santuario di Labraunda. Geoffrey Waywell ha ipotizzato che si trattasse in origine di un decreto di ringraziamento alla coppia dinastica, che forse contribuì con denaro alla realizzazione del tempio di Skopas⁶⁰. Certo, l'idea di un intervento ecatomnide nella costruzione del tempio è suggestiva e, in fin dei conti, alcuni elementi sembrano militare in favore di tale ipotesi⁶¹.

Innanzitutto, il tema del frontone occidentale – il combattimento di Telefo e Achille nella Pianura del Caico – ha sì ragioni locali, come il frontone orientale, ma non bisogna trascurare una diversa prospettiva del mito: Auge, secondo alcune ricostruzioni raffigurata nelle metope occidentali del tempio di Tegea, si rifugiò in Anatolia, sposò il re di Misia Teutra e lì fu raggiunta da Telefo, che poi ereditò il trono della regione⁶². L'importanza dell'elemento geografico 'di approdo' per il

ruolo di Skopas come architetto del tempio di Tegea sono stati espressi da P. PEDERSEN, *Skopas the Architect. Architectural Relations between the 4th Century BC Ionian Renaissance and Mainland Greece*, in *Skopas of Paros and His World*, pp. 269-86.

⁵⁹ ADORNATO (*Skopas alla corte macedone?*, pp. 260-1) sottolinea il rapporto tra il Mausoleo di Alicarnasso e il tempio di Tegea in base ai caratteri formali delle modanature dei due edifici. Su Skopas artista itinerante, si veda anche ID., *Drawings after Ancient Statuary and Workshop Practice: Detecting Skopaic Influence*, in *Skopas of Paros and His World*, pp. 533-52.

⁶⁰ G.B. WAYWELL, *The Ada, Zeus and Idrieus Relief from Tegea in the British Museum*, in *Sculpture from Arcadia and Laconia*, Proceedings conference (Athens, American School of Classical Studies, April 10-14, 1992), ed. by O. Palagia and W. Coulson, Oxford 1993, pp. 79-86. Si veda anche A.M. CARSTENS, *Karia and the Hekatomnids: The Creation of a Dynasty*, Oxford 2009, pp. 93-4; PEDERSEN, *Skopas the Architect*, p. 275.

⁶¹ La costruzione del nuovo tempio di Tegea avvenne dunque diversi decenni dopo l'incendio del 395 a.C.

⁶² Sulle metope di Tegea, su cui gli studiosi non sono concordi, si vedano E. KATTERFELD,

mito di Auge e Telefo sembra emergere anche nel dipinto di Polignoto a Delfi, in cui Auge, madre di Telefo, era associata a Ifimedeia, una figura che godeva di particolare venerazione proprio in Caria, la regione degli Ecatomnidi⁶³.

Infine, la costruzione del tempio interamente in marmo, un fatto unico nel Peloponneso⁶⁴, non sembra del tutto estranea alla politica dei dinasti cari, che fecero dell'uso del marmo una caratteristica delle loro imprese architettoniche, anche a costo di ingenti sforzi economici e logistici⁶⁵.

Queste osservazioni potrebbero suggerire un coinvolgimento più diretto degli Ecatomnidi nella costruzione del tempio di Atena Alea a Tegea, conferendo alla tappa di Skopas in Arcadia una motivazione ben precisa, che farebbe legare questo lavoro al suo precedente rapporto con i committenti cari.

4. *Un bilancio*

La rappresentazione del mito del cinghiale calidonio a Trysa, come è stato sottolineato nelle pagine precedenti, si distingue dalla tradizione iconografica greca precedente per il numero di vittime e le scene di soccorso. La creazione del nuovo tema del soccorso avviene attraverso un procedimento consueto nelle pratiche artistiche, il trasferimento di schemi iconografici da altri contesti, per esempio, nel nostro caso, dalle Amazonomachie.

Die griechischen Metopenbilder. Archäologische Untersuchungen, Strassburg 1911, pp. 60-1; DUGAS, BERCHMANS, CLEMMENSEN, *Le sanctuaire d'Aléa Athéna*, pp. 102-4; CALCANI, *Skopas di Paros*, p. 98.

⁶³ Paus. 10, 28, 8; *Pausania. Viaggio in Grecia. Delfi e Focide (Libro X)*, a cura di S. Rizzo, Milano 2012, pp. 438-9, nota 10; C. ROSCINO, *Polignoto di Taso*, Roma 2010, p. 51. Ann C. GUNTER (*Looking at Hecatombid Patronage from Labraunda*, «Revue des Études Anciennes», 87, 1985, pp. 113-24: 120, nota 28) ha parlato di «Hecatombid connection» a proposito del frontone occidentale del tempio di Tegea.

⁶⁴ ØSTBY, *Skopas from Paros*, p. 182 e nota 52.

⁶⁵ Per le analisi archeometriche dei marmi usati per il Mausoleo, si veda S. WALKER, K.J. MATTHEWS, *The Marbles of the Mausoleum*, in *Sculptors and Sculpture of Caria and the Dodecanese*, ed. by I. Jenkins and G.B. Waywell, London 1997, pp. 49-59; S. WALKER, M. HUGHES, *Parian Marbles in the Dynastic Monuments of Lycia and Caria*, in *Paria Lithos*, pp. 445-51. Sul Palazzo di Mausolo, Vitruv. *De arch.* 2, 8, 10; Plin. *HN* 36, 47.

L'occorrenza del tema del soccorso nella rappresentazione dello stesso mito, nel giro di pochi decenni, a Trysa e a Tegea non parrebbe casuale: la Licia probabilmente già nei decenni centrali del IV sec. a.C. rientrava nella satrapia di Caria, e dunque era sottoposta al potere di quella stessa dinastia ecatomnide che verosimilmente agì come committente nel santuario arcade⁶⁶. Da un punto di vista artistico, inoltre, è stato notato come a metà del IV secolo a.C. la produzione scultorea in Licia non fosse estranea a stilemi riconducibili a Skopas⁶⁷. Certamente, non si vuole né si può sostenere che Skopas abbia tratto ispirazione direttamente dall'heroon di Trysa, ma è innegabile che Trysa e Tegea, nel quadro fin qui descritto, gravitarono, a titolo diverso, nella sfera d'azione della dinastia caria; questo minimo comune denominatore potrebbe dunque aver permesso la trasmissione – presumibilmente con il medesimo schema iconografico – dello stesso tema, quello del soccorso nelle rappresentazioni di caccia al cinghiale calidonio, sconosciuto in precedenza e – in altri media e in altri contesti – negli stessi decenni.

L'analisi del tema del soccorso nell'ambito della caccia al cinghiale calidonio induce a riflettere sulle implicazioni artistiche e socio-politiche di questa vicenda. La committenza degli Ecatomnidi di Caria nei santuari della Grecia creava traiettorie di circolazione che superavano i confini politici: questa dinastia è indubbiamente la più rappresentativa di quelle che, governando sulle coste anatoliche con una certa autonomia all'interno della cornice più ampia dell'Impero Persiano, favorirono la circolazione di intellettuali, artisti (come Skopas), materiali e schemi iconografici.

L'innovazione del tema del soccorso nella caccia al cinghiale calidonio a Trysa e a Tegea potrebbe essere un'ulteriore spia del fatto che le due sponde dell'Egeo prima delle imprese di Alessandro Magno non fossero troppo distanti. La circolazione di artisti di formazione greca nel IV secolo a.C. – dalla Grecia all'Anatolia e viceversa – favorì la trasmissione di questo tema figurativo contribuendo a una dimensione etica di solidarietà tra i partecipanti, accanto alla cooperazione per la buona riuscita dell'impresa venatoria.

⁶⁶ A.G. KEEN, *Dynastic Lycia: A Political History of the Lycians and Their Relations with Foreign Powers, C. 545-362 B.C.*, Leiden-Boston-Köln 1998, pp. 171-4.

⁶⁷ Si fa qui riferimento agli acroteri dell'heroon di Limyra: J. BORCHHARDT, *Die Bauskulptur des Heroons von Limyra. Das Grabmal des lykischen Königs Perikles*, Berlin 1976, pp. 92-3; B.S. RIDGWAY, *Fourth-Century Styles in Greek Sculpture*, Madison 1997, p. 97.

Tale dimensione potrebbe aver favorito la fortuna successiva dell'episodio. Nel libro VIII delle *Metamorfosi* di Ovidio ben cinque sono i membri del gruppo a essere colpiti dal cinghiale, il numero più alto di vittime individualmente citate nelle descrizioni antiche dell'episodio a noi pervenute. Nelle parole del poeta di età augustea lo spirito panellenico della spedizione eroica di età arcaica si è tramutato nella solidarietà tra compagni in cui emergono sentimenti e legami interpersonali: «socii rapuere iacentes»⁶⁸.

⁶⁸ Ov. *Met.* 8, 361. A questa atmosfera contribuisce anche l'affettuosa raccomandazione che Teseo rivolge a Piritoo: questi non si avvicini troppo al cinghiale, considerata la tragica sorte di Anceo (Ov. *Met.* 8, 405-7). Per un parallelo omerico dell'espressione «socii rapuere iacentes», si veda Ovidio. *Opere*, 2, *Le metamorfosi*, a cura di G. Paduano e L. Galasso, Torino 2000, *ad loc.*