PLINIO
STORIA NATURALE
V

EINAUDI EDITORE

Plinio, *Storia naturale*.

v. Mineralogia e storia dell'arte.
Libri 33-37.

Traduzioni e note di Antonio Corso, Rossana Mugellesi, Gianpiero Rosati.

Si conclude in questo volume l'immane cammino che ha portato Plinio a compiere il periplo di tutto il mondo conosciuto: dai luoghi e dall'uomo agli animali, ai vegetali, ed ora ai minerali.
Questo che può apparire, nella sua inerzia, come il distretto piú grigio dell'universo, si trasforma per noi in una delle sezioni non solo piú importanti, ma piú attraenti dell'opera. È infatti delineata qui una panoramica completa delle arti antiche, storia di tecniche e di artisti, di monumenti, di opere che ancora oggi echeggiano con suggestione ai nostri orecchi o si presentano con un fascino ineguagliabile davanti ai nostri occhi nei paesaggi dell'Attica e del Peloponneso o nei musei di tutto il mondo; o che invece, perdute e altrettanto famose, qui sono rievocate almeno per iscritto.
I nomi di Policleto, di Fidia, di Prassitele, di Lisippo – ma gli artisti citati da Plinio sono 352! –, i problemi del colore, del marmo, dei vetri, della ceramica entrano e si confondono al solito con mille altri nell'enciclopedia pliniana, quasi maniacale per l'accumulo di notizie e di dati, quasi incapace di contenerli e pronta a ripartire da capo, fonte eccezionale per la conoscenza dell'antichità.
Il totale naufragio della critica d'arte antica rende ancora piú prezioso il contributo di questo blocco di libri della *Naturalis historia*. Fin dal Rinascimento, dal Ghiberti e sino al Winckelmann e oltre, esso fu la base di quanti cercarono di ricostruire dalle fonti ancor prima che dall'archeologia il quadro delle arti classiche. E tale rimane ancor oggi, pur nel progresso delle conoscenze e degli strumenti di critica e di lavoro.

I millenni

Gaio Plinio Secondo
Storia naturale

Edizione diretta da Gian Biagio Conte
con la collaborazione di Giuliano Ranucci

I
Libri 1-6
Cosmologia e geografia

II
Libri 7-11
Antropologia e zoologia

III
Libri 12-19 e 20-27
Botanica

IV
Libri 28-32
Medicina e farmacologia

V
Libri 33-37
Mineralogia e storia dell'arte

Gaio Plinio Secondo

STORIA NATURALE

V

MINERALOGIA E STORIA DELL'ARTE

Libri 33-37

Traduzioni e note di Antonio Corso,
Rossana Mugellesi, Gianpiero Rosati

Giulio Einaudi editore

© 1988 Giulio Einaudi editore s. p. a., Torino

ISBN 88-06-11420-4

MINERALOGIA E STORIA DELL'ARTE

LIBRO TRENTRATREESIMO

Oro e argento

(Traduzione e note di Gianpiero Rosati)

Il libro XXXIII apre l'ultima sezione dell'enciclopedia pliniana, quella dedicata al regno minerale, cioè ai prodotti estratti dal sottosuolo. La trattazione inizia dai metalli, e dai piú preziosi, sicché il libro XXXIII si occuperà dell'oro e dell'argento, soffermandosi a illustrare, secondo la consueta prassi pliniana, tutti quei materiali o quelle attività che con i due temi principali possono in qualche modo esser connessi. La posizione di spicco che all'oro – certo non casualmente – è riservata, all'interno del libro e dell'intera sezione conclusiva, giustifica l'ampia introduzione, subito dopo l'annuncio del contenuto, che dà sfogo alla vibrata condanna contro la febbrile attività esplorativa nelle viscere della terra, che si configura agli occhi di Plinio come una sacrilega aggressione alla natura (parr. 1-3).

Alla scontata esecrazione dell'oro, emblema antonomastico del lusso («scoperto per la rovina dell'umanità») e tanto bramato da esser ormai addirittura svilito per eccesso di produzione, fa seguito, secondo il modulo consueto del *primus inventor* di un uso o di un prodotto, la ricerca dell'origine degli anelli (8): Plinio ne indaga le tracce nella sfera del mito e poi nella storia romana e greca (9-13). Dopo una breve parentesi sulla diffusione dell'oro nella Roma arcaica e ai tempi di Silla (14-16), Plinio ripercorre l'evoluzione storica dell'uso degli anelli a Roma (17-28) illustrandone l'originaria funzione di distintivo sociale, contrapposta alla degenerazione e al fanatismo prodotto dal lusso in tempi piú recenti. Il tema degli anelli offre l'occasione per tracciare una storia dell'ordine equestre a Roma (29-36), e infine per elencare altri usi di decorazioni e distintivi conferiti a cittadini meritevoli (37-41).

Chiusa la trattazione sugli anelli, Plinio marca l'inizio della sezione successiva («Il secondo crimine fu quello di colui che per primo coniò un denario in oro»), che costituisce una storia – di eccezionale valore documentario, nonostante le inesattezze contenute – della monetazione romana (42-47) e piú in generale dell'atteggiamento dei Romani verso la ricchezza, ovviamente intessuta di deplorazioni moralistiche (48-57). Segue quindi una descrizione piú specificamente tecnica dell'oro e delle sue proprietà fisiche e chimiche (58-65), poi dei diversi procedimenti di estrazione e raffinazione (66-79); da ultimo Plinio acclude tutto ciò che all'oro può essere collegato: c'è pertanto una descrizione dell'elettro (80-81), delle statue in oro (82-83), degli impieghi medicinali dell'oro (84-85), della crisocolla con le sue varietà e i suoi usi (86-93), e infine un'appendice sui vari metodi per saldare i metalli (94).

Dopo l'oro si passa all'argento, «la seconda follia dell'umanità»: si descrivono le tecniche di produzione del metallo (95-98) e gli altri materiali che si

trovano nelle miniere d'argento, dall'argento vivo allo stimi al minio e ad altri ancora, elencandone caratteristiche, proprietà e possibilità d'impiego (99-127). L'accenno all'uso dell'argento per gli specchi offre lo spunto per una parentesi sul fenomeno fisico delle immagini riflesse (128-30); cosí come un riferimento all'uso dell'argento nelle monete (132) dà occasione a un *excursus* sulle grandi ricchezze, a Roma e in Oriente (133-37). I paragrafi successivi illustrano gli impieghi dell'argento nella lavorazione artistica e le raffinatezze che si sono escogitate nell'argenteria e negli arredi domestici (139-47): e fedele al suo uso di fissare in date precise i momenti cruciali nell'evoluzione del costume, Plinio non rinuncia a tracciare una schematica storia del lusso in Italia, lungo quel secondo secolo che mette Roma a contatto con l'Asia, antonomastico luogo d'origine della *luxuria* e della corruzione (148-50). Ripresa l'illustrazione di altri impieghi dell'argento nella dolce vita del tempo (151-53), Plinio fornisce un elenco di artisti segnalatisi nella cesellatura di questo metallo (154-57). L'appendice conclusiva del libro è dedicata ai coloranti, usati in pittura, che si trovano nelle miniere d'oro e d'argento (158-64).

Piú bilanciata che in altri casi, l'architettura del libro XXXIII poggia sui due temi principali che ne costituiscono il contenuto – l'oro, appunto, e l'argento –, anche se affiora qua e là, com'è inevitabile, il rischio consapevole della dispersione di un materiale esuberante ed erratico, faticosamente ricondotto in appositi paragrafi miscellanei (cfr. ad es. il par. 94: «È opportuno che si prosegua con quanto resta di questo argomento, perché l'ammirazione si estenda all'intero mondo della natura»). Ma, al di là di un disegno compositivo piú fermo, ciò che nel libro XXXIII agisce da elemento unificante in maniera piú scoperta ed efficace che altrove, è l'intenzione moralistica, piú che mai a suo luogo e agio in una trattazione specificamente dedicata ai materiali preziosi. I moduli in cui il moralismo pliniano si atteggia sono svariati, e in larga misura derivati dalla tradizione diatribica (ne dà un'ottima illustrazione S. Citroni Marchetti, *Forme della rappresentazione del costume nel moralismo romano*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena», 4, 1983, pp. 41-114). Lo scienziato resta come sgomento di fronte alla febbre esplorativa, intrinsecamente autolesionistica, messa in moto dall'*avaritia* e dalla *luxuria*, alla violenza inferta alla natura nella foga di esaurirne le risorse portando alla luce quei materiali che essa ha provvidamente nascosto alla vista dell'uomo: un'aggressione che nella sua cieca temerarietà presenta aspetti titanici («Il terzo metodo sembra quasi superare le imprese dei Giganti», par. 70; «i minatori osservano, vittoriosi, il crollo della natura», par. 73). Questa smania inesausta di nuove acquisizioni, e la perversione che essa ingenera nell'uso degli oggetti, si manifesta anche nell'escogitare un pregio per materiali spregevoli (come la crisocolla, o il minio: cfr. par. 4), o nell'attribuire valore agli oggetti piú deperibili, alla loro stessa fragilità («Questa fu considerata una prova di ricchezza, questo il vero trionfo del lusso: possedere ciò che potesse andar totalmente distrutto in un attimo», par. 5): quella mancanza di naturalezza, quell'artificiosa distorsione che adultera di esotismi il linguaggio («Si ha vergogna a vedere questi nomi nuovi che ripetutamente si escogitano dalla lingua greca per definire vasi d'argento placcati o cesellati d'oro», par. 49).

Nelle manie collettive, nelle mode effimere e mutevoli (cfr. ad es. par. 139), nel dilagare di forme e stili di vita che non risparmiano nemmeno i luoghi sacri della moralità tradizionale come gli accampamenti militari (cfr. 39, 152),

Plinio isola alcuni gesti e oggetti che da tale rilievo acquistano intensa significazione simbolica: esemplare il caso degli anelli («Insomma, la massima parte dei delitti connessi alla ricchezza viene eseguita con anelli», par. 26; «la principale ragione di vita ha cominciato a ruotare attorno a questo strumento», par. 27). E certo non meno icastico il quadro dell'«oro in bocca», allegoria alla H. Bosch della fame dell'oro (48).

Ma dietro questa fenomenologia iperbolica del vizio e del lusso, dietro le sterminate ricchezze e le perverse raffinatezze che muovono lo sdegno del moralista, affiora qua e là lo spirito scrupoloso dell'enciclopedista che tutto cataloga, che nessun dato rinuncia a registrare: «Ma anche noi abbiamo fatto cose che i posteri crederanno favolose» (53). Cosí, dopo aver detto delle leggendarie ricchezze dell'Oriente, Plinio passa a illustrare – con dovizia di cifre, che ne attestino la realtà storica presso i posteri – le maggiori esibizioni di sfarzo a Roma; e in questa puntigliosa osservanza del suo codice deontologico pare di cogliere una segreta soddisfazione, come una sorta di risarcimento.

1 (1) Metalla nunc ipsaeque opes et rerum pretia dicentur, tellurem intus exquirente cura multiplici modo, quippe alibi divitiis foditur quaerente vita aurum, argentum, electrum, aes, alibi deliciis gemmas et parietum lignorumque pigmenta, alibi temeritati ferrum, auro etiam gratius inter bella caedesque. Persequimur omnes eius fibras vivimusque super excavatam, mirantes dehiscere aliquando aut intremescere illam, ceu vero non hoc indignatione sacrae parentis ex-
2 primi possit. Imus in viscera et in sede manium opes quaerimus, tamquam parum benigna fertilique qua calcatur. Et inter haec minimum remediorum gratia scrutamur: quoto enim cuique fodiendi causa medicina est? Quamquam et hoc summa sui parte tribuit ut fru-
3 ges, larga facilisque in omnibus quaecumque prosunt. Illa nos peremunt, illa nos ad inferos agunt, quae occultavit atque demersit, illa, quae non nascuntur repente, ut mens ad inane evolans reputet, quae deinde futura sit finis omnibus saeculis exhauriendi eam, quo usque penetratura avaritia. Quam innocens, quam beata, immo vero etiam delicata esset vita, si nihil aliunde quam supra terras concupisceret, breviterque, nisi quod secum est!

4 (2) Eruitur aurum et chrysocolla iuxta, ut pretiosior videatur, nomen ex auro custodiens. Parum enim erat unam vitae invenisse pe-

1 (1) Parleremo ora dei metalli, che sono in se stessi una ricchezza e insieme il prezzo delle cose. Una solerzia sollecita scruta le profondità della terra per molteplici motivi: in un posto, infatti, si scava per le ricchezze, e gli uomini cercano oro, argento, elettro[1], rame; in un altro, per il lusso, cercano pietre preziose e coloranti per dipingere pareti e superfici lignee; in un altro ancora, per soddisfare una cieca stoltezza, si procurano il ferro, che è anche piú apprezzato dell'oro in tempi di guerre e di stragi. Tentiamo di raggiungere tutte le fibre intime della terra e viviamo sopra le cavità che vi abbiamo prodotto, meravigliandoci che talvolta essa si spalanchi o si metta a tremare, come se, in verità, non potesse esprimersi cosí l'indignazione della
2 nostra sacra genitrice. Penetriamo nelle sue viscere e cerchiamo ricchezze nella sede dei Mani, quasi che fosse poco generosa e feconda là dove la calchiamo sotto i piedi. E fra tutti gli oggetti della nostra ricerca pochissimi sono destinati a produrre rimedi medicinali: quanti sono infatti quelli che scavano avendo come scopo la medicina? Anche questa tuttavia la terra ci fornisce alla sua superficie, come ci fornisce i cereali, essa che è generosa e benevola in tutto ciò che ci è
3 di giovamento. Le cose che ci rovinano e ci conducono agli inferi sono quelle che essa ha nascosto nel suo seno, cose che non si generano in un momento: per cui la nostra mente, proiettandosi nel vuoto, considera quando mai si finirà, nel corso dei secoli tutti, di esaurirla, fin dove potrà penetrare la nostra avidità. Quanto innocente, quanto felice, anzi persino raffinata sarebbe la nostra vita, se non altrove volgesse le sue brame, ma solo a ciò che si trova sulla superficie terrestre, solo – in breve – a ciò che le sta accanto!

4 (2) Si estrae l'oro e con esso la crisocolla, che, per sembrare piú preziosa, conserva un nome derivato dall'oro[1]. Non era abbastanza,

1. [1] Cfr. piú avanti, par. 80 e nota 2.

4. [1] È infatti un composto di *chrysós*, «oro», e *kólla*, «gomma, colla»; designava la malachite (carbonato basico di rame, di colore verde, altra cosa dalla odierna crisocolla, che è il silicato idrato di

stem, nisi in pretio esset auri etiam sanies. Quaerebat argentum avaritia; boni consuluit interim invenisse minium rubentisque terrae excogitavit usum. Heu prodiga ingenia, quot modis auximus pretia rerum! Accessit ars picturae, et aurum argentumque caelando carius fecimus. Didicit homo naturam provocare. Auxere et artem vitiorum inritamenta; in poculis libidines caelare iuvit ac per obscenitates
5 bibere. Abiecta deinde sunt haec ac sordere coepere, et auri argentique nimium fuit. Murrina ex eadem tellure et crystallina effodimus, quibus pretium faceret ipsa fragilitas. Hoc argumentum opum, haec vera luxuriae gloria existimata est, habere quod posset statim perire totum. Nec hoc fuit satis. Turba gemmarum potamus et zmaragdis teximus calices, ac temulentiae causa tenere Indiam iuvat. Et
6 aurum iam accessio est, (3) utinamque posset e vita in totum abdicari [sacrum fame, ut celeberrimi auctores dixere], proscissum conviciis ab optimis quibusque et ad perniciem vitae repertum, quanto feliciore aevo, cum res ipsae permutabantur inter sese, sicut et Troianis temporibus factitatum Homero credi convenit! Ita enim, ut opinor,
7 commercia victus gratia invecta. Alios coriis boum, alios ferro captivisque res emptitasse tradit. Quare, quamquam ipse iam mirator

in effetti, aver trovato una sola malattia letale per la vita umana, se non avevano il loro valore anche gli umori purulenti dell'oro[2]. L'avidità umana cercava l'argento; fu soddisfatta di aver scoperto, intanto, il minio[3], ed escogitò un uso di questa terra rossa. Ahimè, fertilità dei nostri ingegni, in quanti modi abbiamo accresciuto il prezzo delle cose! Vi si è aggiunta l'arte della pittura, e cesellandoli abbiamo reso piú cari l'oro e l'argento. L'uomo ha imparato a sfidare la natura. Gli stimoli dei vizi hanno alimentato anche l'arte; ci si è compiaciuti di cesellare soggetti sconci sulle coppe e di bere tra le
5 oscenità. Poi tutto ciò fu ripudiato e cominciò a svilirsi e vi fu un eccesso di oro e d'argento. Sempre dalla terra abbiamo estratto gli oggetti di murra[1] e di cristallo[2], resi pregiati dalla loro stessa fragilità. Questa fu considerata una prova di ricchezza, questo il vero trionfo del lusso; possedere ciò che potesse andar totalmente distrutto in un attimo. E non bastò. Beviamo da una moltitudine di pietre preziose e facciamo un mosaico di smeraldi[3] sui nostri calici; ci piace inebriarci tenendo l'India[4] nelle mani. Ormai l'oro è solo un accesso-
6 rio[5], (3) oh, si potesse bandirlo totalmente dalla vita umana[1], quest'oro contro cui tutte le persone piú degne scagliano le loro invettive e che è stato scoperto per la rovina dell'umanità! Che età piú felice, quando si scambiavano direttamente le cose stesse, come si crede, secondo l'autorità di Omero[2], che fosse uso fare anche al tempo di Troia! È infatti cosí, secondo me, che si introdussero i commerci,
7 per ragioni di sussistenza. Omero riferisce che alcuni erano soliti pagare i loro acquisti con pelli di buoi, altri con ferro e prigionieri. Per-

rame). Già Teofrasto, *De lapidibus* 26, ne segnalava la presenza nelle miniere di oro e in quelle di rame. Cfr. parr. 86 sgg. e XXXVII.147.

[2] La crisocolla si trova infatti, come Plinio ha appena detto, soprattutto nelle miniere d'oro, del quale pare quindi costituire un accessorio vile, come una materia purulenta che accompagna quella malattia dilagante (cfr. anche par. 86).

[3] È l'attuale cinabro, su cui cfr. piú avanti ai parr. 111 sgg.

5. [1] Un tipo di pietra (probabilmente fluorite), usata soprattutto per coppe e vasi, molto diffusa e apprezzata anche al tempo di Plinio, che ne tratta ampiamente nel libro delle gemme (XXXVII.18 sgg.).

[2] Altro minerale pregiato per articoli di gran lusso associati frequentemente a quelli di murra. Anche del cristallo di rocca Plinio darà una trattazione diffusa piú avanti, a XXXVII.23 sgg.

[3] Per la descrizione degli smeraldi si veda, nel libro XXXVII, soprattutto la sezione 62-75.

[4] Cioè le molte gemme provenienti dalla regione che ne è, per eccellenza, la produttrice. All'ebbrezza del vino si aggiunge cosí quella del senso di potenza derivante dal possesso delle ricchezze.

[5] Anche nella classificazione delle materie piú pregiate con cui si chiuderà la *Naturalis historia* (XXXVII.204) all'oro toccherà appena il decimo posto.

6. [1] Segue a questo punto, nella tradizione manoscritta, un gruppo di parole («esecrando per la fame che alimenta, come hanno detto scrittori celeberrimi») che richiama palesemente un famoso luogo virgiliano (cfr. par. 48, nota 1) e che gli studiosi tendono a considerare interpolato. Resta però qualche dubbio in proposito.

[2] Plinio si riferisce, come conferma la ripresa piú puntuale dell'inizio del par. 7, a un passo dell'*Iliade* VII 472-75.

auri, pecore aestimationes rerum ita fecit, ut C boum arma aurea permutasse Glaucum diceret cum Diomedis armis VIIII boum. Ex qua consuetudine multa legum antiquarum pecore constat etiam Romae.

8 (4) Pessimum vitae scelus fecit qui primus induit digitis, nec hoc quis fecerit traditur. Nam de Prometheo omnia fabulosa arbitror, quamquam illi quoque ferreum anulum dedit antiquitas vinculumque id, non gestamen, intellegi voluit. Midae quidem anulum, quo circumacto habentem nemo cerneret, quis non etiam fabulosiorem
9 fateatur? Manus et prorsus sinistrae maximam auctoritatem conciliavere auro, non quidem Romanae, quarum in more ferrei erant et virtutis bellicae insigne. De regibus Romanis non facile dixerim. Nullum habet Romuli in Capitolio statua nec praeter Numae Serviique Tullii alia ac ne Lucii quidem Bruti. Hoc in Tarquiniis maxime miror, quorum e Graecia fuit origo, unde hic anulorum usus venit,
10 quamquam etiamnum Lacedaemone ferreo utuntur. Sed a Prisco Tarquinio omnium primo filium, cum in praetextae annis occidisset hostem, bulla aurea donatum constat, unde mos bullae duravit, ut eorum, qui equo meruissent, filii insigne id haberent, ceteri lorum;

ciò, sebbene egli stesso fosse già un ammiratore dell'oro, ha calcolato il prezzo delle cose in capi di bestiame, dicendo che Glauco aveva scambiato armi d'oro del valore di 100 buoi con le armi di Diomede equivalenti a 9 buoi[1]. In base a questa consuetudine un'ammenda nelle leggi antiche è fissata in capi di bestiame, anche a Roma[2].

8 (4) Commise un delitto funesto per l'umanità chi per primo si mise oro alle dita; ma chi lo abbia fatto, la tradizione non lo dice. Giacché io ritengo che sia tutta una leggenda quella di Prometeo[1], anche se gli antichi attribuirono pure a lui un anello di ferro e vollero che fosse interpretato come una catena, non come un ornamento. Quanto poi alla storia dell'anello di Mida, tale, se girato, da rendere invisibile chi lo portava, chi non ammetterebbe che è ancora piú favolosa[2]? Sono state le mani, e ovviamente le sinistre[1], che hanno procurato all'oro il suo maggiore prestigio; ma non furono in verità mani romane, i cui anelli erano abitualmente di ferro e costituivano un'insegna del valore guerriero[2]. Quanto ai re di Roma, non saprei dire facilmente i loro usi. Non ha alcun anello la statua di Romolo in Campidoglio e neppure le altre, tranne quelle di Numa e Servio Tullio, e nemmeno quella di Lucio Bruto[3]. Ciò mi stupisce soprattutto nei Tarquini, che erano originari della Grecia[4], da dove venne quest'uso degli anelli, sebbene ancora oggi a Sparta si usino solo anelli

10 di ferro. Ma si sa che Tarquinio Prisco fu il primo fra tutti a far dono a suo figlio, che aveva ucciso un nemico nell'età in cui ancora portava la toga pretesta[1], di una bolla d'oro[2]; da allora si è conservato il costume della bolla, che portavano come distintivo i figli di coloro che avevano servito nella cavalleria, mentre gli altri portavano una

7. [1] L'incontro fra Glauco e Diomede ha luogo nel VI libro dell'*Iliade*: il passo relativo allo scambio delle armi è ai vv. 234-36.

[2] Su quest'uso, che Varrone (*Res rusticae* II 1.9) dice ancora vigente ai suoi giorni, si veda anche, nello stesso Plinio, XVIII.11.

8. [1] La stessa *fabula* sull'origine degli anelli è richiamata a XXXVII.2.

[2] L'aneddoto dell'anello miracoloso si riferisce sempre, nelle altre fonti che lo tramandano, a Gige, re della Lidia (VII secolo a. C.). Sarà stata verosimilmente la proverbiale ricchezza di Gige a ingenerare, in Plinio, la confusione con Mida, mitico personaggio frigio dotato della facoltà di trasformare in oro ogni cosa toccata (cfr. anche, piú avanti, par. 51).

9. [1] È evidente che Plinio allude alla diffusa accezione di «sinistro» come «avverso, infausto».

[2] Qualche analogia si ravvisa in un uso che Tacito (*De origine et situ Germaniae* 31) attribuisce ai Germani.

[3] Anche a Bruto, il liberatore dalla tirannide dei Tarquini (fu uno dei primi due consoli), i Romani avevano innalzato sul Campidoglio una statua accanto a quelle dei re (sulle quali cfr. piú avanti XXXIV.22-23).

[4] All'origine greca dei Tarquini Plinio tornerà ad accennare in XXXV.16 e 152.

10. [1] I fanciulli liberi dalla nascita (*ingenui*) la indossavano fino all'età virile (16-17 anni). Il figlio di Tarquinio Prisco è detto quattordicenne da Macrobio, che riferisce l'episodio (*Saturnalia* I 6.8).

[2] L'uso di questo medaglione, che i fanciulli di rango elevato portavano come amuleto contro il malocchio, è documentato fino alla tarda antichità.

et ideo miror Tarquinii eius statuam sine anulo esse. Quamquam et de nomine ipso ambigi video. Graeci a digitis appellavere, apud nos
11 prisci ungulum vocabant, postea et Graeci et nostri symbolum. Longo certe tempore ne senatum quidem Romanum habuisse aureos manifestum est, siquidem iis tantum, qui legati ad exteras gentes ituri essent, anuli publice dabantur, credo, quoniam ita exterorum honoratissimi intellegebantur. Neque aliis uti mos fuit quam qui ex ea causa publice accepissent, volgoque sic triumphabant et, cum corona ex auro Etrusca sustineretur a tergo, anulus tamen in digito ferreus
12 erat aeque triumphantis et servi fortasse coronam sustinentis. Sic triumphavit de Iugurtha C. Marius aureumque non ante tertium consulatum sumpsisse traditur. Ii quoque, qui ob legationem acceperant aureos, in publico tantum utebantur iis, intra domos vero ferreis, quo argumento etiam nunc sponsae muneris vice ferreus anulus mittitur, isque sine gemma. Equidem nec Iliacis temporibus ullos fuisse anulos video. Nusquam certe Homerus dicit, cum et codicillos missitatos epistularum gratia indicet et conditas arcis vestes ac vasa aurea argenteaque et eas colligatas nodi, non anuli, nota. Sortiri quoque contra provocationes duces non anulis tradit, fabricae etiam

striscia di cuoio; perciò mi stupisco che la statua di questo Tarquinio sia senza anello. Peraltro, vedo che c'è controversia anche sul nome stesso dell'anello: i Greci lo hanno denominato dalle dita[3]; da noi, gli antichi lo chiamavano «unghio»[4]; piú tardi, sia i Greci che i no-
11 stri lo hanno chiamato «simbolo»[5]. Certo risulta evidente che per lungo periodo nemmeno i senatori romani ebbero anelli d'oro, dal momento che si davano ufficialmente anelli soltanto a coloro che dovessero recarsi come ambasciatori presso nazioni straniere, per il fatto, io credo, che da questo segno si riconoscevano gli stranieri investiti delle piú alte cariche. Non accadde che ne facessero uso altri se non coloro che per questa ragione avevano ricevuto ufficialmente un anello d'oro; e di solito anche il trionfo avveniva cosí, senza anello d'oro: anche se gli sostenevano da dietro una corona d'oro etrusca[1], tuttavia il generale trionfatore aveva al dito un anello di ferro pro-
12 prio come, forse, lo schiavo che gli sosteneva la corona. Cosí celebrò il suo trionfo su Giugurta Gaio Mario[1], di cui si riferisce che non prese l'anello d'oro prima del terzo consolato [103 a. C.]. Anche coloro che avevano ricevuto anelli d'oro per un'ambasceria, ne facevano uso solo in pubblico, mentre in casa usavano quelli di ferro; è per questa ragione che ancora oggi a una promessa sposa si invia in dono un anello di ferro, e senza gemma incastonata. In verità, non vedo prove dell'esistenza di anelli nemmeno ai tempi di Troia. Certo, Omero non ne parla in nessun luogo, pur mostrando che si era soliti mandare tavolette a mo' di lettere[2], vesti e vasi d'oro e d'argento racchiusi in casse, e che tutte queste cose erano assicurate con il marchio di un nodo[3], non col sigillo di un anello. Egli racconta anche che di fronte alle sfide del nemico i condottieri sorteggiavano chi dovesse combattere senza servirsi di anelli[4], e che il dio della fucina

[3] Cioè *daktýlios*, da *dáktylos*, «dito».

[4] Plinio sembra dar credito, come altri autori antichi, a quella che è una falsa etimologia: con *unguis*, «unghia», infatti, *ungulus* (che è termine osco, ed è attestato solo in rari frammenti di teatro arcaico) non ha nulla in comune.

[5] *Symbolus* designava un marchio o segno di riconoscimento risultante dall'accostamento (da cui il nome: *symbállein*, «mettere insieme») delle due parti da cui l'oggetto in questione (una moneta o altro) era costituito.

11. [1] La corona *triumphalis*, detta anche *Etrusca*, in foglie d'alloro dorate, era sostenuta sulla testa del generale in trionfo da uno schiavo, il quale al tempo stesso gli ripeteva all'orecchio l'ammonimento a non insuperbire («ricordati di essere un uomo»).

12. [1] Sconfitto definitivamente Giugurta, il re della Numidia, nel 105, Mario celebrò il suo trionfo il 1° gennaio del 104 a. C.

[2] Plinio si riferisce qui a un episodio di *Iliade* VI 168 sg. (Preto, re di Argo, affida a Bellerofonte delle tavolette da portare in Licia, in cui chiede a suo suocero di uccidere il latore del messaggio), richiamato già a XIII.69 e 88.

[3] Il richiamo va in questo caso ai doni che Alcinoo fa a Ulisse (*Odissea* VIII 424 sgg.) e al nodo con cui questi assicura alla cassa il coperchio (vv. 443, 447 sg.) per proteggerla dai furti.

[4] Riferimento a *Iliade* VII 175 sg., quando i Greci sorteggiano il condottiero da opporre a Ettore.

deum fibulas et alia muliebris cultus, sicut inaures, in primordio fac-
13 titasse, sine mentione anulorum. Et quisquis primus instituit, cunctanter id fecit: laevis manibus latentibusque induit, cum, si honos securus fuisset, dextra fuerit ostentandus, quodsi inpedimentum potuit in eo aliquod intellegi, etiam serioris usus argumentum esset: maius in laeva fuisset, qua scutum capitur. Est quidem apud eundem Homerum virorum crinibus aurum inplexum; ideo nescio an prior usus feminis coeperit.

14 (5) Romae ne fuit quidem aurum nisi admodum exiguum longo tempore. Certe cum a Gallis capta urbe pax emeretur, non plus quam mille pondo effici potuere. Nec ignoro MM pondo auri perisse Pompeii III consulatu e Capitolini Iovis solio a Camillo ibi condita, et ideo a plerisque existimari MM pondo collata. Sed quod accessit, ex Gallorum praeda fuit detractumque ab iis in parte captae urbis
15 delubris – Gallos cum auro pugnare solitos Torquatus indicio est –; apparet ergo Gallorum templorumque tantundem nec amplius fuisse; quod quidem in augurio intellectum est, cum Capitolinus duplum reddidisset. Illud quoque obiter indicari convenit – etiam de anulis sermonem repetivimus –, aedituum custodiae eius conprehensum
16 fracta in ore anuli gemma statim expirasse et indicium ita extinctum. Ergo ut maxime MM tantum pondo, cum capta est Roma, anno

era solito fare, in origine, fibbie e altri oggetti di ornamento femmi-
13 nile, come orecchini, ma non fa menzione di anelli[3]. E chiunque istituí quest'uso per primo, non lo fece senza perplessità: li mise alla mano sinistra, generalmente nascosta, mentre, se fosse stato un distintivo onorifico sicuro, si sarebbe dovuto esibirlo alla mano destra[1]. Se poi si poté notare che gli anelli costituivano un qualche impedimento, ciò proverebbe che l'uso è ancora piú tardo: giacché l'impedimento sarebbe stato maggiore nella sinistra, con cui si tiene lo scudo. Si trovano tuttavia, nello stesso Omero, uomini con la capigliatura cinta d'oro[2]; per questo non so se l'uso degli anelli non sia iniziato prima fra le donne.

14 (5) A Roma per un lungo periodo l'oro non ci fu nemmeno, se non in quantità molto limitata. Certo è che quando, presa la città dai Galli[1], si stava comprando la pace, non si riuscí a raccogliere piú di mille libbre d'oro. So bene che sotto il terzo consolato di Pompeo [52 a. C.] andarono perdute 2000 libbre d'oro dal trono di Giove Capitolino, dove le aveva nascoste Camillo[2], e che perciò si credette generalmente che la somma raccolta era stata di 2000 libbre; la quantità eccedente però proveniva dal bottino preso ai Galli: era stata da essi sottratta ai templi nella parte della città che avevano occu-
15 pato. (I Galli erano soliti portare in combattimento il loro oro, come attesta il caso di Torquato[1]). È evidente pertanto che l'oro dei Galli e quello dei templi davano questa somma, e non di piú; cosa che infatti si capí nella profezia, quando il dio del Campidoglio ebbe reso il doppio[2]. Un altro episodio conviene menzionare incidentalmente – ed ecco ancora ripreso il discorso sugli anelli –, e cioè che il custode del tempio incaricato della sua sorveglianza, quando fu arrestato, spezzò nella sua bocca la gemma dell'anello e subito spirò, sicché
16 venne meno ogni rivelazione sul furto[3]. Pertanto c'erano al massimo soltanto 2000 libbre d'oro quando Roma fu presa, nell'anno 364

[3] Plinio pensa a *Iliade* XVIII 400-2, dove Efesto elenca i gioielli che ha fabbricato.

13. [1] Un'altra opinione, attestata in Macrobio, *Saturnalia* VII 13.12 sgg. (dov'è attribuita ad Ateio Capitone, insigne giurista d'età augustea), vuole che originariamente gli anelli si portassero alla mano destra, e che siano stati poi per comodità e precauzione (per proteggere le gemme) trasferiti alla sinistra, piú libera da impegni.

[2] Si tratta di un guerriero descritto in *Iliade* XVII 52.

14. [1] Nel famoso sacco del 390 a. C.

[2] Marco Furio Camillo, che guidò la riscossa dei Romani e sconfisse i Galli invasori. La libbra equivaleva a circa 326 grammi.

15. [1] Tito Manlio Torquato, modello proverbiale di eroismo romano, piú volte console e dittatore, deve il suo *cognomen* a un valoroso duello (datato attorno al 360 a. C.) contro un Gallo gigantesco che spogliò della collana (*torques*).

[2] L'episodio ci è ignoto.

[3] L'anello ovviamente conteneva veleno, come quelli di cui Plinio parlerà piú avanti al par. 25.

CCCLXIIII fuere, cum iam capitum liberorum censa essent CLII DLXXIII. In eadem post annos CCCVII, quod ex Capitolinae aedis incendio ceterisque omnibus delubris C. Marius filius Praeneste detulerat, XIIII pondo, quae sub eo titulo in triumpho transtulit Sulla et argenti VI. Idem ex reliqua omni victoria pridie transtulerat auri pondo XV, argenti p. CXV.

17 (6) Frequentior autem usus anulorum non ante Cn. Flavium Anni filium deprehenditur. Hic namque publicatis diebus fastis, quos populus a paucis principum cotidie petebat, tantam gratiam plebei adeptus est – libertino patre alioqui genitus et ipse scriba Appi Caeci, cuius hortatu exceperat eos dies consultando adsidue sagaci ingenio promulgaratque –, ut aedilis curulis crearetur cum Q. Anicio Praenestino, qui paucis ante annis hostis fuisset, praeteritis C. Poetelio et Domitio, quorum patres consules fuerant. Additum Fla-
18 vio, ut simul et tribunus plebei esset, quo facto tanta indignatio exarsit, ut anulos abiectos in antiquissimis reperiatur annalibus. Fallit plerosque quod tum et equestrem ordinem id fecisse arbitrantur; etenim adiectum hoc quoque sed et phaleras positas propterque nomen equitum adiectum est; anulos quoque depositos a nobilitate in annales relatum est, non a senatu universo. Hoc actum P. Sempro-
19 nio L. Sulpicio cos. Flavius vovit aedem Concordiae, si populo reconciliasset ordines, et, cum ad id pecunia publice non decerneretur,

[390 a. C.][1], sebbene fossero già stati censiti 152 573 liberi cittadini. Nella stessa Roma, 307 anni piú tardi[2], l'oro che Gaio Mario il giovane[3] aveva sottratto all'incendio del tempio del Campidoglio e a tutti gli altri templi, facendolo trasferire a Preneste, ammontava a 14 000 libbre; Silla le fece portare, insieme a 6000 libbre d'argento, nel proprio trionfo[4] sotto un'apposita iscrizione. Lo stesso Silla il giorno prima aveva fatto sfilare, come profitto di tutte le altre sue vittorie, 15 000 libbre d'oro e 115 000 d'argento.

17 (6) Un uso però abbastanza comune degli anelli non si trova prima di Gneo Flavio, figlio di Annio. Costui infatti pubblicando la lista dei giorni fasti[1], che il popolo richiedeva quotidianamente ad alcuni dei cittadini piú eminenti, si guadagnò un cosí grande favore presso la plebe – del resto era nato da un padre liberto, e lui stesso era stato segretario di Appio Cieco[2], per esortazione del quale aveva raccolto i giorni fasti, con assidua consultazione e con ingegno sagace, e li aveva pubblicati –, da essere creato edile curule insieme a Quinto Anicio di Preneste, che pochi anni prima era stato nemico di Roma[3], passando avanti a Gaio Petelio e a Domizio, i cui padri erano
18 stati consoli. In piú Flavio ottenne di essere contemporaneamente tribuno della plebe; il quale fatto fece divampare una tale indignazione che negli annali piú antichi si trova registrato «furono deposti gli anelli». È opinione diffusa, ma erronea, che l'ordine equestre fece allora altrettanto: in effetti negli annali si aggiunge pure «ma furono deposte anche le falere»[1], ed è questa la ragione per cui si menzionano i cavalieri; ma che gli anelli furono deposti dalla nobiltà, e non dall'intero senato, è stato anche registrato negli annali. Questo accadde sotto il consolato di Publio Sempronio e Lucio[2] Sulpicio [304
19 a. C.]. Flavio fece voto di erigere un tempio alla Concordia, se fosse riuscito a riconciliare gli ordini con il popolo; e poiché non si destinava a questo scopo denaro dai fondi statali, egli fece costruire col ri-

16. [1] In altri storici la datazione dell'invasione dei Galli oscilla lievemente.
[2] Cioè nell'83 a. C.
[3] Figlio di Mario, fu battuto da Silla dopo il lungo assedio di Preneste, dove si era rifugiato, nell'82.
[4] Celebrato nell'81 a. C.

17. [1] Nell'anno 304 a. C. I giorni fasti erano quelli in cui si potevano espletare attività giuridiche e civili in genere: fino ad allora la conoscenza di questi giorni era stata gelosamente tenuta segreta dal collegio giuridico pontificale.
[2] Censore nel 312 a. C., diede l'avvio a grandi opere pubbliche (come la strada da lui detta Appia) e promosse importanti riforme in campo politico e istituzionale.
[3] La circostanza resta oscura: Roma era in pace con Preneste dal 338 (forse si tratta di un errore cronologico di Plinio).

18. [1] In quanto ornamenti della bardatura dei cavalli, le fàlere costituiscono un marchio di distinzione dei cavalieri (come gli anelli d'oro per la classe senatoria).
[2] Il vero *praenomen* di Sulpicio è Publio, non Lucio.

ex multaticia faeneratoribus condemnatis aediculam aeream fecit in Graecostasi, quae tunc supra comitium erat, inciditque in tabella aerea factam eam aedem CCIIII annis post Capitolinam dedicatam. Id a. CCCCXXXXVIIII a condita urbe gestum est et primum anulorum vestigium extat; promiscui autem usus alterum secundo Punico bello, neque enim aliter potuisset trimodia anulorum illa Carthaginem ab Hannibale mitti. Inter Caepionem quoque et Drusum ex anulo in auctione venali inimicitiae coepere, unde origo socialis belli et exitia rerum. Ne tunc quidem omnes senatores habuere, utpote cum memoria avorum multi praetura quoque functi in ferreo consenuerint – sicut Calpurnium et Manilium, qui legatus C. Marii fuerit Iugurthino bello, Fenestella tradit, et multi L. Fufidium illum, ad quem Scaurus de vita sua scripsit –, in Quintiorum vero familia aurum ne feminas quidem habere mos fuerit, nullosque omnino maior pars gentium hominumque, etiam qui sub imperio nostro degunt, hodieque habeat. Non signat oriens aut Aegyptus etiam nunc litteris contenta solis.

Multis hoc modis, ut cetera omnia, luxuria variavit gemmas addendo exquisiti fulgoris censuque opimo digitos onerando, sicut dicemus in gemmarum volumine, mox et effigies varias caelando, ut alibi ars, alibi materia esset in pretio. Alias dein gemmas violari nefas putavit ac, ne quis signandi causam in anulis esse intellegeret, solidas

cavato delle ammende inflitte agli usurai una cappella di bronzo nella Grecostasi, che allora era al di sopra del Comizio[1], e fece incidere su una tavoletta di bronzo che quell'edicola era stata costruita 204 anni
20 dopo la dedica del tempio del Campidoglio[2]. Ciò accadde 449 anni dopo la fondazione di Roma [305 a. C.], e rappresenta la prima traccia dell'uso degli anelli; la seconda, che attesta un uso generalizzato, è al tempo della seconda guerra punica: altrimenti, infatti, Annibale non avrebbe potuto mandare a Cartagine quei tre moggi di anelli che sappiamo[1]. Anche l'inimicizia fra Cepione e Druso ebbe inizio da un anello, a una vendita all'asta; di lí l'origine della guerra
21 sociale[2] e la rovina dello stato. Nemmeno allora tutti i senatori avevano anelli d'oro, poiché a memoria dei nostri nonni molti che avevano anche esercitato la pretura erano invecchiati portando un anello di ferro – come ad esempio Fenestella[1] racconta di Calpurnio e Manilio, che fu luogotenente di Gaio Mario durante la guerra contro Giugurta, e come molti dicono di quel Lucio Fufidio a cui Scauro[2] dedicò la sua autobiografia –; mentre nella famiglia dei Quinzi era costume che nemmeno le donne portassero oro. E non ha affatto anelli d'oro la maggior parte delle popolazioni e degli uomini, anche di quelli che vivono sotto il nostro impero. Non usa sigilli l'Oriente e neppure l'Egitto, che ancora oggi si accontenta del solo documento scritto[3].

22 In questo campo, come in tutto il resto, il lusso ha introdotto variazioni in molti modi: applicando agli anelli gemme di raffinato fulgore, caricando le dita di pingui fortune, come diremo nel libro delle pietre preziose[1], e incidendovi quindi anche immagini varie, di modo che a costituire il pregio fosse ora l'arte, ora il materiale. Altre gemme, poi, il lusso ha fatto credere che fosse un sacrilegio intaccar-

19. [1] Con Grecostasi si designava uno spazio (nella parte meridionale del Comizio, l'antica sede delle assemblee) dove gli ambasciatori degli stati greci e piú generalmente stranieri aspettavano di esser ricevuti dal Senato.

[2] Che risalirebbe quindi, secondo Plinio, al 508 a. C. (secondo altre fonti al 509 o 507). Del resto, c'è oscillazione anche nella data relativa alla prima menzione degli anelli (304 o, all'inizio del par. 20, 305).

20. [1] Gli anelli erano stati strappati alle dita dei soldati romani caduti nella disfatta di Canne (216 a. C.). Il moggio era un'unità di misura di 8,732 l.

[2] Cioè la ribellione dei *socii* italici che Roma dovette fronteggiare negli anni 90-88 a. C. Quinto Servilio Cepione e Marco Livio Druso, parenti e a lungo amici, divennero improvvisamente nemici e avversari politici, negli anni in cui andavano alimentandosi i germi della guerra sociale (Druso, sostenitore degli alleati italici, fu tribuno della plebe nel 91 a. C. e nello stesso anno assassinato).

21. [1] *HRR*, fr. 12. Annalista e antiquario del primo periodo imperiale.

[2] Marco Emilio Scauro, figura di spicco della vita politica romana tra la fine del II e l'inizio del I secolo a. C. (fu a lungo *princeps senatus*).

[3] L'affermazione è falsa, essendo l'uso di sigilli e anelli ampiamente documentato sia in Egitto che in Oriente.

22. [1] Che è il XXXVII.

induit. Quasdam vero neque ab ea parte, qua digito occultantur, au-
23 ro clusit aurumque millis lapillorum vilius fecit. Contra vero multi nullas admittunt gemmas auroque ipso signant. Id Claudii Caesaris principatu repertum. Nec non et servitia iam ferrum auro cingunt – alia per sese mero auro decorant –, cuius licentiae origo nomine ipso in Samothrace id institutum declarat.

24 Singulis primo digitis geri mos fuerat, qui sunt minimis proximi. Sic in Numae et Servi Tullii statuis videmus. Postea pollici proximo induere, etiam in deorum simulacris, dein iuvit et minimo dare. Galliae Brittanniaeque medio dicuntur usae. Hic nunc solus excipitur, ceteri omnes onerantur, atque etiam privatim articuli minoribus
25 aliis. Sunt qui uni tantum minimo congerant, alii vero et huic tantum unum, quo signantem signent. Conditus ille, ut res rara et iniuria usus indigna, velut e sacrario promitur, ut et unum in minimo digito habuisse pretiosioris in recondito supellectilis ostentatio est. Iam alii pondera eorum ostentant, aliis plures quam unum gestare labor est, alii bratteas infercire leviore materia propter casum tutius gemmarum sollicitudini putant, alii sub gemmis venena cludunt, si-
26 cut Demosthenes summus Graeciae orator, anulosque mortis gratia habent. Denique ut plurima opum scelera anulis fiunt. Quae fuit illa vita priscorum, qualis innocentia, in qua nihil signabatur! Nunc cibi

le, e perché nessuno pensasse che gli anelli avevano la funzione di si-
23 gilli, le ha fatte portare al dito senza incisione[2]. Altre invece non le ha racchiuse nell'oro nemmeno dal lato in cui il dito le nasconde: il lusso ha reso l'oro meno prezioso di collari adorni di pietruzze[1]. Molti, al contrario, non vogliono gemme e sigillano con l'oro stesso; è una maniera inventata al tempo del principato dell'imperatore Claudio[2]. D'altronde perfino gli schiavi oggi guarniscono attorno con oro il ferro dei loro anelli – altri oggetti li decorano addirittura con oro puro –; abuso la cui origine, come il nome stesso dichiara, ebbe luogo a Samotracia[3].

24 Dapprima era uso portare anelli a un solo dito, quello vicino al piú piccolo[1]; lo vediamo nelle statue di Numa e Servio Tullio[2]. Poi se ne sono messi al dito vicino al pollice, anche nelle immagini delle divinità, e poi ancora si prese piacere a metterne pure al dito mignolo. In Gallia e in Britannia si dice che si utilizzasse il dito medio. Oggi questo è il solo dito escluso, mentre tutti gli altri sono caricati di anelli, cosí come anche le falangi ne hanno, ognuna per sé, altri piú
25 piccoli. C'è chi ne accumula sul solo dito mignolo, mentre altri anche a questo dito portano un solo anello, che serve per sigillare il loro sigillo. Questo è tenuto nascosto, come cosa rara e che non merita l'ingiuria dell'uso, ed è tirato fuori come da un sacrario; cosí, portare anche un solo anello al mignolo equivale a menar vanto che si possiedono al sicuro oggetti piú preziosi. Alcuni poi ostentano il peso dei loro anelli; per altri è una fatica portarne piú di uno; altri ritengono piú sicuro, per l'ansietà ad essi procurata dalle gemme, rivestire con laminette d'oro un materiale piú leggero, per evitare le cadute; altri sotto le gemme racchiudono il veleno, come Demostene, massimo
26 oratore della Grecia[1], e portano gli anelli per poter morire. Insomma, la maggior parte dei delitti connessi alla ricchezza sono eseguiti con anelli. Oh, quale fu la vita dei nostri antichi avi, e quale la sua innocenza, quando nulla era sigillato! Oggi anche i cibi e le bevande

[2] L'ironia di Plinio si fonda sul fatto che per la severa morale romana la sola giustificazione dell'uso delle gemme era che fungessero da sigilli (cfr. ad esempio piú avanti, XXXVII.1).

23. [1] La correzione *millis*, proposta da Jan in luogo del poco perspicuo *milibus* o *millibus* dei codici, si impone: il termine *millum* (o *millus*), che è molto raro e designa un collare per cani fatto in cuoio e munito di chiodi, ben si addice all'aspro sarcasmo di Plinio.

[2] Che va dal 41 al 54 d. C.

[3] Quest'isola del mar di Tracia dava appunto il nome a un tipo di anello in oro il cui castone abbracciava una punta di ferro.

24. [1] Diversa l'opinione espressa nel frammento di Ateio Capitone citato da Macrobio (cfr. sopra, nota 1 al par. 13).

[2] Sono le statue dei re in Campidoglio, di cui Plinio ha già parlato sopra al par. 9.

25. [1] Inseguito dai sicari di Antipatro di Macedonia, egli si uccise appunto col veleno per sottrarsi alla cattura (322 a. C.).

quoque ac potus anulo vindicantur a rapina. Hoc profecere mancipiorum legiones, in domo turba externa ac iam servorum quoque causa nomenclator adhibendus. Aliter apud antiquos singuli Marcipores Luciporesve dominorum gentiles omnem victum in promiscuo
27 habebant, nec ulla domi a domesticis custodia opus erat. Nunc rapiendae conparantur epulae pariterque qui rapiant eas, et claves quoque ipsas signasse non est satis. Gravatis somno aut morientibus anuli detrahuntur, maiorque vitae ratio circa hoc instrumentum esse coepit. Incertum a quo tempore; videmur tamen posse in externis auctoritatem eius rei intellegere circa Polycraten Sami tyrannum, cui dilectus ille anulus in mare abiectus capto relatus est pisce, ipso cir-
28 citer CCXXX urbis nostrae annum interfecto. Celebratior quidem usus cum faenore coepisse debet. Argumento est consuetudo volgi, ad sponsiones etiamnum anulo exiliente, tracta ab eo tempore, quo nondum erat arra velocior, ut plane adfirmare possimus nummos ante apud nos, mox anulos coepisse. De nummis paulo post dicetur.

29 (7) Anuli distinxere alterum ordinem a plebe, ut semel coeperant esse celebres, sicut tunica ab anulis senatum. Quamquam et hoc sero, vulgoque purpura latiore tunicae usos invenimus etiam praecones, sicut patrem L. Aelii Stilonis Praeconini ob id cognominati. Sed

sono protette contro il furto mediante un anello. Questo è il profitto che ci hanno procurato legioni di schiavi, questa moltitudine di stranieri radunata in casa nostra, e il nomenclatore che ormai bisogna impiegare anche per riconoscere i servitori[1]. Altra cosa era presso gli antichi, quando ogni padrone aveva un solo servo, Marciporo o Luciporo[2], che prendeva il suo nome gentilizio e consumava ogni pasto in comune con lui, e non c'era bisogno di alcuna sorveglianza in casa
27 propria nei confronti della gente di casa. Oggi ci si procurano le vivande che saranno rubate e allo stesso tempo coloro che le ruberanno, e non basta piú aver messo sotto sigillo addirittura le chiavi stesse. Si sottraggono gli anelli a chi è appesantito dal sonno o a chi è in punto di morte; la principale ragione di vita ha cominciato a ruotare attorno a questo strumento. Non si sa bene da quando è cosí; ma sembra che possiamo notare il prestigio di questo oggetto presso i popoli stranieri piú o meno al tempo di Policrate, tiranno di Samo, che gettò in mare l'anello a lui tanto caro e lo riebbe indietro nel ventre di un pesce che era stato pescato; e Policrate fu ucciso attorno al
28 230° anno della nostra città [524 a. C.][1]. L'uso deve aver cominciato a diffondersi col prestito a interesse. Ne è prova la consuetudine della gente del popolo, in mezzo alla quale ancora oggi in occasione di un'obbligazione salta fuori un anello, consuetudine conservatasi dal tempo in cui non c'erano ancora pegni piú prontamente disponibili. Possiamo quindi affermare con sicurezza che da noi ha avuto inizio prima l'uso della moneta e piú tardi quello degli anelli. Delle monete parleremo tra breve[1].

29 (7) Gli anelli hanno distinto il secondo ordine[1] dalla plebe, una volta che cominciarono a essere diffusi, cosí come la tunica distingueva il senato da coloro che portavano gli anelli. Anche questa distinzione tuttavia si stabilí tardi, perché troviamo che la tunica con la banda larga di porpora[2] era comunemente portata anche dai banditori, come ad esempio il padre di Lucio Elio Stilone Preconino, che ebbe tale soprannome per questa ragione[3]. Ma gli anelli hanno

26. [1] Il *nomenclator* era uno schiavo o liberto che abitualmente presentava al suo *patronus* clienti e visitatori poco noti o gli sussurrava all'orecchio il nome delle persone al cui saluto rispondere per strada.

[2] I termini sembrano doversi ricondurre a un'onomastica arcaica degli schiavi, derivata dal nome della *gens* dei padroni (cioè *Marcus*, o *Lucius*, piú un secondo elemento che potrebbe essere *puer*).

27. [1] L'aneddoto di Policrate, che si legge in Erodoto (III 40-42), è piú diffusamente ripreso da Plinio in XXXVII.3-4. L'anno di morte di Policrate è precisamente il 522 a. C.

28. [1] Ai parr. 42 sgg.

29. [1] Quello dei cavalieri.

[2] Cioè il laticlavio, che piú tardi sarà riservato ai senatori e distinto dall'angusticlavio (in cui la striscia di porpora è appunto piú stretta), proprio dei cavalieri.

[3] Preconino, appunto, in quanto figlio di *praeco* (banditore). Lucio Elio Stilone, il primo grande grammatico romano, fu maestro di Varrone e Cicerone.

anuli plane tertium ordinem mediumque plebei et patribus inseruere, ac quod antea militares equi nomen dederant, hoc nunc pecuniae
30 indices tribuunt. Nec pridem id factum. Divo Augusto decurias ordinante maior pars iudicum in ferreo anulo fuit iique non equites, sed iudices vocabantur. Equitum nomen subsistebat in turmis equorum publicorum. Iudicum quoque non nisi quattuor decuriae fuere primo, vixque singula milia in decuriis inventa sunt, nondum provinciis ad hoc munus admissis, servatumque in hodiernum est, ne
31 quis e novis civibus in iis iudicaret. Decuriae quoque ipsae pluribus discretae nominibus fuere, tribunorum aeris et selectorum et iudicum. Praeter hos etiamnum nongenti vocabantur ex omnibus electi ad custodiendas suffragiorum cistas in comitiis. Et divisus hic quoque ordo erat superba usurpatione nominum, cum alius se nongentum, alius selectum, alius tribunum appellaret.

32 (8) Tiberii demum principatu nono anno in unitatem venit equester ordo, anulorumque auctoritati forma constituta est C. Asinio Pollione C. Antistio Vetere cos. anno urbis conditae DCCLXXV, quod miremur, futtili paene de causa, cum C. Sulpicius Galba, iuvenalem famam apud principem popinarum poenis aucupatus, questus esset in senatu, volgo institores eius culpae defendi anulis. Hac de causa

davvero introdotto un terzo ordine, intermedio fra la plebe e il senato, e il titolo che prima conferivano i cavalli da guerra ora lo assegnano quei simboli di ricchezza. Questo è accaduto da non molto tem-
30 po. Quando il divino Augusto riorganizzò le decurie[1], la maggior parte dei giudici portava l'anello di ferro, ed essi non erano chiamati cavalieri, ma giudici. Il titolo di cavalieri era riservato agli squadroni i cui cavalli erano forniti dallo stato. Anche dei giudici, dapprima, non c'erano che quattro decurie, e in ogni singola decuria se ne trovavano a stento mille, dato che le province non erano state ancora ammesse a questa funzione; a tutt'oggi è rimasta l'esclusione di tutti
31 i nuovi cittadini dalla mansione di giudice in quelle decurie. Le decurie stesse, inoltre, erano distinte secondo piú denominazioni: tribuni dell'erario[1], selezionati, giudici[2]. Oltre a questi, si chiamavano ancora «i novecento» quelli che erano scelti fra tutte le decurie a vigilare le urne per i voti nelle elezioni[3]. Anche quest'ordine poi si trovava diviso dall'uso orgoglioso dei titoli, perché uno si definiva membro dei novecento, un altro selezionato, un altro tribuno.

32 (8) Soltanto nel nono anno del principato di Tiberio [22 d. C.] l'ordine equestre trovò una sua unità, e sotto il consolato di Gaio Asinio Pollione e di Gaio Antistio Vetere [23 d. C.], nell'anno 775 dalla fondazione di Roma [22 d. C.], fu fissata una norma sul diritto di portare anelli[1]. E, ciò che stupisce, la riorganizzazione avvenne per una ragione quasi futile, quando Gaio Sulpicio Galba[2], un giovanotto che andava a caccia di una reputazione presso l'imperatore istituendo ammende per i gestori di taverne, si lamentò in senato che gli osti fossero comunemente protetti dai loro anelli. In seguito a ciò

30. [1] Le leggi di Augusto, che, nel 17 a. C., riorganizzavano l'ordine giudiziario, ampliavano da tre a quattro il numero delle decurie (Caligola le porterà a cinque: cfr. sotto, par. 33), ognuna di mille giudici, riservando le prime tre ai cavalieri e la quarta ai *ducenarii* (a coloro cioè che avevano un censo di almeno 200 000 sesterzi, vale a dire la metà di quanto richiesto per i cavalieri). Con decurie si designava originariamente suddivisioni di dieci uomini (per esempio il senato, in origine, era composto di cento membri, cioè dieci decurie): piú tardi la denominazione fu estesa (senza la delimitazione del numero di dieci membri) ad indicare altri tipi di raggruppamenti, soprattutto quelli dei giudici.

31. [1] Erano in origine magistrati addetti a raccogliere il *tributum* (cfr. par. 56, nota 3) e a distribuire la paga ai soldati delle tribú. Man mano però la loro funzione finanziaria viene meno: nel I secolo a. C. essi costituiscono ormai una classe, appena inferiore per censo ai cavalieri, che fornisce una sua decuria di giudici (70 a. C.), mansione da cui li escluderà Cesare (46 a. C.).

[2] Se la prima denominazione era riservata alla decuria dei *tribuni aeris*, le altre due saranno state quelle adottate dai cavalieri, che nella storia dell'ordine giudiziario dai Gracchi in poi esercitano un ruolo nettamente preponderante (i senatori – dopo l'esclusione operata dai Gracchi: cfr. par. 34, nota 1 – vengono riammessi nel 70 a. C. e di nuovo esclusi da Augusto: cfr. par. 30, nota 1).

[3] Un corpo speciale appunto di 900 membri, detti anche *custodes* per la funzione esercitata.

32. [1] C'è una piccola incongruenza, come si vede, fra i tre sistemi che Plinio usa per datare la «costituzione» di Tiberio sugli anelli.

[2] Fratello del futuro imperatore, Servio Sulpicio Galba, console *suffectus* nel 22 d. C., morí suicida nel 36.

constitutum, ne cui ius esset nisi qui ingenuus ipse, patre, avo paterno HS $\overline{\text{CCCC}}$ census fuisset et lege Iulia theatrali in quattuordecim ordinibus sedisset. Postea gregatim insigne id adpeti coeptum. Propter
33 haec discrimina Gaius princeps decuriam quintam adiecit, tantumque enatum est fastus, ut, quae sub divo Augusto impleri non potuerant, decuriae non capiant eum ordinem, passimque ad ornamenta ea etiam servitute liberati transiliant, quod antea numquam erat factum, quoniam in ferreo anulo et equites iudicesque intellegebantur. Adeoque id promiscuum esse coepit, ut apud Claudium Caesarem in censura eius unus ex equitibus Flavius Proculus CCCC ex ea causa reos postularet. Ita dum separatur ordo ab ingenuis, communicatus
34 est cum servitiis. Iudicum autem appellatione separare eum ordinem primi omnium instituere Gracchi discordi popularitate in contumeliam senatus, mox debellata auctoritas nominis vario seditionum eventu circa publicanos substitit et aliquamdiu tertiae sortis viri publicani fuere. M. Cicero demum stabilivit equestre nomen in consulatu suo Catilinianis rebus, ex eo ordine profectum se celebrans eiusque vires peculiari popularitate quaerens. Ab illo tempore plane hoc tertium corpus in re p. factum est, coepitque adici senatui populoque Romano et equester ordo. Qua de causa et nunc post populum scribitur, quia novissime coeptus est adici.

35 (9) Equitum quidem etiam nomen ipsum saepe variatum est, in iis quoque, qui id ab equitatu trahebant. Celeres sub Romulo regi-

fu stabilito che nessuno avesse il diritto di portare l'anello se non era libero di nascita lui stesso cosí come suo padre e suo nonno paterno, se non aveva un censo di 400 000 sesterzi e, in base alla legge Giulia sui teatri[3], non aveva diritto di sedere nelle prime quattordici file. Da allora in poi si cominciò ad ambire in massa a questo distintivo.
33 A causa di queste discriminazioni l'imperatore Gaio Caligola ha aggiunto una quinta decuria[1], dando vita a tanta vanità che le decurie, che sotto il divino Augusto non si erano potute completare, non bastano a contenere l'ordine equestre, e dovunque, anche persone affrancate dalla schiavitú, corrono verso quei distintivi; cosa che in passato non era mai accaduta, perché sia i cavalieri che i giudici si riconoscevano dall'anello di ferro. L'abuso ha cominciato a essere cosí comune che durante la censura dell'imperatore Claudio [48 d. C.] un solo cavaliere, Flavio Proculo, citò davanti a lui 400 persone accusate di questa imputazione. Cosí, mentre si voleva distinguere l'ordine equestre da coloro che non erano se non di nascita libera, lo si è as-
34 sociato agli schiavi. I primi fra tutti a stabilire di distinguere questo ordine mediante il titolo di giudici furono i Gracchi, a caccia di una popolarità basata sulla discordia e in sfregio al senato[1]. Poi il prestigio del titolo, logorato dai mutevoli eventi delle sedizioni politiche, rimase appannaggio dei pubblicani, i quali pubblicani per un periodo abbastanza lungo furono gli uomini della terza classe[2]. Fu finalmente Marco Cicerone a consolidare il titolo equestre durante il suo consolato, in occasione della vicenda di Catilina[3], celebrando la sua origine da quest'ordine e cercandone il sostegno con uno zelo tutto particolare. Da allora si è definitivamente formato questo terzo corpo nello stato, e si è cominciato ad aggiungere alla formula «il senato e il popolo romano» anche l'ordine equestre. Per questa ragione ancora oggi è scritto dopo «il popolo», perché si è cominciato ad aggiungerlo molto di recente[4].
35 (9) Anche il nome stesso dei cavalieri è stato frequentemente modificato, pure tra coloro che lo derivavano dal loro servizio nella ca-

[3] Legge che ribadiva (non se ne conosce la data di emanazione) le disposizioni di una precedente legge del 67 a. C.

33. [1] Cfr. Svetonio, *Caligula* 16.2 («per alleggerire il lavoro dei giudici»).

34. [1] Con l'apposita legge di Gaio Gracco (122 a. C.) la funzione giudiziaria, fino ad allora riservata ai senatori, fu trasferita ai soli cavalieri.

[2] Plinio parla, naturalmente, del titolo di appartenenza all'ordine equestre, all'interno del quale avevano sempre piú guadagnato peso i *publicani* (gli appaltatori di imposte pubbliche), e la cui autorità era uscita ridimensionata dalle guerre civili.

[3] Relativa all'anno 63 a. C. L'analisi pliniana dell'evoluzione dell'ordine equestre e delle responsabilità giudiziarie è molto sommaria e lacunosa.

[4] L'affermazione di Plinio, erronea, stupisce: è ben noto infatti che nei documenti ufficiali l'ordine equestre segue sí il senato, ma viene sempre nominato prima del popolo.

busque sunt appellati, deinde flexuntes, postea trossuli, cum oppidum in Tuscis citra Volsinios p. VIIII sine ullo peditum adiumento cepissent eius vocabuli, idque duravit ultra C. Gracchum. Iunius certe,
36 qui ab amicitia eius Gracchanus appellatus est, scriptum reliquit his verbis: Quod ad equestrem ordinem attinet, antea trossulos vocabant, nunc equites vocant ideo, quia non intellegunt trossulos nomen quid valeat, multosque pudet eo nomine appellari. Et causam, quae supra indicata est, exponit invitosque etiamnum tamen trossulos vocari.

37 (10) Sunt adhuc aliquae non omittendae in auro differentiae. Auxilia quippe et externos torquibus aureis donavere, at cives non nisi argenteis, praeterque armillas civibus dedere, quas non dabant externis.

38 (11) Idem, quo magis miremur, coronas ex auro dedere et civibus. Quis primus donatus sit ea, non inveni equidem; quis primus donaverit, a L. Pisone traditur: A. Postumius dictator apud lacum Regillum castris Latinorum expugnatis eum, cuius maxime opera capta essent. Hanc coronam ex praeda is dedit I., item L. Lentulus consul Servio Cornelio Merendae Samnitum oppido capto, sed huic quinque librarum; Piso Frugi filium ex privata pecunia donavit eamque coronam testamento ei praelegavit.

39 (12) Deorum honoris causa in sacris nihil aliud excogitatum est

valleria. Furono chiamati *celeres* sotto Romolo e i re, quindi *flexuntes*, poi ancora *trossuli*[1], poiché essi avevano preso, senza alcun aiuto della fanteria, una città di quel nome in terra etrusca 9 miglia di qua da Bolsena; questo appellativo sopravvisse fin oltre l'epoca di Gaio
36 Gracco. Ad ogni modo Giunio, che dall'amicizia per lui fu chiamato Graccano[1], ha lasciato uno scritto con queste parole: «Per quel che riguarda l'ordine equestre, prima erano chiamati trossuli, ma ora sono chiamati cavalieri per questo, perché non si capisce che cosa significhi il nome trossuli, e molti si vergognano di esser chiamati con questo nome». Egli spiega la ragione che è stata indicata qui sopra e dice che ancora ai suoi giorni, loro malgrado, erano tuttavia chiamati trossuli[2].

37 (10) Ci sono ancora altre distinzioni relative all'uso dell'oro, che non devono essere omesse. Si sono infatti assegnate collane d'oro a soldati ausiliari e a stranieri, ma ai cittadini soltanto collane d'argento; e inoltre si sono donati ai cittadini braccialetti che non si donavano agli stranieri.

38 (11) Al tempo stesso però, cosa che ci stupisce ancora ci piú, si sono date corone d'oro anche ai cittadini[1]. Chi per primo abbia avuto questo dono, in verità non l'ho trovato; il nome del primo donatore lo tramanda Lucio Pisone[2]: fu il dittatore Aulo Postumio, dopo l'espugnazione del campo dei Latini presso il lago Regillo[3], a conferirlo a colui che piú di tutti aveva contribuito alla conquista. Gli diede questa corona, del peso di una libbra, prendendola dal bottino; la stessa cosa fece il console Lucio Lentulo nei confronti di Servio Cornelio Merenda dopo la conquista di una città sannita[4], ma la corona che gli diede era di cinque libbre; mentre Pisone Frugi con denaro proprio fece dono a suo figlio di una corona, destinandogliela con un legato a parte nel suo testamento[5].

39 (12) Per onorare gli dèi nei sacrifici non si è escogitato altro se

35. [1] Termini che oggi, dopo le improbabili etimologie proposte dagli antichi, si tende a ricondurre a un'origine etrusca.

36. [1] Vi si identifica, generalmente, il giurista e antiquario Marco Giunio Congo, vissuto tra II e I secolo a. C.

[2] Dalla fine del I secolo a. C. il termine è attestato con il senso di «bellimbusti».

38. [1] Le corone, di vario tipo secondo le ragioni per cui venivano assegnate (cfr. ad esempio VII.102), erano il piú alto riconoscimento al valore militare.

[2] Lucio Calpurnio Pisone Frugi, l'annalista (e uomo politico: fu tribuno, console, censore) del II secolo a. C. *HRR*, fr. 21.

[3] La datazione dello scontro decisivo di Roma coi Latini (dal quale il *dictator* vincitore fu poi spesso detto anche *Regillensis*) oscilla fra il 499 e il 496 a. C.

[4] L'anno in cui (275 a. C.) il console collega di Lentulo, Manio Curio Dentato, sconfiggeva Pirro a *Maleventum*.

[5] Qui Pisone (cfr. nota 2) riferisce un episodio che riguarda lui stesso.

quam ut auratis cornibus hostiae, maiores dumtaxat, immolarentur. Sed in militia quoque in tantum adolevit haec luxuria, ut M. Bruti e Philippicis campis epistulae reperiantur frementis fibulas tribunicias ex auro geri. Ita, Hercules? Idem enim tu, Brute, mulierum pedibus aurum gestatum tacuisti. Et nos sceleris arguimus illum, qui primus auro dignitatem per anulos fecit! Habeant in lacertis iam quidem et viri, quod ex Dardanis venit – itaque et Dardanium vocabatur; viriolae Celtice dicuntur, viriae Celtiberice –; habeant feminae in armillis digitisque totis, collo, auribus, spiris; discurrant catenae circa latera et in secreto margaritarum sacculi e collo dominarum auro pendeant, ut in somno quoque unionum conscientia adsit: etiamne pedibus induetur atque inter stolam plebemque hunc medium feminarum equestrem ordinem faciet? Honestius viri paedagogiis id damus, balineasque dives puerorum forma convertit. Iam vero et Harpocraten statuasque Aegyptiorum numinum in digitis viri quoque portare incipiunt. Fuit et alia Claudii principatu differentia insolens iis, quibus admissiones liberae ius dedissent imaginem principis ex auro in anulo gerendi, magna criminum occasione, quae omnia salutaris exortus Vespasiani imperatoris abolevit aequaliter publicando principem. De anulis aureis usuque eorum hactenus sit dictum.

(13) Proximum scelus fuit eius, qui primus ex auro denarium signavit, quod et ipsum latet auctore incerto. Populus Romanus ne ar-

non che le vittime, per lo meno le maggiori[1], fossero immolate con le corna dorate. Ma anche tra i soldati questo lusso dell'oro è cresciuto a tal punto che si trovano lettere di Marco Bruto, dalla piana di Filippi[2], indignato perché i tribuni portavano fibbie d'oro. Ma davvero, per Ercole? Tu stesso, Bruto, non hai detto infatti una parola sull'oro che le donne portano ai piedi[3]. Anche noi abbiamo accusato di misfatto colui che per primo attribuí prestigio all'oro con l'uso degli anelli. Ma sí, anche gli uomini portino ormai alle braccia l'oro venuto dalla Dardania[4] – e che pertanto si chiamava dardanio; in cel-
40 tico si chiamano *viriolae*, in celtiberico *viriae* –; che le donne portino l'oro nei braccialetti e per tutta l'estensione delle dita, al collo, alle orecchie, nelle trecce; che attorno ai loro fianchi corrano catene d'oro, e nell'intimità sacchetti di perle siano appesi con un filo d'oro al collo delle padrone, in modo che anche nel sonno esse conservino la coscienza delle loro grandi perle[1]: ma porteranno l'oro anche ai piedi, istituendo un ordine equestre femminile intermedio fra la stola delle matrone e la plebe[2]? Noi uomini siamo piú dignitosi, e lasciamo queste cose ai paggi; la preziosa bellezza di questi fanciulli ha
41 trasformato i bagni pubblici. Ormai però perfino gli uomini cominciano a portare alle loro dita l'immagine di Arpocrate[1] e figure di divinità egiziane. Durante il principato di Claudio c'era anche un'altra insolita distinzione, di cui godevano coloro ai quali il libero accesso presso l'imperatore aveva dato il diritto di portare un suo ritratto in oro sull'anello; era occasione frequente di accuse, alle quali ha però definitivamente messo termine la salutare ascesa dell'imperatore Vespasiano, che ha reso il principe equamente accessibile a tutti. Sugli anelli d'oro e il loro uso sia sufficiente quanto detto fin qui.

42 (13) Il secondo crimine[1] fu commesso da colui che per primo coniò un denario in oro[2], e anche questo crimine ci sfugge, restando il

39. [1] Opposte alle *hostiae lactentes*, le *maiores* erano generalmente quelle superiori a due anni.
[2] La città della Macedonia orientale dove, com'è noto, in due successive battaglie nell'ottobre del 42 a. C. Bruto e Cassio furono battuti da Antonio e Ottaviano.
[3] Sotto forma di braccialetti che si portavano attorno alle caviglie.
[4] Una regione nella Mesia Superiore (cfr. III.149).

40. [1] Delle *uniones*, perle grandi ed eccezionalmente belle, si veda la descrizione che Plinio dà a IX.112 sgg.
[2] Al contrario della *stola* delle matrone, la tunica portata dalle donne del popolo lasciava scoperti i piedi: Plinio intende dire che ornando i piedi con oro si creerebbe un ordine femminile intermedio, come quello dei cavalieri lo è rispetto ai senatori e ai plebei.

41. [1] Dio egiziano identificato con Horo, legato al culto di Iside e piuttosto importante nel sincretismo religioso ellenistico, la sua immagine (un fanciullo che porta l'indice alle labbra, ciò che ne fa una divinità del silenzio) ricorre frequentemente su pietre incise.

42. [1] Dopo quello esposto all'inizio del par. 8.
[2] Il denario, propriamente, era in argento; la moneta d'oro era detta *nummus aureus* o semplicemente *aureus*.

gento quidem signato ante Pyrrhum regem devictum usus est. Libralis – unde etiam nunc libella dicitur et dupondius – adpendebatur
43 assis; quare aeris gravis poena dicta, et adhuc expensa in rationibus dicuntur, item inpendia et dependere, quin et militum stipendia, hoc est stipis pondera, dispensatores, libripendes, qua consuetudine in iis emptionibus, quae mancipi sunt, etiamnum libra interponitur. Servius rex primus signavit aes. Antea rudi usos Romae Timaeus tradit. Signatum est nota pecudum, unde et pecunia appellata. Ma-
44 ximus census $\overline{\text{CXX}}$ assium fuit illo rege, et ideo haec prima classis. – Argentum signatum anno urbis CCCCLXXXV, Q. Ogulnio C. Fabio cos., quinque annis ante primum Punicum bellum. Et placuit denarium pro X libris aeris valere, quinarium pro V, sestertium pro dupondio ac semisse. Librale autem pondus aeris inminutum est bello Punico primo, cum inpensis res p. non sufficeret, constitutumque ut asses sextantario pondere ferirentur. Ita quinque partes lucri factae,
45 dissolutumque aes alienum. Nota aeris eius fuit ex altera parte Ianus

suo autore sconosciuto. Il popolo romano non usava nemmeno argento coniato, prima della vittoria sul re Pirro[3]. L'asse era pesato al peso di una libbra, da cui deriva che ancor oggi si dice *libella* (piccola libbra)[4] e *dupondius* (due pesi = moneta di due assi); per questa ragione una multa era fissata in bronzo pesante, e ancora si usano nei
43 conti termini come *expensa* (spese), e analogamente *impendia* (spese) e *dependere* (pagare), e anche *stipendia* (paghe) dei soldati, vale a dire *stipis pondera* (pesi di denaro), *dispensatores* (tesorieri) e *libripendes* (pagatori)[1]; si deve a questa consuetudine se ancora oggi negli acquisti che comportano diritto di proprietà si introduce una bilancia. Il re Servio[2] fu il primo a far stampare un marchio sul bronzo; prima, a quanto riferisce Timeo[3], a Roma si usava bronzo grezzo. Il marchio era una figura di animali domestici, da cui ebbe origine anche il termine *pecunia* (denaro)[4]. Il censo piú alto, al tempo di quel re,
44 era di 120 000 assi, ed era perciò questa la prima classe. – L'argento fu coniato nell'anno 485 di Roma [269 a. C.], sotto il consolato di Quinto Ogulnio e di Gaio Fabio, cinque anni prima della prima guerra punica. Fu deciso che un denario equivalesse a 10 libbre di bronzo[1], un quinario a 5 libbre, un sesterzio a due e mezzo[2]. Ma il peso dell'asse di bronzo, che era di una libbra, fu ridotto durante la prima guerra punica[3], quando lo stato non poteva sostenere le sue spese, e si stabilí che l'asse fosse battuto al peso di due once. Cosí si
45 ottenne un guadagno di cinque sesti[4], e il debito fu estinto. Il mar-

[3] Che data al 275, in seguito alla battaglia di *Maleventum*.

[4] Secondo Varrone, *De lingua Latina* V 174, *libella* designerebbe una piccola libbra d'argento, equivalente alla decima parte del denario; in realtà sembra che si tratti della *litra* siciliana, una piccola moneta del peso di un terzo della libbra romana, con la quale Varrone la confonderebbe. Questo paragrafo e il successivo sono strettamente dipendenti dal *De lingua Latina* di Varrone (V 169, 174 e 182 sg.).

43. [1] Si tratta cioè di termini derivati da *pendere*, «pesare», proprio perché in origine nei pagamenti si pesava il metallo non coniato.

[2] Il sesto re di Roma, tradizionalmente 578-535 a. C.

[3] *FGrHist* 566 F 61. Storico siciliano, visse all'incirca dalla metà del IV alla metà del III secolo a. C.; le sue opere, di cui ci restano solo frammenti, esercitarono un forte influsso sulla storiografia antica.

[4] L'idea che la ricchezza, prima dell'esistenza della moneta, fosse valutata in capi di bestiame, e che se ne debbano vedere le tracce nel termine che designa il denaro (cioè *pecunia* da *pecus*, e simili) è già diffusa tra gli antichi (in Plinio cfr. XVIII.11). Oggi si avanza autorevolmente (E. Benveniste, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, trad. it., Torino 1976, I, pp. 32 sgg.) anche l'interpretazione inversa: da una radice indoeuropea *peku* designante la ricchezza mobile personale nelle sue varie forme sarebbe stato denominato, per successive specificazioni, il bestiame.

44. [1] Da cui il suo stesso nome di (*nummus*) *denarius*, in quanto originariamente equivalente a dieci assi, ognuno del peso di una libbra.

[2] Giacché il quinario costituisce la metà del denario e il sesterzio una sua quarta parte.

[3] Le altre fonti datano la riduzione, cioè il passaggio dal sistema librale al sistema sestantale, alla seconda guerra punica.

[4] Costituendo l'oncia la dodicesima parte della libbra (e quindi due once un suo sestante), secondo il sistema duodecimale vigente a Roma.

geminus, ex altera rostrum navis, in triente vero et quadrante rates. Quadrans antea teruncius vocatus a tribus unciis. Postea Hannibale urguente Q. Fabio Maximo dictatore asses unciales facti, placuitque denarium XVI assibus permutari, quinarium octonis, sestertium quaternis. Ita res p. dimidium lucrata est, in militari tamen stipendio
46 semper denarius pro X assibus datus est. Notae argenti fuere bigae atque quadrigae; inde bigati quadrigatique dicti. Mox lege Papiria semunciarii asses facti. Livius Drusus in tribunatu plebei octavam partem aeris argento miscuit. Is, qui nunc victoriatus appellatur, lege Clodia percussus est; antea enim hic nummus ex Illyrico advectus mercis loco habebatur. Est autem signatus Victoria, et inde nomen.
47 Aureus nummus post annos LI percussus est quam argenteus ita, ut scripulum valeret sestertios vicenos, quod efficit in libras ratione sestertii, qui tunc erat, $\overline{\text{V}}$DCCLX. Postea placuit ⁜ XXXX signari ex auri libris, paulatimque principes inminuere pondus, et novisissime Nero ad XXXXV.

48 (14) Sed a nummo prima origo avaritiae faenore excogitato quaestuosaque segnitia, nec paulatim: exarsit rabie quadam non iam ava-

chio di questa moneta di bronzo era da un lato Giano bifronte e dall'altro un rostro navale[1], mentre sul triente e sul quadrante[2] figuravano delle navi. Dapprima il quadrante era chiamato trioncio, dalle tre once che pesava. Poi, sotto l'incalzare di Annibale, durante la dittatura di Quinto Fabio Massimo[3] [217 a. C.], furono coniati assi di un'oncia[4], e si fissò il cambio di un denario a 16 assi, di un quinario a otto, di un sesterzio a quattro[5]. Cosí lo stato risparmiò la metà; tuttavia nella paga dei soldati il denario è stato dato sempre a dieci
46 assi. I marchi sulle monete d'argento erano una biga e una quadriga, per cui sono state chiamate «bigati» e «quadrigati». Poi con la legge Papiria gli assi diventarono di mezza oncia[1]. Livio Druso mentre era in carica come tribuno della plebe[2] [91 a. C.] fece mescolare all'argento un'ottava parte di bronzo. La moneta che ora si chiama vittoriato è stata battuta in base alla legge Clodia[3]; prima, infatti, questa moneta, importata dall'Illiria[4], era considerata come semplice oggetto di mercanzia[5]. Il suo marchio è la Vittoria, da cui deriva il no-
47 me. La moneta d'oro fu battuta 51 anni dopo quella d'argento[1], di modo che uno scrupolo[2] equivalesse a venti sesterzi: il che dà, a considerare in rapporto alla libbra il valore di allora del sesterzio[3], 5760. Piú tardi si stabilí di coniare 40 denari per ogni libbra d'oro, ma a poco a poco gli imperatori diminuirono questo peso, e proprio recentemente Nerone l'ha abbassato a 45 denari per libbra.

48 (14) Ma con la moneta è nata la prima causa dell'avidità, perché si è inventato il prestito a interesse, che è una sorta di pigrizia lucrosa. Di colpo divampò come in un delirio rabbioso quella che non era

45. [1] Questa moneta è però documentata già prima del sistema sestantale.
[2] Rispettivamente equivalenti alla terza e alla quarta parte dell'asse (cioè 4 e 3 once).
[3] Noto come il Temporeggiatore per la tattica dilatoria che adottò di fronte ad Annibale negli anni cruciali della sua minacciosa avanzata in Italia. La dittatura di cui parla Plinio è la seconda (la prima è probabilmente del 221).
[4] Dalle due once della prima riduzione, l'asse è ridotto alla metà, a una sola oncia, cioè a un dodicesimo del suo peso originario.
[5] Alla ulteriore riduzione di peso dell'asse si accompagna (ma le datazioni dell'uno e dell'altro provvedimento sono molto controverse, e probabilmente non coincidenti) una ridefinizione del rapporto fra denario (in argento) e asse (in bronzo): da 1/10 il rapporto passa a 1/16, ristabilendo un tasso accettabile fra argento e bronzo e riequilibrando il sistema monetario.

46. [1] Questa legge, che riduce ancora di una metà il peso della moneta, si data generalmente attorno al 90 a. C.
[2] Su Livio Druso cfr. par. 20, nota 2.
[3] Da datare forse negli anni 104-102 a. C.
[4] In realtà esisteva anche prima un vittoriato, in argento, del peso di tre scrupoli (equivalenti a 1/8 di oncia); stupisce l'affermazione di Plinio sulla sua origine illirica.
[5] Cioè era valutata solo per il suo peso, come metallo grezzo, senza la sopravvalutazione di circa un terzo di cui godevano le altre monete d'argento.

47. [1] Cioè nel 218 a. C.
[2] Che è pari a 1/24 dell'oncia.
[3] E considerando che una libbra si compone di 288 scrupoli.

ritia, sed fames auri, utpote cum Septumuleius, C. Gracchi familiaris, auro rependendum caput eius abscisum ad Opimium tulerit plumboque in os addito parricidio suo rem p. etiam circumscripserit; nec iam Quiritium aliquis, sed universo nomine Romano infami rex
49 Mithridates Aquilio duci capto aurum in os infudit. Haec parit habendi cupido! Pudet intuentem nomina ista, quae subinde nova Graeco sermone excogitantur insperso argenteis vasis auro et incluso, quibus deliciis pluris veneunt inaurata quam aurea, cum sciamus interdixisse castris suis Spartacum, ne quis aurum haberet aut argen-
50 tum. Tanto plus fuit animi fugitivis nostris! Messalla orator prodidit Antonium triumvirum aureis usum vasis in omnibus obscenis desideriis, pudendo crimine etiam Cleopatrae. Summa apud exteros licentiae fuerat Philippum regem poculo aureo pulvinis subdito dormire solitum, Hagnonem Teium, Alexandri Magni praefectum, aureis clavis suffigere crepidas: Antonius solus contumelia naturae vilitatem auro fecit. O dignum proscriptione, sed Spartaci!

51 (15) Equidem miror populum Romanum victis gentibus in tributo semper argentum imperasse, non aurum, sicut Carthagini cum Hannibale victae octingenta milia, $\overline{\text{XVI}}$ pondo annua in quinquaginta annos, nihil auri. Nec potest videri paenuria mundi id evenisse. Iam

piú desiderio ardente, ma vera fame dell'oro[1], giacché Settimuleio, che era amico di Gaio Gracco, portò la testa tagliata di costui a Opimio[2] per farsela pagare a peso d'oro, introducendo piombo nella bocca, e con l'assassinio di un amico frodò anche lo stato. Ma non fu un altro dei Quiriti, bensí il re Mitridate che infamò l'intero nome di Romano quando, nella bocca del generale Aquilio, suo prigioniero, fece versare oro fuso[3]. Questo produce la brama di possesso! Si ha vergogna a vedere questi nomi nuovi che ripetutamente si escogitano dalla lingua greca per definire vasi d'argento placcati o intarsiati d'oro – raffinatezze che fanno vendere piú caro il vasellame dorato che quello d'oro –, quando sappiamo che Spartaco aveva interdetto nel suo accampamento il possesso d'oro o d'argento: tanto piú carattere avevano i nostri schiavi fuggitivi[1]! L'oratore Messalla[1] ci ha tramandato che Antonio, il triumviro, usava vasi d'oro per tutti i suoi bisogni sconci, una vergogna di cui sarebbe arrossita anche Cleopatra[2]. Fra gli stranieri il massimo della licenza era stata l'abitudine del re Filippo[3] di dormire con una coppa d'oro sotto il cuscino, e il fatto che Agnone di Teo, generale di Alessandro Magno, faceva mettere chiodi d'oro ai propri sandali; ma Antonio è stato il solo a svilire l'oro con questo oltraggio della natura. Era davvero degno di essere proscritto, ma da Spartaco[4]!

(15) Mi meraviglio davvero che il popolo romano abbia sempre imposto alle popolazioni sconfitte un tributo in argento, e non in oro[1], come per esempio a Cartagine, battuta con Annibale, ottocentomila libbre d'argento, in misura annuale di 16 000 libbre per cinquanta anni, ma niente oro. E non sembrerebbe che questo sia accaduto per scarsezza d'oro nel mondo. Già Mida e Creso[2] ne avevano

48. [1] Forse c'è un riferimento a un celebre passo virgiliano, *Aeneis* III 56 sg.: *Quid non mortalia pectora cogis, | auri sacra fames!*

[2] Che in quell'anno, il 121 a. C., era console.

[3] Manio Aquilio guidava l'esercito romano ripetutamente battuto da Mitridate nell'88 a. C.

49. [1] Era stato infatti Spartaco a capeggiare la rivolta degli schiavi nell'Italia meridionale, esplosa nel 73 a. C.

50. [1] Marco Valerio Messalla Corvino, oratore e storico, patrono di un famoso circolo letterario, dopo aver combattuto a Filippi dalla parte dei repubblicani passò al seguito di Antonio; disgustato però dai costumi dissipati di lui, si schierò col partito di Ottaviano.

[2] Che nella propaganda augustea rappresentava il prototipo del lusso sfrenato e privo di ogni pudore.

[3] Filippo II di Macedonia, il padre di Alessandro Magno, che regnò dal 359 al 336 a. C.

[4] Cioè addirittura da uno schiavo, di costumi ben piú probi dei suoi. Ad Antonio Plinio rinfaccia anche le famigerate liste di proscrizione con cui nel 43 a. C. egli si era sbarazzato dei suoi nemici politici (la vittima piú illustre, come si sa, fu Cicerone).

51. [1] Il che non è piú vero dalla guerra gallica in poi.

[2] Esempi proverbiali di ricchezza favolosa. Su Mida cfr. par. 8, nota 2. Creso, re di Lidia attorno alla metà del VI secolo a. C., soggiogò le città greche dell'Asia Minore.

Midas et Croesus infinitum possederant, iam Cyrus devicta Asia pondo $\overline{\text{XXIIII}}$ invenerat praeter vasa aurumque factum et in eo solium, platanum, vitem. Qua victoria argenti $\bar{\text{D}}$ talentorum reportavit
52 et craterem Semiramidis, cuius pondus XV talentorum colligebat. Talentum Aegyptium pondo LXXX patere M. Varro tradit. Iam regnaverat in Colchis Saulaces Aeetae subolis, qui terram virginem nactus plurimum auri argentique eruisse dicitur in Suanorum gente, et alioqui velleribus aureis incluto regno. Et illius aureae camarae, argenteae trabes et columnae atque parastaticae narrantur victo Sesostri, Aegypti rege tam superbo, ut prodatur annis quibusque sorte reges singulos e subiectis iungere ad currum solitus atque ita triumphare!
53 (16) Et nos fecimus quae posteri fabulosa arbitrentur. Caesar, qui postea dictator fuit, primus in aedilitate munere patris funebri omni apparatu harenae argenteo usus est, ferasque etiam argenteis vasis incessivere tum primum noxii, quod iam etiam in municipiis aemulantur. C. Antonius ludos scaena argentea fecit, item L. Murena; Gaius princeps in circo pegma duxit, in quo fuere argenti pondo
54 $\overline{\text{CXXIIII}}$. Claudius successor eius, cum de Brittannia triumpharet, in-

posseduto una quantità sterminata; già Ciro[3] vincendo l'Asia ve ne aveva trovato 24 000 libbre, oltre al vasellame e agli oggetti in oro, inclusi un trono, un platano e una vite[4]. Da questa vittoria riportò anche 500 000 talenti d'argento e il cratere di Semiramide, il cui pe-
52 so ammontava a 15 talenti[5]. Il talento egiziano, secondo Marco Varrone[1], equivale a 80 libbre. In Colchide era già stato re Saulace, discendente di Eeta[2], che, essendosi impadronito di una zona di terra vergine, si dice che ne avesse estratta un'ingente quantità d'oro e d'argento, nel paese dei Suani[3]; d'altronde questo regno è famoso per i velli d'oro. Si racconta anche dei suoi soffitti dorati, delle travi e delle colonne e dei pilastri d'argento che Saulace aveva ottenuto con la sua vittoria su Sesostri, un re d'Egitto cosí orgoglioso che, a quanto si tramanda, era solito tirare a sorte ogni anno uno dei re che aveva sottomesso, farlo aggiogare al proprio carro e celebrare cosí il suo trionfo[4].

53 (16) Ma anche noi abbiamo fatto cose che i posteri crederanno favolose. Cesare, che poi sarebbe stato dittatore, fu il primo, nel suo incarico di edile[1], a non usare altro che argento nell'allestimento dell'arena per i giochi funebri in onore del padre; e quella fu anche la prima volta che i condannati attaccarono le bestie feroci con strumenti d'argento, una pratica ormai imitata anche nei municipi. Gaio Antonio diede dei giochi su un palcoscenico d'argento, e lo stesso fece Lucio Murena[2]; l'imperatore Gaio Caligola fece portare nel circo
54 un macchinario decorato con 124 000 libbre d'argento. Il suo successore Claudio, celebrando il trionfo sulla Britannia[1], fece indicare

[3] Ciro II il Grande, fondatore dell'impero persiano, che nel 547 si impadronì proprio della Lidia di Creso.

[4] Cfr. ancora sotto, par. 137.

[5] Il talento era un'unità di peso greca, diversa secondo le varie regioni: il talento attico-euboico equivaleva a 60 mine, e quindi (60 × 432 g) a 25,92 kg, che è lo stesso di 80 libbre romane. Al tempo stesso, però, il talento era anche un'unità di valuta, variabile anche questa secondo regioni ed epoche. Ad ogni modo, nelle cifre che Plinio (o la sua fonte) fornisce si ritiene che ci sia un errore di valutazione in eccesso, sia quanto al numero delle monete, sia quanto al peso del cratere di Semiramide, la famosa regina di Babilonia (IX secolo a. C.).

52. [1] Marco Terenzio Varrone (116-27 a. C.) con la sua sterminata opera di erudizione rappresenta una delle fonti principali della *Naturalis historia*: sicuramente molto materiale di questa sezione del libro è tratto da sue opere (come il trattato *De vita populi Romani*).

[2] Eeta, figlio del Sole, è noto come padre di Medea nella saga degli Argonauti (la spedizione, guidata da Giasone, alla conquista del mitico vello d'oro, cui poche righe piú sotto accenna anche Plinio). Sul suo discendente Saulace non si hanno notizie. La Colchide è una regione a sud-est del Mar Nero.

[3] Già nominati in VI.14 e 30 come popoli selvaggi che sfruttavano miniere d'oro.

[4] Sesostri era un mitico re egiziano degli inizi del secondo millennio, cui si attribuivano grandi conquiste in Africa e in Asia.

53. [1] Cesare fu edile curule nel 65 a. C.

[2] Noto (fu anche console nel 62 a. C.) per l'orazione scritta per lui da Cicerone. Gaio Antonio Ibrida, menzionato appena prima, è un magistrato e uomo politico suo contemporaneo.

54. [1] Agli inizi del 44 d. C.

ter coronas aureas VII pondo habere quam contulisset Hispania citerior, VIIII quam Gallia comata, titulis indicavit. Huius deinde successor Nero Pompei theatrum operuit auro in unum diem, quo Tiridati Armeniae regi ostenderet. Et quota pars ea fuit aureae domus ambientis urbem!

55 (17) Auri in aerario populi R. fuere Sex. Iulio L. Aurelio cos., septem annis ante bellum Punicum tertium, pondo XVII CCCCX, argenti XXII LXX, et in numerato [LXI] XXXV CCCC, Sexto Iulio L. Mar-
56 cio cos., hoc est belli socialis initio, auri ... [XVI] XX DCCCXXXI. C. Caesar primo introitu urbis civili bello suo ex aerario protulit laterum aureorum XV, argenteorum XXX, et in numerato [CCC]. Nec fuit aliis temporibus res p. locupletior. Intulit et Aemilius Paulus Perseo rege victo e Macedonica praeda [MMM], a quo tempore populus Romanus tributum pendere desiit.

57 (18) Laquearia, quae nunc et in privatis domibus auro teguntur, post Carthaginem eversam primo in Capitolio inaurata sunt censura L. Mummi. Inde transiere in camaras quoque et parietes, qui iam et ipsi tamquam vasa inaurantur, cum varie sua aetas de Catulo existimaverit, quod tegulas aereas Capitoli inaurasset.

58 (19) Primos inventores auri, sicut metallorum fere omnium, septimo volumine diximus. Praecipuam gratiam huic materiae fuisse ar-

con cartelli che tra le corone d'oro pesava 7000 libbre quella che rappresentava il contributo della Spagna Citeriore, 9000 quella della Gallia Comata[2]. A sua volta il successore di costui, Nerone, fece ricoprire d'oro il teatro di Pompeo[3] per il solo giorno in cui doveva mostrarlo a Tiridate, re d'Armenia[4]. E che piccola parte era quella rispetto alla Domus Aurea che abbracciava tutta Roma[5]!

55 (17) Nell'erario del popolo romano sotto il consolato di Sesto Giulio e Lucio Aurelio [157 a. C.], sette anni prima della terza guerra punica[1], c'erano 17 410 libbre d'oro, 22 070 libbre d'argento e 6 135 400 sesterzi in contante. Sotto il consolato di Sesto Giulio e Lucio Marcio [91 a. C.], cioè all'inizio della guerra sociale[2], c'era-
56 no ... d'oro ... e 1 620 831 ... Al suo primo ingresso a Roma, durante la guerra che porta il suo nome[1], Gaio Cesare trasse dall'erario 15 000 lingotti d'oro, 30 000 lingotti d'argento e 30 000 000 di sesterzi in contante. In nessun altro periodo lo stato fu piú ricco. Anche Emilio Paolo dopo la vittoria sul re Perseo[2] versò all'erario 300 000 000 di sesterzi dal bottino fatto in Macedonia, e da allora il popolo romano ha cessato di pagare il tributo[3].

57 (18) I soffitti, che ora si coprono d'oro anche nelle case private, sono stati dorati per la prima volta in Campidoglio dopo la distruzione di Cartagine, sotto la censura di Lucio Mummio[1] [142 a. C.]. Di lí la doratura è passata alle volte e alle pareti, che sono anch'esse ormai dorate come i vasi, mentre fu discordante il giudizio su Catulo dei suoi contemporanei, quando egli fece dorare le tegole di bronzo del Campidoglio[2].

58 (19) I primi scopritori dell'oro, come di quasi tutti i metalli, li abbiamo indicati nel settimo libro[1]. Il favore particolare di cui gode

[2] Cfr. la sua descrizione a IV.105.

[3] Il piú importante teatro di Roma (il primo permanente e interamente in pietra), costruito appunto da Pompeo nel 55 a. C.

[4] La sua visita a Roma si situa nel 66 d. C.

[5] La grandezza della Domus Aurea neroniana era proverbiale: cfr. ad esempio piú avanti XXXVI.111.

55. [1] Che cominciò propriamente nel 149, ma l'atto formale risale al 150 a. C.

[2] Cfr. par. 20, nota 2.

56. [1] Nel 49 a. C., quando – attraversando il Rubicone – provocò il *Caesarianum civile bellum* (cosí Cornelio Nepote, *Atticus* 7.1), che lo oppose a Pompeo.

[2] A Pidna, nel 168 a. C., dove la sconfitta del re macedone consegnava il suo regno ai Romani.

[3] Il *tributum* era l'imposta diretta individuale destinata a coprire le spese di guerra.

57. [1] Fu console nel 146 a. C., anno in cui distrusse Corinto (caduta lo stesso anno di Cartagine: che Plinio abbia scritto Cartagine pensando proprio a Corinto, da dove giunsero a Roma grandi ricchezze?)

[2] Cioè del tempio di Giove che vi si trovava (già nominato sopra ai parr. 16 e 19) e che, dopo l'incendio che lo devastò nel luglio 83, fu ricostruito con grande sfarzo. La ricostruzione fu ultimata da Quinto Lutazio Catulo, che dedicò il tempio nel 69 a. C.

58. [1] Cfr. VII.197.

bitror non colore, qui clarior in argento est magisque diei similis, ideo militaribus signis familiarior, quoniam longius fulget, manifesto errore eorum, qui colorem siderum placuisse in auro arbitrantur,
59 cum in gemma aliisque rebus non sit praecipuus. Nec pondere aut facilitate materiae praelatum est ceteris metallis, cum cedat per utrumque plumbo, sed quia rerum uni nihil igne deperit, tuto etiam in incendiis rogisque. Quin immo quo saepius arsit, proficit ad bonitatem, aurique experimentum ignis est, ut simili colore rubeat igne-
60 scatque et ipsum; obrussam vocant. Primum autem bonitatis argumentum quam difficillime accendi. Praeterea mirum, prunae violentissimi ligni indomitum palea citissime ardescere atque, ut purgetur, cum plumbo coqui. Altera causa pretii maior, quod minimum usus deterit, cum argento, aere, plumbo lineae praeducantur manusque
61 sordescant decidua materia. Nec aliud laxius dilatatur aut numerosius dividitur, utpote cuius unciae in septingenas quinquagenas pluresque bratteas quaternum utroque digitorum spargantur. Crassissimae ex iis Praenestinae vocantur, etiamnum retinente nomen For-
62 tunae inaurato fidelissime ibi simulacro. Proxima brattea quaestoria appellatur. Hispania striges vocat auri parvolas massas. Super omnia solum in massa aut ramento capitur. Cum cetera in metallis reperta igni perficiantur, hoc statim aurum est consummatamque materiam suam protinus habet, cum ita invenitur. Haec enim inventio eius naturalis est; alia, quam dicemus, coacta. Super cetera non ro-

questo materiale non credo che gli derivi dal colore, dato che quello dell'argento è piú chiaro e piú simile alla luce del giorno, e perciò piú comune nelle insegne militari, perché il suo fulgore arriva piú lontano; e sbagliano palesemente quelli che credono che nell'oro si sia apprezzato il colore delle stelle, poiché esso non è predominante nelle
59 gemme e in altre materie preziose. E nemmeno per il suo peso o la sua malleabilità l'oro è stato anteposto agli altri metalli, per entrambe le caratteristiche risultando inferiore al piombo[1], ma perché è la sola tra le sostanze che non perde nulla sotto l'azione del fuoco[2] e che resta indenne anche in mezzo agli incendi e sui roghi. Che anzi, quanto piú è stato nella fiamma, tanto piú guadagna in qualità; una tecnica per saggiare l'oro consiste proprio nel sottoporlo all'azione del fuoco, in modo che diventi rosso di un colore di fiamma e si ac-
60 cenda esso stesso: questa prova si chiama obrussa[3]. Il primo segno poi della qualità dell'oro è che si accende con estrema difficoltà. D'altronde, è strano che mentre resiste alla brace di un violentissimo fuoco di legna, avvampa con straordinaria rapidità a un fuoco di paglia, e per purificarlo si fa fondere con il piombo[1]. Una seconda ragione, piú importante, del suo valore è che l'uso lo consuma pochissimo, mentre con l'argento, il rame e il piombo si possono tracciare
61 linee, e le mani restano sporche della materia che se ne stacca. Non esiste poi altro materiale che si possa dilatare di piú in estensione o dividere in un numero maggiore di parti, perché ogni oncia si divide in settecentocinquanta fogli o piú, della misura di quattro dita in ambo i sensi. I piú spessi tra i fogli si chiamano prenestini, un nome che essi conservano ancor oggi perché una statua della Fortuna dalla dora-
62 tura inalterata si trova in quella città. I fogli del tipo successivo si chiamano questorii[1]. In Spagna si chiamano *striges*[2] piccole masse d'oro. Soprattutto, l'oro è il solo metallo che si raccoglie in pepite o in pagliuzze. Mentre gli altri metalli che si trovano nelle miniere sono raffinati mediante il fuoco, l'oro è subito tale, e possiede fin dall'inizio la perfezione della sua sostanza, quando si rinviene in questa forma. Questo modo di procurarselo è infatti naturale; un altro modo, di cui parleremo[3], è artificiale. Soprattutto, non c'è traccia di

59. [1] Il che non è vero, essendo il peso specifico dell'oro superiore a quello del piombo, ed essendo l'oro il piú malleabile dei metalli.
[2] Altra affermazione imprecisa (cfr. XIX.20).
[3] Il termine è greco, ma attestato molto raramente e in epoca tarda.

60. [1] È la tecnica, tuttora in uso, della coppellazione.

62. [1] Non si capisce la ragione del nome.
[2] Forse parola celtiberica.
[3] Ai parr. 68 sgg.

bigo ulla, non aerugo, non aliud ex ipso, quod consumat bonitatem minuatve pondus. Iam contra salis et aceti sucos, domitores rerum, constantia superat omnia, superque netur ac texitur lanae modo vel
63 sine lana. Tunica aurea triumphasse Tarquinium Priscum Verrius docet; nos vidimus Agrippinam Claudi principis, edente eo navalis proelii spectaculum, adsidentem et indutam paludamento aureo textili sine alia materia. Attalicis vero iam pridem intexitur, invento regum Asiae.

64 (20) Marmori et iis, quae candefieri non possunt, ovi candido inlinitur, ligno glutini ratione conposita; leucophorum vocant. Quid sit hoc aut quemadmodum fiat, suo loco docebimus. Aes inaurari ar-
65 gento vivo aut certe hydrargyro legitimum erat, de quis dicemus illorum naturam reddentes. Excogitata fraus est, namque aes cruciatur in primis accensumque restinguitur sale, aceto, alumine, postea exharenatur, an satis recoctum sit, splendore deprehendente, iterumque exhalatur igni, ut possit edomitum mixtis pumice, alumine, argento vivo inductas accipere bratteas. Alumen et in purgando vim habet qualem esse diximus plumbo.

66 (21) Aurum invenitur in nostro orbe, ut omittamus Indicum a formicis aut apud Scythas grypis erutum, tribus modis: fluminum ramentis, ut in Tago Hispaniae, Pado Italiae, Hebro Thraciae, Pactolo

ruggine, né verderame, né altra sostanza da esso prodotta, che ne alterino la qualità o ne diminuiscano il peso. Infine, quanto a resistenza contro l'azione dei succhi del sale e dell'aceto, che hanno la meglio su tutto, supera tutti i metalli; e inoltre può esser filato e tessuto
63 come la lana, anche senza lana. Verrio[1] ci informa che Tarquinio Prisco[2] celebrò un trionfo indossando una tunica d'oro; quanto a noi, abbiamo visto Agrippina, moglie dell'imperatore Claudio, una volta che egli offriva lo spettacolo di una battaglia navale, seduta accanto a lui e vestita di un mantello militare in oro, tessuto senza altro materiale[3]. E già da tempo si intessono fili d'oro nelle stoffe attaliche[4], un'invenzione dei re dell'Asia.

64 (20) Sul marmo e sugli altri materiali che non possono essere portati al calor bianco, l'oro si applica col bianco d'uovo; sul legno con una colla, risultante da una composizione, che si chiama leucoforo. Di che cosa si tratti e in che modo si ottenga, lo spiegheremo a suo luogo[1]. Il modo regolare di dorare il rame era mediante l'argento vivo o in ogni caso mediante l'idrargirio, dei quali parleremo descri-
65 vendo la loro natura[2]. Ma è stato escogitato un metodo fraudolento: anzitutto, infatti, si aggredisce il rame col fuoco e una volta incandescente lo si spegne con sale, aceto e allume[1], poi lo si raschia, e la sua brillantezza rivela se è stato ricotto a sufficienza, e quindi è di nuovo sottoposto al soffio del fuoco perché possa infine, levigato con una mistura di pomice e allume, ricevere le lamine d'oro applicatevi mediante l'argento vivo. L'allume possiede, nel procedimento di purificazione, la stessa efficacia che abbiamo detto essere del piombo[2].

66 (21) Nella nostra parte del mondo l'oro, se tralasciamo quello indiano, estratto da formiche[1], o quello che in Scizia è estratto da grifoni, si trova in tre maniere: in forma di pagliuzze nei fiumi, come nel Tago in Spagna, nel Po in Italia, nell'Ebro[3] in Tracia, nel Patto-

63. [1] Verrio Flacco, famoso grammatico e antiquario d'età augustea, che costituisce una tra le fonti principali della *Naturalis historia*. Sarà ancora citato, in questo libro, al par. 111.

[2] Il quinto re romano, che la tradizione data agli anni 616-579 a. C.

[3] La notizia trova conferma in altre fonti storiche (Tacito, *Annales* XII 56; Cassio Dione, LX 33), che attribuiscono però il *paludamentum* a Claudio, e ad Agrippina una clamide d'oro.

[4] Così si definiva (dalla dinastia degli Attalidi di Pergamo) un tipo di stoffe in cui si intesseva appunto oro: cfr., in Plinio, VIII.196.

64. [1] Vale a dire a XXXV.36.

[2] Più avanti, rispettivamente ai parr. 99-100 e 123-25 di questo libro.

65. [1] Sull'allume cfr. XXXV.183 sgg.

[2] L'uno nei confronti del rame, quest'ultimo (cfr. sopra par. 60) nei confronti dell'oro.

66. [1] Al modo che Plinio ha descritto in XI.111.

[2] Su cui si veda VII.10.

[3] Oggi noto come Maritza.

Asiae, Gange Indiae, nec ullum absolutius aurum est, ut cursu ipso attrituque perpolitum. Alio modo puteorum scrobibus effoditur aut in ruina montium quaeritur; utraque ratio dicatur.

67 Aurum qui quaerunt, ante omnia segutilum tollunt; ita vocatur indicium. Alveus hic est harenae, quae lavatur, atque ex eo, quod resedit, coniectura capitur. Invenitur aliquando in summa tellure protinus rara felicitate, ut nuper in Delmatia principatu Neronis singulis diebus etiam quinquagenas libras fundens. Cum ita inventum est in summo caespite, talutium vocant, si et aurosa tellus subest. Cetero montes Hispaniarum, aridi sterilesque et in quibus nihil aliud gignatur, huic bono fertiles esse coguntur.

68 Quod puteis foditur, canalicium vocant, alii canaliense, marmoris glareae inhaerens, non illo modo, quo in oriente sappiro atque Thebaico aliisque in gemmis scintillat, sed micas amplexum marmoris. Vagantur hi venarum canales per latera puteorum et huc illuc, in-
69 de nomine invento, tellusque ligneis columnis suspenditur. Quod effossum est, tunditur, lavatur, uritur, molitur. Farinam a pila scudem vocant; argentum, quod exit a fornace, sudorem. Quae e camino iactatur spurcitia in omni metallo scoria appellatur. Haec in auro tunditur iterumque coquitur. Catini fiunt ex tasconio; hoc est terra alba similis argillae, neque enim alia flatum ignemque et ardentem materiam tolerat.

70 Tertia ratio opera vicerit Gigantum. Cuniculis per magna spatia actis cavantur montes lucernarum ad lumina; eadem mensura vigiliarum est, multisque mensibus non cernitur dies. Arrugias id genus vocant. Siduntque rimae subito et opprimunt operatos, ut iam minus temerarium videatur e profundo maris petere margaritas atque purpuras. Tanto nocentiores fecimus terras! Relinquuntur itaque

lo[4] in Asia Minore, nel Gange in India: non c'è oro piú puro, in quanto è stato raffinato dalla stessa corrente e dall'attrito. Un altro modo di estrarlo consiste nello scavo di pozzi, oppure si cerca nelle frane delle montagne. Parliamo di ambedue questi metodi.

67 Quelli che cercano oro per prima cosa tolgono via il *segutilum*[1]: si chiama cosí il materiale che indica la presenza del metallo. Si tratta di un letto di sabbia, che viene lavata, e dai sedimenti si ricava una congettura. Talvolta si trova subito, proprio alla superficie del terreno, per una fortuna rara, come quello scoperto poco tempo fa in Dalmazia, sotto il principato di Nerone, che produceva anche cinquanta libbre d'oro al giorno. Quando se ne trova uno di questo tipo, proprio in superficie, lo chiamano *talutium*, se c'è anche una terra aurifera sotto. Del resto le montagne della Spagna, aride, sterili e tali da non poter produrre nient'altro, sono costrette a essere feconde per questo bene prezioso.

68 L'oro che si estrae dai pozzi lo chiamano canalicio, altri canalienses[1]; aderisce alla ghiaia del marmo, non però alla maniera in cui esso scintilla sullo zaffiro d'oriente[2], sulla pietra di Tebe[3] e sulle altre gemme, ma stringendo in sé dei granelli di marmo. I canali di queste venature corrono di qua e di là lungo le pareti dei pozzi: da ciò deri-
69 va il nome di quest'oro; il terreno è sostenuto da piloni di legno. Il materiale estratto viene pestato, lavato, bruciato, tritato. La polvere prodotta dal mortaio la chiamano *scudes*; l'argento che esce dal fornello, sudore. Le impurità che getta fuori la fucina si chiamano scorie, per tutti i metalli. Nel caso dell'oro queste sono pestate e cotte una seconda volta. I crogioli sono fatti in *tasconium*, che è una terra bianca simile all'argilla; nessun'altra infatti sopporta il fuoco attizzato dal mantice e il materiale ardente.

70 Il terzo metodo sembra quasi superare le imprese dei Giganti. Con gallerie tracciate su grandi distanze si scavano le montagne al lume delle lampade; queste servono anche come misura dei turni di lavoro, perché per molti mesi non si vede la luce del giorno. Questo tipo di miniere sono chiamate *arrugiae*. Inoltre si aprono all'improvviso frane che schiacciano gli operai, tanto che ormai sembra meno temerario andare a cercare perle e porpore in fondo al mare: tanto piú

[4] Oggi Sarabat.

67. [1] Il termine (iberico, come quasi tutti i termini stranieri che ricorrono nei paragrafi seguenti) sembra sopravvivere nel castigliano «segullo», parola con cui si designerebbe il terreno di superficie dei giacimenti auriferi alluvionali.

68. [1] Il nome è spiegato poco sotto, verso la fine del paragrafo.
[2] Cioè il lapislazzulo, su cui cfr. XXXVII.120.
[3] Forse una varietà di granito; per altri sarebbe il diaspro nero e giallo (cfr. XXXVI.63).

71 fornices crebri montibus sustinendis. Occursant in utroque genere silices; hos igne et aceto rumpunt, saepius vero, quoniam id cuniculos vapore et fumo strangulat, caedunt fractariis CL libras ferri habentibus egeruntque umeris noctibus ac diebus per tenebras proximis tradentes; lucem novissimi cernunt. Si longior videtur silex, latus sequitur fossor ambitque. Et tamen in silice facilior existimatur opera; est namque terra ex quodam argillae genere glarea mixta –
72 gangadiam vocant – prope inexpugnabilis. Cuneis eam ferreis adgrediuntur et isdem malleis nihilque durius putant, nisi quod inter omnia auri fames durissima est. Peracto opere cervices fornicum ab ultimo caedunt. Dat signum ruina, eamque solus intellegit in cacu-
73 mine eius montis vigil. Hic voce, nutu evocari iubet operas pariterque ipse devolat. Mons fractus cadit ab sese longe fragore qui concipi humana mente non possit, aeque et flatu incredibili. Spectant victores ruinam naturae. Nec tamen adhuc aurum est nec sciere esse, cum foderent, tantaque ad pericula et inpendia satis causae fuit spe-
74 rare quod cuperent. Alius par labor ac vel maioris inpendii: flumina ad lavandam hanc ruinam iugis montium obiter duxere a centesimo plerumque lapide; corrugos vocant, a conrivatione credo. Mille et hic labores: praeceps esse libramentum oportet, ut ruat verius quam fluat; itaque altissimis partibus ducitur. Convalles et intervalla substructis canalibus iunguntur. Alibi rupes inviae caeduntur sedemque
75 trabibus cavatis praebere coguntur. Qui caedit, funibus pendet, ut procul intuenti species ne ferarum quidem, sed alitum fiat. Penden-

pericolosa abbiamo reso la terra! È per questo che si lasciano archi a
71 intervalli frequenti, per sostenere le montagne. In entrambi i tipi di miniere si incontrano blocchi di roccia che si frantumano con fuoco e aceto[1], ma piú spesso, siccome questo procedimento rende le gallerie soffocanti per il vapore e il fumo, si preferisce spezzare la roccia con magli carichi di 150 libbre di ferro. Portano via i pezzi di roccia a spalla, di giorno e di notte, passandoli ciascuno al suo vicino nell'oscurità; solo gli ultimi della catena vedono la luce del giorno. Se il blocco di roccia sembra troppo esteso, il minatore ne segue il fianco e lo aggira. E tuttavia il lavoro nella roccia è considerato relativa-
72 mente facile; esiste infatti una qualità di terra, una specie di argilla mista a ghiaia – la chiamano *gangadia* –, che è pressoché inespugnabile. La aggrediscono con cunei di ferro e con gli stessi magli detti sopra, e si ritiene che non ci sia nulla di piú duro, se non che la cosa piú dura fra tutte è la fame dell'oro. Compiuto il lavoro, abbattono i sostegni degli archi cominciando dall'ultimo. Il crollo si annuncia con un segno, avvertito soltanto dall'uomo di guardia sulla cima della
73 montagna. Con la voce e con i gesti costui dà ordine di richiamare gli operai e insieme corre giú lui stesso. La montagna si squarcia e crolla disperdendosi, con un fragore che l'immaginazione umana non può concepire, e insieme con un soffio d'aria di incredibile veemenza. I minatori osservano, vittoriosi, il crollo della natura. Tuttavia l'oro non è ancora raggiunto, né essi sapevano, scavando, se ve ne fosse; per cosí grandi pericoli e spese è bastata ad essi la speranza di trovare
74 quanto bramavano. C'è poi un altro lavoro altrettanto impegnativo e perfino piú dispendioso: per lavare questi detriti hanno intanto tirato giú corsi d'acqua dalle sommità delle montagne, per lo piú a distanza di cento miglia; questi canali li chiamano *corrugi*, credo da *conrivatio* (confluenza di canali)[1]. Ma anche qui sono mille i lavori: bisogna che il declivio sia scosceso, in modo che l'acqua piú che defluire precipiti; per questo la si fa venir giú dalle zone piú alte. Le gole e i burroni sono collegati mediante la costruzione di canali. Altrove si tagliano rocce inaccessibili costringendole a offrire spazio a travi
75 incavate. Chi taglia la roccia è sospeso a funi, per cui, a guardare da lontano, sembra di vedere non animali selvatici, ma piuttosto uccelli.

71. [1] Questa tecnica dell'aceto, cui Plinio accenna già a XXIII.57, era famosa per averla usata Annibale nella traversata delle Alpi (cfr. ad es. Livio XXI 37.2; Giovenale X 153). I moderni sono molto perplessi in proposito: l'acido acetico attacca sí il calcare, ma ovviamente in misura irrilevante rispetto alle enormi masse di cui qui si parla. Non stupisce invece la tecnica del fuoco, antichissima: sottoposte a un calore violento le rocce possono disgregarsi, soprattutto se bruscamente raffreddate con getti d'acqua.

74. [1] L'etimologia suggerita da Plinio è considerata improbabile; numerose le ipotesi avanzate dai moderni.

tes maiore ex parte librant et lineas itineri praeducunt, quaque insistentis vestigiis hominis locus non est, amnes trahuntur ab homine. Vitium lavandi est, si fluens amnis lutum inportet; id genus terrae urium vocant. Ergo per silices calculosve ducunt et urium evitant. Ad capita deiectus in superciliis montium piscinae cavantur ducenos pedes in quasque partes et in altitudinem denos. Emissaria in iis quina pedum quadratorum ternum fere relinquuntur, ut repleto stagno
76 excussis opturamentis erumpat torrens tanta vi, ut saxa provolvat. Alius etiamnum in plano labor. Fossae, per quas profluat, cavantur – agogas vocant –; hae sternuntur gradatim ulice. Frutex est roris marini similis, asper aurumque retinens. Latera cluduntur tabulis, ac per praerupta suspenduntur canales. Ita profluens terra in mare labitur ruptusque mons diluitur, ac longe terras in mare his de causis iam promovit Hispania. In priore genere quae exhauriuntur inmenso
77 labore, ne occupent puteos, in hoc rigantur. Aurum arrugia quaesitum non coquitur, sed statim suum est. Inveniuntur ita massae, nec non in puteis, et denas excedentes libras; palagas, alii palacurnas, idem quod minutum est balucem vocant. Ulex siccatur, uritur, et cinis eius lavatur substrato caespite herboso, ut sidat aurum. Vicena
78 milia pondo ad hunc modum annis singulis Asturiam atque Callaeciam et Lusitaniam praestare quidam prodiderunt, ita ut plurimum Asturia gignat. Neque in alia terrarum parte tot saeculis perseverat haec fertilitas. Italiae parci vetere interdicto patrum diximus; alioqui nulla fecundior metallorum quoque erat tellus. Extat lex censoria Victumularum aurifodinae in Vercellensi agro, qua cavebatur, ne plus quinque milia hominum in opere publicani haberent.

Stando cosí sospesi, in maggior parte, essi determinano il livello dell'acqua e tracciano le linee del percorso: dove non c'è posto perché un uomo possa poggiare i suoi piedi, là l'uomo fa passare fiumi. Il lavaggio è difettoso se l'acqua scorrendo trasporta fango; questo tipo di sedimento terroso è chiamato *urium*. Perciò guidano i corsi d'acqua attraverso terreni rocciosi e ciottolosi, ed evitano l'*urium*. Alla testa della cascata, sulla sommità delle montagne, si scavano bacini di duecento piedi per lato, e di dieci in profondità. In ognuno di essi si lasciano cinque canali di scolo di circa tre piedi quadrati, in modo che, una volta riempito il bacino, si fanno saltar via le chiuse e il tor-
76 rente erompe con tanta violenza da travolgere i blocchi di roccia. Un altro lavoro ancora va fatto in pianura. Si scavano fosse dove possa scorrere il torrente – le chiamano *agogae* (condutture) –; di ripiano in ripiano vi si distende erica, che è un arbusto simile al rosmarino, ed essendo scabro trattiene l'oro. I lati dei canali sono chiusi da tavole, e tra i dirupi essi poggiano su sostegni. Pertanto la terra scorrendo scivola fino al mare, e la montagna frantumata si dissolve; è cosí che la Spagna ha ormai spinto avanti le sue terre lontano nel ma-
77 re. Il materiale che, con immensa fatica, nel primo procedimento si estrae perché non ostruisca i pozzi[1], in quest'altro procedimento è trasportato via dall'acqua. L'oro trovato in un'*arrugia*[2] non viene fuso, ma è puro fin dall'inizio. Si trovano cosí pepite, anche nei pozzi, che superano perfino le dieci libbre; alcuni le chiamano *palagae*, altri *palacurnae*, e un granello d'oro *balux*. L'erica è seccata, bruciata, e la sua cenere è lavata su un letto di zolle erbose, in modo che l'oro vi
78 si depositi. Secondo certi resoconti l'Asturia, la Galizia e la Lusitania assicurano in questo modo ogni anno ventimila libbre d'oro[1], essendo l'Asturia il produttore principale. In nessun'altra parte del mondo una tale fertilità si è conservata per tanti secoli. Abbiamo già detto[2] che l'Italia è risparmiata dallo sfruttamento in virtú di un antico decreto di interdizione del senato; altrimenti nessun'altra terra sarebbe stata piú feconda di questa, anche nei metalli[3]. Si conserva il testo della legge censoria sulla miniera d'oro di *Victumulae* nel territorio di Vercelli, con cui si proibiva agli appaltatori pubblici di impiegare per lo sfruttamento piú di cinquemila uomini.

77. [1] Secondo il metodo esposto al par. 67.
[2] Cfr. sopra par. 70.

78. [1] Che fanno circa sei tonnellate e mezzo.
[2] A III.138, dove si accenna a questo *senatus consultum* che limitava lo sfruttamento delle miniere in Italia.
[3] Un concetto ribadito, dopo III.138, a XXXVII.202, dove si celebra l'eccellenza dell'Italia in ogni campo.

79 (22) Aurum faciendi est etiamnum una ratio ex auripigmento, quod in Syria foditur pictoribus in summa tellure, auri colore, sed fragile lapidum specularium modo. Invitaveratque spes Gaium principem avidissimum auri; quam ob rem iussit excoqui magnum pondus et plane fecit aurum excellens, sed ita parvi ponderis, ut detrimentum sentiret propter avaritiam expertus, quamquam auripigmenti librae ж IIII permutarentur. Nec postea temptatum ab ullo est.

80 (23) Omni auro inest argentum vario pondere, aliubi decuma parte, aliubi octava. In uno tantum Callaeciae metallo, quod vocant Albucrarense, tricensima sexta portio invenitur; ideo ceteris praestat. Ubicumque quinta argenti portio est, electrum vocatur. Scobes hae reperiuntur in canaliensi. Fit et cura electrum argento addito; quod si quintam portionem excessit, incudibus non resistit. Vetusta

81 et electro auctoritas Homero teste, qui Menelai regiam auro, electro, argento, ebore fulgere tradit. Minervae templum habet Lindos insulae Rhodiorum, in quo Helena sacravit calicem ex electro; adicit historia, mammae suae mensura. Electri natura est ad lucernarum lumina clarius argento splendere. Quod est nativum, et venena deprehendit. Namque discurrunt in calicibus arcus caelestibus similes cum igneo stridore et gemina ratione praedicunt.

82 (24) Aurea statua prima omnium nulla inanitate et antequam ex aere aliqua modo fieret, quam vocant holosphyraton, in templo Anaetidis posita dicitur quo situ terrarum nomen hoc signavimus,

79 (22) Per fare l'oro c'è anche un altro metodo, che si serve dell'orpimento[1]: questo si estrae in Siria ad uso dei pittori, dalla superficie del terreno; è del colore dell'oro, ma è fragile come le pietre specolari[2]. La speranza da esso suscitata aveva allettato l'imperatore Gaio Caligola, avidissimo d'oro; egli ordinò pertanto che si fondesse una gran quantità di orpimento e in effetti ottenne un oro eccellente, ma in cosí piccola quantità che sentí come una perdita questo esperimento dettato dall'avidità, sebbene una libbra di orpimento costasse solo 4 denari. Anche in seguito il tentativo non fu ripetuto da nessuno[3].

80 (23) Tutto l'oro contiene argento in varia misura, qua un decimo, là un ottavo. In una sola miniera della Galizia, chiamata di Albucrara[1], se ne trova una proporzione di un trentaseiesimo; perciò questa miniera è superiore a tutte le altre. Quando la proporzione d'argento è un quinto, il metallo si chiama elettro[2]. Piccoli trucioli di esso si trovano nell'oro canaliense[3]. Ma si fa anche un elettro artificiale aggiungendo argento all'oro; se la proporzione supera un quinto, il me-
81 tallo non offre nessuna resistenza sull'incudine. Anche l'elettro gode di antico prestigio, come attesta Omero, il quale riferisce che la reggia di Menelao splendeva d'oro, d'elettro, d'argento e d'avorio[1]. Lindo, nell'isola di Rodi, ha un tempio di Minerva in cui Elena consacrò una coppa d'elettro[2]; la storia aggiunge che era della misura del suo seno. Una proprietà dell'elettro è di brillare di uno splendore piú vivo dell'argento alla luce delle lampade. L'elettro naturale ha anche la facoltà di smascherare i veleni: iridescenze simili all'arcobaleno corrono infatti su e giú nelle coppe con uno stridore come di fuoco, e in questa duplice maniera rivelano la cosa.

82 (24) La prima statua d'oro fra tutte, senza alcuna parte vuota, e prima che ne fosse fatta qualcuna di bronzo, del tipo che chiamano *holosphyratos*[1], si dice che fu eretta nel tempio di Anaitide, nella re-

79. [1] Un solfuro d'arsenico tuttora usato come colorante.

[2] Termine con cui Plinio designa abitualmente la mica (cfr. la descrizione a XXXVI.160 sgg.), ma talora anche il gesso.

[3] Infatti non si ricava oro dall'orpimento. Quello ottenuto da Caligola sarà stato probabilmente mescolato alla terra aurifera che conteneva l'orpimento stesso.

80. [1] Località forse corrispondente all'attuale cittadina di Toro (prov. di Zamora).

[2] Il termine infatti, oltre all'ambra gialla (cfr. XXXVII.31, nota 2), designa una lega d'oro e argento, naturale o artificiale, molto usata già dai Greci per oggetti di lusso e monete.

[3] Cfr. sopra par. 68.

81. [1] Il passo richiamato da Plinio è *Odissea* IV 72 sg.; un'ulteriore segnalazione della presenza dell'elettro in Omero tornerà a XXXVI.46.

[2] Altri richiami a oggetti contenuti nel tempio di Minerva sull'acropoli di Lindo a XIX.12, XXXIII.155, XXXV.71.

82. [1] Il termine, rarissimo, indica appunto una statua in metallo massiccio battuto.

83 numine gentibus illis sacratissimo. Direpta ea est Antonii Parthicis rebus, scitumque narratur veteranorum unius Bononiae hospitali divi Augusti cena, cum interrogatus esset, sciretne eum, qui primus violasset id numen, oculis membrisque captum exspirasse; respondit enim cum maxime Augustum e crure eius cenare seque illum esse totumque sibi censum ex ea rapina. Hominum primus et auream statuam et solidam LXX circiter olympiade Gorgias Leontinus Delphis in templo posuit sibi. Tantus erat docendae artis oratoriae quaestus!

84 (25) Aurum pluribus modis pollet in remediis volneratisque et infantibus adplicatur, ut minus noceant quae inferantur veneficia. Est et ipsi superlato vis malefica, gallinarum quoque et pecuariorum feturis. Remedium abluere inlatum et spargere eos, quibus mederi velis. Torretur et cum salis gemino pondere, triplici misyis, ac rursus cum duabus salis portionibus et una lapidis quem schiston vocant. Ita virus trahit rebus una crematis in fictili vase, ipsum purum et in-

85 corruptum. Reliquus cinis servatus in fictili olla ex aqua inlitus lichenas in facie – lomento eum convenit ablui –, fistulas etiam sanat et quae vocantur haemorroides. Quodsi tritus pumex adiciatur, putria ulcera et taetri odoris emendat, ex melle vero decoctum cum melanthio inlitum umbilico leniter solvit alvum. Auro verrucas curari M. Varro auctor est.

gione in cui abbiamo registrato questo nome[2], essendo questa divi-
83 nità la piú sacra per quelle popolazioni. La statua fu predata durante la campagna di Antonio contro i Parti[1], e si racconta un'arguzia di un veterano di Bologna in occasione di una cena offerta al divino Augusto: quando gli fu chiesto se sapeva che l'uomo che per primo aveva profanato quella statua della divinità era stato colpito da cecità e paralisi, e quindi era spirato, egli rispose che Augusto stava proprio cenando con una gamba della statua[2], che l'uomo in questione era lui stesso e che tutto il suo censo derivava da quel furto. Quanto alle statue di uomini, Gorgia di Lentini per primo si fece erigere una statua d'oro massiccio nel tempio a Delfi, verso la 70ª Olimpiade [500-497 a. C.][3]. Tanto grande era il profitto ricavato dall'insegnare l'arte oratoria!

84 (25) L'oro è efficace in piú modi come rimedio medicinale, e si applica ai feriti e ai bambini per rendere meno nocivi i maleficî eventualmente diretti contro di loro. Ma possiede esso stesso un potere malefico se lo si mette sopra la testa, anche ai pulcini e ai piccoli del bestiame. Il rimedio consiste nel lavare l'oro accostato ad essi e nello spruzzare quelli che si vuole curare. L'oro inoltre si arrostisce con un peso doppio di sale e triplo di *misy*[1], e poi di nuovo con due parti di sale e una della pietra chiamata scisto[2]. In questo modo l'oro sottrae gli umori venefici alle sostanze bruciate con esso in un vaso di terra-
85 cotta, mentre esso resta puro e inalterato. La cenere rimanente è conservata in un vasetto di terracotta; mescolata ad acqua e applicata, guarisce le eruzioni cutanee del viso – ma conviene lavarsela via con sapone[1] – come anche le fistole e le cosiddette emorroidi. Se vi si aggiunge pietra pomice[2] triturata, guarisce le ulcere putrescenti e maleodoranti; mentre in decotto nel miele insieme alla nigella[3], spalmata sull'ombelico, rilassa moderatamente l'intestino. Marco Varrone attesta che con l'oro si curano le verruche.

[2] Cfr. V.83, dove tra le regioni armene bagnate dall'Eufrate si cita l'Anaitica.

83. [1] La sfortunata impresa ebbe luogo nel 36 a. C.

[2] Vale a dire, per metonimia, con il ricavato di una parte di quella statua; ma l'immagine è anche metaforica, e rientra in uno dei motivi tipici della rappresentazione pliniana della corruzione morale, la «fame dell'oro».

[3] La datazione è sicuramente errata (e perciò qualcuno propone di correggere il testo pliniano; ma è stato plausibilmente ipotizzato che Plinio sia stato indotto in errore dalla sua fonte greca): la lunga vita del celebre oratore si colloca abitualmente fra il 483 e il 376 a. C. L'episodio cui Plinio accenna ebbe luogo durante la 90ª Olimpiade (420-417 a. C.).

84. [1] Da identificare probabilmente con la calcopirite (cfr. XXXIV.117 e 121).

[2] Un tipo di minerali a struttura lamellare e quindi facili a sfaldarsi, come suggerisce il nome (dal gr. *schízo*, «separo»).

85. [1] Propriamente un sapone medicinale composto soprattutto con farina di fave (cfr. XVIII.117 e nota).

[2] Sulle cui proprietà medicinali cfr. piú avanti XXXVI.155 sg.

[3] Detta anche cumino nero; su di essa cfr. XX.182-84.

86 (26) Chrysocolla umor est in puteis, quos diximus, per venam auri defluens crassescente limo rigoribus hibernis usque in duritiam pumicis. Laudatiorem eandem in aerariis metallis et proximam in argentariis fieri conpertum est. Invenitur et in plumbariis, vilior etiam auraria. In omnibus autem his metallis fit et cura multum infra naturalem illam inmissis in venam aquis leniter hieme tota usque in Iunium mensem, dein siccatis Iunio et Iulio, ut plane intellegatur nihil
87 aliud chrysocolla quam vena putris. Nativa duritia maxime distat; uvam vocant. Et tamen illa quoque herba, quam lutum appellant, tinguitur. Natura est, quae lino lanaeve, ad sucum bibendum. Tunditur in pila, dein tenui cribro cernitur, postea molitur ac deinde
88 tenuius cribratur. Quidquid non transmeat, repetitur in pila, dein molitur. Pulvis semper in catinos digeritur et ex aceto maceratur, ut omnis duritia solvatur, ac rursus tunditur, dein lavatur, in conchis siccatur, tunc tinguitur alumine schisto et herba supra dicta pingiturque, antequam pingat. Refert quam bibula docilisque sit; nam nisi rapuit colorem, adduntur et scytanum atque turbistum: ita vocant medicamenta sorbere cogentia.

89 (27) Cum tinxere pictores, orobitin vocant eiusque duo genera faciunt: elutam, quae servatur in lomentum, et liquidam globulis sudore resolutis. Haec utraque genera in Cypro fiunt. Laudatissima autem est in Armenia, secunda in Macedonia, largissima in Hispania; summa commendationis, ut colorem in herba segetis laete viren-

86 (26) La crisocolla[1] è un liquido che nei pozzi di cui abbiamo parlato[2] defluisce lungo le vene d'oro, come un umore viscoso che ai rigori dell'inverno si condensa fin a raggiungere la durezza della pomice. Si è accertato che se ne forma una qualità piú pregiata nelle miniere di rame e una simile in quelle d'argento. Se ne trova anche nelle miniere di piombo, ma è ancora piú scadente di quella delle miniere d'oro. In tutte queste miniere poi se ne produce anche un tipo artificiale, molto inferiore a quella naturale, immettendo moderatamente acqua in una vena di metallo per tutto l'inverno fino al mese di giugno, e lasciandola poi asciugare in giugno e luglio; col che si mostra chiaramente che la crisocolla non è nient'altro che una vena
87 imputridita. La crisocolla naturale si differenzia da questa soprattutto per la sua durezza; la chiamano grappolo d'uva[1]. E tuttavia anch'essa si tinge con la pianta chiamata guado[2]. Ha la proprietà, come il lino e la lana, di imbeversi della tintura. La si pesta in un mortaio, quindi la si setaccia con un crivello fino, poi la si macina e di
88 nuovo la si mette in un crivello ancor piú fino. Tutto quello che non passa è rimesso nel mortaio e poi macinato. La polvere è sempre ripartita in orcioli e messa a macerare nell'aceto, perché ogni durezza si dissolva; quindi è di nuovo pestata, poi lavata e messa a seccare in bacinelle; allora la si tinge con allume scisto[1] e con la pianta detta poco fa[2] e la si colora prima che sia essa a fungere da colorante. È importante che assorba bene e si lasci trattare; perché, se non prende il colore, vi si aggiungono scitano e turbisto[3]: chiamano cosí delle sostanze che la rendono assorbente.

89 (27) Quando i tintori hanno dato il colore alla crisocolla, la chiamano orobite[1] e ne distinguono due varietà: quella purificata, che si conserva per un cosmetico, e quella liquida, i cui grani sono diluiti nell'umore che essa trasuda. Queste varietà si fanno tutte e due a Cipro; ma la piú pregiata si trova in Armenia, la seconda in Macedonia, la piú abbondante in Spagna. Il suo requisito principale è la capacità di riprodurre nel modo piú somigliante possibile il colore del

86. [1] Cfr. par. 4, nota 1.
[2] Al par. 68.

87. [1] Per l'aspetto, simile appunto a un grappolo, in cui la malachite allo stato nativo spesso si presenta. Una descrizione di un metallo di forma simile si legge a XXXIV.123.
[2] Una pianta erbacea dai fiori gialli usata come colorante.

88. [1] Un tipo di allume di cui Plinio parlerà, spiegandone il nome, a XXXV.186. Per le sue proprietà l'allume è molto usato in tintoria come mordente.
[2] Il guado.
[3] Due mordenti non identificati.

89. [1] Forse chiamata cosí dalla somiglianza dei granelli di cui si compone con quelli della veccia (*orobus*).

90 tis quam simillime reddat. Visumque iam est Neronis principis spectaculis harenam circi chrysocolla sterni, cum ipse concolori panno aurigaturus esset. Indocta opificum turba tribus eam generibus distinguit: asperam, quae taxatur in libras ⚹ VII, mediam quae ⚹ V, attritam, quam et herbaceam vocant, ⚹ III. Sublinunt autem harenosam, priusquam inducant, atramento et paraetonio. Haec sunt tena-
91 cia eius, colore blanda. Paraetonium, quoniam est natura pinguissimum et propter levorem tenacissimum, atramento aspergitur, ne paraetonii candor pallorem chrysocollae adferat. Luteam putant a luto herba dictam, quam ipsam caeruleo subtritam pro chrysocolla inducunt, vilissimo genere atque fallacissimo.

92 (28) Usus chrysocollae et in medicina est ad purganda volnera cum cera atque oleo. Eadem per se arida siccat et contrahit. Datur et in angina orthopnoeave lingenda cum melle. Concitat vomitiones, miscetur et collyriis ad cicatrices oculorum ac viridibus emplastris ad dolores mitigandos, cicatrices trahendas. Hanc chrysocollam medici acesim appellant, quae non est orobitis.

93 (29) Chrysocollam et aurifices sibi vindicant adglutinando auro, et inde omnes appellatas similiter virentes dicunt. Temperatur autem Cypria aerugine et pueri inpubis urina addito nitro teriturque Cyprio aere in Cypriis mortariis; santernam vocant nostri. Ita feruminatur aurum, quod argentosum vocant. Signum est, si addita san-

90 grano in erba nel suo verde rigoglio. E si è già vista, negli spettacoli dati dall'imperatore Nerone, la sabbia del circo sparsa di crisocolla, quando lui in persona, con indosso un manto dello stesso colore[1], si accingeva a guidare il proprio carro. La folla ignorante degli artigiani distingue la crisocolla in tre varietà: la rugosa, che è valutata 7 denari per libbra, la media, che vale 5 denari, e la triturata, chiamata anche erbacea[2], che vale 3 denari. Prima di applicare la granulosa vi passa-
91 no sotto uno strato di tintura nera e di bianco di Paretonio[3]. Queste sostanze permettono alla crisocolla di tenere e dànno un colore delicato. Siccome il bianco di Paretonio è di natura molto grasso e molto tenace per la sua liscezza, vi si passa sopra una mano di nero, perché il suo candore non faccia impallidire la crisocolla. Si pensa che la crisocolla *lutea* sia detta cosí dalla pianta del guado[1]; questa stessa viene tritata con l'azzurro[2] e applicata al posto della crisocolla[3]: è la varietà piú scadente e piú falsa.

92 (28) La crisocolla si usa anche in medicina con cera e olio per pulire le ferite; applicata da sola, in polvere, le asciuga e le rimargina. La si dà anche per l'angina e l'ortopnea[1] da succhiare con miele. Stimola il vomito; si unisce inoltre come componente nei colliri per le cicatrici degli occhi e negli impiastri verdi per mitigare i dolori e favorire la cicatrizzazione. I medici chiamano acesi questa crisocolla, che non è l'orobite.

93 (29) Anche gli orafi rivendicano a sé l'uso della crisocolla, per saldare l'oro, ed è la crisocolla che, essi dicono, ha dato il nome a tutte le sostanze di un verde simile. La si mescola con verderame di Cipro[1] e urina di fanciullo impubere, con aggiunta di nitro[2], e la si trita con un pestello di rame in mortai di rame: da noi questa mistura la chiamano santerna[3]. Con essa si salda l'oro detto argentato, il quale si riconosce dal fatto che con l'aggiunta della santerna diventa

90. [1] Verde cioè come la crisocolla, giacché Nerone era notoriamente un tifoso della squadra dei verdi nelle gare del circo.

[2] Perché, come abbiamo visto (cfr. qui sopra par. 88), il suo colore è ottenuto anche grazie alla pianta del guado (*lutum*).

[3] Se ne veda la descrizione a XXXV.36. Per l'*atramentum* cfr. XXXV.41 sgg. e XXXIV.123 sgg.

91. [1] Il *lutum*, già citato al par. 87.

[2] Su cui cfr. par. 161.

[3] Secondo un procedimento descritto anche da Vitruvio VII 14.2.

92. [1] Una malattia respiratoria che, come dice il nome, costringe il malato alla posizione eretta.

93. [1] Sul quale cfr. piú avanti XXXIV.110 sgg. Il rame prodotto dall'isola di Cipro era talmente abbondante e famoso da esser spesso definito, come si vedrà anche oltre, per antonomasia.

[2] Sul nitro si veda la lunga anallsi di Plinio a XXXI.106 sgg.

[3] Plinio la richiamerà piú avanti, a XXXIV.116, per le analoghe proprietà medicinali possedute da un altro composto chimico.

terna nitescit. E diverso aerosum contrahit se hebetaturque et difficulter feruminatur. Ad id glutinum fit auro et septima argenti parte ad supra dicta additis unaque tritis.

94 (30) Contexique par est reliqua circa hoc, ut universa naturae contingat admiratio. Auro glutinum est tale, argilla ferro, cadmea aeris massis, alumen lamnis, resina plumbo et marmori, at plumbum nigrum albo iungitur ipsumque album sibi oleo, item stagnum aeramentis, stagno argentum. Pineis optume lignis aes ferrumque funditur, sed et Aegyptio papyro, paleis aurum. Calx aqua accenditur et Thracius lapis, idem oleo restinguitur, ignis autem aceto maxime et visco et ovo. Terra minime flagrat, carboni vis maior exusto iterumque flagranti.

95 (31) Ab his argenti metalla dicantur, quae sequens insania est. Non nisi in puteis reperitur nullaque spe sui nascitur, nullis, ut in auro, lucentibus scintillis. Terra est alias rubra, alias cineracea. Excoqui non potest, nisi cum plumbo nigro aut cum vena plumbi – galenam vocant –, quae iuxta argenti venas plerumque reperitur. Et eodem opere ignium discedit pars in plumbum, argentum autem innata-
96 tat superne, ut oleum aquis. Reperitur in omnibus paene provinciis, sed in Hispania pulcherrimum, id quoque in sterili solo atque etiam

brillante. L'oro ramato, al contrario, si contrae, si offusca e si salda con difficoltà. Per questo oro il collante si fa con l'aggiunta di oro e una settima parte di argento ai componenti detti qui sopra, tritando tutto insieme.

94 (30) È opportuno che si prosegua con quanto resta di questo argomento, perché l'ammirazione si estenda all'intero mondo della natura. La saldatura per l'oro è quella che abbiamo detto; per il ferro si usa l'argilla, per il rame in masse la cadmia[1], per il rame in lamine l'allume, per il piombo e il marmo la resina; il collante per saldare il piombo nero è invece il piombo bianco, e il piombo bianco si salda con se stesso mediante olio[2]; e cosí ancora lo stagno[3] si salda con limatura di rame, l'argento con lo stagno. Il rame e il ferro si fondono ottimamente con legno di pino, ma anche con papiro egiziano; l'oro, con un fuoco di paglia[4]. La calce si accende con l'acqua, e cosí la pietra di Tracia[5]; quest'ultima si spegne con l'olio, mentre il fuoco si spegne nel modo migliore con aceto, vischio e uova[6]. La terra non brucia affatto; il carbone ha un calore piú forte quando, dopo esser bruciato, riarde una seconda volta[7].

95 (31) Dopo di ciò passiamo a parlare delle miniere dell'argento, che costituisce la seconda follia dell'umanità. L'argento non si trova se non nei pozzi e non fornisce indizi della sua presenza: non ci sono, come nel caso dell'oro, pagliuzze scintillanti. Il minerale grezzo è talora rosso, talora color cenere. Non può essere fuso se non in combinazione con piombo nero o con la vena di piombo – la chiamano galena[1] – che si trova abitualmente in prossimità di vene d'argento. Nello stesso trattamento con fuoco una parte precipita in piombo,
96 mentre l'argento galleggia in superficie come l'olio sull'acqua. Argento se ne trova in quasi tutte le province, ma il piú bello si trova in Spagna, esso pure[1] in terreno sterile e anche sulle montagne; dovun-

94. [1] Qui sembra trattarsi di ossido di zinco; ma per un'analisi dettagliata della sostanza nelle sue varietà cfr. pú avanti XXXIV.100 sgg.

[2] Il piombo nero è il piombo vero e proprio, il piombo bianco è lo stagno: si veda in proposito XXXIV.156 sgg., soprattutto 158. Quanto Plinio asserisce e ribadisce appunto a XXXIV.158, circa l'impossibilità della saldatura autogena del piombo, per cui sarebbe necessario l'uso dello stagno, non corrisponde al vero.

[3] Che non è il vero stagno, ma una lega di piombo e argento, di cui gli antichi si servivano, come si fa oggi con lo stagno, per stagnare vasi metallici.

[4] Cfr. sopra par. 60.

[5] Cosí chiamata dalla regione in cui principalmente la si trovava: si tende a identificarla con uno scisto oleoso contenente composti sulfurei. Caratteristiche simili Plinio descrive in altri materiali a XXXV.178 sgg. e XXXVI.141.

[6] Sulle proprietà ignifughe dell'uovo (in particolare dell'albume) cfr. già XXIX.51.

[7] Dopo che, cioè, da legno è diventato carbone: cfr. anche XXXVI.201.

95. [1] Solfuro piomboso; se ne parla ancora, ma forse si tratta d'altro, a XXXIV.159 e 173 (per alcuni si tratterebbe di litargirio).

96. [1] Cioè come l'oro, su cui cfr. alla fine del par. 67.

montibus, et ubicumque una inventa vena est, non procul invenitur alia. Hoc quidem et in omni fere materia, unde metalla Graeci vi-
97 dentur dixisse. Mirum, adhuc per Hispanias ab Hannibale inchoatos durare puteos. Sua nomina ab inventoribus habent, ex quis Baebelo appellatur hodie, qui CCC pondo Hannibali subministravit in dies, ad MD passus iam cavato monte, per quod spatium Aquitani stantes noctibus diebusque egerunt aquas lucernarum mensura amnemque
98 faciunt. Argenti vena in summo reperta crudaria appellatur. Finis antiquis fodiendi solebat esse alumen inventum; ultra nihil quaerebatur. Nuper inventa aeris vena infra alumen nullam finem spei fecit. Odor ex argenti fodinis inimicus omnibus animalibus, sed maxime canibus. Aurum argentumque quo mollius, eo pulchrius. Lineas ex argento nigras praeduci plerique mirantur.

99 (32) Est et lapis in iis venis, cuius vomica liquoris aeterni argentum vivum appellatur. Venenum rerum omnium est perrumpitque vasa permanans tabe dira. Omnia ei innatant praeter aurum; id unum ad se trahit. Ideo et optime purgat, ceteras eius sordes expuens crebro iactatu fictilibus in vasis. Ita vitiis eiectis ut et ipsum ab auro discedat, in pelles subactas effunditur, per quas sudoris vice
100 defluens purum relinquit aurum. Ergo et cum aera inaurentur, su-

que si sia scoperta una vena, non lontano se ne scopre un'altra. Il che, in verità, accade analogamente per quasi tutti i metalli, e per questa ragione, sembra, i Greci li hanno chiamati «metalli»[2]. Cosa straordinaria, i pozzi aperti da Annibale per tutta la Spagna[3] sono
97 ancora attivi; i nomi che hanno sono tratti dagli scopritori. Tra essi, quello che oggi si chiama Bebelone[1] forniva ad Annibale 300 libbre al giorno[2]; la montagna è ormai scavata per 1500 passi, e lungo questa distanza degli Aquitani[3], in piedi notte e giorno, misurando i turni con le lucerne, sgombrano le acque formando una corrente.
98 Una vena d'argento trovata in superficie è chiamata *crudaria*[1]. Gli antichi erano soliti smettere di scavare quando trovavano allume[2]; non si cercava altro piú in là. Ma recentemente la scoperta di una vena di rame sotto l'allume ha tolto ogni limite alla speranza. Le esalazioni provenienti dalle miniere d'argento sono nocive a tutti gli animali, ma soprattutto ai cani[3]. L'oro e l'argento, quanto piú sono molli, tanto piú sono belli. Molta gente si stupisce che le linee tracciate con l'argento siano nere[4].

99 (32) C'è anche una pietra, nelle vene d'argento, che contiene un deposito di umore sempre liquido chiamato argento vivo[1]. È un veleno[2] per tutte le cose, e perfora i recipienti penetrandoli col suo terribile potere distruttivo. Tutte le sostanze vi galleggiano sopra eccetto l'oro: è la sola cosa che esso attrae a sé. Perciò è anche ottimo per purificarlo, perché ne espelle tutte le impurità se lo si agita ripetutamente in vasi di terracotta. Eliminati in tal modo i difetti, per separare anche lo stesso argento vivo dall'oro si versano su pelli conciate, attraverso le quali l'argento vivo trasuda e defluisce lasciando l'oro
100 allo stato puro. Pertanto, anche quando si indorano oggetti di bron-

[2] Vale a dire *métalla*, dal loro essere *met'álla*, «uno dopo l'altro».

[3] Negli anni immediatamente precedenti alla seconda guerra punica (218 a. C.); Annibale era succeduto ad Asdrubale nel comando in Spagna nel 221.

97. [1] Nella Spagna Tarragonese, vicino a Castulone.

[2] Che equivalgono a piú di 97 kg.

[3] Popolazione gallica, la cui presenza in Spagna ha suscitato perplessità: probabilmente si trattava di manodopera importata per lavorare nelle miniere.

98. [1] Connesso come *crudus* alla radice di *cruor*, «sangue», il termine indica forse il colore del minerale grezzo (cfr. par. 95).

[2] Non è chiaro che cosa intenda qui Plinio con allume (che non è il solfato doppio di alluminio e potassio cui accenna piú volte).

[3] Probabilmente si tratta di ossido di carbonio, che esalando alla superficie del terreno raggiunge anzitutto i piccoli animali.

[4] Su questa caratteristica dell'argento cfr. già par. 60.

99. [1] La pietra di cui Plinio parla è il cinabro: è soprattutto in esso (solfuro di mercurio) infatti che il mercurio (o argento vivo, o idrargirio) si trova in goccioline di metallo puro. Cfr. anche Vitruvio, VII 8.1.

[2] Da intendere nel senso che Plinio subito dopo spiega: perché corrode e distrugge ogni materiale (in realtà l'affermazione è falsa).

blitum bratteis pertinacissime retinet, verum pallore detegit simplices aut praetenues bratteas. Quapropter id furtum quaerentes ovi liquore candido usum eum adulteravere, mox et hydrargyro, de quo dicemus suo loco. Et alias argentum vivum non largum inventum est.

101 (33) In isdem argenti metallis invenitur, ut proprie dicatur, spumae lapis candidae nitentisque, non tamen tralucentis; stimi appellant, alii stibi, alii alabastrum, aliqui larbasim. Duo eius genera, mas ac femina. Magis probant feminam; horridior est mas scabriorque et minus ponderosus minusque radians et harenosior, femina contra nitet, friabilis fissurisque, non globis, dehiscens.

102 (34) Vis eius adstringere ac refrigerare, principalis autem circa oculos, namque ideo etiam plerique platyophthalmon id appellavere, quoniam in calliblepharis mulierum dilatet oculos, et fluctiones inhibet oculorum exulcerationesque farina eius ac turis cummi admixto. Sistit et sanguinem e cerebro profluentem, efficacissime et contra recentia volnera et contra veteres canum morsus inspersa farina et
103 contra ambusta igni cum adipe ac spuma argenti cerussaque et cera. Uritur autem offis bubuli fimi circumlitum in clibanis, dein restinguitur mulierum lacte teriturque in mortariis admixta aqua pluvia; ac subinde turbidum transfunditur in aereum vas emundatum nitro. Faex eius intellegitur plumbosissima, quae subsedit in mortario abiciturque. Dein vas, in quod turbida transfusa sint, opertum linteo

zo, si applica sotto le laminette uno strato di argento vivo che le fissa in modo saldissimo, ma se le laminette sono semplici o troppo sottili il colore opaco dell'argento vivo smaschera l'inganno[1]. Per tale ragione, chi mirava a questa frode ha sostituito l'argento vivo con bianco d'uovo liquido, poi anche con idrargirio, del quale perleremo a suo luogo[2]. D'altronde l'argento vivo si trova in quantità limitata.

101 (33) Nelle stesse miniere d'argento si trova quella che si può propriamente dire una schiuma pietrificata, bianca e splendente, ma tuttavia non trasparente: la chiamano stimi, altri stibi, altri alabastro, alcuni larbasi. Le sue varietà sono due, maschile e femminile. È piú apprezzata la varietà femminile; la maschile è piú rugosa e ruvida, meno pesante, meno brillante e piú granulosa[1]; la femminile, al contrario, è lucente, friabile, e si divide in lamelle invece che in globuli[2].

102 (34) Le proprietà dello stimi sono astringenti e rinfrescanti, ma il suo uso principale riguarda gli occhi; per questa ragione, infatti, i piú lo hanno chiamato anche platioftalmo, perché se usato negli ombretti delle donne dilata gli occhi[1]; mentre se si mescola in polvere con polvere d'incenso e gomma[2] calma le flussioni degli occhi e le loro ulcerazioni. Arresta anche il sangue che scorre dal cervello, ed è inoltre molto efficace contro le ferite recenti e contro le vecchie morsicature di cane se vi si cosparge sopra in polvere, e contro le ustioni

103 se mescolato con grasso, schiuma d'argento, cerussa[3] e cera. Lo si brucia in piccoli forni, rivestendolo di impasti di letame bovino, poi si spegne con latte di donna e si trita in mortai mescolandovi acqua piovana; di tanto in tanto la parte torbida è travasata in un recipiente di rame pulito con nitro[1]. Il deposito che produce si rivela pieno di piombo: sedimenta sul fondo del mortaio e si getta via. Poi il recipiente in cui sono state travasate le parti torbide si copre con un

100. [1] Plinio sembra credere, erroneamente, che il mercurio permanga sotto lo strato d'oro, mentre invece evapora; il colore opaco che può risultare è dovuto a un trattamento poco curato.

[2] Ai parr. 123 sgg. (per la distinzione, che Plinio opera, fra argento vivo e idrargirio cfr. la nota 1 al par. 123).

101. [1] Sembra trattarsi della stibina, o antimonite (trisolfuro d'antimonio), il piú importante minerale dell'antimonio.

[2] Probabilmente è l'antimonio metallico allo stato nativo.

102. [1] Questo è il significato del composto greco *platyóphthalmon*, giacché oltre a dipingere in grigio le palpebre lo stimi le contrae, in virtú delle sue proprietà astringenti, e fa apparire piú grandi gli occhi.

[2] Sui vari tipi di gomma si veda XIII.63 sgg.

[3] Sulla *cerussa* (che non è quella che oggi con tale termine si designa) cfr. XXXIV.175 sg. e XXXV.37 sg.

103. [1] L'operazione descritta da Plinio in questo paragrafo e nel successivo consiste nella trasformazione del solfuro in ossido attraverso arrostimento e nella susseguente riduzione dell'ossido mediante il carbonio derivante dalla carbonizzazione del letame.

per noctem relinquitur et postero die quidquid innatet effunditur
104 spongeave tollitur. Quod ibi subsedit, flos intellegitur ac linteo interposito in sole siccatur, non ut perarescat, iterumque in mortario teritur et in pastillos dividitur. Ante omnia autem urendi modus necessarius est, ne plumbum fiat. Quidam non fimo utuntur coquentes, sed adipe. Alii tritum in aqua triplici linteo saccant faecemque abiciunt idque, quod defluxit, transfundunt, quidquid subsidat colligentes. Emplastris quoque et collyriis miscent.

105 (35) Scoriam in argento Graeci vocant helcysma. Vis eius adstringere et refrigerare corpora; a Graecis additur emplastris ut molybdaena, de qua dicemus in plumbo, cicatricibus maxime glutinandis, et contra tenesmos dysenteriasque infusa clysteribus cum myrteo oleo. Addunt et in medicamenta, quae vocant liparas, ad excrescentia ulcerum aut ex attritu facta aut in capite manantia.

106 Fit in isdem metallis et quae vocatur spuma argenti. Genera eius tria: optima quam chrysitim vocant, sequens quam argyritim, tertia quam molybditim. Et plerumque omnes hi colores in isdem tubulis inveniuntur. Probatissima est Attica, proxima Hispaniensis. Chrysitis ex vena ipsa fit, argyritis ex argento, molybditis e plumbi ipsius
107 fusura – quae fit Puteolis – et inde habet nomen. Omnis autem fit excocta sua materia ex superiore catino defluens in inferiorem et ex eo sublata vericulis ferreis atque in ipsa flamma convoluta vericulo, ut sit modici ponderis. Est autem, ut ex nomine intellegi potest, fervescentis et futurae materiae spuma. Distat a scoria quo potest spuma a faece distare: alterum purgantis se materiae, alterum purgatae
108 vitium est. Quidam duo genera faciunt spumae, quae vocant sciro-

panno di lino e si lascia riposare per una notte; il giorno seguente,
104 tutto quanto resta a galla si versa o si toglie con una spugna. Il deposito che vi si è formato è considerato il fiore dello stimi; viene coperto con un panno di lino e messo a seccare al sole, ma non fino all'essiccazione completa, e di nuovo è tritato nel mortaio e diviso in pastiglie. Anzitutto però è necessario trovare il punto giusto nel bruciarlo, perché non diventi piombo. Alcuni nel cuocerlo non usano letame, ma grasso. Altri dopo averlo tritato nell'acqua lo filtrano attraverso un triplice panno di lino, gettano i residui e travasano il liquido sceso, raccogliendo tutto il deposito. Lo usano anche come componente negli impiastri e nei colliri.

105 (35) La scoria dell'argento i Greci la chiamano *elcisma*. Ha un effetto astringente e rinfrescante sul corpo; come il molibdeno, di cui parleremo a proposito del piombo[1], i Greci[2] la aggiungono negli impiastri, soprattutto per rimarginare le cicatrici, e la usano per curare i casi di tenesmo[3] e di dissenteria, inserendola nei clisteri insieme a olio di mirto. La aggiungono anche nei medicamenti che chiamano lipare[4], per le ulcere con escrescenze, o per quelle causate da attrito, o per quelle sierose della testa.

106 Le stesse miniere producono anche quella che si chiama schiuma d'argento[1]. Le sue varietà sono tre: la migliore è quella chiamata crisite, la seconda è l'argirite, la terza la molibdite; e per lo piú tutti e tre questi colori[2] si trovano negli stessi blocchi. La schiuma piú pregiata è quella dell'Attica, e subito dopo quella della Spagna. La crisite si ottiene dalla vena stessa, l'argirite dall'argento, la molibdite dalla fusione del piombo, operazione che si fa a Pozzuoli, e di lí essa
107 prende il nome. Ognuno dei tipi di schiuma d'argento si produce con la fusione della materia di base: da un crogiolo superiore defluisce in uno inferiore, da dove si raccoglie con spiedini di ferro, e poi si fa girare sullo spiedino nella fiamma, per portarla al giusto peso. Si tratta, come si può intendere dal nome, della schiuma di una materia in ebollizione e che si va formando. Differisce dalla scoria come la schiuma può differire dal deposito: l'una è l'impurità di una materia
108 che si sta purificando, l'altra di una materia già purificata. Alcuni di-

105. [1] A XXXIV.173 sg.

[2] Ho accolto l'emendamento congetturale *a Graecis*, avanzato da Mayhoff in apparato e da Zehnacker trasferito nel testo, ma il passo è forse insanabilmente corrotto.

[3] «Lo stimolo incessante ad andar di corpo senza riuscire»: cosí Plinio lo definisce a XXVIII.211.

[4] Impiastri emollienti ricchi di olii (cfr. XXIII.162).

106. [1] Si tratta di monossido di piombo, o litargirio.

[2] Perché ognuna delle tre varietà ha una colorazione diversa: rispettivamente simile all'oro, all'argento, al piombo (da cui i nomi: in greco oro = *chrysós*, argento = *àrgyros*, piombo = *mòlybdos*).

rytida et reumenen, tertium molybdaenam in plumbo dicendam. Spuma, ut sit utilis, iterum coquitur confractis tubulis ad magnitudinem anulorum. Ita accensa follibus ad separandos carbones cineremque abluitur aceto aut vino simulque restinguitur. Quodsi sit argyritis, ut candor ei detur, magnitudine fabae confracta in fictili coqui iubetur ex aqua addito in linteolis tritico et hordeo novis, donec
109 ea purgentur. Postea sex diebus terunt in mortariis, ter die abluentes aqua frigida et, cum desinat, calida, addito sale fossili in libram spumae obolo. Novissimo die dein condunt in plumbeo vase. Alii cum faba candida et tisana cocunt siccantque sole, alii in lana candida cum faba, donec lanam non denigret. Tunc salem fossilem adiciunt subinde aqua mutata siccantque diebus XL calidissimis aestatis. Nec non in ventre suillo in aqua coquunt exemptamque nitro fricant et ut supra terunt in mortariis cum sale. Sunt qui non coquant, sed cum
110 sale terant et adiecta aqua abluant. Usus eius ad collyria et litum mulierum cicatricum foeditates tollendas maculasque, abluendum capillum. Vis autem siccare, mollire, refrigerare, temperate purgare, explere ulcera, tumores lenire; talibusque emplastris additur et liparis supra dictis. Ignes etiam sacros tollit cum ruta myrtisque et aceto, item perniones cum myrtis et cera.

111 (36) In argentariis metallis invenitur minium quoque, et nunc inter pigmenta magnae auctoritatis et quondam apud Romanos non solum maximae, sed etiam sacrae. Enumerat auctores Verrius, qui-

stinguono due varietà di schiuma, che chiamano sciroritide e reumene, e una terza, il molibdeno, di cui bisognerà parlare a proposito del piombo[1]. Per renderla utilizzabile, si fa cuocere la schiuma una seconda volta dopo aver spezzato i tubetti in pezzi grandi come anelli. Bruciata cosí la schiuma con l'aiuto dei mantici, per separarne i carboni e la cenere la si lava con aceto o vino, e al tempo stesso la si spegne. Se si tratta di argirite, per conferirle un bianco brillante si prescrive di ridurla in frammenti grandi come una fava e di metterla a cuocere in acqua dentro un recipiente di terra, aggiungendovi grano e orzo nuovi in un sacchetto di lino, fino a che le impurità siano eli-
109 minate. In seguito la si trita in mortai per sei giorni, lavandola tre volte al giorno in acqua fredda e, al finire del giorno, in quella calda, aggiungendovi sale fossile in misura di un obolo ogni libbra di schiuma. L'ultimo giorno poi la chiudono in un recipiente di piombo. Alcuni la fanno bollire con fave bianche e orzo mondato[1] e la fanno asciugare al sole; altri ancora la fanno bollire con le fave nella lana bianca fino a che non cessi di annerire la lana. Allora aggiungono sale fossile, cambiando di tanto in tanto l'acqua, e la fanno asciugare nei 40 giorni piú caldi dell'estate. Si fa anche bollire la schiuma, nell'acqua, in un ventre di maiale, e quando la si toglie la si sfrega con nitro e poi si trita come sopra in mortai con sale. C'è anche chi non la fa
110 bollire, ma la trita con sale e la lava versandovi acqua. Si usa la schiuma per i colliri e, come unguento, per eliminare nelle donne le cicatrici sgradevoli e le macchie della pelle, e per lavare i capelli. Agisce come essiccante, emolliente, refrigerante; è moderatamente purgativa, rimargina le ulcerazioni, lenisce le tumefazioni; si aggiunge negli impiastri preparati a tali scopi e nelle lipare di cui abbiamo parlato sopra[1]. Mescolata con ruta, bacche di mirto e aceto guarisce anche il fuoco sacro[2], e cosí i geloni se mescolata con bacche di mirto e cera.

111 (36) Nelle miniere d'argento si trova anche il minio[1], che ha ancor oggi fra i coloranti un grande prestigio e che un tempo, per i Romani, lo aveva non solo grandissimo, ma perfino di tipo sacrale. Verrio[2] enumera gli autori, di sicura credibilità, che attestano che era

108. [1] A XXXIV.173 sg., come Plinio ha già promesso poco fa.

109. [1] Sulle diverse accezioni del termine *tisana* cfr. XXVIII.128, nota 2.

110. [1] Cfr. par. 105.

[2] Su questa malattia (da alcuni, forse a torto, identificata con l'eresipela) cfr. XXVIII.71, nota 5.

111. [1] Da intendere qui come cinabro, il principale minerale del mercurio (solfuro di mercurio), di color rosso vermiglio.

[2] Su cui cfr. sopra par. 63, nota 1.

bus credere necesse sit Iovis ipsius simulacri faciem diebus festis mi-
112 nio inlini solitam triumphantiumque corpora; sic Camillum triumphasse; hac religione etiamnum addi in unguenta cenae triumphalis et a censoribus in primis Iovem miniandum locari. Cuius rei causam equidem miror, quamquam et hodie id expeti constat Aethiopum populis totosque eo tingui proceres, hunc ibi deorum simulacris colorem esse. Quapropter diligentius persequemur omnia de eo.

113 (37) Theophrastus LXXXX annis ante Praxibulum Atheniensium magistratum – quod tempus exit in urbis nostrae CCCXLVIIII annum – tradit inventum minium a Callia Atheniense initio sperante aurum excoqui posse harenae rubenti in metallis argenti; hanc fuisse
114 originem eius, reperiri autem iam tum in Hispania, sed durum et harenosum, item apud Colchos in rupe quadam inaccessa, ex qua iaculantes decuterent; id esse adulterum, optimum vero supra Ephesum Cilbianis agris harena cocci colorem habente; hanc teri, dein lavari farinam et quod subsidat iterum lavari; differentiam artis esse, quod alii minium faciant prima lotura, apud alios id esse dilutius, sequentis autem loturae optimum.

115 (38) Auctoritatem colori fuisse non miror. Iam enim Troianis temporibus rubrica in honore erat Homero teste, qui naves ea commendat, alias circa pigmenta picturasque rarus. Milton vocant Grae-

consuetudine, i giorni di festa, cospargere di minio il volto della sta-
112 tua dello stesso Giove[3] e i corpi dei trionfatori[4]; che così trionfò Camillo[1]; che per questo motivo religioso ancora oggi si aggiunge minio negli unguenti della cena trionfale[2], e che uno dei primi compiti dei censori è di dare in appalto la colorazione col minio della statua di Giove. Non saprei spiegare, per la verità, la ragione di quest'uso, mi stupisco, sebbene anche oggi risulti che il minio è ricercato dalle popolazioni dell'Etiopia, i cui capi se ne tingono il corpo per intero[3], e che questo, laggiú, è il colore delle statue degli dèi. Perciò tratteremo tutta la materia ad esso relativa con attenzione particolare.

113 (37) Teofrasto[1] riferisce che il minio fu scoperto 90 anni prima dell'arcontato di Prasibulo ad Atene – data che corrisponde all'anno 349 della nostra città [405 a. C.] – dall'ateniese Callia, il quale all'inizio sperava che si potesse ottenere oro dalla cottura della sab-
114 bia rossa delle miniere d'argento. Teofrasto dice che questa fu l'origine del minio, ma che già al suo tempo se ne trovava in Spagna, pur se duro e granuloso, e anche in Colchide[1], su una certa rupe inaccessibile da cui lo facevano cadere colpendolo da lontano; che questo è un minio falso, mentre il migliore si trova sopra Efeso, nel territorio dei Cilbiani[2], dove la sabbia ha il colore scarlatto della cocciniglia; che questa sabbia si trita, poi si lava la polvere ottenuta e si lava una seconda volta il deposito formatosi; e che c'è una differenza di procedimento, perché alcuni ottengono il minio al primo lavaggio, mentre presso altri esso risulta piuttosto diluito e diventa invece ottimo al lavaggio successivo.

115 (38) Che questo colore abbia avuto prestigio non mi stupisce. Già ai tempi di Troia, infatti, l'ocra rossa[1] era apprezzata, come attesta Omero che loda le navi che ne sono dipinte[2], sebbene per il re-

[3] Su cui cfr. ancora XXXV.157, dove Plinio spiega la coloritura di cinabro col fatto che la statua era di terracotta.

[4] I quali assumevano nella cerimonia del trionfo gli attributi di Giove.

112. [1] Nel 396 a. C., dopo la conquista della città etrusca di Veio.

[2] Un banchetto solenne che si svolgeva in Campidoglio, dopo il trionfo, fra i senatori.

[3] Dello stesso uso presso un'altra popolazione africana Plinio parla a VI.190. Notizie analoghe su popoli africani fornisce Erodoto, IV 194, VII 69.

113. [1] Il trattato *De lapidibus* di Teofrasto, il principale discepolo di Aristotele, costituisce una fonte di primaria importanza per questi ultimi libri della *Naturalis historia*; nei due prossimi paragrafi Plinio lo segue molto da vicino (*De lapidibus* 58-59).

114. [1] Cfr. par. 52, nota 1.

[2] Una popolazione cui Plinio ha accennato a V.120.

115. [1] Il termine designa, genericamente, un minerale terroso il cui colore (dal giallo al rosso) è determinato dall'ossido ferrico.

[2] In un breve accenno di *Iliade* II 637.

116 ci miniumque cinnabarim; unde natus error Indico nomine. Sic enim appellant illi saniem draconis elisi elephantorum morientium pondere permixto utriusque animalis sanguine, ut diximus, neque est alius colos, qui in pictura proprie sanguinem reddat. Illa cinnabaris antidotis medicamentisque utilissima est. At, Hercules, medici, quia cinnabarim vocant, utuntur hoc minio, quod venenum esse paulo mox docebimus.

117 (39) Cinnabari veteres quae etiam nunc vocant monochromata pingebant. Pinxerunt et Ephesio minio, quod derelictum est, quia curatio magni operis erat. Praeterea utrumque nimis acre existimabatur. Ideo transiere ad rubricam et sinopidem, de quibus suis locis dicam. Cinnabaris adulteratur sanguine caprino aut sorvis tritis. Pretium sincerae nummi L.

118 (40) Iuba minium nasci et in Carmania tradit, Timagenes et in Aethiopia, sed neutro ex loco invehitur ad nos nec fere aliunde quam ex Hispania, celeberrimo Sisaponensi regione in Baetica miniario metallo vectigalibus populi Romani, nullius rei diligentiore custodia. Non licet ibi perficere id, excoctique Romam adfertur vena signata, ad bina milia fere pondo annua, Romae autem lavatur, in vendendo pretio statuta lege, ne modum excederet HS LXX in libras.

sto sia parco di notazioni su colori e pitture. I Greci la chiamano mil-
116 to, e il minio cinabro; di lí, da questo nome indiano[1], si è prodotta una confusione. Infatti, gli Indiani chiamano cosí l'umore purulento di un serpente schiacciato dal peso di elefanti morenti, quando il sangue di ambedue gli animali si mescola, come abbiamo detto[2]; non c'è altro colore che, in pittura, riproduca il sangue altrettanto fedelmente. Quel cinabro è utilissimo negli antidoti e nei medicamenti; ma i medici, per Ercole, siccome lo chiamano cinabro, usano il nostro minio, che tra poco mostreremo essere un veleno[3].

117 (39) Con il cinabro gli antichi facevano i dipinti che sono ancora chiamati monocromi[1]. Hanno dipinto anche con il minio di Efeso, che è stato smesso perché la manutenzione delle pitture era molto impegnativa. Inoltre, sia l'uno che l'altro erano considerati di colore troppo vivace. Perciò si passò alla rubrica e alla sinopia, delle quali parlerò a suo luogo[2]. Il cinabro è falsificato con sangue di capra o con sorbe tritate. Il prezzo del cinabro genuino è 50 sesterzi[3].

118 (40) Giuba[1] riferisce che si produce minio anche in Carmania[2], e Timagene[3] anche in Etiopia, ma da nessuno dei due luoghi è importato presso di noi, dove arriva quasi solo dalla Spagna, dalla miniera di minio piú famosa, nella regione di Sisapone, in Betica[4], tra quelle soggette a imposta allo stato romano. Nessuna materia è custodita piú attentamente. Non è permesso di raffinarlo sul posto; dopo la cottura[5], la vena di minio è messa sotto sigillo e portata a Roma, in quantità di circa duemila libbre ogni anno, e a Roma poi è la-

116. [1] L'opinione sull'origine orientale del nome è condivisa dagli studiosi moderni.

[2] A VIII.32-34 Plinio ha descritto la singolare lotta fra serpente ed elefante: è dalla morte comune dei due animali, dal loro sangue, che egli crede abbia origine il cinabro indiano (cfr. anche XXXV.50). In realtà questo sangue di drago (come ancora oggi si chiama) è una resina, di colore rosso vermiglio, dei frutti di una pianta rampicante, che si usava nell'antichità anche a scopo terapeutico e oggi soprattutto come colorante.

[3] Un accenno a questa sciagurata confusione operata dai medici si trova già a XXIX.25 (cfr. nota 2). Sulla tossicità del minio-cinabro cfr. sotto, parr. 122 e 124.

117. [1] Sui quali cfr. XXXV.15, 29, 56.

[2] Cfr. XXXV.30 sgg.

[3] Da intendere per ogni libbra, che era un prezzo assai alto.

118. [1] *FGrHist* 275 F 72. Giuba II di Mauretania, educato a Roma, che nel 25 a. C. ottenne in restituzione il trono che era stato del padre Giuba I, sconfitto da Cesare. Scrisse in greco molte opere su vari argomenti (Plinio lo segnala assai spesso come sua fonte: cfr. ad es. V.16): la notizia in questione sarà tratta da un'opera sull'Arabia.

[2] Oggi Kerman, regione montagnosa dell'Iran prospiciente il golfo Persico, ricca di minerali preziosi.

[3] *FGrHist* 88 F 8. Timagene di Alessandria, condotto prigioniero a Roma nel 55 a. C., vi insegnò retorica e fu amico di Asinio Pollione. Scrisse di storia orientale. Plinio lo ha già citato in III.132.

[4] Sisapone (oggi Almadén) è nella Spagna meridionale (cfr. III.14); le miniere di minio della Betica (l'odierna Andalusia) sono segnalate anche a III.30.

[5] Non si capisce, qui e al par. 121, il senso di questa operazione, che sarebbe molto dannosa al cinabro.

119 Sed adulteratur multis modis, unde praeda societati. Namque est alterum genus omnibus fere argentariis itemque plumbariis metallis, quod fit exusto lapide venis permixto, non ex illo, cuius vomicam argentum vivum appellavimus – is enim et ipse in argentum excoquitur –, sed ex aliis simul repertis. Steriles etiam plumbi micae; deprehenduntur solo colore nec nisi in fornacibus rubescentes exustique tunduntur in farinam. Hoc est secundarium minium perquam
120 paucis notum, multum infra naturales illas harenas. Hoc ergo adulteratur minium in officinis sociorum, et vilius Syrico. Quonam modo Syricum fiat suo loco docebimus; sublini autem Syrico minium
121 compendi ratio demonstrat. Et alio modo pingentium furto opportunum est, plenos subinde abluentium penicillos. Sidit autem in aqua constatque furantibus. Sincero cocci nitor esse debet, secundarii autem splendor in parietibus sentit plumbaginem. Quamquam hoc robigo quaedam metalli est. Sisaponensibus autem miniariis sua vena harenae sine argento. Excoquitur auri modo; probatur auro candente, fucatum enim nigrescit, sincerum retinet colorem. Inve-
122 nio et calce adulterari, ac simili ratione ferri candentis lamna, si non sit aurum, deprehendi. Inlito solis atque lunae contactus inimicus. Remedium, ut pariete siccato cera Punica cum oleo liquefacta candens saetis inducatur iterumque admotis gallae carbonibus inuratur

vata. Il prezzo di vendita è stato stabilito per legge, perché non superasse il limite di 70 sesterzi per libbra. Ma lo si falsifica in molti
119 modi, dal che deriva un grosso lucro per la società produttrice[6]. Esiste infatti un altro tipo di minio[1] in quasi tutte le miniere d'argento e anche in quelle di piombo, che si produce cuocendo una pietra mescolata alle vene[2]; non la pietra il cui umore interno abbiamo chiamato argento vivo[3] – perché se la si brucia diventa essa stessa argento vivo –, ma altre che si trovano insieme a quella. Queste pietre non contengono neppure un granello di piombo; si riconoscono unicamente dal colore, e solo dopo che sono state arroventate nei fornelli e bruciate vengono pestate e ridotte in polvere. Questo è il minio di seconda qualità, noto a pochissimi, molto inferiore alle sab-
120 bie naturali di cui abbiamo parlato[4]. È con questo dunque che si falsifica il vero minio nelle officine della società; se ne produce uno ancora piú scadente con il minio di Siria. In che modo si produca questo minio di Siria lo spiegheremo a suo luogo[1]; e che sotto il vero minio venga prima steso minio di Siria, lo dimostra il calcolo del ri-
121 sparmio che cosí si ottiene. Il minio si presta anche in un altro modo al furto dei pittori, i quali lavano ripetutamente i pennelli impregnati; esso si deposita in fondo all'acqua e resta lí a disposizione dei ladri. Il minio puro deve avere un brillante colore scarlatto, mentre in quello di seconda qualità, se applicato sui muri, lo splendore prende riflessi di piombo; tuttavia si tratta di una specie di ruggine metallica. Le miniere di minio di Sisapone hanno vene di sabbia senza argento. Il materiale viene fuso come l'oro[1]; si saggia mediante oro incandescente: se è contraffatto annerisce, mentre se è puro conserva il suo colore. Trovo scritto che si può falsificarlo anche con la calce, e che la cosa si può scoprire in modo simile, mediante una lamina
122 di ferro incandescente, se non si ha oro[2]. Spalmato su una parete, lo danneggia l'azione della luce del sole e della luna. Il rimedio consiste nell'applicare sulla parete, una volta asciugata, con pennelli di setole cera punica fusa con olio ancora calda, poi vi si accostano di nuovo carboni di galla[1] scaldando la cera fino a farla trasudare in gocce, in

[6] A officine di questo tipo, a Roma, situate sul Quirinale, accenna Vitruvio VII 9.4.

119. [1] Quello che oggi comunemente si definisce con tale termine (ossido salino di piombo).
[2] Che è la cerussite (carbonato di piombo), un minerale abitualmente associato alla galena e di colore simile al piombo.
[3] Sopra, all'inizio del par. 99.
[4] Ai parr. 113 e 114.

120. [1] A XXXV.40.

121. [1] L'affermazione dev'essere falsa (cfr. par. 118, nota 5).
[2] Il passo segue da vicino Vitruvio VII 9.5.

122. [1] Sulle noci di galla da bruciare per ottenere i carboni, cfr. XVI.28.

ad sudorem usque, postea candelis subigatur ac deinde linteis puris, sicut et marmora nitescunt. Qui minium in officinis poliunt, faciem laxis vesicis inligant, ne in respirando pernicialem pulverem trahant et tamen ut per illas spectent. Minium in voluminum quoque scriptura usurpatur clarioresque litteras vel in muro vel in marmore, etiam in sepulchris, facit.

123 (41) Ex secundario invenit vita et hydrargyrum in vicem argenti vivi, paulo ante dilatum. Fit autem duobus modis: aereis mortariis pistillisque trito minio ex aceto aut patinis fictilibus inpositum ferrea concha, calice coopertum, argilla superinlita, dein sub patinis accenso follibus continuis igni atque ita calici sudore deterso, qui fit argenti colore et aquae liquore. Idem guttis dividi facilis et lubrico umore
124 confluere. Quod cum venenum esse conveniat, omnia, quae de minio in medicinae usu traduntur, temeraria arbitror, praeterquam fortassis inlito capiti ventrive sanguinem sisti, dum ne qua penetret in viscera ac volnus attingat. Aliter utendum non equidem censeam.

125 (42) Hydrargyro argentum inauratur solum nunc prope, cum et in aerea simili modo duci debeat. Sed eadem fraus, quae in omni parte vitae ingeniosissima est, viliorem excogitavit materiam, ut docuimus.

126 (43) Auri argentique mentionem comitatur lapis, quem coticulam appellant, quondam non solitus inveniri nisi in flumine Tmolo, ut anctor est Theophrastus, nunc vero passim. Alii Heraclium, alii Ly-

seguito la si liscia con candele e poi con panni di lino puliti, come si fa per lucidare il marmo[2]. Quelli che nelle officine levigano il minio si fasciano il viso con membrane di vesciche, che lasciano allentate, per non assorbire respirando quella polvere nociva e per aver modo tuttavia di guardare attraverso di esse. Il minio è usato inoltre nella scrittura dei libri[3], e fa risaltare le lettere sia su un muro che sul marmo, anche nelle tombe.

123 (41) Dal minio di seconda qualità si è trovato il modo di ricavare anche l'idrargirio, che sostituisce l'argento vivo, e di cui poco fa abbiamo rinviato la trattazione[1]. L'idrargirio si produce in due modi: si trita il minio con aceto in mortai di rame e con pestelli di rame, oppure si mette del minio in una catinella di ferro dentro una marmitta di terracotta coprendolo con un coperchio e spalmando argilla sul recipiente, poi si accende un fuoco sotto la marmitta ravvivandolo di continuo con mantici, e cosí si condensa sul coperchio un vapore che ha il colore dell'argento e la fluidità dell'acqua. Lo stesso idrargirio tende a dividersi in gocce e a scorrere come un liquido di consistenza
124 viscida. Poiché si conviene che è un veleno[1], tutto ciò che si tramanda sull'uso del minio in medicina io lo ritengo rischioso, tranne forse che spalmato sulla testa o sul ventre arresta le emorragie, purché non penetri in alcun modo nelle viscere e non venga a contatto con le ferite. Altri usi non li consiglierei davvero.

125 (42) L'idrargirio oggi serve quasi soltanto a dorare l'argento, anche se con un metodo simile bisognerebbe applicarlo pure sugli oggetti di bronzo. Ma lo stesso spirito di frode, che è cosí ingegnoso in ogni settore dell'attività umana, ha escogitato a tal fine un materiale piú scadente, come abbiamo mostrato[1].

126 (43) Alla menzione dell'oro e dell'argento si accompagna quella della pietra chiamata di paragone, che una volta di solito non si trovava se non nel fiume Tmolo[1], come attesta Teofrasto[2], ma che oggi

[2] Considerazioni e consigli simili, per proteggere il cinabro dai raggi ultravioletti, in Vitruvio VII 9.2-4. Sulla tecnica della pittura a encausto, con cui sono evidenti le analogie, cfr. XXXV.122 sg. e 149.

[3] La pratica di «miniare» soprattutto titoli, lettere iniziali e prime righe dei libri è ben nota; si specializzerà in particolare nei testi giuridici.

123. [1] Ai parr. 64 e 100. Qui, come al par. 99, Plinio considera erroneamente l'idrargirio e l'argento vivo due sostanze diverse (il secondo sembrerebbe il mercurio nativo, il primo una qualità piú scadente ottenuta mediante trattamento del minerale che lo contiene); è falso anche che dal minio (come noi l'intendiamo) possa derivare mercurio.

124 [1] È ben nota la tossicità sia del cinabro che del minio.

125. [1] Sopra, al par. 100.

126. [1] Un probabile lapsus di Plinio (o meglio della sua fonte Teofrasto, che già lo contiene) per il fiume aurifero, il Pattolo, che dal monte Tmolo discende: di un fiume con quel nome non si ha notizia.

[2] Questo paragrafo segue da vicino i capitoli 45-47 del *De lapidibus* teofrasteo, che descrivono piú diffusamente l'uso della pietra di paragone (una varietà di diaspro di tinta nera unita).

dium vocant. Sunt autem modici, quaternas uncias longitudinis binasque latitudinis non excedentes. Quod a sole fuit in iis, melius quam quod a terra. His coticulis periti cum e vena ut lima rapuerunt experimentum, protinus dicunt, quantum auri sit in ea, quantum argenti vel aeris, scripulari differentia, mirabili ratione non fallente.

127 (44) Argenti duae differentiae. Vatillis ferreis candentibus ramento inposito, quod candidum permaneat, probatur. Proxima bonitas rufo, nulla nigro. Sed experimento quoque fraus intervenit. Servatis in urina virorum vatillis inficitur ita ramentum obiter, dum uritur candoremque mentitur. Est aliquod experimentum politi et

128 in halitu hominis, si sudet protinus nubemque discutiat. (45) Lamnas duci, speciem fieri non nisi ex optimo posse creditum. Fuerat id integrum, sed id quoque iam fraude corrumpitur.

Sed natura mira imagines reddendi, quod repercusso aëre atque in oculos regesto fieri convenit. Eadem vi sic in speculi usu polita crassitudine paulumque propulsa dilatatur in inmensum magnitudo

129 imaginum. Tantum interest, repercussum illum excipiat an respuat. Quin etiam pocula ita figurantur expulsis intus crebris ceu speculis, ut vel uno intuente totidem populus imaginum fiat. Excogitantur et monstrifica, ut in templo Zmyrnae dicata. Id evenit figura materiae. Plurimum refert concava sint et poculi modo an parmae Thraecidicae, media depressa an elata, transversa an obliqua, supina an infe-

130 sta, qualitate excipientis figurae torquente venientes umbras; neque

si trova un po' dappertutto. Alcuni la chiamano eraclea, altri lidia. Queste pietre sono di dimensioni limitate, e non superano quattro once in lunghezza e due in larghezza. La parte di esse che era rivolta verso il sole è migliore di quella verso la terra. Quando gli esperti, usando questa pietra di paragone come una lima, hanno preso un campione da una vena, dicono subito quanto oro vi si trova, quanto argento o rame, con un margine di errore di uno scrupolo[3], in base a un procedimento mirabile e infallibile.

127 (44) Ci sono due diverse qualità di argento. Messa un po' di limatura su palette di ferro incandescenti, se rimane bianco risulta argento buono, se diventa rosso è di seconda qualità, se nero non ha alcun valore. Ma la frode si è introdotta anche in questo esperimento: se si conservano le palette in urina d'uomo, la limatura se ne impregna nel corso del procedimento e mentre brucia presenta una bianchezza fittizia. C'è un modo di saggiare l'argento levigato anche con l'alito umano: se è genuino si copre di umidità e subito disperde il vapore.

128 (45) Foggiarne lamine, o superfici che riflettessero un'immagine, si credeva che fosse possibile solo con l'argento migliore. Era una prova sicura, ma anche questa è ormai falsificata dalla frode.

Comunque è una qualità straordinaria quella di riflettere le immagini, fenomeno che si attribuisce concordemente alla ripercussione dell'aria, che è rimandata negli occhi. Cosí, per la stessa proprietà, quando con l'uso uno specchio si è assottigliato in spessore per la lucidatura[1] ed è diventato leggermente concavo, la grandezza delle immagini riflesse si dilata enormemente. Tanta differenza, secondo

129 che lo specchio riceva o respinga[2] l'aria riverberata. Anzi, perfino certe coppe sono foggiate in modo tale, con l'interno sfaccettato come in tanti specchi, che anche se vi guarda uno solo si produce, tante quante sono gli specchi, una folla di immagini. Si inventano anche specchi mostruosamente deformanti, come quelli che sono dedicati nel tempio di Smirne. Il fenomeno è dovuto alla forma del materiale: fa grande differenza se le superfici riflettenti sono concave e a mo' di coppa oppure a forma di scudo tracio[1], se il loro centro è incavato o sporgente, se il loro asse è trasversale o obliquo, se sono inclinati verso l'alto o sono di fronte, perché lo specchio ricettore distorce, se-

130 condo la propria forma, le ombre che lo raggiungono; l'immagine che

[3] Presumibilmente per ogni oncia, quindi nella proporzione di 1/24.

128. [1] Gli specchi antichi, com'è noto, almeno fino all'era cristiana erano esclusivamente metallici, e la superficie andava quindi continuamente lucidata, esponendosi all'usura.

[2] Secondo cioè che sia, rispettivamente, concavo oppure convesso o piano.

129. [1] Di piccole dimensioni, rotondo o piú spesso quadrato, a superficie convessa.

enim est aliud illa imago quam digesta claritate materiae accipientis umbra. Atque ut omnia de speculis peragantur in hoc loco, optima aput maiores fuerant Brundisina, stagno et aere mixtis. Praelata sunt argentea; primus fecit Pasiteles Magni Pompei aetate. Nuper credi coeptum certiorem imaginem reddi auro opposito aversis.

131 (46) Tinguit Aegyptus argentum, ut in vasis Anubim suum spectet, pingitque, non caelat, argentum. Unde transiit materia et ad triumphales statuas; mirumque, crescit pretium fulgoris excaecati. Id autem fit hoc modo: miscentur argento tertiae aeris Cyprii tenuissimi, quod coronarium vocant, et sulpuris vivi quantum argenti; conflantur ita in fictili circumlito argilla; modus coquendi, donec se ipsa opercula aperiant. Nigrescit et ovi indurati luteo, ut tamen aceto et creta deteratur.

132 Miscuit denario triumvir Antonius ferrum, miscent aera falsae monetae; alii et ponderi subtrahunt, cum sit iustum LXXXIIII e libris signari. Igitur ars facta denarios probare, tam iucunda plebei lege, ut Mario Gratidiano vicatim tota statuas dicaverit. Mirumque, in hac

ne risulta, infatti, non è altro che l'ombra riflessa dalla chiarezza del materiale che la riceve. E per completare qui il discorso sugli specchi, i migliori erano per i nostri antenati quelli di Brindisi[1], in cui si mescolava stagno[2] e rame. Ad essi sono stati preferiti quelli d'argento; il primo a farne fu Pasitele[3], al tempo di Pompeo il Grande. Di recente si è cominciato a credere che l'immagine riflessa è piú netta se si applica uno strato d'oro sulla parte posteriore[4].

131 (46) Gli Egiziani colorano l'argento, per guardare sui vasi il loro dio Anubi: non cesellano l'argento, lo dipingono. Di lí l'uso di questo materiale è passato anche alle statue trionfali; e la cosa strana è che il prezzo dell'argento cresce se il suo fulgore è offuscato. Il metodo che si segue è questo[1]: si mescola all'argento un terzo del rame di Cipro sottilissimo che è chiamato coronario[2], e tanto zolfo vivo[3] quanto è l'argento; si fanno poi fondere in un recipiente di terracotta spalmato attorno di argilla; il tempo di cottura è fin quando i coperchi si aprono da soli. L'argento annerisce anche con il rosso d'uovo sodo, ma in questo caso il nero si può strofinar via con aceto e creta.

132 Antonio il triumviro fece mescolare ferro all'argento dei denari[1]; si mescola rame alla falsa moneta; altri riducono anche il peso, dovendosi per legge coniare 84 denari ogni libbra[2]. Ne è nata, di conseguenza, un'arte di saggiare i denari, in base a una legge tanto gradita alla plebe che essa unanimemente dedicò a Mario Gratidiano statue in ogni quartiere[3]. Cosa strana, questa è l'unica fra le arti nel-

130. [1] Dei quali Plinio tornerà a parlare a XXXIV.160.

[2] Sullo *stagnum* cfr. par. 94, nota 3.

[3] Su questo artista – scultore, coroplasta e toreuta – di cui ci parla quasi soltanto Plinio (che ne segnala le opere teoriche fra le proprie fonti), cfr. piú avanti XXXV.156 e XXXVI.39 sg.

[4] Lascia perplessi questo singolare procedimento di applicare oro dietro uno specchio d'argento; qualcuno (K. C. Bailey) ha perciò proposto di correggere *aversis* in *vitris*, implicando un riferimento agli specchi in vetro. Questi ultimi sembrano cominciare a diffondersi in età imperiale (a XXXVI.193 Plinio mostra di averne notizia).

131. [1] La composizione descritta qui di seguito contiene solfuro di argento e solfuro di rame; l'effetto prodotto sull'argento era quindi di renderlo nero (un colore adatto ad Anubi, la divinità dei morti).

[2] Cosí detto perché vi si costruivano le corone date come premio agli attori di successo (cfr. XXXIV.94).

[3] Sul quale cfr. piú avanti XXXV.175.

132. [1] Probabile errore di Plinio, giacché la tecnica metallurgica esclude che nella lega con l'argento potesse entrare il ferro: doveva trattarsi del rame.

[2] Ogni denario doveva cioè pesare circa 3,86 grammi, alla fine della repubblica o in epoca augustea. Con Nerone si ebbe una riduzione del peso del denario (di cui Plinio non ci parla) alla misura di 1/96 della libbra, cioè circa 3,37 grammi.

[3] Il personaggio in questione è un nipote del piú celebre Mario; tribuno della plebe e pretore, si guadagnò un'immensa popolarità a Roma con questa legge che metteva sotto controllo tutte le monete d'argento in circolazione. Con la vittoria di Silla (82 a. C.) cadde in disgrazia e fu trucidato (cfr. anche XXXVI.27).

artium sola vitia discuntur et falsi denarii spectatur exemplar pluribusque veris denariis adulterinus emitur.

133 (47) Non erat apud antiquos numerus ultra centum milia; itaque et hodie multiplicantur haec, ut decies centena aut saepius dicantur. Faenus hoc fecit nummusque percussus, et sic quoque aes alienum etiamnum appellatur. Postea Divites cognominati, dummodo notum sit eum, qui primus hoc cognomen acceperit, decoxisse creditori-
134 bus suis. Ex eadem gente M. Crassus negabat locupletem esse nisi qui reditu annuo legionem tueri posset. In agris HS |MM| possedit Quiritium post Sullam divitissimus, nec fuit satis nisi totum Parthorum usurpasset aurum; atque ut memoriam quidem opum occupaverit – iuvat enim insectari inexplebilem istam habendi cupidinem –: multos postea cognovimus servitute liberatos opulentiores,
135 pariterque tres Claudii principatu paulo ante Callistum, Pallantem, Narcissum. Atque ut hi omittantur, tamquam adhuc rerum potiantur, C. Asinio Gallo C. Marcio Censorino cos. a. d. VI Kal. Febr. C. Caecilius C. l. Isidorus testamento suo edixit, quamvis multa bello civili perdidisset, tamen relinquere servorum IIII CXVI, iuga boum III DC, reliqui pecoris CCLVII, in numerato HS |DC|, funerari se iussit
136 IIS |X|. Congerant excedentes numerum opes, quota tamen portio erunt Ptolemaei, quem Varro tradit Pompeio res gerente circa Iudaeam octona milia equitum sua pecunia toleravisse, mille convivas totidem aureis potoriis, mutantem ea vasa cum ferculis, saginasse! Quota

la quale le falsificazioni sono oggetto di studio; si analizza attentamente un esemplare di denario falso, e un denario contraffatto si compra al prezzo di piú denari veri.

133 (47) Non esisteva fra gli antichi un numero superiore a centomila; pertanto ancora oggi si calcola moltiplicando questa cifra, cioè dicendo dieci volte centomila o piú. Questo fatto è dovuto all'usura e al battere moneta, ed è sempre per questo che i debiti sono chiamati ancora oggi «bronzo altrui». Piú tardi, alcuni furono soprannominati «i Ricchi»[1]; si sappia però che colui che per primo ebbe questo so-
134 prannome fece bancarotta a danno dei suoi creditori[2]. Marco Crasso[1], della stessa famiglia, diceva che non era facoltoso se non chi potesse mantenere una legione con le rendite di un anno. Lui che fu il piú ricco dei Quiriti dopo Silla, possedeva 200 000 000 di sesterzi in terreni, e non era soddisfatto se non si fosse appropriato tutto l'oro dei Parti[2]; e se anche occupò un posto nella storia della ricchezza – è infatti un piacere biasimare questa insaziabile cupidigia di possesso –, abbiamo conosciuto in seguito molti schiavi liberati piú opu-
lenti di lui, e tre insieme poco tempo fa, sotto il principato di Clau-
135 dio: Callisto, Pallante, Narcisso[3]. Ma lasciando da parte costoro, come se ancora fossero al potere[1], sotto il consolato di Gaio Asinio Gallo e Gaio Marcio Censorino [8 a. C.] il 27 gennaio Gaio Cecilio Isidoro, un liberto di Gaio[2], dichiarò nel suo testamento che, nonostante le molte perdite subite nella guerra civile, lasciava tuttavia 4116 schiavi, 3600 coppie di buoi, 257 000 capi di altro bestiame e 60 000 000 di sesterzi in contanti; e ordinò che per i suoi funerali si
136 spendessero 1 000 000 di sesterzi. Ammassino pure ricchezze incalcolabili, saranno tuttavia solo una parte, quanto piccola!, di quelle di Tolomeo[1], il quale, come riferisce Varrone, durante la campagna di Pompeo nelle regioni adiacenti alla Giudea, mantenne a proprio carico ottomila cavalieri e riempí di cibo mille convitati con altrettante coppe d'oro, cambiando il vasellame a ogni portata. Lui stesso

133. [1] Plinio pensa soprattutto ai Licinii Crassi, famiglia famosa d'età repubblicana.

[2] In realtà fece bancarotta non P. Licinio Crasso, il pontefice massimo che assunse l'epiteto di *dives* nel 212 a. C., ma un suo nipote omonimo.

134. [1] Il triumviro (con Pompeo e Cesare), celebre per le sue sterminate ricchezze.

[2] Plinio si riferisce alla sfortunata campagna contro i Parti capeggiata da Crasso, il quale vi trovò la morte dopo la disfatta di Carre (53 a. C.).

[3] I tre famosi liberti che sotto il principato di Claudio occuparono posizioni di enorme potere realizzando grandi fortune.

135. [1] E non fosse dunque consentito parlar male di loro

[2] I personaggi non sono identificabili.

136. [1] Tolomeo XIII, che fu re d'Egitto dall'80 al 51 a. C. L'episodio narrato da Plinio si riferisce al 64 a. C., e rientra nella lunga serie di iniziative diplomatiche in cui Tolomeo si impegnò per farsi riconoscere da Roma.

137 vero ille ipse – neque enim de regibus loquor – portio fuerit Pythis Bithyni, qui platanum auream vitemque nobiles illas Dario regi donavit, Xerxis copias, hoc est ⌈VII⌉ LXXXVIII hominum, excepit epulo, stipendium quinque mensum frumentumque pollicitus, ut e quinque liberis in dilectu senectuti suae unus saltem concederetur! Hunc quoque ipsum aliquis comparet Croeso regi! Quae, malum, amentia est id in vita cupere, quod aut et servis contigerit aut ne in regibus quidem invenerit finem!

138 (48) Populus R. stipem spargere coepit Sp. Postumio Q. Marcio cos.; tanta abundantia pecuniae erat, ut eam conferret L. Scipioni, ex qua is ludos fecit. Nam quod Agrippae Menenio sextantes aeris in funus contulit, honoris id necessitatisque propter paupertatem Agrippae, non largitionis esse duxerim.

139 (49) Vasa ex argento mire inconstantia humani ingenii variat nullum genus officinae diu probando. Nunc Furniana, nunc Clodiana, nunc Gratiana – etenim tabernas mensis adoptamus –, nunc ana-
140 glypta asperitatemque exciso circa liniarum picturas quaerimus, iam vero et mensas repositoriis inponimus ad sustinenda opsonia, interradimus alia, ut quam plurimum lima perdiderit. Vasa cocinaria ex argento fieri Calvus orator quiritat; at nos carrucas argento caelare invenimus, nostraque aetate Poppaea coniunx Neronis principis soleas delicatioribus iumentis suis ex auro quoque induere iussit.

141 (50) Triginta duo libras argenti Africanus sequens heredi reliquit

137 a sua volta – e non parlo qui di re – non sarà stato che una minima parte di Pythes di Bitinia, che fece al re Dario quei doni famosi, un platano e una vite d'oro, e che ospitò a banchetto le truppe di Serse, cioè 788 000 uomini, promettendo loro soldo e frumento per cinque mesi, purché dei suoi cinque figli soggetti alla leva uno almeno fosse lasciato alla sua vecchiaia[1]. Quest'uomo stesso, a sua volta, lo paragoni qualcuno al re Creso! Che follia, maledizione!, è bramare nella vita una cosa che o è toccata in sorte anche agli schiavi, o non ha trovato compiutezza nemmeno nei re!

138 (48) Il popolo romano cominciò a versare contributi[1] sotto il consolato di Spurio Postumio e Quinto Marcio [186 a. C.]; c'era tale abbondanza di denaro che esso fu affidato a Lucio Scipione, il quale vi allestí dei giochi[2]. Perché il contributo di un sesto d'asse che tutti versarono per i funerali di Menenio Agrippa[3], lo considererei un atto onorifico e necessario a causa della povertà di Agrippa, non una vera largizione.

139 (49) Il vasellame d'argento è straordinariamente soggetto alla mutevolezza del gusto umano, che non apprezza mai a lungo lo stile di un'officina. Ora vogliamo i vasi di Furnio, ora quelli di Clodio, ora quelli di Grazio[1] – trasferiamo infatti alle nostre mense i nomi delle officine –, ora i vasi scolpiti e le superfici ruvide, dove l'ar-
140 gento è stato cesellato attorno a linee dipinte; ma ormai carichiamo anche le nostre tavole di vassoi per sorreggere le vivande, e altri piatti li decoriamo in filigrana[1] in modo che la lima consumi piú metallo possibile. L'oratore Calvo[2] lamenta che si faccia vasellame da cucina in argento; ma noi abbiamo inventato la decorazione in argento cesellato delle carrozze, e nella nostra epoca Poppea, la moglie dell'imperatore Nerone, ha addirittura fatto rivestire d'oro gli zoccoli delle sue mule preferite[3].

141 (50) Il secondo Africano lasciò al suo erede trentadue libbre d'ar-

137. [1] L'episodio relativo a questo personaggio, discendente di Creso, è raccontato piú diffusamente nel VII libro (27-29 e 38 sg.) di Erodoto, fino all'esito cruento. Del platano e della vite d'oro Plinio ha già parlato sopra, al par. 51, ma come facenti parte del bottino accumulato da Ciro con la vittoria sull'Asia.

138. [1] *Stips* designava, in casi come questo, non un'imposta vera e propria ma una sottoscrizione speciale in vista di un'opera o di una cerimonia, religiosa o civile, come qui i giochi.

[2] L'affermazione di Plinio è inesatta: oltre a non esser stato questo il primo caso di sovvenzione pubblica, i giochi organizzati da Lucio Scipione Asiatico nel 186 a. C. furono finanziati con una somma raccolta fra i re e le città d'Asia.

[3] Il leggendario personaggio che ricondusse a Roma i plebei dopo la secessione riconciliandoli coi patrizi sarebbe morto nel 493 a. C.

139. [1] Artisti altrimenti sconosciuti.

140. [1] La tecnica dell'*opus interrasile*, propriamente, non è identica alla filigrana, perché, pur essendo il metallo lavorato «a giorno», i fili non sono interamente rifiniti, da ambo i lati, ma solo di fronte.

[2] Noto soprattutto come amico di Catullo, fu poeta anche lui e oratore.

[3] A detta di Svetonio (*Nero* 14) le mule dello stesso Nerone erano ferrate in argento.

idemque, cum de Poenis triumpharet, IIII CCCLXX pondo transtulit. Hoc argenti tota Carthago habuit illa terrarum aemula, quot mensarum postea apparatu victa! Numantia quidem deleta idem Africanus in triumpho militibus ⁜ VII dedit. O viros illo imperatore dignos, quibus hoc satis fuit! Frater eius Allobrogicus primus omnium pon-
142 do mille habuit, at Drusus Livius in tribunatu plebei X. Nam propter quinque pondo notatum a censoribus triumphalem senem fabulosum iam videtur, item Catum Aelium, cum legati Aetolorum in consulatu prandentem in fictilibus adissent, missa ab iis vasa argentea non accepisse neque aliud habuisse argenti ad supremum vitae diem quam
143 duo pocula, quae L. Paulus socer ei ob virtutem devicto Perseo rege donavisset. Invenimus legatos Carthaginiensium dixisse nullos hominum inter sese benignius vivere quam Romanos. Eodem enim argento apud omnes cenitavisse ipsos. At, Hercules, Pompeium Paulinum, Arelatensis equitis Romani filium paternaque gente pellitum, XII pondo argenti habuisse apud exercitum ferocissimis gentibus op-
144 positum scimus; (51) lectos vero iam pridem mulierum totos operiri argento, quaedam et triclinia. Quibus argentum addidisse primus traditur Carvilius Pollio eques Romanus, non ut operiret aut Deliaca

gento, mentre lui stesso, nel suo trionfo sui Cartaginesi, ne aveva fatte sfilare 4370 libbre[1]. Questo era l'argento che possedeva l'intera Cartagine, grande rivale per l'impero del mondo, vinta piú tardi dalla magnificenza di tante nostre tavole! Dopo la distruzione di Numanzia lo stesso Africano nel suo trionfo[2] distribuí ai soldati 7 denari a testa. O valorosi degni di quel comandante, che furono soddisfatti di una tale somma! Il fratello di lui, l'Allobrogico[3], fu il primo fra tutti a possedere mille libbre d'argento, ma Livio Druso[4], quan-
142 d'era tribuno della plebe, ne aveva 10 000. Che infatti un vecchio il quale aveva avuto l'onore del trionfo sia incorso nella nota dei censori per il possesso di cinque libbre d'argento[1], sembra oggi una favola, cosí come la storia di Elio Cato, che trovato dagli ambasciatori degli Etoli, durante il suo consolato, mentre mangiava in piatti di terracotta, non accettò i vasi d'argento che essi poi gl'inviarono, e non ebbe altro argento, fin all'ultimo giorno di vita, se non due coppe di cui gli aveva fatto dono, in riconoscimento del suo valore, il
143 suocero Lucio Paolo dopo la vittoria sul re Perseo[2]. Troviamo nelle nostre fonti che gli ambasciatori dei Cartaginesi dichiararono che non c'era popolo in cui si vivesse con piú reciproca benevolenza che tra i Romani: da tutti quelli presso cui erano stati a cena essi avevano trovato lo stesso servizio di argenteria. Ma, per Ercole, sappiamo che Pompeo Paolino, figlio di un cavaliere romano di Arles[1], la cui famiglia di parte paterna si vestiva di pelli, aveva con sé argenteria per 12 000 libbre mentre il suo esercito faceva fronte a popolazioni fe-
144 rocissime. (51) I letti delle donne, poi, già da tempo si sa che sono interamente placcati d'argento, cosí come certi letti da tavola. Ad applicarvi argento, a questi letti, si tramanda che il primo sia stato Carvilio Pollione, cavaliere romano[1], non per ricoprirli con esso o per

141. [1] Il trionfo di Publio Cornelio Scipione Emiliano Africano dopo la distruzione di Cartagine si situa nel 146 a. C. Morto senza figli (129), la sua modesta eredità passò all'amico Lelio (noto per l'operetta ciceroniana sull'amicizia che da lui prende il nome).

[2] Che, distrutta Numanzia nel 133 a. C., ebbe luogo nel 132.

[3] Quinto Fabio Massimo Allobrogico, il cui *cognomen* risale al trionfo del 120 a. C. per aver egli concluso vittoriosamente la guerra nella Gallia meridionale, era in realtà figlio del fratello dell'Emiliano, Quinto Fabio Massimo Emiliano.

[4] Cfr. par. 20, nota 2.

142. [1] Si tratta di Publio Cornelio Rufino, che celebrò il trionfo per la vittoria della terza guerra sannitica nel 290 a. C., e fu escluso nel 275 dal senato (sotto la censura di Gaio Fabrizio Luscino) per il possesso di dieci libbre d'argenteria (questa è la cifra che dànno le numerose altre fonti).

[2] L'aneddoto riguarda in realtà un Quinto Elio Tuberone, genero di Lucio Emilio Paolo, che accompagnò quest'ultimo nella terza guerra macedonica (168 a. C.).

143. [1] Alto funzionario imperiale al quale è dedicato il *De brevitate vitae* di Seneca, che ne sposò in seconde nozze la figlia Paolina nel 49 d. C. Il figlio, di cui qui si parla, fu legato nella Germania Inferiore dal 55 al 57.

144. [1] A lui Plinio (IX.39) attribuisce anche l'invenzione della tecnica di rivestimento di mobili e altri oggetti con scaglie di tartarughe (cui si accenna anche qui sotto al par. 146).

specie faceret, sed Punicana; eadem et aureos fecit, nec multo post argentei Deliacos imitati sunt. Quae omnia expiavit bellum civile Sullanum.

145 (52) Paulo enim ante haec factae sunt lances e centenis libris argenti, quas tunc super CL numero fuisse Romae constat multosque ob eas proscriptos dolo concupiscentium. Erubescant annales, qui bellum civile illud talibus vitiis inputavere; nostra aetas fortior fuit. Claudii principatu servus eius Drusilianus nomine Rotundus, dispensator Hispaniae citerioris, quingenariam lancem habuit, cui fabricandae officina prius exaedificata fuerat, et comites eius octo ad CCL libras, quaeso, ut quam multi eas conservi eius inferrent, aut
146 quibus cenantibus? Cornelius Nepos tradit ante Sullae victoriam duo tantum triclinia Romae fuisse argentea, repositoriis argentum addi sua memoria coeptum. Fenestella, qui obiit novissimo Tiberii Caesaris principatu, ait et testudinea tum in usum venisse, ante se autem paulo lignea, rotunda, solida nec multo maiora quam mensas fuisse, se quidem puero quadrata et conpacta aut acere operta aut citro coepisse, mox additum argentum in angulos lineasque per commissuras, tympana vero se iuvene appellata, tum a stateris et lances, quas antiqui magides vocaverant.

farne secondo lo stile di Delo[2], ma secondo quello cartaginese[3]; in questo stile ne fece anche in oro, e non molto piú tardi i letti in argento imitarono quelli di Delo. Tutto ciò fu fatto espiare dalla guerra civile di Silla[4].

145 (52) Poco prima di questo periodo, in effetti, si fabbricarono piatti in argento di cento libbre, e si sa che allora ce n'erano a Roma in numero superiore a 150, a causa dei quali molte persone furono proscritte per gli intrighi di quelli che li bramavano avidamente. Arrossiscano di vergogna i nostri annali, che hanno imputato quella guerra civile a tali vizi; la nostra epoca è stata migliore! Sotto il principato di Claudio, il suo schiavo Drusiliano, chiamato Rotondo, che era amministratore della Spagna Citeriore, possedeva un piatto di cinquecento libbre[1], per la cui fabbricazione era stata prima appositamente costruita un'officina, e altri otto di 250 libbre che gli facevano compagnia: ma io chiedo, quanti schiavi come lui voleva che li
146 portassero, o per quali convitati? Cornelio Nepote riferisce che prima della vittoria di Silla[1] c'erano a Roma solo due letti da tavola in argento, e che si cominciò ai suoi tempi ad adornare con argento i vassoi. Fenestella, che morí proprio alla fine del principato di Tiberio Cesare[2], dice che allora erano venuti in uso anche i letti decorati con scaglie di tartaruga; poco prima della sua nascita erano invece in legno, rotondi, massicci e non molto piú grandi delle tavole, mentre quand'era bambino avevano cominciato a essere di forma quadrata, di parti connesse insieme, ricoperti o di acero o di tuia[3]; poi si aggiunsero decorazioni in argento agli angoli e strisce dello stesso metallo lungo le commessure; durante la sua giovinezza, infine, furono chiamati timpani, e anche i piatti presero allora il nome da quelli della bilancia, mentre gli antichi li chiamavano *magides*[4].

[2] Sulla rinomanza del bronzo di Delo, usato anche per i mobili, cfr. XXXIV.9.

[3] Cosí chiamati perché il modello fu importato da Cartagine, questi letti erano piccoli, bassi e di legno.

[4] Era un luogo comune del moralismo romano che le guerre civili (quella di Silla ebbe luogo negli anni 83-82 a. C.) fossero la conseguenza e l'espiazione della corruzione dei costumi.

145. [1] Vale a dire di circa 162 kg.

146. [1] Cornelio Nepote, amico di Cicerone e Catullo, fu autore soprattutto di opere storiche; qui Plinio si riferisce probabilmente a una raccolta di aneddoti perduta, gli *Exempla*. La vittoria di Silla è quella, già accennata, dell'82, alla fine della guerra civile, una tappa emblematica nel processo di corruzione morale.

[2] In realtà Fenestella (cfr. par. 21, nota 1) sembra che sia morto nel 19 d. C., mentre Tiberio morí nel 37. *HRR* fr. 25.

[3] A questo tipo di mense Plinio ha già riservato un'abbondante trattazione, fitta di notizie storiche e tirate moralistiche: cfr. XIII.91-99.

[4] Il nome, raramente attestato in greco nel senso di «piccola tavola», in latino è documentato – nell'accezione pliniana – anche da Varrone, *De lingua Latina* V 120, che lo connette a *magnitudo* (per le ampie dimensioni del piatto).

147 (53) Nec copia argenti tantum furit vita, sed valdius paene manipretiis, idque iam pridem, ut ignoscamus nobis. Delphinos quinis milibus sestertium in libras emptos C. Gracchus habuit, L. vero Crassus orator duos scyphos Mentoris artificis manu caelatos HS $\overline{C}$, confessus tamen est numquam iis uti propter verecundiam ausum.
148 Scimus eunden HS $\overline{VI}$ in singulas libras vasa empta habuisse. Asia primum devicta luxuriam misit in Italiam, siquidem L. Scipio in triumpho transtulit argenti caelati pondo mille et CCCC et vasorum aureorum pondo MD anno conditae urbis DLXV. At eadem Asia donata multo etiam gravius adflixit mores, inutiliorque victoria illa he-
149 reditas Attalo rege mortuo fuit. Tum enim haec emendi Romae in auctionibus regiis verecundia exempta est urbis anno DCXXII, mediis LVII annis erudita civitate amare etiam, non solum admirari, opulentiam externam, inmenso et Achaicae victoriae momento ad inpellendos mores, quae et ipsa in hoc intervallo anno urbis DCVIII parta si-
150 gna et tabulas pictas invexit, ne quid deesset. Pariterque luxuria nata est et Carthago sublata, ita congruentibus fatis, ut et liberet amplecti vitia et liceret. Petiere et dignationem hinc aliqui veterum. C. Marius post victoriam Cimbricam cantharis potasse Liberi patris exemplo traditur, ille arator Arpinas et manipularis imperator.

147 (53) E non è solo per la quantità di argento che gli uomini smaniano, ma addirittura quasi di piú per il valore della lavorazione; e questo già da tempo, sicché possiamo essere indulgenti con noi stessi. Gaio Gracco possedeva delfini d'argento che aveva comprato a cinquemila sesterzi la libbra, mentre l'oratore Lucio Crasso[1] aveva due coppe di Mentore[2], cesellate di mano dell'artista, pagate 100 000 sesterzi, di cui tuttavia confessò di non aver mai, per la vergogna, osato servirsi. Sappiamo che lui stesso aveva vasi comprati a
148 6000 sesterzi la libbra. Fu l'Asia, sconfitta, che per prima introdusse il lusso in Italia[1], in quanto Lucio Scipione fece trasportare nel suo trionfo[2] 1400 libbre di argento cesellato e 1500 libbre di vasellame d'oro, l'anno 565 dalla fondazione di Roma [189 a. C.]. Ma il dono che della stessa Asia ci fu fatto danneggiò ancor piú gravemente, e di molto, i costumi, e piú dannosa della vittoria fu quell'eredità che
149 ci toccò con la morte di re Attalo[3]. Allora infatti venne meno a Roma il pudore di comprare questi articoli nelle vendite pubbliche dei beni regali: era l'anno 622 di Roma [132 a. C.], e nell'intervallo di 57 anni[1] i nostri concittadini avevano imparato non solo ad ammirare, ma anche ad amare l'opulenza straniera. Di enorme importanza per il crollo dei costumi fu anche la vittoria sull'Acaia: conseguita anch'essa durante quest'intervallo, l'anno 608 di Roma [146 a. C.], in-
150 trodusse le statue e i quadri[2], perché nulla mancasse. Al tempo stesso in cui nasceva il lusso fu distrutta Cartagine[1]: una coincidenza del destino, che l'abbraccio dei vizi ci fosse reso insieme gradito e consentito. Alcuni degli antichi cercarono di trarne anche rispettabilità. Si racconta che Gaio Mario, dopo la sua vittoria sui Cimbri, bevve in boccali sull'esempio del padre Libero, lui, il contadino di Arpino, il generale venuto dalla truppa[2]!

147. [1] Massimo oratore del suo tempo (140-91 a. C.), ricoprí importanti cariche politiche; anche altrove Plinio accenna al lusso di cui si circondava (XVII.2 sgg., XXXIV.14).

[2] Toreuta greco probabilmente attivo nella prima metà del IV secolo a. C., molto famoso soprattutto a Roma. Oltre che qui sotto, al par. 154, Plinio ne parla a VII. 127 come autore di celebri vasi cesellati.

148. [1] Altro luogo comunissimo del moralismo romano, che indicava l'origine della corruzione morale nelle ingenti ricchezze portate a Roma dopo le vittorie in Oriente (cfr. ad es. Livio XXXIX 6.7).

[2] Celebrato dopo la vittoria, a Magnesia, su Antioco III di Siria (189 a. C.), che conferí a Lucio Cornelio Scipione il titolo di Asiatico.

[3] Attalo III di Pergamo, che morendo nel 133 a. C. lasciò a Roma l'eredità del suo tesoro e del suo regno.

149. [1] Cioè dal 189, anno della vittoria di Magnesia.

[2] A XXXVII.12 considerazioni analoghe sugli effetti che la distruzione e il saccheggio di Corinto (a opera di Lucio Mummio) produssero sul gusto e sui costumi romani.

150. [1] Appunto nello stesso anno di Corinto, il 146 a. C.

[2] Con la vittoria sui Cimbri (101 a. C., un anno dopo quella sui Teutoni), che gli valse il trionfo, l'*homo novus* Mario tocca uno dei punti piú alti della sua fortuna. Nell'uso del *cantharus*, un vaso da bere panciuto e ad apertura larga, tipico di Bacco (cfr. ad es. Macrobio, *Saturnalia* V 21.16), era implicito un orgoglioso accostamento alla divinità.

151 (54) Argenti usum in statuas primum divi Augusti temporum adulatione transisse falso existimatur. Iam enim triumpho Magni Pompei reperimus translatam Pharnacis, qui primus regnavit in Ponto, argenteam statuam, item Mithridatis Eupatoris et currus aureos
152 argenteosque. Argentum succedit aliquando et auro luxu feminarum plebis compedes sibi facientium, quas induere aureas mos tritior vetet. Vidimus et ipsi Arellium Fuscum motum equestri ordine ob insignem calumniam, cum celebritatem adsectarentur adulescentium scholae, argenteos anulos habentem. Et quid haec attinet colligere, cum capuli militum ebore etiam fastidito caelentur argento, vaginae catellis, baltea lamnis crepitent, iam vero paedagogia in transitu virilitatis custodiantur argento, feminae laventur et nisi argentea solia fastidiant, eademque materia et cibis et probris serviat? Videret haec
153 Fabricius et stratas argento mulierum balineas ita, ut vestigio locus non sit, cum viris lavantium! Fabricius, qui bellicos imperatores plus quam pateram et salinum habere ex argento vetabat, videret hinc dona fortium fieri aut in haec frangi! Heu mores, Fabrici nos pudet!
154 (55) Mirum auro caelando neminem inclaruisse, argento multos. Maxime tamen laudatus est Mentor, de quo supra diximus. Quattuor paria ab eo omnino facta sunt, ac iam nullum extare dicitur Ephesiae Dianae templi aut Capitolini incendiis. Varro se et aereum

151 (54) È falso quel che si crede, che l'uso dell'argento fu esteso alle statue, la prima volta, per quelle del divino Augusto, nel clima di adulazione del tempo. Si trova infatti attestato che già nel trionfo di Pompeo il Grande si fece sfilare una statua d'argento di Farnace I, re del Ponto, e una di Mitridate Eupatore, oltre a carri d'oro e d'ar-
152 gento[1]. Talvolta l'argento soppianta anche l'oro, a causa del lusso delle donne della plebe che se ne fanno fare catenelle per le caviglie: diffusa com'è, la moda non permette di portarle in oro[1]. Abbiamo visto noi stessi Arellio Fusco[2], espulso dall'ordine equestre per una calunnia singolare – perché, essendo famoso, aveva sempre al seguito gruppi di discepoli adolescenti –, portare anelli d'argento. Ma che importa raccogliere questi esempi, quando, disdegnato anche l'avorio, i soldati fanno cesellare in argento le impugnature delle spade, quando sui foderi risuona il tintinnio delle catenelle, sui baltei quello delle borchie, quando ormai con l'argento si proteggono i paggetti al momento del loro passaggio all'adolescenza[3], quando le donne lo usano per lavarvisi e disdegnano vasche da bagno che non siano d'argento, e lo stesso materiale serve sia per i cibi che per gli usi piú vili?
153 Se vedesse tutto ciò Fabrizio[1], e i bagni delle donne ricoperti d'argento tanto da mancare lo spazio dove posare il piede, e le donne bagnarsi insieme con gli uomini! Fabrizio, che proibiva ai generali in guerra di avere piú che una tazza e una saliera d'argento, se vedesse che con questi oggetti si fanno doni ai valorosi, o che vengono spezzati a tale scopo! Ahimè i nostri costumi, Fabrizio ci fa vergognare!
154 (55) È strano che con la cesellatura dell'oro nessuno sia diventato famoso, con quella dell'argento molti. Il piú esaltato tuttavia è Mentore, di cui abbiamo parlato sopra[1]. In tutto egli ha fatto solo quattro paia di vasi, e si dice che ormai non ne sopravvive piú nessuno, a causa degli incendi del tempio di Diana Efesia e di quello del Campidoglio[2]. Varrone scrive di aver posseduto anche una statua in

151. [1] Il trionfo di Pompeo per la vittoria che metteva fine (63 a. C.) alla lunga guerra con Mitridate fu celebrato nel settembre del 61 (cfr. XXXVII.13 sgg.). Farnace I regnò sul Ponto nella prima metà del II secolo a. C.

152. [1] Per distinguersi dalle donne di bassa condizione si utilizzava cioè non oro ma argento, ritenuto piú elegante. Si noti il sarcasmo sprezzante di Plinio: il termine *compedes*, usato qui per designare i braccialetti da caviglia (*periscelides*), indica propriamente i lacci, le catene che si mettono ai piedi degli schiavi o dei prigionieri (cosí anche in Petronio 67.7, dove però il tono è affabilmente ironico).

[2] Che per ragioni cronologiche non può identificarsi con il famoso retore omonimo, maestro anche di Ovidio.

[3] Plinio probabilmente allude alla pratica dell'infibulazione.

153. [1] Importante uomo politico d'età repubblicana (censore e due volte console, combatté contro i Sanniti e Pirro), di proverbiale austerità e rettitudine morale (cfr. par. 142, nota 1).

154. [1] Cfr. par. 147, nota 2.

[2] Incendi avvenuti, rispettivamente, nel 356 e nell'83 a. C.

155 signum eius habuisse scribit. Proximi ab eo in admiratione Acragas et Boëthus et Mys fuere. Exstant omnium opera hodie in insula Rhodiorum, Boëthi apud Lindiam Minervam, Acragantis in templo Liberi patris in ipsa Rhodo Centauros Bacchasque caelati scyphi, Myos in eadem aede Silenos et Cupidines. Acragantis et venatio in
156 scyphis magnam famam habuit. Post hos celebratus est Calamis, et Antipater quoque Satyrum in phiala gravatum somno conlocavisse verius quam caelasse dictus est. Stratonicus mox Cyzicenus, Tauriscus, item Ariston et Eunicus Mitylenaei laudantur et Hecataeus et circa Pompei Magni aetatem Pasiteles, Posidonius Ephesius, Hedys, Thracides, qui proelia armatosque caelavit, Zopyrus, qui Areopagitas et iudicium Orestis in duobus scyphis HS [XII] aestimatis. Fuit et Pytheas, cuius duae unciae ⁎ X̄ venierunt: Ulixes et Diomedes erant
157 in phialae emblemate Palladium subripientes. Fecit idem et cocos magiriscia appellatos parvolis potoriis, sed e quibus ne exemplaria quidem liceret exprimere; tam opportuna iniuriae subtilitas erat. Habuit et Teucer crustarius famam, subitoque ars haec ita exolevit, ut sola iam vetustate censeatur usuque attritis caelaturis sic, ne figu-
158 ra discerni possit, auctoritas constet. – Argentum medicatis aquis inficitur atque adflatu salso, sicut in mediterraneis Hispaniae.

155 bronzo di questo artista. I piú ammirati dopo di lui furono Acragante[1], Boeto[2] e Mys[3]. Restano oggi opere di tutti loro nell'isola di Rodi: di Boeto, nel tempio di Minerva a Lindo; di Acragante, nel tempio del padre Libero nella stessa Rodi, tazze cesellate con Centauri e Baccanti; di Mys, nello stesso tempio, tazze con Sileni e Amori. Di Acragante ebbe grande fama anche una scena di caccia rappresentata
156 su tazze. Dopo costoro in celebrità viene Calamide[1], e anche Antipatro[2], di cui si disse che aveva messo sopra una tazza, piú che cesellato, un Satiro oppresso dal sonno. Poi sono apprezzati Stratonico di Cizico[3], Taurisco[4], e ancora Aristone[5] e Eunico, tutti e due di Mitilene, ed Ecateo e, piú o meno all'epoca di Pompeo il Grande, Pasitele[6], Posidonio di Efeso[7], Hedys[8], Tracide, che cesellò scene di battaglia e uomini armati, Zopiro[9], che rappresentò gli Areopagiti e il giudizio di Oreste in due tazze valutate 1 200 000 sesterzi. Ci fu anche Pitea, una cui opera di due once fu venduta per 10 000 denari: era un pezzo cesellato al centro di una tazza con Ulisse e Diomede
157 che rubano il Palladio. Egli stesso fece anche piccoli bicchieri, raffiguranti dei cuochi[1] e chiamati *magiriscia*[2], dai quali però non era possibile nemmeno trarre calchi, tanto erano sottili ed esposti al danneggiamento. Anche Teucro[3] ebbe fama come toreuta, ma all'improvviso quest'arte è venuta meno, cosí che ormai la si valuta solo in esemplari antichi, e il suo prestigio poggia su cesellature tanto con-
158 sumate dall'uso che non si può piú distinguere il disegno. – L'argento si offusca al contatto con acque medicinali e se esposto a un vento carico di sale, come nelle regioni interne della Spagna.

155. [1] Originario forse (lo lascerebbe presumere il nome) di Agrigento, databile non prima del IV secolo a. C. inoltrato, sono queste le sole notizie che ne abbiamo.

[2] Bronzista greco di Calcedone (prima metà II secolo a. C.), molto noto come toreuta nell'antichità (ma anche come scultore: cfr. piú avanti XXXIV.84).

[3] Toreuta greco databile nel V secolo a. C.

156. [1] Da distinguere probabilmente dall'omonimo e piú noto scultore del V secolo a. C. (su cui cfr. XXXIV.71), visse nel secolo seguente (su di lui cfr. anche XXXIV.47 e XXXVI.36).

[2] Non noto altrimenti.

[3] Scultore oltre che toreuta, fu attivo fra la fine del III e gli inizi del II secolo a. C. (è citato anche a XXXIV.84 sgg. e 90).

[4] Non noto altrimenti, da distinguere dall'omonimo scultore di XXXVI.33.

[5] Con i seguenti Eunico e Ecateo citato ancora come toreuta a XXXIV.85.

[6] Cfr. sopra par. 130, nota 3.

[7] Menzionato ancora a XXXIV.91, dove se ne ribadisce il prestigio come toreuta in argento.

[8] Altrimenti ignoto come il seguente Tracide (ma il testo è malsicuro, e alcuni uniscono i due nomi facendone quello di un solo artista).

[9] Anche lui (come poi Pitea) altrimenti ignoto.

157. [1] O nella stessa forma esterna dei bicchieri o, secondo altri, in figure cesellate sulla superficie.

[2] Il nome (dal greco *mágeiros*, «cuoco»), attestato solo qui, deve valere appunto «piccoli cuochi» o qualcosa del genere.

[3] Forse vissuto in età augustea, qualcuno ne propone l'identificazione con un omonimo incisore di gemme di stile neoattico.

(56) In argenti et auri metallis nascuntur etiamnum pigmenta, sil et caeruleum. Sil proprie limus est. Optimum ex eo quod Atticum vocatur, pretium in pondo libras ⁜ II; proximum marmorosum dimi-
159 dio Attici pretio. Tertium genus est pressum, quod alii Scyricum vocant, ex insula Scyro, iam et ex Achaia, quo utuntur ad picturae umbras, pretium in libras HS bini; dupondiis vero detractis quod lucidum vocant, e Gallia veniens. Hoc autem et Attico ad lumina utuntur, ad abacos non nisi marmoroso, quoniam marmor in eo resistit amaritudini calcis. Effoditur et ad XX ab urbe lapidem in montibus; postea uritur pressum appellantibus qui adulterant. Sed esse falsum
160 exustumque, amaritudine apparet et quoniam resolutum in pulverem est. Sile pingere instituere primi Polygnotus et Micon, Attico dumtaxat. Secula aetas hoc ad lumina usa est, ad umbras autem Scyrico et Lydio. Lydium Sardibus emebatur, quod nunc ommutuit.

161 (57) Caeruleum harena est. Huius genera tria fuere antiquitus: Aegyptium, maxime probatum; Scythicum: hoc diluitur facile et, cum teritur, in quattuor colores mutatur, candidiorem nigrioremve et crassiorem tenuioremve; praefertur huic etiamnum Cyprium. Accessit his Puteolanum et Hispaniense, harena ibi confici coepta. Tinguitur autem omne et in sua coquitur herba bibitque sucum. Reliqua confectura eadem quae chrysocollae.

162 Ex caeruleo fit quod vocatur lomentum, perficitur id lavando terendoque. Hoc est caeruleo candidius. Pretia eius ⁜ X in libras, cae-

(56) Nelle miniere d'oro e d'argento si formano inoltre dei coloranti, il sil e l'azzurro. Il sil è propriamente fango[1]. Il tipo migliore è quello chiamato attico; il suo prezzo è 2 denari per il peso di una libbra. Subito dopo segue il sil marmoreo, che costa la metà dell'at-
159 tico. La terza varietà è il sil opaco, che altri chiamano scirio, dall'isola di Sciro[1], e che ormai viene anche dall'Acaia, usato in pittura per le ombre; il suo prezzo è due sesterzi per libbra. Due assi di meno costa il sil che chiamano luminoso, proveniente dalla Gallia. Sia questo che quello attico sono usati per dipingere le luci[2]; per i pannelli di rivestimento si usa soltanto il sil marmoreo[3], perché il marmo in esso contenuto resiste all'asprezza della calce. Si estrae anche a 20 miglia da Roma, nelle montagne; poi è bruciato, e quelli che lo falsificano lo spacciano per sil opaco. Ma che è contraffatto e bruciato si riconosce dall'asprezza, e dal fatto che è ridotto in polvere. I primi a introdurre il sil in pittura furono Polignoto e Micone[1], ma usarono soltanto il sil attico. I loro successori si servirono di quest'ultimo per riprodurre le luci, mentre per le ombre usarono lo scirio e il lidio. Il lidio si comprava a Sardi, ma oggi non se ne sente piú parlare.

161 (57) L'azzurro[1] è una sabbia. Anticamente ce n'erano tre varietà: l'egiziano, il piú pregiato; lo scitico, che si diluisce facilmente e, tritato, assume quattro colori, piú chiaro o piú scuro, piú denso o piú tenue[2]; all'azzurro scitico si preferisce ancora adesso quello di Cipro. A questi si sono aggiunti l'azzurro di Pozzuoli e quello della Spagna, quando in quei luoghi si cominciò a lavorare la sabbia. Ogni tipo d'azzurro viene tinto: lo si fa bollire con una pianta apposita di cui assorbe il succo. Il resto del trattamento è uguale a quello della crisocolla[3].

162 Dall'azzurro si ricava ciò che viene chiamato *lomentum*; si ottiene lavando l'azzurro e tritandolo[1]. È piú chiaro dell'azzurro; il suo

158. [1] Cioè una terra grassa, trattandosi di ocra (cfr. sopra 115, nota 1). Cfr. ancora XXXV.36 e 50.

159. [1] Situata nel mar Egeo, presso l'Eubea: cfr. IV.69 e 72.

[2] Sulla terminologia e i concetti relativi a «ombre» e «luci» in pittura cfr. piú avanti XXXV.29.

[3] Se ne propone l'identificazione con l'ematite, un minerale di lucentezza metallica, talora con vivaci iridescenze superficiali; assume un colore rosso-sangue con la riduzione in polvere.

160. [1] Sui due artisti cfr. XXXV.42, n. 1.

161. [1] Propriamente è l'azzurrite, o carbonato basico di rame, di colore azzurro intenso.

[2] La stessa classificazione in Teofrasto, *De lapidibus* 55.

[3] La pianta erbacea in questione è il *lutum*, su cui cfr. par. 87, nota 2. L'analogia con il procedimento usato per la crisocolla (descritto ai parr. 86 sgg.) si spiega con l'affinità chimica fra quest'ultima e l'azzurrite (fra l'altro, spesso si trovano anche insieme).

162. [1] *Lomentum* designa qui chiaramente una tintura, diversamente dal par. 85. Per la preparazione di un simile *lomentum* dall'orobite cfr. par. 89.

rulei ⁂ VIII. Usus in creta; calcis inpatiens. Nuper accessit et Vestorianum, ab auctore appellatum. Fit ex Aegyptii levissima parte; pretium eius in libras ⁂ XI. Idem et Puteolani usus, praeterque ad fene-
163 stras; cylon vocant. Non pridem adportari et Indicum coeptum est, cuius pretium ⁂ VII. Ratio in pictura ad incisuras, hoc est umbras dividendas ab lumine. Est et vilissimum genus lomenti, quod tritum vocant, quinis assibus aestimatum.

Caerulei sinceri experimentum in carbone ut flagret; fraus viola arida decocta in aqua sucoque per linteum expresso in cretam Eretriam. Vis in medicina ut purget ulcera; itaque et emplastris adi-
164 ciunt, item causticis. Teritur autem difficillime. Sil in metendo leniter mordet adstringitque et explet ulcera. Uritur in fictilibus, ut prosit.

Pretia rerum, quae usquam posuimus, non ignoramus alia aliis locis esse et omnibus paene mutari annis, prout navigatione constiterint aut ut quisque mercatus sit aut aliquis praevalens manceps annonam flagellet, non obliti Demetrium a tota Seplasia Neronis principatu accusatum apud consules; poni tamen necessarium fuit quae plerumque erant Romae, ut exprimeretur auctoritas rerum.

prezzo è di 10 denari per libbra, quello dell'azzurro di 8 denari. È usato sulla creta, perché non tollera la calce. Recentemente si è aggiunto anche il tipo vestoriano, chiamato cosí dal suo inventore[2]. È prodotto con la parte piú fine dell'azzurro egiziano; il suo prezzo è di 11 denari la libbra. Identico è l'impiego dell'azzurro di Pozzuoli,
163 che inoltre si usa per le finestre[3]; viene chiamato *cylon*. Da non molto si è cominciato a importare anche l'azzurro indiano[1], il cui prezzo è di 7 denari. Si usa in pittura per i contorni, cioè per separare le ombre dalla luce. C'è anche una varietà scadentissima di *lomentum*, chiamata *lomentum* tritato, valutata cinque assi per libbra.

Si verifica la genuinità dell'azzurro indiano se, messo sopra un carbone ardente, si infiamma; il modo di contraffarlo è di far bollire nell'acqua violette secche e filtrare il succo attraverso un panno di lino su terra di Eretria[2]. In medicina esso ha la facoltà di pulire le piaghe, e pertanto viene aggiunto nella composizione degli impiastri co-
164 sí come nei caustici. È però molto difficile da tritare. Usato come medicinale, il sil ha un leggero effetto mordente e astringente, e cicatrizza le piaghe. Per renderlo efficace lo si brucia in vasi di terracotta.

I prezzi dei materiali che abbiamo in vari punti segnalato sappiamo che cambiano di luogo in luogo e quasi ogni anno, secondo i costi della navigazione o le condizioni di acquisto dei singoli, o se un grosso acquirente si accaparra tutto il raccolto dell'anno: non dimentichiamoci di Demetrio[1], accusato davanti ai consoli, sotto il principato di Nerone, dall'intera Seplasia[2]. Noi però abbiamo dovuto segnalare i prezzi come piú o meno erano a Roma, per dare un'idea del valore delle cose.

[2] Non identificabile, probabilmente originario di Pozzuoli.

[3] Cioè, probabilmente, per i muri vicini (oppure per il telaio in legno delle stesse finestre?), in quanto resistente all'azione della luce.

163. [1] Che è poi l'indaco (il nome ne denuncia la provenienza appunto indiana), il quale è però, a differenza del *caeruleum*, un colorante di origine vegetale. Cfr. in proposito XXXV.46, dov'é descritto anche il test cui Plinio accenna qui di seguito.

[2] Sulla quale cfr. XXXV.38 e 192.

164. [1] Di questo mercante non abbiamo altre notizie.

[2] Un noto quartiere della città di Capua occupato da negozi di profumieri.

LIBRO TRENTAQUATTRESIMO

Bronzo rame ferro e piombo

(Introduzione e note di Antonio Corso)
(Traduzione di Rossana Mugellesi)

I libri XXXIV-XXXVI sono occupati rispettivamente dalla seconda parte della trattazione sui minerali, da quella sulle terre e dalla prima parte della trattazione sulle pietre: essi sono accomunati dal fatto che Plinio, nella considerazione delle varie valorizzazioni di questi elementi naturali, comprende estese e sistematiche esposizioni sulle arti figurative: la statuaria (XXXIV.15-93), la pittura (XXXV.2-150), la coroplastica (XXXV.151-58) e la scultura in marmo (XXXVI. 9-43).

Le ragioni dell'inserimento delle arti nelle presentazioni dei predetti elementi naturali sono state analizzate da una lunga tradizione critica (cfr. J. Isager, in «Analecta Romana Instituti Danici», VI (1971), pp. 49-62) e sono riconducibili alla concezione delle arti desumibile dalle trattazioni *ad hoc* del naturalista. Plinio dimostra, fin dalla suddivisione della materia, di ritenere che il punto di partenza dell'attività artistica non sia la creatività dell'*artifex*, ma la natura stessa, che offre beni piú o meno appropriati a determinate valorizzazioni. «Se Prassitele avesse tentato di scolpire una qualche statua con una pietra da macina, preferirei un blocco di marmo non lavorato», scriverà, circa vent'anni dopo la redazione della *Naturalis historia*, Quintiliano (II 19.3). Non si ammette quindi la possibilità di un'opera d'arte eccellente ricavata da una materia vile; ufficio delle arti è quindi il dare piena espressione alle qualità intrinseche nella nobiltà del bene naturale.

Questa concezione è probabilmente l'esito dei concetti classicisti del πρέπον (vale a dire della cura di creare rispondenza e armonia tra attività umana e condizioni naturali) e della fedeltà alla natura, che è anche la premessa alla concezione mimetica dell'arte e alla quale Plinio aderisce senza riserve (cfr. le reiterate critiche degli usi di risorse naturali per finalità rispondenti alla *luxuria*, che rappresentano altrettante deviazioni dalle norme di natura).

L'eccellenza della *materia* è dunque necessaria alla realizzazione di opere encomiabili, ma non è sufficiente; essa richiede infatti la valorizzazione ad opera di un'*ars* (cfr. XXXIV.5, nota 2), da intendere come perizia, maestria, parimenti eccellente. L'*ars*, pur essendo anch'essa necessaria ma non sufficiente alla creazione di un'opera lodevole, appare tuttavia, nei giudizi sulle varie realizzazioni, piú importante della *materia*. È ciò che sarà poi teorizzato da Quintiliano (*loc. cit.*): «Niente è l'arte senza la materia, il pregio della materia sussiste anche senz'arte, l'arte di massimo livello è superiore alla migliore materia».

Terzo elemento costitutivo di un'opera d'arte è, per Plinio, il soggetto (cfr. XXXIV.92, nota 4): dei tre è il meno importante e si può dare il caso di un'o-

pera dal valore sommo rappresentante un soggetto spregevole, se l'*ars* è di altissimo livello (cfr. XXXV.90, nota 1).

Dall'importanza dell'*ars*, in cui si manifesterebbe appieno l'enorme capacità elaborativa dell'uomo (cfr. il passo citato di Quintiliano), discende quella dell'*artifex* e dunque il carattere individualistico delle esposizioni sulle arti, presentate non come produzioni anonime (come invece, ad es., quelle laterizie e fittili: cfr. XXXV.158-73), ma come sequenze di *artifices*, ad alcuni dei quali sono attribuite definite concezioni delle arti e della rappresentazione della figura umana.

L'enorme portata storica assunta da statuaria, pittura e scultura in marmo, soprattutto nel mondo greco, rende ragione delle considerazioni di queste tre arti quali somme valorizzazioni delle rispettive materie e delle loro presentazioni secondo una dinamica storica.

Poiché Plinio, per la concezione delle arti come manifestazioni elevate dell'industriosità umana e dell'*artifex* d'eccezione motivato, nel suo operare, da istanze conoscitive, si rifà alla critica d'arte tardoclassica ed ellenistica (soprattutto a Duride, Senocrate, Antigono e Apollodoro: cfr. le introduzioni ai tre libri), la testimonianza pliniana si inserisce nel problema del ruolo e dell'apprezzamento sociale dell'artista d'eccezione in tale arco di tempo e parla a favore di un'acquisizione dello *status* di persone di cultura da parte degli artisti che (soprattutto dall'età dei Sofisti) avevano dato uno spessore speculativo al loro operato: questo riconoscimento sarebbe stato quindi diffuso già negli ambienti di fioritura di tali maestri e si sarebbe protratto fino all'età di Plinio (cfr. le presentazioni pliniane, nei rispettivi contesti sociali, dei pittori delle scuole sicionia, attica e ionica, di Lisippo e di artisti-intellettuali di età ellenistica come Antigono, Metrodoro e Timomaco).

Contro questa induzione non può valere la probabilità che nel V secolo anche gli scultori piú affermati fossero pagati poco (cfr. Rouveret, pp. 7-10), perché essa non può essere generalizzata e trasposta ai pittori coevi – almeno Polignoto, Zeusi e Parrasio si erano arricchiti notevolmente – o agli scultori piú rinomati di età tardoclassica, che divennero talora, come Prassitele, alquanto ricchi; né dalla possibile mancanza di cospicue ricchezze da parte di Fidia deriva automaticamente un suo scarso apprezzamento sul piano sociale (cfr. le note su questi artisti).

La forza della tradizione dell'*artifex* colto è tale che anche un pittore coevo a Plinio (Famulo) è da questi presentato in una sua solitaria dignità meditabonda, sebbene fiorisca in un'epoca ritenuta di piena decadenza della pittura.

La trattazione pliniana delle arti figurative è preziosa, oltreché per l'immagine delle arti che in essa si può cogliere, anche per l'enorme massa documentaria che vi è raccolta (vi si dà conto di ben 352 artisti!), di gran lunga piú cospicua di quella sulle arti di qualunque altro scritto antico: si tratta di un esito dei propositi di Plinio di dare un quadro il piú possibile completo di ciascuna materia trattata e conseguentemente di esporre in modo alquanto succinto il maggior numero di dati possibili.

Proprio l'inserimento delle arti in un'opera enciclopedica, apprezzata fin dall'alto medioevo (cfr. nelle note le ricorrenti citazioni di Isidoro), perché soddisfaceva all'istanza di un sapere unitario diffusa nella cultura medioevale, ha determinato la salvaguardia di questa trattazione delle arti, l'unica trasmessa al mondo moderno nel totale naufragio della critica d'arte antica, donde l'im-

portanza attribuitale da coloro che, fin dal XV secolo (dal Ghiberti al Winckelmann al Brunn e oltre), cercarono di ricostruire soprattutto dalle fonti il quadro delle arti antiche. Inoltre i libri XXXIV-XXXVI furono un punto di riferimento irrinunciabile pure per l'articolazione in età moderna della storia dell'arte classica secondo uno sviluppo a parabola (scandito da una nascita, in età arcaica; un culmine, nel V o IV secolo; e una lenta decadenza, durante le età ellenistica e romana), e per le attribuzioni a determinati momenti, scuole e personalità, in una parola per la storicizzazione, del patrimonio classico che si andò via via scoprendo (soprattutto con la critica filologica del XIX secolo e poi con l'attribuzionismo del Furtwängler).

Oggi, nonostante la conoscenza diretta delle arti antiche si sia oltremodo accresciuta, le predette sezioni della *Naturalis historia* rimangono uno strumento indispensabile allo studioso di arte classica. Infatti esse offrono un'interpretazione degli svolgimenti delle arti dall'arcaismo alla prima età imperiale frutto non casuale di una tradizione critica sedimentatasi dal V secolo (il *Canone* di Policleto) all'età di Plinio, e alla quale quindi ciascuna stagione artistica ha dato il suo apporto: naturalmente, quest'interpretazione antica non può che divergere da quella scaturita dalle diverse esigenze critiche della nostra cultura, ma la sua disamina può suggerire come momenti, fenomeni e maestri furono visti nella riflessione culturale ad essi coeva e in quella dei secoli immediatamente successivi.

Inoltre da questi libri si ricava una ricca serie di notizie su personalità e accadimenti altrimenti ignoti e su opere di regola non pervenute fino a noi, e che furono però ritenute dalla critica d'arte raccolta da Plinio momenti talora miliari, talaltra pur sempre significativi negli sviluppi delle rispettive arti. Sarà pertanto sempre necessario un costante confronto della documentazione monumentale sopravvissuta o rinvenuta negli scavi con quella offerta dalle fonti e, tra queste, in modo precipuo da Plinio, perché solo in tal modo si potrà integrare la documentazione che abbiamo con le notizie di quella che non abbiamo piú, ma che c'era ugualmente, e si potrà quindi mirare a un quadro il piú possibile articolato e organico delle arti nel mondo classico.

Nel libro XXXIV Plinio continua e chiude la trattazione dei minerali, iniziata nel XXXIII. Egli procede dal minerale piú importante, per prezzo e utilità, al meno rilevante: pertanto, avendo già parlato dell'oro e dell'argento, nel XXXIV si occupa del rame (parr. 1-137), del ferro (138-55) e del piombo (156-78).

Lo scrittore per ciascun minerale adotta, pur con deroghe, la seguente distribuzione della materia: dapprima illustra il valore e l'utilità del minerale, poi indica dove si trovano i relativi giacimenti, come si ottiene il metallo, le modalità di lavorazione, le leghe e i rispettivi manufatti e infine i farmaci con esso preparati.

Pur attingendo largamente a trattati precedenti sui vari temi, Plinio ha ripensato la materia, evidenziandovi la propria personalità. Questa infatti si rivela nella concezione dei minerali come esseri viventi, figli della terra; nella teoria, continuamente riproposta, della decadenza irreversibile delle arti, in ac-

cordo con la stanchezza senile che dimostrerebbe la terra stessa; e infine nel privilegio costantemente accordato a notizie e monumenti riguardanti Roma e regioni familiari a Plinio, quali l'Italia settentrionale, le Gallie e la Spagna, e a personaggi da lui direttamente conosciuti. Da quest'ultima osservazione si ricava che il naturalista, quando può, preferisce dar notizia di ciò che ha visto personalmente.

Colpisce la cospicua estensione della trattazione del rame (ben 137 parr.), superiore perfino a quelle dell'oro (90) e dell'argento (70), per non parlare delle svelte enunciazioni concernenti il piombo e il ferro (rispettivamente appena 23 e 18 parr.): ciò è dovuto all'importanza e al valore eccezionali che aveva avuto l'arte del bronzo, la cui particolareggiata esposizione occupa da sola quasi metà del libro (parr. 6-93: ben 87 su 178).

Plinio articola l'illustrazione della bronzistica per leghe (prima la piú rinomata, la corinzia, poi la deliaca e l'eginetica), indicandone le rispettive produzioni; e nella considerazione di queste ultime procede dai manufatti meno pregiati, l'*instrumentum domesticum*, ai piú nobili, le statue.

La considerazione della statuaria come il momento piú alto dell'arte del bronzo è del resto ribadita dall'ampiezza della sua trattazione, che si protrae per ben 79 paragrafi (15-97). Plinio nel corso di quest'esposizione si sofferma sovente sul pregio dell'*ars* di varie statue, da lui ritenute espressioni originali di singole individualità: l'estesa illustrazione della statuaria non costituisce pertanto una digressione accidentale rispetto alla trattazione dei minerali, ma è la naturale conseguenza della valutazione dei capolavori statuari come la massima manifestazione della creatività dell'uomo coi minerali.

Lo scrittore ripartisce la trattazione dapprima per temi (15-48), poi per scultori (49-93), tutti ascrivibili al mondo greco. Riguardo a questi ultimi, egli in primo luogo segnala la cronologia delle piú importanti personalità (49-52), quindi si sofferma su opere e arte di una serie ristretta di grandi maestri, disposti in ordine latamente cronologico (53-71), infine elenca sveltamente le opere dei maestri ritenuti meno significativi in quattro cataloghi alfabetici (72-93). Lo scrittore mostra pertanto di ritenere che la scultura in bronzo fosse stata un'arte di alto livello soprattutto ad opera di scultori greci.

Plinio, certo in accordo con le sue principali fonti greche (Duride, Senocrate, Antigono, Apollodoro e Pasitele), interpreta in chiave individualistica la storia della statuaria, i cui momenti nodali sono tutti segnati dall'operato di grandi maestri innovatori. A tal riguardo sono indicativi i diversi casi di statue citate da Plinio testimoniate probabilmente anche da Pausania: spesso, mentre il naturalista, interessato alle personalità creatrici, si limita a riferire lo scultore e l'iconografia dell'opera, il periegeta, che vede nelle statue dei documenti di presenze sacrali o mitiche o storiche, tralascia questi due dati per soffermarsi invece sul soggetto.

Si è talora proposto (la formulazione piú radicale è quella della Ridgway) di considerare questa «storia dei bronzisti» come l'interpretazione tarda di una produzione di età classica caratterizzata invece dalla preminenza degli «ambienti» sui singoli maestri: tuttavia l'idea che alcune grandi figure fossero state decisive nello sviluppo storico della statuaria doveva risalire almeno a Duride, che scrive ancora intorno al 300 a. C., ed è avvalorata dalla cospicua documentazione della consuetudine di firmare le statue in bronzo fin dall'età severa (e non è un caso che le serie piú cospicue di firme riguardino proprio alcuni grandi

maestri dei secoli v e iv privilegiati da Plinio). Inoltre la critica archeologica dei secoli xix e xx ha dimostrato l'importante posizione occupata nella storia della statuaria da Fidia, Policleto, Mirone, Lisippo e Prassitele, non a caso le stesse personalità ritenute grandi da Plinio (di esse, il solo Pitagora di Reggio rimane evanescente, per i motivi indicati in par. 49, nota 11). Naturalmente l'accettazione dell'importanza di questi grandi bronzisti non è in contrasto con l'esigenza di dimensionarne il significato nei contesti storici, sociali ed economici loro propri e nell'ambito di una produzione di bottega a carattere artigianale.

Plinio vede lo sviluppo storico di quest'arte come una parabola, imperniata sul problema della definizione della figura umana: fino al periodo severo la statuaria non sembra caratterizzata per lo scrittore da una riflessione su questo problema e dalla creazione di opere paradigmatiche (evidentemente, ciò non è in contraddizione con le citazioni di bronzisti arcaici e di prima età severa nei cataloghi alfabetici, perché Plinio poteva ritenere costoro importanti per altri riguardi, ma non per buoni risultati nella resa della figura umana). Di questa ricerca il pioniere (εὑρετής) sarebbe stato Fidia. Ad essa i maggiori maestri dopo Fidia avrebbero arrecato di volta in volta importanti contributi, finché Lisippo avrebbe formulato finalmente un corretto sistema di proporzioni, basandosi sull'apparenza ottica e sull'opinione soggettiva nella costruzione delle immagini. (È ormai pacifico che Plinio ha ripreso da Senocrate, vale a dire da un esponente della scuola lisippea, questa teoria di un progresso costante fino a Lisippo).

Con l'esaurirsi della scuola lisippea, la vitalità della bronzistica verrebbe meno (anche in questo caso ciò non è in contraddizione con le citazioni di bronzisti vissuti tra il 293 e il 156 a. C. nei cataloghi alfabetici, perché il rilievo di costoro non è messo in relazione con un loro apporto all'euritmia e alla corretta definizione del corpo umano), per conoscere un'effimera rinascita, con risultati inferiori a quelli di età classica, con i pionieri dell'indirizzo neoclassico.

La grandezza delle singole personalità è indipendente dalla loro posizione nella predetta parabola: ad esempio, è Fidia e non Lisippo il massimo bronzista (49), probabilmente perché all'εὑρετής era usualmente attribuita una creatività maggiore rispetto al perfezionatore; Zenodoro non è inferiore agli antichi, anche se l'*ars* è ormai moribonda. Plinio dimostra quindi l'accettazione ancora in età flavia della teoria per cui quest'arte avrebbe conosciuto il suo momento migliore tra Fidia e Lisippo: come è noto, solo alcuni decenni piú tardi l'affermazione del gusto arcaistico comporterà la riscoperta dei bronzisti arcaici, per noi apprezzabile soprattutto attraverso Pausania.

L'attendibilità delle informazioni offerte da Plinio è *sub iudice*: lo scrittore è stato accusato di sciattezza, per questo piú che per altri libri; sciattezza che sarebbe dovuta alla fretta e a una sostanziale ignoranza della statuaria greca; egli sbaglierebbe le epoche di fioritura dei piú famosi bronzisti, attribuirebbe capolavori celebri di determinati periodi a maestri vissuti in altri momenti e prenderebbe addirittura per statue dei componimenti poetici. Tuttavia quasi sempre alle interpretazioni di condanna dei passi in questione possono esserne contrapposte altre che salvaguardano il valore di tali testimonianze e che sono pertanto piú plausibili: si può dunque affermare che gli errori documentati con assoluta certezza si riducano a poche banali sviste; e che spesso molte notizie pliniane sono liquidate dallo studioso moderno solo perché scomode e suscettibili di complicare un quadro altrimenti semplice (ad esempio, è istruttivo il caso del *cicadae monumentum ac locustae* di Mirone, per cui cfr. par. 57, nota

11). Per contro, si deve sottolineare che l'indubbia capillare conoscenza delle collezioni romane, ricche di capolavori dei massimi maestri, i giudizi sulle maggiori personalità, espressi con un calibrato linguaggio critico pienamente assimilato dall'autore, e non poche osservazioni disseminate nel corso della trattazione (memorabile tra tutte quella sulle statue di Epigono: cfr. par. 88, nota 1) dimostrano la competenza di Plinio sulla statuaria greca.

Problematico è infine il riconoscimento di molte opere citate da Plinio nella documentazione copistica: come è noto, non può piú essere accettata la duplice equazione del Furtwängler tra le statue menzionate dal naturalista, quelle annoverate da Pasitele tra i suoi *nobilia opera*, e quelle da cui si ricavavano copie in età romana. Tuttavia l'osservazione che gran parte di queste statue si trovava ad Atene e a Roma, i due maggiori centri di produzione copistica, e la concordanza tematica, iconografica e stilistica di molti «tipi» rinomati con le opere e gli scultori ricordati da Plinio, inducono a ritenere in molti casi probabili, anche se non certe, le relazioni tra originali di cui parla il naturalista e copie (naturalmente, distinguendo i calchi, le copie «a vista» e le varianti: cfr. l'apparato delle note). E poiché per la conoscenza della bronzistica di età classica ed ellenistica non possiamo basarci soltanto sulla documentazione originale in nostro possesso, la cui sopravvivenza è troppo spesso casuale, ma dobbiamo cercare di riconquistare il quadro esistente *ab antiquo*, comprese le opere e i maestri allora ritenuti piú rappresentativi, la trattazione pliniana della statuaria dev'essere ritenuta una fonte indispensabile per la conoscenza dell'arte del bronzo in Grecia.

Per l'importanza e l'interesse che questa sezione dei libri XXXIV-XXXVI, riveste nella *Naturalis historia*, riservata com'è ai materiali, agli artisti, alle opere e agli sviluppi dell'arte nell'antichità, si è ritenuto opportuno e utile, come già in analoghi casi precedenti (cfr. vol. III** libro XXIV, e vol. IV, libri XXVII-XXIX), offrirne un'analisi e un commento particolarmente approfonditi.

Altri sussidi, come il *Glossario degli artisti*, integreranno la nostra informazione.

1 (1) Proxime dicantur aeris metalla, cui et in usu proximum est pretium, immo vero ante argentum ac paene etiam ante aurum Corinthio, stipis quoque auctoritas, ut diximus. Hinc aera militum, tribuni aerarii et aerarium, obaerati, aere diruti. Docuimus quamdiu populus Romanus aere tantum signato usus esset: et alia vetustas aequalem urbi auctoritatem eius declarat, a rege Numa collegio tertio aerarium fabrum instituto.

1 (1) Passiamo ora a trattare i minerali di rame[1] il cui valore, considerandone anche l'utilità, è vicinissimo a quello dell'oro e dell'argento, anzi direi che preceda[2] l'argento e quasi anche l'oro, almeno per quanto riguarda il bronzo di Corinto[3]; è importante anche il suo impiego per la fabbricazione della moneta, come abbiamo detto[4]. Da qui le espressioni *aera militum* (paga dei soldati), *tribuni aerarii*[5] e *aerarium* (tribuni del tesoro e tesoro pubblico), *obaerati* (debitori) *aere diruti* (soldati privati della loro paga). Abbiamo già mostrato per quanto tempo il popolo romano abbia usato solo il rame[6] come moneta; e un altro[7] aspetto della tradizione ne attesta un prestigio antico quanto quello della città di Roma: il terzo collegio istituito dal re Numa fu quello dei fonditori del rame[8].

1. [1] Il latino *aes*, come il greco *chalkos*, designa sia il rame puro sia le sue leghe, e segnatamente il bronzo, composto soprattutto di rame, e di stagno nella misura del 9-12 per cento. Sulla tecnica del bronzo nell'antichità, si vedano aa.vv., *Due bronzi da Riace*, in «Bollettino d'Arte», serie speciale, III, 1, 1984, pp. 85-145; e P. C. Bol, *Antike Bronzetechnik*, München 1985; S. Riederer, *Archäologie und Chemie*, Berlin 1987, pp. 99-130.

[2] Plinio esplicita qui che la sua trattazione dei minerali procede dal piú importante, per prezzo e utilità, al meno rilevante.

[3] Cfr. *infra*, i parr. 6 e 8.

[4] Cfr. XXXIII.42-47.

[5] È probabile che Plinio attinga qui a Varrone (*De lingua Latina* V 181, 183; VII 105; *De vita populi Romani* II, fr. 77 Riposati). I *tribuni aerarii* pagavano i soldati per le rispettive tribú; è incerto se fossero anche esattori dei tributi o se provvedessero in anticipo alle necessità pecuniarie dello stato: cfr. C. Nicolet, *Tributum*, Bonn 1976. Il tesoro pubblico era costodito probabilmente nell'avancorpo del podio del tempio di Saturno, sito nel Foro Romano, ai piedi del Campidoglio, a sud-ovest dei *Rostra* (F. Coarelli, *Guida archeologica di Roma*, Milano 1974, pp. 72-74).

[6] *Aes signatum* significa letteralmente «bronzo stampigliato» e dunque «bronzo monetato», «moneta bronzea», ed è opposto ad *aes rude*, che è il bronzo informe, con valore monetale. Plinio rimanda al XXXIII.43, dove aveva affermato che l'uso dell'*aes signatum* era stato introdotto a Roma da Servio Tullio. Ciò rende probabile che con questa espressione ci si riferisca non solo all'*aes grave*, vale a dire alle monete vere e proprie, introdotte agli inizi del III secolo a. C., ma anche ai piccoli lingotti bronzei stampigliati, effettivamente in circolazione fin dall'età regia: sulla funzione monetale nella Roma arcaica, cfr. E. Peruzzi, *Money in Early Rome*, Firenze 1985. Il ricordo dell'uso del solo bronzo nelle monete è coerente col rimpianto di Plinio e di molti altri scrittori latini per la frugalità antica, essendo diffusa nella società romana la convinzione che la *luxuria* fosse tra le cause principali del decadimento del costume e delle arti.

[7] Conservo la lezione *alia* dei codici, perché dà al passo un significato pienamente intelligibile.

[8] Plinio, in XXXV.159, specifica che i *collegia artificum* istituiti da Numa Pompilio (715-673 a. C.), erano sette; sappiamo da Plutarco, *Vite parallele*, *Numa* 17 3, che in essi erano raccolti i flautisti, gli orafi, i carpentieri, i tintori, i cuoiai, i conciatori, i fabbri, i vasai e le altre attività non agri-

2 (2) Vena quo dictum est modo foditur ignique perficitur. Fit et e lapide aeroso, quem vocant cadmean, celebri trans maria et quondam in Campania, nunc et in Bergomatium agro extrema parte Italiae; ferunt nuper etiam in Germania provincia repertum. Fit et ex alio lapide, quem chalcitim appellant in Cypro, ubi prima aeris inventio; mox vilitas praecipua reperto in aliis terris praestantiore maximeque aurichalco, quod praecipuam bonitatem admirationemque
3 diu optinuit nec reperitur longo iam tempore effeta tellure. Proxi-

2 (2) Si scava il filone nella maniera che abbiamo detto sopra[1] e si tratta il minerale con il fuoco[2]. Può essere ricavato anche da un minerale ricco di rame che chiamano cadmea[3], abbondante di là dal mare e un tempo anche in Campania[4]; ora anche nella regione dei Bergamaschi[5], all'estremità dell'Italia; dicono che da poco sia stato trovato anche nella provincia di Germania[6]. Lo si ricava ancora da un altro minerale, che chiamano calcitide[7], nell'isola di Cipro, dove il rame fu trovato per la prima volta[8]; successivamente, però, il suo valore si ridusse del tutto dopo che in altri paesi ne fu trovato di qualità superiore e in particolare l'oricalco[9], che a lungo fu il migliore e il piú apprezzato e che non si trova piú ormai da lungo tempo poiché la terra si è stancata di produrne[10].

cole. Una piú sistematica distribuzione dell'intera cittadinanza in *collegia* sarebbe stata piú tardi operata da Servio Tullio (Floro, I 1.6). Plinio qui attinge probabilmente alla lista ufficiale di queste associazioni, nella quale i fonditori del rame potevano occupare il terzo posto; e introduce già nel primo paragrafo il tema, che «tramerà» tutta la trattazione della bronzistica, dell'antichità dell'arte del bronzo a Roma, con scoperto intento laudativo dell'Urbe, capitale, oltreché dell'ecumene, anche delle arti.

2. [1] Si tratta del modo descritto per l'argento (XXXIII.95-98).

[2] Il trattamento col fuoco è comune a tutti i minerali, eccetto l'oro (XXXIII.62). Plinio prima tratta i tipi di rame presenti in natura (parr. 2-4), poi le leghe (parr. 5-99).

[3] Il termine *cadmea* designa qui probabilmente l'associazione, presente in natura, di calamina (un minerale di zinco) e di rame: non sembrano plausibili le tesi che la *cadmea* designi il solo minerale di zinco (R. J. Forbes, *Studies in Ancient Technology*, VIII, Leiden 1971, p. 274), perché Plinio si riferisce qui alla presenza contestuale di rame con altri minerali, e che l'*aes* ricavato sia l'ottone (lega di rame e zinco: cosí J. Ramin, *La technique minière et métallurgique des Anciens*, Bruxelles 1977, p. 183), perché Plinio sta ancora parlando del rame naturale e sembra quindi alludere alla separazione del rame dalla calamina. Si chiama *cadmea* anche l'ossido di zinco, del quale Plinio parlerà piú sotto (parr. 100-5).

[4] Plinio allude qui probabilmente a giacimenti dell'Asia Minore (cfr. Forbes, *Studies* cit., fig. 44). Il ricordo delle miniere campane, un tempo esistenti, oggi non piú, si connette con l'affermazione, espressa alla fine di questo paragrafo, sulla stanchezza della terra, causata dall'incessante estrazione dei suoi minerali da parte dell'uomo. Il Forbes, *Studies* cit., p. 270, ritiene che Plinio confonda in questo passo la *cadmea* col bronzo campano (parr. 95-96), ma quest'ipotesi lascia perplessi, perché egli parla del bronzo campano come di una lega in voga ai suoi tempi, che dunque non può essere messa in relazione con giacimenti da tempo esauriti.

[5] È probabile che questa notizia sia dovuta a diretta autoscopia, trattandosi di giacimenti prossimi alla città natale del naturalista.

[6] Si tratta dunque di un'informazione orale, dovuta alla familiarità di Plinio, che era stato in Germania come ufficiale di cavalleria, con l'ambiente militare che prestava servizio colà. Miniere di rame sfruttate dai Romani si trovano nella Saar e in Renania (Forbes, *Studies* cit., p. 270; IX, 1972, p. 16).

[7] Plinio tratterà questo composto nei parr. 117-22.

[8] L'affermazione pliniana trova conferma nello sfruttamento in primis delle miniere di quest'isola fin dal 2600 a. C. circa (Forbes, *Studies* cit., alla nota 3; IX, 1972, pp. 75-80). Sulle miniere di rame di Cipro, cfr. ora *Western Cyprus Connections*, St. Catharines 1986, pp. 169-84.

[9] L'oricalco (= «rame montano») era, nell'opinione degli antichi, un favoloso minerale di rame, quello di qualità piú preziosa, perché lucente quasi come l'oro (donde l'interpretazione paretimologica di «rame aureo», e la conseguente forma *aurichalcum*, usata da Plinio), estratto e utilizzato, soprattutto per le armi, in età eroica (Omero, *Iliade* VI 9-11; Esiodo, *Lo scudo di Ercole* 122-23), periodo durante il quale avrebbe fatto temporaneamente scadere il valore del rame cipriota, e successivamente estinto; in età storica, si tentò di riconquistarne la lucentezza con una lega di rame e zinco (= ottone), pure denominata oricalco (cfr. soprattutto Teofrasto, *De lapidibus* 49). Questo termine venne infine riferito in età tardoantica a una lega di oro e rame (Isidoro, *Origines* XVI 20.3): sul problema dell'oricalco, R. Halleux, in «L'antiquité classique», XLII, 1973, pp. 64-81.

[10] L'idea che la terra sia esausta per la continua generazione non solo di esseri viventi, ma anche

mum bonitate fuit Sallustianum in Ceutronum Alpino tractu, non longi et ipsum aevi, successitque ei Livianum in Gallia. Utrumque a
4 metallorum dominis appellatum, illud ab amico divi Augusti, hoc a coniuge. Velocis defectus Livianum quoque; certe admodum exiguum invenitur. Summa gloriae nunc in Marianum conversa, quod et Cordubense dicitur. Hoc a Liviano cadmean maxime sorbet et aurichalci bonitatem imitatur in sestertiis dupondiariisque, Cyprio suo assibus contentis. Et hactenus nobilitas in aere naturalis se habet.

5 (3) Reliqua genera cura constant, quae suis locis reddentur, summa claritate ante omnia indicata. Quondam aes confusum auro argentoque miscebatur, et tamen ars pretiosior erat; nunc incertum

3 Dopo l'oricalco, il rame migliore fu il Sallustiano che si trovava nel paese dei Ceutroni, nella regione delle Alpi[1]; anch'esso, però, non durò a lungo e fu sostituito dal rame Liviano[2], trovato in Gallia. Entrambi devono i loro nomi ai proprietari delle miniere, l'uno
4 a un amico del divino Augusto, l'altro a sua moglie[3]. Anche il Liviano venne però presto a mancare; in ogni caso non se ne trova ancora se non in quantità minima.

Ora il primato è passato al rame Mariano[1], detto anche di Cordova. Dopo il rame Liviano, è quello che meglio lega con la cadmea e ricorda la qualità dell'oricalco[2] nei sesterzi e nei doppi assi, mentre per gli assi ci si contenta del rame di Cipro[3]. Queste sono le specie principali di rame naturale.

5 (3) Le altre specie sono prodotte artificialmente e verranno prese in esame a luogo opportuno[1] dopo che saranno state indicate in primo luogo quelle piú pregiate. Un tempo il rame si legava nella fusione con l'oro e l'argento[2] e tuttavia il valore dell'arte era superiore a quello

di giacimenti minerari, e la conseguente condanna dell'uomo che la depaupera con la sua attività estrattiva sono un *tópos* ricorrente nel mondo antico e in Plinio stesso (II.154-59; XXXIII.1-5); cfr. anche *infra*, par. 10, nota 1.

3. [1] Dei Ceutroni, che abitavano le Alpi Graie e Pennine, Plinio ha scritto in III.135 e IX.240. La testimonianza pliniana è avvalorata da *CIL* V 6821, concernente liberti di Sallustio, probabilmente operai nelle miniere di rame. Anche in questo caso, si può pensare a una diretta autoscopia di questi giacimenti, appartenenti alla stessa regione in cui era Como.

[2] Per la lavorazione del rame in Gallia, cfr. *infra*, par. 96.

[3] Livia Drusilla sposò Augusto nel 39 a. C.; Gaio Sallustio Crispo, figlio adottivo dello storico, divenne il principale consigliere di Augusto dopo l'8 a. C. (data di morte di Mecenate). Plinio palesa qui che l'età augustea fu un momento cruciale per l'inizio dello sfruttamento delle miniere alpine e transalpine.

4. [1] Questo tipo di rame veniva estratto dai *Montes Mariani*, presso *Corduba*, nella *Baetica* (Spagna meridionale). Minerale e monti prendevano nome da Sesto Mario, il proprietario che sotto Augusto aprí queste miniere; divenute le piú importanti dell'impero, esse furono confiscate nel 33 d. C. da Tiberio e amministrate poi da due procuratori imperiali (*CIL* II 1179).

[2] Per la *cadmea* e l'oricalco, cfr. *supra*, il par. 2, le note rispettivamente 3 e 9. Plinio informa qui della fusione del rame con la *cadmea* (composto naturale di calamina e rame); la lega cosí ottenuta è ottima se il rame puro è il Liviano, buona se viene utilizzato il Mariano. È probabile che l'oricalco designi in questo caso il minerale favoloso menzionato nel par. 2 e non l'ottone, in quanto un lettore assimila questo secondo riferimento a quello immediatamente precedente: Plinio direbbe qui che il rame Mariano, dopo il Liviano, è quello piú prossimo al favoloso oricalco, probabilmente per nobiltà e lucentezza.

[3] Per una verifica di questi dati numismatici, M. Le Roy, in «Cahiers de numismatique», X, 1973, pp. 115-21.

5. [1] Plinio passa quindi a trattare la lavorazione del rame, ragguagliando *in primis* sulle leghe, dalle piú alle meno pregiate: infatti prima egli parla delle leghe con l'oro e con l'argento (par. 5), poi con lo stagno (= bronzo, 6-93): anche in questo caso, procede dalla piú preziosa, la Corinzia, alla meno prestigiosa, illustrando i relativi impieghi.

[2] Non sono note archeologicamente leghe di rame con oro e con argento; l'argento è però presente in statue bronzee di età classica (cfr. da ultimo aa.vv., *Due bronzi da Riace* cit., pp. 94, 104-5). Plinio riferisce queste leghe preziose probabilmente all'età eroica o altoarcaica, perché precisa piú avanti (parr. 6-12) che in Grecia furono in auge prima la lega deliaca, poi l'eginetica e infine la corinzia, coprendo cosí lo svolgimento della bronzistica dall'arcaismo al neoatticismo. Anche questo ragguaglio concorre quindi, con quello del favoloso oricalco, all'esaltazione del rame e della sua lavorazione in età eroica, contrapposta alla viltà delle leghe e alla degenerazione dell'*ars*, al servizio

est, peior haec sit an materia, mirumque, cum ad infinitum operum pretia creverint, auctoritas artis extincta est. Quaestus enim causa, ut omnia, exerceri coepta est quae gloriae solebat – ideo etiam deorum adscripta operi, cum proceres gentium claritatem et hac via quaererent –, adeoque exolevit fundendi aeris pretiosi ratio, ut iam diu ne fortuna quidem in ea re ius artis habeat.

6 Ex illa autem antiqua gloria Corinthium maxime laudatur. Hoc casus miscuit Corintho, cum caperetur, incensa, mireque circa id multorum adfectatio furit, quippe cum tradatur non alia de causa Verrem, quem M. Cicero damnaverat, proscriptum cum eo ab Antonio, quam quoniam Corinthiis cessurum se ei negavisset. Ac mihi maior pars eorum simulare eam scientiam videtur ad segregandos sese a ceteris magis quam intellegere aliquid ibi suptilius; et hoc paucis

della materia prima; ora non si sa quale delle due valga di meno e, cosa strana, mentre da una parte il prezzo degli oggetti è salito alle stelle, dall'altra il prestigio di quest'arte è scomparso. Infatti si è cominciato a praticare per puro amore di guadagno, come ogni altra attività, un'arte che prima veniva esercitata per amore della gloria (è per questo che rientrava anche tra le occupazioni attribuite agli dei[3] in un periodo in cui gli uomini piú importanti di ogni paese cercavano la fama anche per questa via). E la cognizione del procedimento di fusione del bronzo pregiato[4] si è talmente perduta che già da lungo tempo ormai neppure il caso in questo campo riesce a sostituirsi alla perizia tecnica[5].

6 Tra le antiche leghe bronzee famose quella Corinzia è la piú rinomata[1]. Il caso determinò tale lega in occasione della presa e dell'incendio di Corinto; ed è incredibile quanto, attorno a questi oggetti, si scateni l'ambizione di molti[2], se è vero quel che si tramanda a proposito di Verre[3], che sarebbe stato proscritto da Antonio – insieme a Cicerone, il quale lo aveva precedentemente fatto condannare – per nessun altro motivo se non per il fatto che aveva rifiutato di cedergli dei bronzi Corinzi. A me pare, tuttavia, che la maggior parte di costoro simulino[4] di conoscere l'arte del bronzo per distinguersi dalla folla piú di quanto non comprendano in essa qualcosa di piú; e lo dimostrerò in breve.

della *luxuria*, che caratterizzerebbero il momento presente. *Ars* e *materia* sono, col soggetto (par. 92), i tre elementi di giudizio sul pregio di un'opera.

[3] Si tratta di Efesto/Vulcano, dei Ciclopi e dei Telchini. L'affermazione sulla materia artefatta fonte di fama per i potenti d'un tempo è un riferimento alla creazione di statue iconiche, nella Grecia classica, esaltanti le personalità che piú si segnalavano (cfr. *infra*, parr. 16-36).

[4] Si riferisce ancora alle leghe di rame con oro e con argento, ormai obsolete: analoghi compianti sono espressi per la toreutica (XXXIII.57) e il ritratto pittorico (XXXV.4).

[5] Plinio sottolinea, oltre alla decadenza dell'*ars*, la stanchezza della terra (cfr. *supra*, par. 2, nota 10), che non dà piú luogo a mescolanze casuali, ma pregevoli, dei diversi elementi (cfr. *infra*, parr. 6 e 8).

6. [1] Col par. 6 inizia la lunga trattazione del bronzo. L'*illa [...] antiqua gloria* è quella delle leghe preziose, al valore delle quali si avvicina il tipo piú pregiato di bronzo, il Corinzio: si trattava, a detta degli antichi, di una lega di rame, stagno, oro e argento, temprata nelle acque della fonte Pirene (Pausania, II 3.3). Secondo l'opinione piú diffusa, accolta da Plinio, gli oggetti di bronzo, di oro e di argento, fusi insieme nell'incendio di Corinto, presa da Mummio nel 146 a. C., avrebbero dato luogo per caso alla lega (Plutarco, *De Pythiae oraculis* II 395, b-d; Petronio, 50.5-6; Floro, I 32; Orosio, V 5.7; Isidoro, *Origines* XVI 20.4); Plutarco, nel passo citato, riporta anche il racconto di un artigiano che, trovato un nascondiglio pieno d'oro, per tenerne nascosta la scoperta, avrebbe creato la lega.

[2] Sull'immensa fortuna del bronzo corinzio in età tardorepubblicana e altoimperiale, G. Becatti, *Arte e gusto negli scrittori latini*, Firenze 1951, pp. 13, 27-28, 76-78, 152, 162-64, 205-7, 256.

[3] Gaio Verre, pretore urbano nel 74 a. C., propretore in Sicilia dal 73 al 71, fu processato e condannato nel 70 per le malversazioni commesse colà: Cicerone, nelle *Verrine*, tra le varie accuse denuncia le appropriazioni indebite di bronzi corinzi compiute da Verre; rifugiatosi a Marsiglia, proscritto da Antonio, che voleva impadronirsi delle sue collezioni, fu da questi fatto uccidere nel 43 a. C. (cfr. i passi *ad hoc* in Becatti, *Arte e gusto* cit., nn. 13-43, pp. 301-33, commentati *ibid*, pp. 73-89).

[4] Dubbi sulla competenza di questi presuntuosi «esperti» dell'antichità sono avanzati anche da Cicerone, *Verrinae orationes* II; IV 44, 97; Petronio 50; Marziale IX 59.11.

7 docebo. Corinthus capta est olympiadis CLVIII anno tertio, nostrae urbis DCVIII, cum ante haec saecula fictores nobiles esse desissent, quorum isti omnia signa hodie Corinthia appellant. Quapropter ad coarguendos eos ponemus artificum aetates; nam urbis nostrae annos ex supra dicta comparatione olympiadum colligere facile erit. Sunt ergo vasa tantum Corinthia, quae isti elegantiores modo ad esculenta transferunt, modo in lucernas aut trulleos nullo munditia-
8 rum dispectu. Eius tria genera: candidum argento nitore qùam proxime accedens, in quo illa mixtura praevaluit; alterum, in quo auri fulva natura; tertium, in quo aequalis omnium temperies fuit. Praeter haec est cuius ratio non potest reddi, quamquam hominis manu est; at fortuna temperatur in simulacris signisque illud suo colore pretiosum ad iocineris imaginem vergens, quod ideo hepatizon appellant, procul a Corinthio, longe tamen ante Aegineticum atque Deliacum, quae diu optinuere principatum.

7 Corinto fu presa nell'anno terzo dell'Olimpiade 158[1] [146 a. C.], l'anno 608 di Roma, quando già prima di quest'epoca avevano cessato di esistere quei famosi scultori[2], le cui statue costoro oggi chiamano tutte Corinzie[3]. Per smentire costoro, dunque, stabiliremo la cronologia degli artisti[4]; infatti sarà facile dedurre gli anni dell'era romana dalla sopraddetta comparazione con le Olimpiadi. Dunque sono vasi Corinzi solo quelli che questi intenditori raffinati usano ora come piatti, ora come lucerne o catini, senza alcuna considerazione del loro valore artistico.

8 Del bronzo Corinzio sono tre le specie[1]: il bianco, assai simile all'argento per la sua lucentezza – l'argento prevale infatti nella lega; il secondo, in cui predomina la fulva natura dell'oro; il terzo, in cui i metalli si legano fra loro in parti proporzionate[2]. Oltre a questi vi è una quarta specie di cui non si può dire la composizione, benché anch'essa sia opera dell'uomo; nelle statue[3] degli dèi e degli uomini è il caso, infatti, che genera questa lega, pregiata per il suo colore, che tende a quello del fegato ed è chiamato appunto *hepatizon*[4]; meno stimato del Corinzio, ma assai piú dell'Eginetico e del Deliaco che a lungo detennero il primato.

7. [1] Nel 146 a. C. In seguito alla presa di Corinto, fu asportato dalla città alla volta di Roma un ingente bottino di opere d'arte (cfr. *RE* XVI 1, 1933, c. 1199). Degli episodi di distruzione e spoliazione fu testimone Polibio, che li narrò, condannandoli, nel libro XXXIX delle sue Storie, non pervenuto, ma al quale si rifanno, direttamente o indirettamente, le fonti successive, compreso Plinio.

[2] *Fictor* = «modellatore» è propriamente chi prepara oggetti fittili nonché i modelli fittili per le statue in bronzo; e, per estensione, designa anche, come in questo caso, il bronzista.

[3] Il fatto che nel 146 a. C. i *nobiles fictores* fossero morti tutti da un pezzo è coerente con la convinzione pliniana (par. 52) che la bronzistica si fosse estinta nell'Olimpiade CXXI (296-293), con una reviviscenza nell'Olimpiade CLVI (156-153), caratterizzata però da bronzisti di livello inferiore rispetto a quelli antichi. L'affermazione che le statue dei *nobiles fictores* (= dei bronzisti prima del 296-293), e il vasellame bronzeo ad essi coevo non erano di lega corinzia è coerente con l'informazione (parr. 9-10) che in età classica si usavano le leghe deliaca ed eginetica e può essere accolta, mancando documenti in contrario (Marziale, XIV 172 e 177 e Plinio, *Epistulae* III 6.1 si riferiscono a statue di età imperiale).

[4] Plinio (parr. 49-52) darà il *floruit* dei vari bronzisti secondo l'era olimpica (che data per olimpiadi, ricorrenti ogni quattro anni dal 776 a. C.); la data in voga nel mondo romano si calcolava invece dalla fondazione di Roma, fissata da Varrone nel 753 a. C.

8. [1] Dalle informazioni sui tre *genera* del bronzo corinzio, come dai racconti sulla sua creazione, risulta che si trattava di una lega di rame e stagno (altrimenti, non sarebbe stata un lega bronzea), oro e argento: queste ultime due componenti dovevano essere dosate in percentuali inferiori a quelle dello stagno (che è di solito il 9-12 per cento); si deve pertanto intendere che nella prima specie l'argento era preponderante non in assoluto, ma sull'oro; che nella seconda specie l'oro predominava sull'argento; che nella terza vi era una giusta proporzione di tutte le componenti, ossia la preponderanza assoluta di rame, una quantità inferiore di stagno (nella proporzione predetta) e parti ancora meno cospicue, e tra loro uguali, di oro e di argento (cfr. parr. 1 nota 1 e 6 nota 1).

[2] Accetto, perché necessario, l'emendamento del Sillig (cfr. l'apparato di Le Bonniec): cfr. Gallet De Santerre, Le Bonniec, *ad loc.*

[3] *Simulacrum* è la statua di culto, o votiva, ma ugualmente consacrata, riferita pertanto di solito a soggetti divini, ma talora anche umani (cfr. parr. 26 e 89), se si tratta di persone eroizzate o comunque venerate da parte della comunità; *signum* è la statua in generale; pertanto *in simulacris signisque* significherebbe «nelle statue consacrate e, in generale, in qualsiasi tipo di statua», il che equivale a dire: «nella statuaria».

[4] *Hêpar* = fegato.

9 (4) Antiquissima aeris gloria Deliaco fuit, mercatus in Delo celebrante toto orbe, et ideo cura officinis. Tricliniorum pedibus fulcrisque ibi prima aeris nobilitas, pervenit deinde et ad deum simulacra effigiemque hominum et aliorum animalium.

10 (5) Proxima laus Aeginetico fuit, insula et ipsa eo, nec quod ibi gigneretur, sed officinarum temperatura, nobilitata. Bos aereus inde captus in foro boario est Romae. Hoc erit exemplar Aeginetici aeris,

9 (4) La piú antica fu la gloria del bronzo Deliaco poiché, frequentando il mondo intero il mercato dell'isola di Delo[1], vi era molta attività nelle officine. Dapprima la fortuna di questo bronzo fu legata ai piedi e ai sostegni dei triclini[2], quindi si estese alle statue degli dèi e alle rappresentazioni degli uomini e degli altri animali.

10 (5) In seguito fu famoso il bronzo Eginetico e l'isola stessa trasse grande celebrità dal bronzo anche se non c'erano miniere di rame[1], ma il bronzo si otteneva grazie a una lega prodotta nelle sue officine[2]. Là fu preso il bue di bronzo che adesso si trova nel Foro Boario a Roma[3]. Questo sarà un esempio del bronzo Eginetico, mentre

9. [1] La lega delia, creata forse già nel 630 a. C. circa (cfr. nota seg.), fu poi probabilmente perfezionata a Delo verso il 600 da *Tektaíos* e *Angelíon* (forse, il primo modellava, il secondo era fonditore) per le statue di culto di Apollo e Artemide, note grazie a monete, il solo Apollo anche tramite una gemma e le Cariti che il dio teneva sulla mano sinistra tramite un rilievo da Paro (sintesi del problema in A. Giuliano, *Arte greca*, I. *Dalle origini all'età arcaica*, Milano 1986, p. 331). La prosperità e la funzione di richiamo «internazionale» di Delo in occasione delle feste per Artemide e Apollo sono note già a Omero (*Iliade* III 140-78); sul mercato delio in età arcaica, cfr. Gallet De Santerre, *Délos primitive et archaïque*, Paris 1958, pp. 218-58; 283-96. È probabile che Plinio attinga le notizie sulle antiche leghe delia ed eginetica a Senocrate, forse tramite Varrone: cfr. Gallet De Santerre, Le Bonniec, *Introduzione*, p. 23.

[2] La produzione delia di piedi e sostegni bronzei di letti deve aver avuto luogo fin dal 630 a. C. circa, in coincindenza con l'introduzione nel mondo greco delle *klínai* da banchetto e dell'uso di mangiare sdraiati (la prima testimonianza è Alcmane, fr. 19 Page; sui triclini in età arcaica, cfr. J. M. Dentzer, *Le motif du banquet couché dans le proche-orient et le monde grec du VII^e au IV^e siècle avant J.-C.*, Roma 1982, pp. 71-221, 429-566), dunque prima dell'impiego di questa lega per le statue degli dèi, inziato (cfr. nota precedente) verso il 600 a. C. (anteriormente si ottenevano idoli col rame non per fusione, ma martellando singole lamine che, unite tra loro, racchiudevano un'«anima» in legno: *sphyrélata*). Le prime statue in bronzo di uomini sarebbero state, come specifica Plinio (par. 16), quelle dei vincitori ai giuochi olimpici: la prima in assoluto di queste fu, a detta di Pausania, VI 18.7, quella di *Praxidámas*, eretta a Olimpia nel 544: combinando le notizie desunte da Pausania e da Plinio, si può pensare che questa statua iconica fosse stata fusa con lega delia.

10. [1] Accolgo gli emendamenti *eo* di Mayhoff e *gigneretur* di Sillig (le lezioni di B sono rispettivamente: *est* e *signetur*), perché indispensabili nel primo caso alla costruzione sintattica, nel secondo alla comprensione del passo.

[2] La scuola di bronzisti di Egina è una delle piú celebri del tardo arcaismo. Essa fu fondata da *Kálon* (565-500 circa), allievo di *Tektaíos* e *Angelíon* (cfr. par. 9, nota 1), che introdusse pertanto a Egina le esperienze delie e, piú in generale, nesiotiche, usando dapprima la lega delia (circa il 545; la statua di *Praxidámas* da Egina, eretta a Olimpia nel 544 e che si può attribuire a scuola egineta, sembra essere stata fusa con la lega delia: cfr. par. 9, nota 2). Passato poi sotto l'apprendistato di *Gitiádas*, che gli avrebbe fatto conoscere la lega in uso a Sparta, egli avrebbe perfezionato quest'ultima lega, dando luogo appunto alla lega eginetica, che pertanto cominciò ad essere realizzata verso il 530 a. C. circa. Di scuola, e lega, egineta sono probabilmente molte statuette bronzee trovate a Sparta, Argo, Mantinea, Tegea, Kalamata, Olimpia, Corinto, Megara, Perachora, Delfi, Abai, Corfú, Tebe, Atene, Renea, Samo e Tauro in Cilicia, che testimoniano l'enorme diffusione dei prodotti egineti dal 530 al 460 a. C. (cfr. E. Walter-Karydy, *Die Äginetische Bildhauerschule. Werke und schriftliche Quellen*, Mainz 1987, pp. 12-47).

[3] Plinio illustra la classificazione delle leghe con esempi presenti a Roma e che un lettore residente nell'Urbe poteva vedere direttamente. Il *bos* è probabilmente da attribuire a Mirone, perché questo scultore è ricordato subito sotto come bronzista che si serviva della stessa lega eginetica con la quale era stato fuso questo bue, in quanto il suo capolavoro era proprio la statua di una mucca e ammirandosi una sua statua d'Ecate proprio a Egina (Pausania, II 30.2), l'isola da cui era stata asportata quest'opera. Il «foro boario» (= «mercato dei buoi»), posto nell'*XI regio* di Roma, occupava l'avvallamento delimitato dai colli Aventino, Palatino e Campidoglio e del Tevere: la posizione era ideale per un mercato perché vicina al porto fluviale e all'abitato arcaico sul Palatino. La monumentalizzazione dell'area, iniziata forse già con Servio Tullio, fu operata soprattutto nel III-I secolo a. C. (Coarelli, *Guida archeologica* cit., nota 5, pp. 278-94).

Deliaci autem Iuppiter in Capitolio in Iovis Tonantis aede. Illo aere Myron usus est, hoc Polycletus, aequales atque condiscipuli; sed aemulatio et in materia fuit.

11 (6) Privatim Aegina candelabrorum superficiem dumtaxat elaboravit, sicut Tarentum scapos. In iis ergo iuncta commendatio officinarum est. Nec pudet tribunorum militarium salariis emere, cum ipsum nomen a candelarum lumine inpositum appareat. Accessio candelabri talis fuit Theonis iussu praeconis Clesippus fullo gibber et
12 praeterea et alio foedus aspectu, emente id Gegania HS L. Eadem

quello Deliaco sarà rappresentato dal Giove che è in Campidoglio, nel tempio di Giove Tonante[4]. Mirone si servì del bronzo Eginetico, Policleto di quello Deliaco, eppure erano coetanei e condiscepoli; ma la loro rivalità si manifestò anche nel materiale usato[5].

11 (6) Egina[1] si era specializzata nella lavorazione della parte superiore[2] dei candelabri, e Taranto in quella dei fusti. Questi oggetti riunivano dunque in sé la gloria di due laboratori. Né ci si vergogna di comprare con la paga annuale dei tribuni militari un oggetto il cui nome stesso deriva chiaramente dal lume delle candele[3]. Fu deciso dal banditore Teone che un candelabro del genere fosse aggiudicato in sovrappiú a chi acquistasse il tintore Clesippo, gobbo e ripugnante anche nel resto dell'aspetto. Gegania lo comprò per 50 000 sesterzi.

12 Mentre Gegania[1] mostrava il suo acquisto durante un banchet-

[4] Opera di Leocare (cfr. par. 79), riprodotta entro il tempio su monete di Augusto (Cohen, *Médailles impériales*, I², Paris 1930, n. 177, p. 88), la statua, stante, era appoggiata sullo scettro con la sinistra e teneva un fulmine con la destra (K. Schefold, in «Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung», LVII, 1942, pp. 254-56, lo riconosce invece, meno plausibilmente, nello *Zeús* che compare sugli stateri d'argento emessi dalla Lega Arcade tra il 370 e il 362). L'iconografia della statua leocarea è riproposta, pur con varianti, negli Augusti di Ercolano e del rilievo di Ravenna con apoteosi del principe (C. Picard, *Manuel d'archéologie grecque. La sculpture. Période classique – IV^e siècle*, II, Paris 1963, pp. 760-62). Il tempio di Giove Tonante, esastilo corinzio, era sito, a quanto sembra, presso l'accesso occidentale dell'area capitolina (P. Gros, *Aurea templa*, Roma 1976, pp. 97-100).

[5] L'interpretazione qui data del passo pliniano è in accordo coi rapporti di Mirone con Egina (cfr. nota 3) e di Policleto col mondo ionico (cfr. par. 53); *contra*, ma poco plausibilmente, J. Marcadé, *Au Musée de Délos*, Paris 1969, p. 84, nota 1: infatti *hoc* non può che riferirsi all'ultimo tipo di *aes* citato, *i. e.* il Deliaco; *illo* a quello citato *in primis*, *i. e.* l'Eginetico. La dichiarazione che i due bronzisti erano coetanei è coerente con la collocazione dei rispettivi *floruit* nella stessa olimpiade (cfr. par. 49). Essi sono detti condiscepoli, perché maestro di entrambi, nonché di Fidia (Tzetze, *Chiliadi* VII 929-30), era stato *Hageladas* (cfr. parr. 55 e 57). La rivalità tra i due scultori è forse da connettere, oltreché con l'attività di entrambi per gli stessi centri (Olimpia, Sparta, Atene), anche con le loro opposte concezioni della statuaria, che doveva per Mirone fermare l'attimo fuggente, per Policleto pervenire al modello assoluto dell'uomo.

11. [1] Plinio passa qui a parlare delle varie utilizzazioni delle leghe deliaca ed eginetica (dell'uso di quella corinzia ha già parlato nel par. 7), che egli presenta secondo il criterio del loro pregio, dai manufatti piú comuni ai piú nobili: pertanto dapprima darà alcune indicazioni sugli elementi di arredamento e di architettura (parr. 11-14), per trattare poi con piú ampio respiro la statuaria (parr. 15-93).

[2] *Superficies* è l'elemento circolare sulla sommità del fusto, dove posa la lampada; *scapus* è il fusto stesso. Sulla bronzistica eginetica, cfr. par. 10, nota 2. La produzione bronzistica tarentina è nota a partire dal 550 a. C. circa (P. Orlandini, in *Megale Hellas*, Milano 1983, pp. 369-78). La fama dei candelabri tarentini è confermata dalla dedica da parte di Dionisio il Giovane nel pritaneo di Taranto di un candelabro con tante lampade quanti erano i giorni dell'anno (Ateneo, XV 700*d*).

[3] È un'altra nota di rimpianto dei *mores antiqui*, di contro alla *luxuria* del suo tempo: in questo passo è ricordata l'antica illuminazione a candele, venuta meno con la generalizzazione della piú costosa lampada ad olio (specie se fatta, come nel caso qui condannato, con leghe e lavorazioni di pregio).

12. [1] Gegania apparteneva a una famiglia patrizia, illustre fin dai tempi di Numa Pompilio (*RE* VII 1, 1910, cc. 927-29). Di Clesippo abbiamo l'iscrizione sepolcrale (*CIL* I² 2, 1004), di età cesariana. Poiché spesso i fusti dei candelabri avevano la forma di figure grottesche, dette *sigilla*, è possibile che Gegania avesse acquistato Clesippo come *sigillum* vivente (I. Calabi Limentani, in «Acme», X, 1957, pp. 17-20). Plinio attingerebbe questo aneddoto a Cornelio Nepote o a Domizio Marso o, piú probabilmente, a Varrone (Sellers, pp. LXXXII-LXXXV).

ostentante in convivio empta ludibrii causa nudatus atque inpudentia libidinis receptus in torum, mox in testamentum, praedives numinum vice illud candelabrum coluit et hanc Corinthiis fabulam adiecit, vindicatis tamen moribus nobili sepulchro, per quod aeterna supra terras Geganiae dedecoris memoria duraret. Sed cum esse nulla Corinthia candelabra constet, nomen id praecipue in his celebratur, quoniam Mummi victoria Corinthum quidem diruit, sed e compluribus Achaiae oppidis simul aera dispersit.

13 (7) Prisci limina etiam ac valvas in templis ex aere factitavere. Invenio et a Cn. Octavio, qui de Perseo rege navalem triumphum egit, factam porticum duplicem ad circum Flaminium, quae Corinthia sit appellata a capitulis aereis columnarum, Vestae quoque aedem ipsam Syracusana superficie tegi placuisse. Syracusana sunt in Pantheo capita columnarum a M. Agrippa posita. Quin etiam privata opulentia

to, il gobbo, denudato[2], fu esposto al riso dei presenti e con un atto di sfacciata libidine, fu prima accolto nel suo letto, poi adottato come erede nel testamento di lei; divenuto quindi ricchissimo, egli adorava quel candelabro come una divinità, e aggiunse questo aneddoto a quelli che circolavano sui bronzi Corinzi. Tuttavia la morale si prese la sua vendetta, quando Clesippo eresse a Gegania un magnifico sepolcro grazie al quale sarebbe durato eterno sulla terra il ricordo della vergogna di lei. Ma sebbene si sappia che non esistono candelabri veramente Corinzi, questo nome è particolarmente in voga per essi poiché la vittoria di Mummio distrusse sí Corinto, ma al tempo stesso disperse i bronzi provenienti da numerose città greche[3].

13 (7) Gli antichi usavano fare di bronzo anche le soglie e le porte dei templi[1]. Trovo anche che Gneo Ottavio, che riportò un trionfo navale sul re Perseo[2], fece costruire presso il circo Flaminio un portico doppio che fu chiamato Portico Corinzio[3] a causa dei capitelli bronzei delle colonne e che fece coprire con lastre di bronzo Siracusano anche il tempio di Vesta. Sono in bronzo Siracusano i capitelli posti da Marco Agrippa sulle colonne del Pantheon[4]. Che anzi, la

[2] Accolgo la lezione *emptum* della seconda mano di B (*emptam* B).

[3] Sul bronzo corinzio, cfr. par. 8, nota 1. Anche Marziale, XIV 43, appella Corinzio un candelabro. È possibile si tratti di un uso traslato, dovuto al fatto che, come racconta Plinio, si cominciò a tesaurizzare candelabri bronzei di fabbriche greche assieme ai veri e propri bronzi Corinzi, in seguito alla presa di Corinto: infatti non sono archeologicamente noti candelabri di lega corinzia, vale a dire di un bronzo in cui, oltre al rame e allo stagno, vi siano anche l'oro e l'argento.

13. [1] Infatti l'uso di costruire porte e soglie in bronzo di edifici eccezionalmente importanti risale alla civiltà omerica (soglie in bronzo hanno i portali della reggia di Alcinoo: Omero, *Odissea*, VII 86-90; soglie e portali in bronzo ha la casa di Ade: Omero, *Iliade* VIII 15; Esiodo, *Teogonia* 726-28; riflesso di consuetudini tipiche delle regge tardogeometriche?) Il primo esempio a noi noto di tempio con portali in bronzo è probabilmente quello di Era a Paro, forse subgeometrico (Archiloco, *Pap. Col.* 7511, 14; Merkelbach, West, parla dei «portali», *pýlai*, verosimilmente bronzei, di questo tempio).

[2] Gneo Ottavio, pretore nel 168 a. C., al comando della flotta romana nella terza guerra macedonica, sconfisse il re Perseo e lo catturò a Samotracia. L'anno dopo celebrò il trionfo navale. Il Circo Flaminio fu costruito nel 221 a. C. da Gaio Flaminio Nepote nel Campo Marzio meridionale, sull'area tra il Tevere e la Villa Pubblica.

[3] La *porticus Octavia*. Fu eretta nel 167 a. C. da Gneo Ottavio col bottino della terza guerra macedonica nel Campo Marzio meridionale, sull'area tra il Circo Flaminio e la Villa Pubblica (non va confusa con la *porticus Octaviae*, presso il teatro di Marcello). Si trattava di una *porticus duplex*, cioè a due navate separate da una fila di colonne, tipologia greca che risale all'età orientalizzante (la prima *stoá* a piú navate a noi nota è quella dell'*Heraíon* di Samo, a tre navate, del 640 a. C. circa; l'esempio piú famoso è però la *Stoá Basiliké* dell'*agorá* di Atene, tardoarcaica, donde forse il termine latino *Basilica*). I rivestimenti bronzei dei capitelli facevano probabilmente parte del bottino di guerra: lo potrebbe suggerire l'appellativo *Corinthia*, che Plinio segnala essere stato dato ai rivestimenti bronzei dei capitelli, alle statue (par. 7) e ai candelabri (par. 12) asportati dalla Grecia centrale, in quanto si poteva trattare di opere in bronzo portate via dalla medesima area nello stesso torno di tempo (170-140 a. C. circa) e pertanto assimilate erroneamente ai manufatti di lega corinzia introdotti a Roma in quei frangenti. Il portico di Ottavio era stato poi restaurato da Augusto, in seguito a un incendio che aveva forse fuso i rivestimenti bronzei dei capitelli (cfr. Platner, Ashby, p. 426).

[4] L'appellativo *Syracusanus* è riferito probabilmente alla provenienza di questi elementi, pur essi dunque possibili *spolia* (Gros, *Aurea templa* cit., nota 4, p. 65, con bibliografia). Anche l'uso di

eo modo usurpata est. Camillo inter crimina obiecit Spurius Carvi-
14 lius quaestor, ostia quod aerata haberet in domo. (8) Nam triclinia aerata abacosque et monopodia Cn. Manlium Asia devicta primum invexisse triumpho suo, quem duxit anno urbis DLXVII, L. Piso auctor est, Antias quidem heredes L. Crassi oratoris multa etiam triclinia aerata vendidisse. Ex aere factitavere et cortinas tripodum, nomine Delphicas, quoniam donis maxime Apollini Delphico dicabantur. Placuere et lychnuchi pensiles in delubris aut arborum mala ferentium modo lucentes, quale est in templo Apollinis Palatini quod Alexander Magnus Thebarum expugnatione captum in Cyme dicaverat eidem deo.

ricchezza privata si è impadronita di questo genere di lusso. Il questore Spurio Carvilio rimproverò a Camillo, fra le altre accuse, il fatto di aver in casa porte rivestite di bronzo[3].

14 (8) Quanto ai triclini di bronzo, ai tavoli e ai tavolini ad un solo piede[1], fu Gneo Manlio che per primo, secondo quanto afferma Lucio Pisone, li introdusse a Roma dopo la conquista dell'Asia, nel trionfo che celebrò nell'anno 567 di Roma [187 a. C.]. Valerio Anziate dice che gli eredi dell'oratore Lucio Crasso misero in vendita un gran numero di questi triclini di bronzo[2]. Solevano fare in bronzo anche le cortine dei tripodi[3], chiamate delfiche, poiché venivano consacrate soprattutto all'Apollo di Delfi. Sono stati anche in voga i lampadari pensili nei templi ovvero con le luci disposte a guisa di frutti sull'albero come quello che si trova nel tempio di Apollo Palatino[4]; Alessandro Magno lo aveva preso nella conquista di Tebe e lo aveva consacrato a questo stesso dio nella città di Cime[5].

coprire le pareti dei templi con lastre di bronzo è una recezione dal mondo greco, dov'era praticato fin dall'età orientalizzante (cfr. Giuliano, *Arte greca*, I cit., nota 1, p. 132): l'esempio piú significativo è forse rappresentato dal tempio di Atena *Khalkíoikos*, costruito da *Gitiádas* sull'Acropoli di Sparta verso il 560 a. C. (cfr. R. Martin, *Manuel d'architecture grecque*, I, Paris 1965, pp. 160-61, 442-43). Il tempio rotondo di Vesta, posto nell'area est del Foro, accanto alla casa delle Vestali, forse già esistente nel VII secolo a. C., bruciato con l'incendio del 64 d. C., era stato successivamente ricostruito (F. Coarelli, *Il Foro Romano*, I, *Periodo arcaico*, Roma 1983, pp. 57-68, 236-37; II, *Periodo repubblicano e augusteo*, Roma 1985, pp. 147, 179-80, 225): Plinio non poteva pertanto vedere gli elementi bronzei pertinenti alle fasi mediorepubblicane della *porticus Octavia* (cfr. nota precedente) e del tempio di Vesta, il che spiega il carattere «libresco» (*invenio*) della sua citazione. Il *Pántheon* in funzione all'epoca di Plinio era ancora quello eretto da Agrippa nel 27-25 a. C., di forma quadrangolare, prima dunque delle ricostruzioni domizianea e adrianea. L'adozione dei rivestimenti bronzei a Roma è vista da Plinio come un momento dell'ellenizzazione dell'Urbe.

[3] La transizione della *luxuria* dal pubblico al privato è un motivo ricorrente in Plinio (XXXIII.57; XXXIV.17; XXXVI.5-6). Furio Camillo, espugnate Veio e Faleri, fu processato sotto l'accusa di aver sottratto parte del bottino bellico. Le «porte bronzee» della *domus* di Camillo sono ricordate anche da Plutarco, *Vite parallele*, *Camillo* 12 1. L'aneddoto testimonia forse un primo momento di costituzione della *domus* signorile a Roma (sull'abitazione romana in età altorepubblicana, sintesi in A. G. McKay, *Houses, Villas and Palaces in the Roman World*, Southampton 1975, pp. 64-67).

14. [1] La diffusione a Roma dei letti tricliniari e dei tavolini per triclini in conseguenza della campagna d'Asia è attestata anche da altre fonti, la piú importante delle quali è Livio, XXXIX.6-7. Plinio tuttavia menziona la fonte prima di queste informazioni, Lucio Calpurnio Pisone Frugi, console nel 133 a. C. e scrittore di *Annali*.

[2] Valerio Anziate scrisse una *Storia di Roma* intorno all'80 a. C. Lucio Crasso è il celebre oratore asiano, morto nel 91 a. C. e protagonista del *De oratore* ciceroniano.

[3] Si trattava di doni allusivi al tripode mantico (= profetico) sul quale stava seduta la Pizia quando vaticinava e motivo della celebre contesa tra Apollo ed Eracle: il tripode delfico con i due contendenti è riprodotto già in età tardogeometrica sulla gamba di un tripode da Olimpia (M. Weber, in «Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Atenische Abteilung», LXXXVI, 1971, pp. 13-30, tav. VI, fig. 2).

[4] Già lo scultore Callimaco aveva associato una lampada d'oro con una palma di bronzo per il tempio di Atena Poliade sull'Acropoli di Atena (Pausania, I 26.6-7). Il tempio di Apollo Palatino, esastilo, corinzio, in marmo bianco da Carrara, era stato costruito tra il 36 e il 28 a. C. da Augusto presso la casa di Romolo sul Palatino, per celebrare la vittoria su Sesto Pompeo e in seguito quella su Azio (donde l'appellativo «Aziaco» o «Navale»): sintesi in P. Zanker, in «Analecta Romana Instituti Danici», Suppl., X, 1983, pp. 21-23.

[5] È probabile che Alessandro avesse sottratto il lampadario al tempio di Apollo Ismenio a Tebe in occasione del sacco della città nel 335 a. C. e lo avesse dedicato nell'*Apollónion* di Cuma eolica

15 (9) Transiit deinde ars vulgo ubique ad effigies deorum. Romae simulacrum ex aere factum Cereri primum reperio ex peculio Sp. Cassi, quem regnum adfectantem pater ipsius interemerit. Transiit et a diis ad hominum statuas atque imagines multis modis. Bitumine antiqui tinguebant eas, quo magis mirum est placuisse auro integere. Hoc nescio an Romanum fuerit inventum; certe etiam nomen non
16 habet vetustum. Effigies hominum non solebant exprimi nisi aliqua inlustri causa perpetuitatem merentium, primo sacrorum certaminum victoria maximeque Olympiae, ubi omnium, qui vicissent, statuas dicari mos erat, eorum vero, qui ter ibi superavissent, ex membris ipsorum similitudine expressa, quas iconicas vocant. Athenien-

15 (9) L'arte passò poi ovunque e universalmente alla rappresentazione degli dèi. Trovo che a Roma la prima[1] statua in bronzo fu quella di Cerere le cui spese furono coperte dal patrimonio di Spurio Cassio[2], quello che fu ucciso dal padre perché aspirava a diventare re. Dagli dèi l'uso del bronzo passò poi in vari modi alle statue e ai ritratti degli uomini. Gli antichi ricoprivano le statue di bitume[3] onde è ancora piú strano che in seguito abbiano deciso di coprirle d'oro[4]. Non so se quest'invenzione sia romana; certo non ha neanche un nome molto antico[5].

16 Si aveva l'abitudine di rappresentare solo l'immagine degli uomini che meritavano l'immortalità per qualche ragione illustre[1]; dapprima per la vittoria nei giuochi sacri, e soprattutto a Olimpia, dove era abitudine dedicare le statue di tutti coloro che avevano vinto mentre di quelli che avevano vinto tre volte le statue riproducevano le membra secondo la loro grandezza naturale: le chiamavano iconiche[2].

l'anno seguente, quando passò per l'Eolia dopo la battaglia del Granico. Sul santuario d'Apollo Ismenio a Tebe, S. Simeonoglu, *Topography of Thebes*, Princeton 1985, pp. 93-269.

15. [1] È sottinteso che la statua di Cerere sarebbe stata cronologicamente la prima a Roma tra i simulacri bronzei di divinità, non in assoluto. La Sellers, *ad loc.*, ritiene che Plinio sia qui in contraddizione con quanto egli afferma nel par. 33 sull'esistenza di statue bronzee di Eracle e Giano dedicate rispettivamente da Evandro e Numa, dunque anteriori a quella di Cerere qui in questione; Plinio tuttavia, come si vedrà, manifesterà con un *ut produnt* il suo scetticismo sulla reale ascendenza a un'antichità tanto remota delle due statue, che pertanto poteva ritenere in realtà posteriori alla Cerere. Sul passaggio dell'impiego del bronzo dalle suppellettili alle statue di dèi, cfr. *supra*, par. 9, nota 2.

[2] Tale statua sarebbe dunque databile al 485, l'anno in cui Cassio fu condannato a morte; essa doveva ergersi nel tempio di Cerere, Libero e Libera presso il Circo Massimo, dedicato dallo stesso Cassio nel 493.

[3] Cfr. *infra*, XXXV.182: il bitume sembra servisse per attenuare la lucentezza del bronzo, per coerenza con l'ambiente a cui si riferiscono i precedenti aneddoti, gli *antiqui* in questo caso debbono essere i Romani anteriormente al 181 a. C., data della prima statua in bronzo dorato eretta a Roma (Livio, XL 54.5). Sul passaggio dell'impiego del bronzo dalle statue di dèi a quelle iconiche, cfr. *supra*, par. 9, nota 2. Il fatto che Plinio nei parr. 21-29 dia notizia di statue iconiche del VI-V secolo non è in contraddizione con la conclamata recenziorità dell'uso del bronzo per statue di uomini rispetto all'utilizzo per quelle divine, come vorrebbe la Sellers, *ad loc.*, perché tali statue sono pur sempre posteriori ai primi simulacri divini d'ambito greco considerati da Plinio (cfr. *supra*, par. 9, nota 1).

[4] L'uso di dorare il bronzo era stato usato frequentemente in ambito greco: le due statue piú famose in bronzo dorato erano il Gorgia e la Frine, quest'ultima di Prassitele, ambedue erette sulla terrazza del tempio di Apollo a Delfi (cfr., per la posizione topografica del Gorgia, F. Courby, in *FD*, II, *Terrasse du temple*, Paris 1927, p. 315; la testimonianza piú importante è Pausania, X 18.7; talora tale statua è erroneamente ritenuta d'oro anziché dorata da fonti di seconda mano; per la posizione topografica della statua di Frine, R. Flacelière, *Plutarque, Œuvres morales*, VI, Paris 1974, pp. 39-82, 172-83: la fonte piú importante è Plutarco, *Amatorius* 9).

[5] Si è supposto (Gallet De Santerre, Le Bonniec, *ad loc.*) che Plinio avesse in mente il termine *auratura*, attestato *in primis* in età augustea (*CIL* VI 8737).

16. [1] Dopo aver dato notizia dei due rivestimenti del bronzo piú in voga a Roma (il bitume, fino agli inizi del II secolo a. C.; poi l'oro), Plinio passa a esporre i momenti salienti della scultura iconica in bronzo: come si è detto (cfr. *supra*, par. 9, nota 2), Pausania conferma l'affermazione di Plinio che le prime statue iconiche sarebbero state di vincitori ai giuochi olimpici.

[2] Si accoglie qui l'interpretazione proposta *in primis* da E. Q. Visconti, *Iconografia greca*, Milano 1823, p. 9. Lascia perplessi la proposta che l'aggettivo «iconico» sia qui riferito a immagini realistiche, in quanto queste prime statue a soggetto umano (seconda metà del VI - prima metà del V secolo) erano ancora ritratti ideali e non fisiognomici.

17 ses nescio an primis omnium Harmodio et Aristogitoni tyrannicidis publice posuerint statuas. Hoc actum est eodem anno, quo et Romae reges pulsi. Excepta deinde res est a toto orbe terrarum humanissima ambitione, et in omnium municipiorum foris statuae ornamentum esse coepere propagarique memoria hominum et honores legendi aevo basibus inscribi, ne in sepulcris tantum legerentur. Mox forum et in domibus privatis factum atque in atriis: honos clientium instituit sic colere patronos.

18 (10) Togatae effigies antiquitus ita dicabantur. Placuere et nudae tenentes hastam ab epheborum e gymnasiis exemplaribus; quas Achilleas vocant. Graeca res nihil velare, at contra Romana ac militaris thoraces addere. Caesar quidem dictator loricatam sibi dicari

17 Gli Ateniesi non so se furono i primi fra tutti ad erigere statue a spese dello stato, e questo in onore dei tirannicidi Armodio e Aristogitone[1]. Ciò accadde lo stesso anno[2] in cui anche a Roma i re furono cacciati. Questa consuetudine fu poi accolta dal mondo intero in una nobilissima gara di emulazione: nei Fori di tutti i municipi le statue cominciarono a divenire l'ornamento, si prese a perpetuare la memoria degli uomini benemeriti e a scolpire sulle basi delle statue i loro titoli onorifici, affinché i posteri potessero poi leggerli e non fossero solo le tombe a renderli noti. In seguito si fece un Foro anche delle case private: l'adulazione dei clienti cominciò cosí ad onorare i loro padroni già negli atrii.

18 (10) Un tempo, dunque, le statue si dedicavano vestite di toga. Piacquero anche statue nude che tenevano l'asta sul tipo di quelle degli efebi poste nei ginnasi: le chiamano Achillee[1]. L'uso greco prevede di non coprire niente[2], al contrario l'uso romano e militare è di mettere la corazza: il dittatore Cesare permise che nel suo Foro gli

17. [1] I due uccisori di Ipparco, nel 514. Atene, liberata dalla tirannia di Ippia, incaricò Antenore, che già aveva lavorato per oppositori dei Pisistratidi, come gli Alcmeonidi, di realizzare statue iconiche bronzee dei due tirannicidi, poste quindi presso l'orchestra dell'*Agorá*. Serse, conquistata Atene nel 480, portò in Persia le due statue, che furono restituite alla città dell'Ilisso da Alessandro o Seleuco o Antioco. Ma nel 477 Crizio e Nesiote avevano rifatto la composizione portata via da Serse, probabilmente riprendendo le iconografie proposte da Antenore. I due erano rappresentati in atto di avanzare per colpire Ipparco. Abbiamo diverse copie e varianti di questi Tirannicidi (notevoli soprattutto le copie Farnese e Conservatori), riferibili alla composizione piú recente, di Crizio e Nesiote (forse piú amata di quella di Antenore in età imperiale perché ritenuta piú «moderna» secondo un'ottica classicista): essa, per la gravità dei personaggi e l'imperiosità del gesto, appare l'opera emblematica dello stile severo attico (W. H. Schuchhardt, C. Landwehr, in «Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts», CI, 1986, pp. 85-126).

[2] Nel 509: quest'indicazione pliniana rende improbabile una datazione tarda dei tirannicidi di Antenore, datati da taluni dopo il 487 (per una sintesi del problema, cfr. G. Becatti, in «Archeologia classica», IX, 1957, pp. 97-107).

18. [1] Plinio, dopo aver dato notizia dei primi illustri esempi di statue iconiche in ambito greco, e della conseguente diffusione dei ritratti sia in aree pubbliche sia in impianti privati nel mondo greco e romano, passa ora a indicare le fasi in cui si articola la storia del ritratto a Roma. Egli distingue un primo momento, in cui i personaggi erano ritratti togati, evidentemente con riferimento alla dignità delle cariche e dello *status* che essi rappresentavano: l'indicazione pliniana parrebbe confermata dai pochi documenti di scultura riferibili a soggetti umani del IV-III secolo a. C. (cfr. aa.vv., *Roma medio-repubblicana*, Roma 1977, nn. 206-7, 216, 275, 435-36, 447-48, 465, 493: quest'ultima statuetta è forse la piú significativa della serie); in un secondo momento, per influsso della consuetudine greca di erigere nei ginnasi statue di efebi nudi con la lancia (iconografia mutuata dal doriforo di Policleto: cfr. *infra*, par. 55), fu diffuso anche a Roma il ritratto in nudità «eroica». Quest'ultime statue erano dette achillee, impersonando Achille l'ideale dell'eroe giovanile degli efebi (Ferri, *ad loc.*). I primi esempi a noi noti di ritratti di Romani in nudità eroica sono quello del *negotiator Ofellius Fero*, opera di Dionisio e Timarchide, e lo Pseudoatleta, entrambi da Delo, databili al 110-100 a. C. circa: essi confermano l'assunto pliniano sulla recezione di questo tipo di ritratto dal mondo greco e precisamente nel contesto della produzione neoattica. Sul ritratto romano repubblicano, cfr. la sintesi di V. W. Hiesinger, in «Aufstieg und Niedergang der römischen Welt», I, 4, 1973, pp. 805-25 e, per l'apporto neoattico, A. Stewart, *Attika*, London 1979, pp. 65-176.

[2] I ritratti nudi si diffusero in Grecia al di fuori dell'ambito atletico nell'età di Alessandro Magno: determinante fu la stessa ritrattistica del sovrano macedone e particolarmente l'Alessandro con la lancia di Lisippo (P. Moreno, *Vita e arte di Lisippo*, Milano 1987, pp. 92-96).

in foro suo passus est. Nam Lupercorum habitu tam noviciae sunt quam quae nuper prodiere paenulis indutae. Mancinus eo habitu sibi
19 statuit, quo deditus fuerat. Notatum ab auctoribus et L. Accium poetam in Camenarum aede maxima forma statuam sibi posuisse, cum brevis admodum fuisset. Equestres utique statuae Romanam celebrationem habent, orto sine dubio a Graecis exemplo. Sed illi celetas tantum dicabant in sacris victores, postea vero et qui bigis vel quadrigis vicissent; unde et nostri currus nati in iis, qui triumphavissent. Serum hoc, et in iis non nisi a divo Augusto seiuges, sicut elephanti.

fosse dedicata una statua con corazza[3]. Le statue con il costume dei Luperci[4] sono recenti come quelle che sono apparse poco fa con il mantello[5]. Mancino si fece rappresentare nello stato in cui si trovava quando era stato consegnato[6].

19 Alcuni autori hanno segnalato anche che il poeta Lucio Accio si fece erigere, nel tempio delle Camene, una statua di grande altezza, benché lui fosse assai piccolo[1]. In ogni caso le statue equestri sono assai pregiate a Roma: senza dubbio l'esempio è venuto dalla Grecia[2]. Ma in Grecia le statue equestri le dedicavano solo ai vincitori nelle corse di cavalli nei giuochi sacri[3], in seguito anche coloro che avevano vinto nelle corse con le bighe e le quadrighe; di qui derivò, anche presso di noi, l'uso del carro per le statue dei trionfatori: uso tardo questo[4]; i carri poi a sei cavalli e gli elefanti furono introdotti non prima dell'epoca del divino Augusto[5].

[3] Questa statua, dedicata a Cesare ancora vivo, difficilmente può essere il ritratto loricato del divo Giulio di cui parla Plinio il Giovane (*Epistulae* VIII 6.13: così Gallet De Santerre, Le Bonniec, *ad loc.*). Plinio passa a dar notizia di vari tipi di statue iconiche (con corona, con pelli di capra, con *paenula*, ecc.) erette a Roma, corrispondenti a determinate funzioni pubbliche, in accordo con la cura, tipica del mondo romano, di evidenziare nelle rappresentazioni dei personaggi le cariche da essi ricoperte.

[4] I *Luperci* erano membri del collegio addetto alla celebrazione dei *Lupercalia*, festa che ricorreva il 15 febbraio e durante la quale essi si mascheravano con pelli di capra (Ovidio, *Fasti* V 1).

[5] La *paenula* era un mantello da viaggio, usato soprattutto dai militari.

[6] Gaio Ostilio Mancino, console nel 137 a. C., avendo stipulato coi Numantini una pace non ratificata dal Senato, fu consegnato dai Feziali a costoro nudo e con le mani legate dietro la schiena; tuttavia, espugnata Numanzia, egli fu reintegrato nel Senato e, per rinfacciare ai Romani il torto subito, si fece rappresentare nelle condizioni in cui egli era quando fu consegnato al nemico (cfr. *RE*, s.v.).

19. [1] Il tempio delle Camene si trovava sulle pendici sud-orientali del Celio (Platner, Ashby, s.v. *Camenae*). Accio, forse in seguito a una vittoria in un certame tragico, vi aveva dedicato un proprio ritratto molto alto, certo per l'orgogliosa consapevolezza di sé che lo caratterizzava: la sede è spiegabile con l'assimilazione delle Camene alle Muse dei Greci. L'immagine del poeta è nota grazie a rappresentazioni monetali (J. J. Bernoulli, *Römische Ikonographie*, I, Stuttgart 1882, pp. 289-90).

[2] Plinio passa qui a parlare delle statue equestri; egli dà notizia: I, della loro notevole diffusione in ambito romano; II, della recezione del tipo dal mondo greco; III, della sua creazione e affermazione nel contesto delle celebrazioni dei vincitori ai giuochi sacri; ciò è confermato dalla prima statua equestre di grandi dimensioni superstite di ambito greco, il «Cavaliere Rampin», del 550 a. C. circa dall'Acropoli di Atene, pertinente a un insieme di due statute equestri complementari, probabilmente di vincitori ai giuochi pitici: forse si trattava dei figli di Pisistrato (H. Payne, *Archaic Marbre Sculpture from the Acropolis*, London 1936, pp. 6-9).

[3] Il piú antico monumento di un vincitore a un agone di quadrighe fu quello di Cleostene di Epidamno, opera di Agelada, del 516 a. C., dunque effettivamente in un momento successivo alle prime affermazioni delle statue equestri. I primi monumenti per vincitori con le bighe sarebbero quindi da datare, dando credito a Plinio, tra il 550 e il 516: poiché le corse con le bighe furono introdotte nei giuochi olimpici solo nel 408, si può proporre che essi concernessero vincitori in sedi divese da Olimpia ovvero che quella del 408 fosse una reintroduzione (cfr. N. Gardiner, *Atletics of the Ancient World*, Oxford 1930, pp. 1-238).

[4] È notevole che in ambito romano o, sulla scia di analoghe consuetudini invalse nel mondo greco fin dal IV secolo a. C., alla celebrazione agonistica si sovrapponga quella politica. Probabilmente i primi cocchi trionfali, che perpetuavano la memoria dei cocchi trainati da quattro candidi cavalli sui quali stavano i trionfatori durante le pompe, sormontarono fornici trionfali in età repubblicana (sui quali, cfr. aa.vv., *Studi sull'arco onorario romano*, Roma 1979, pp. 15-27, tav. II; S. De Maria, *Archi onorari*, Roma 1988, pp. 94 e 122).

[5] Il primo esempio a noi noto di carro a sei cavalli, in bronzo dorato, risale al 189 a. C. (Livio, XXXVIII 35.4): tuttavia probabilmente ad esso non erano associate statue iconiche; è pertanto pos-

20 (11) Non vetus et bigarum celebratio in iis, qui praetura functi curru vecti essent per circum; antiquior columnarum, sicuti C. Maenio, qui devicerat priscos Latinos, quibus ex foedere tertias praedae populus Romanus praestabat, eodemque in consulatu in suggestu rostra devictis Antiatibus fixerat anno urbis CCCCXVI, item C. Duillio, qui primus navalem triumphum egit de Poenis, quae est etiam nunc
21 in foro, item L. Minucio praefecto annonae extra portam Trigeminam unciaria stipe conlata – nescio an primo honore tali a populo, antea enim a senatu erat –, praeclara res, ni frivolis coepisset initiis. Namque et Atti Navi statua fuit ante curiam – basis eius con-

20 (11) Neanche molto antico è l'onore delle bighe per coloro che, durante la loro pretura, avevano fatto in carro il giro del Circo[1]; piú antico, invece, l'uso delle colonne come quella dedicata a Gaio Menio[2] che aveva vinto gli antichi Latini, – ai quali il popolo romano, secondo il patto[3], doveva dare un terzo del bottino – e che, durante questo stesso consolato, l'anno 416 di Roma [338 a. C.], aveva fissato alla tribuna i rostri, dopo la sconfitta degli Anziati[4]; cosí come quella dedicata a Gaio Duilio[5] che per primo celebrò il trionfo nava-
21 le sui Cartaginesi, colonna che è ancora oggi nel Foro, o quella dedicata a Lucio Minucio[1], prefetto dell'annona, innalzata al di là della porta Trigemina[2] in seguito alla colletta di un'oncia a testa[3] – non so se sia stata quella la prima volta che un tale onore fu decretato dal popolo: prima infatti era concesso dal Senato – nobilissima iniziativa, se l'origine non fosse stata frivola. E infatti la statua di Atto Navio[4] era davanti alla Curia – la sua base bruciò nell'incendio della

sibile che i *seiuges* imperniati su un ritratto – secondo il dettato pliniano – siano stati introdotti solo in età augustea. La rappresentazione di elefanti in monumenti bronzei trionfali fin dall'età augustea è confermata dalla documentazione numismatica (Ferri, *ad. loc.*).

20. [1] Il pretore urbano, che presiedeva ai *Ludi Apollinares*, istituiti nel 212 a. C., dava ad essi inizio con una processione attraverso il Circo Massimo, durante la quale egli stava in piedi sulla biga pretoria. Si ignora l'epoca in cui si iniziò a erigere monumenti in bronzo rappresentanti i pretori ritti sulle loro bighe: probabilmente anche questa iconografia fu creata in età tardorepubblicana.

[2] L'uso di erigere colonne isolate è di recezione greca: i primi esempi a noi noti sono la Colonna Nani, del 610-600 circa (A. Corso, in *Venezia e l'Archeologia*, in corso di stampa), e quello funerario di Xenares da Corfú, del 590 a. C. circa; il tipo compare in ambito romano già nel 439 a. C. (cfr. par. 21, nota 1: colonna sormontata da un bue dorato). Tuttavia anche le colonne reggenti statue iconiche sono di derivazione greca: il primo caso è in Grecia quello del Gorgia posto a Delfi (della fine del V secolo? cfr. par. 15, nota 4); a Roma l'uso di innalzare statue di trionfatori sopra colonne risale almeno agli ultimi decenni del IV secolo: il primo monumento *ad hoc* documentato è proprio quello di Menio, che fu console nel 338; esso si trovava nella sezione occidentale del Foro, a ovest del Comizio: Coarelli, *Il Foro Romano*, II cit., pp. 39-53. Anche questo tipo monumentale, come altri, divenne pertanto a Roma funzionale a istanze celebrative di eventi e personalità politiche.

[3] Il *Foedus Cassianum*, del 493 a. C.

[4] La tribuna posta nel Comizio, con l'affissione dei rostri presi alle navi d'Anzio, ebbe il nome di *rostra* (Coarelli, *Il Foro Romano*, II cit., p. 21).

[5] Duilio, avendo vinto i Cartaginesi a Milazzo nel 260, fu onorato con una colonna rostrata, posta nel Comizio, presso i *rostra*, ora al Museo Capitolino (Coarelli, *Il Foro Romano*, I cit., pp. 150-51).

21. [1] Eretta nel 439 a. C., sormontata da un bue in bronzo dorato (Livio IV 16.2), allusivo al benessere connesso con l'annona, tale colonna è rappresentata su *denarii* della fine del II secolo a. C. (bibliografia in Gallet De Santerre, Le Bonniec, *ad loc.*); naturalmente questo monumento non coincide con la statua di Minucio di cui dà notizia Plinio, XVIII.15, collocata nella medesima area: infatti, oltre all'incongruenza con la notizia liviana, è da segnalare che il tipo di statue iconiche sormontanti colonne compare in ambito greco solo alla fine del V secolo: cfr. par. 20, nota 2.

[2] Posta tra l'Aventino e il Tevere (Coarelli, *Guida archeologica* cit., p. 22).

[3] Cfr. Plinio, XVIII.15, nota 3.

[4] Plinio passa qui a elencare una serie di statue iconiche poste su semplici basamenti, risalenti alla storia piú antica dell'Urbe e di cui davano notizia probabilmente gli *Annales Maximi* (parr. 21-29): la prima di queste statue concerne Atto Navio, augure dell'età di Tarquinio Prisco. Il Senato gli avrebbe fatto erigere una statua per alcuni suoi pretesi miracoli (Livio, I 36.5; il motivo è ritenuto frivolo da Plinio, notoriamente scettico sui miracoli: cfr. XV.77). L'augure era rappresentato in costume sacerdotale, la testa velata, in grandezza inferiore a quella naturale; la statua, posta presso la facciata della *Curia Hostilia*, non esisteva piú al tempo di Plinio (*fuit*) (cfr. Coarelli, *Il Foro Romano*, I cit., pp. 142, 158, 185, 226).

flagravit curia incensa P. Clodii funere –; fuit et Hermodori Ephesii in comitio, legum, quas decemviri scribebant, interpretis, publice
22 dicata. Alia causa, alia auctoritas M. Horati Coclitis statuae – quae durat hodieque –, cum hostes a ponte sublicio solus arcuisset. Equidem et Sibyllae iuxta rostra esse non miror, tres sint licet: una quam Sextus Pacuius Taurus aed. pl. restituit; duae quas M. Messalla. Primas putarem has et Atti Navi, positas aetate Tarquinii Prisci, ni regum antecedentium essent in Capitolio, ex iis Romuli et Tatii
23 sine tunica, sicut et Camilli in rostris. Et ante aedem Castorum fuit

Curia durante il funerale di Publio Clodio; e nel Comizio, dedicata a spese dello Stato, si trovava quella di Ermodoro di Efeso[3], ispiratore delle leggi scritte dai decemviri.

22 Un altro motivo, un altro titolo di gloria valsero a Marco Orazio Coclite la sua statua – esiste ancora oggi[1] – per aver difeso da solo il ponte Sublicio dai nemici[2]. Da parte mia non trovo neanche strano che la Sibilla abbia una statua presso i Rostri, sebbene ve ne siano addirittura tre[3]: una restaurata da Sesto Pacuvio Tauro[4], edile della plebe, due da Marco Messalla[5]. Penserei che queste fossero le piú antiche[6], insieme con quella di Atto Navio, erette all'epoca di Tarquinio Prisco, se al Campidoglio non ci fossero le statue dei re precedenti[7].

23 Fra queste le statue di Romolo e di Tazio[1] sono senza tunica, cosí co-

[3] La statua sarebbe stata eretta nel 451 a. C. nel Comizio, probabilmente presso i *rostra* e le leggi delle XII tavole (sul Comizio arcaico, Coarelli, *Il Foro Romano*, I cit., pp. 119-226). L'abbinamento colla statua di Navio fa capire che anch'essa non esisteva piú al tempo di Plinio. Tuttavia il fondamento storico della venuta a Roma del nobile efesino e conseguentemente l'identità della statua sono *sub iudice* (*RE*, s.v. *Hermodoros* 3).

22. [1] Il personaggio sarebbe stato rappresentato nel completo dell'armatura zoppo e cieco in un occhio per le ferite dovute alla pugna. La statua, datata secondo la tradizione dopo il 508 (anno del suo eroico gesto), posta dapprima nel Comizio, sarebbe stata piú tardi traslata nell'*Area Volcani*, sita probabilmente presso l'angolo tra la Via Sacra e l'Argileto, ai limiti della *IV regio* e a sud del Comizio (su quest'area di controversa ubicazione in età arcaica, Coarelli, *Il Foro Romano*, I cit., pp. 29, 144, 164, 168, 172, 196), per essere meglio illuminata dal sole: si è pertanto congetturato che si trattasse in realtà d'una divinità solare ovvero, per l'iconografia dell'immagine e il luogo dov'era collocata, di Vulcano (cfr. *RE*, s.v.), ma il fatto che la statua fosse anche armata fa pensare invece che essa rappresentasse davvero questa figura leggendaria e sia da datare all'età successiva al sacco gallico (cosí *EAA*, s.v.).

[2] Il Sublicio era il piú antico ponte romano sul Tevere, costruito da Anco Marzio: esso era tutto di legno e collegava il Foro Boario al Gianicolo, ma l'esatta ubicazione è controversa.

[3] Secondo Plinio, sarebbe logico vi fosse la sola statua della Cumana, la Sibilla che ebbe relazioni con Roma. A queste statue si riferisce probabilmente anche Procopio, *de bello Gothico* I 25.19-20, che parla di τρία φάτα, stanti tra la Curia e il tempio di Giano: quest'ultimo passo e il numero di tre hanno fatto pensare alle Parche (Sellers, *ad loc.*). Tuttavia, mentre fino al V secolo si hanno testimonianze d'una sola Sibilla, nel IV secolo vi sono riferimenti a una pluralità di Sibille, che potrebbero essere state tre (Eraclide Pontico, fr. 96 Voss; Aristotele, *Problemi omerici* 954*a*.36; cfr. Roscher, s.v. *Sibylla*): è quindi possibile che le tre statue di Sibille presso i *rostra* risalissero a un'epoca (IV secolo) in cui si credeva che le Sibille fossero tre (e tre erano non a caso le Sibille dell'area campano-laziale tra le dieci fissate da Varrone, in Lattanzio, *Divinae institutiones*, I 6.8; Cimmeria, presso i Cimmeri del Lago Averno; Cumana e Tiburtina), donde la testimonianza di Plinio (il cui stupore è spiegabile, perché al suo tempo era canonico il numero di dieci), appellate φάτα da Procopio per le loro virtú profetiche.

[4] Nel 31 a. C.

[5] Pure nel 31.

[6] Per il rapporto della Cumana coi Tarquini, Plinio pensa a una datazione delle tre statue ancora a epoca regia: tuttavia nel VI secolo si credeva all'esistenza d'una sola Sibilla e il numero di tre suggerisce una datazione al IV secolo (cfr. nota 3).

[7] Sappiamo da Appiano, *Storia romana* I 16, che esse si ergevano presso i portali del tempio di Giove Capitolino, nell'area di alcuni tra i piú venerandi monumenti dell'Urbe. L'alta antichità di queste statue è stata messa in dubbio (F. Poulsen, in «Die Antike», XIII, 1937, pp. 125-50); tuttavia, pur non potendo essere accolte le datazioni a età prima dei Tarquini proposta da Plinio (perché non esistevano statue iconiche nel VII secolo: cfr. par. 9, nota 2), si può accettare una datazione ai decenni successivi al sacco gallico: tali ritratti infatti erano alquanto antichi già per Varrone (cfr. XXXIII.63; Sellers, *ad loc.*).

23. [1] Si tratta di statue famose (per le fonti, cfr. Gallet De Santerre, Le Bonniec, *ad loc.*): l'uso d'indossare la sola toga veniva considerato alquanto antico (Asconio Pediano, *Commentarium in Ci-*

Q. Marci Tremuli equestris togata, qui Samnites bis devicerat captaque Anagnia populum stipendio liberaverat. Inter antiquissimas sunt et Tulli Cloeli, L. Rosci, Sp. Nauti, C. Fulcini in rostris, a Fi-
24 denatibus in legatione interfectorum. Hoc a re p. tribui solebat iniuria caesis, sicut aliis et P. Iunio, Ti. Coruncanio, qui ab Teuta Illyriorum regina interfecti erant. Non omittendum videtur, quod annales adnotavere, tripedaneas iis statuas in foro statutas; haec videlicet mensura honorata tunc erat. Non praeteribo et Cn. Octavium ob unum SC. verbum. Hic regem Antiochum daturum se responsum dicentem virga, quam tenebat forte, circumscripsit priusque, quam egrederetur circulo illo, responsum dare coegit. In qua legatione interfecto senatus statuam poni iussit quam oculatissimo loco, eaque
25 est in rostris. Invenitur statua decreta et Taraciae Gaiae sive Fufetiae virgini Vestali, ut poneretur ubi vellet, quod adiectum non minus honoris habet quam feminae esse decretam. Meritum eius ipsis ponam annalium verbis: quod campum Tiberinum gratificata esset

me quella di Camillo sui Rostri. E davanti al tempio dei Castori[2] si trovava anche la statua equestre, in toga, di Quinto Marcio Tremulo[3], che due volte aveva vinto sui Sanniti ed espugnata Anagni[4], aveva liberato il popolo dal tributo. Tra le piú antiche ci sono anche quelle sui rostri di Tullio Clelio, Lucio Roscio, Spurio Nauzio, Gaio Fulcinio,
24 uccisi dai Fidenati in un'ambasceria[5]. Questo era l'onore che lo stato soleva concedere ai Romani uccisi ingiustamente, come, tra gli altri, anche a Publio Giunio e Tiberio Coruncanio[1], fatti assassinare da Teuta, regina degli Illiri. Non è da tralasciare quanto hanno annotato gli Annali, che cioè per costoro si era deciso di erigere nel Foro statue alte tre piedi; questa era evidentemente la dimensione in voga a quei tempi. E non dimenticherò neanche la statua di Gneo Ottavio[2], a causa di una formula del decreto del Senato. Costui, con un bastone che si trovava in mano, descrisse a terra un cerchio intorno al re Antioco che chiedeva tempo per rispondere e lo costrinse a dare una risposta prima di uscire da quel circolo. Egli fu poi ucciso in quella legazione e il Senato ordinò che gli fosse eretta una statua «nel luogo piú in vista»:
25 essa è infatti sui Rostri. Si ha notizia anche della statua decretata alla vergine vestale Taracia Gaia o Fufezia, colla disposizione «che fosse collocata dove voleva»; questa clausola comporta un onore non minore del fatto che fosse stata decretata una statua a una donna[1]. Il titolo di merito di costei lo esporrò con le parole stesse degli Annali, «poiché aveva donato al popolo il Campo Tiberino»[2].

ceronem: Pro M. Scauro 30), anteriore alla voga della *tunica aurea*, che sarebbe occorsa nell'età di Tarquinio Prisco (XXXIII.63). Su ubicazione e datazione delle due statue, par. 22, nota 7. La statua di Camillo sui Rostri è probabilmente del 338 a. C. (Coarelli, *Il Foro Romano*, I cit., pp. 44 e 87).

[2] Il tempio dei Castori si trova nell'area sud del Foro, presso la fonte Giuturna: piú volte ricostruito, il primo impianto era stato votato nel 496 e dedicato nel 484, essendo apparsi presso tale fonte i Dioscuri, nunzi della vittoria al lago Regillo (I. Nielsen, J. Zahle, in «Acta Archaeologica», LVI, 1985, pp. 1-29).

[3] Sulle statue equestri, cfr. par. 19, nota 2. Il ritratto di Tremulo, del 306 a. C. (Livio, IX 43.22), è noto grazie alla documentazione numismatica (*RE*, s.v.; Suppl., IV, c. 507).

[4] Capitale degli Ernici.

[5] Nel 438 o nel 418 a. C. Cicerone, *Philippicae orationes* IX 2.4-5, ricorda nel 43 a. C. che tali statue si conservarono sui Rostri fino alla sua giovinezza (Coarelli, *Il Foro Romano*, II cit., p. 21, nota 37).

24. [1] Nel 230 a. C.: come precisa Plinio, le due statue si ergevano nel Foro probabilmente nell'area del Comizio, per coerenza con l'ubicazione delle statue dei legati menzionate appena sopra.

[2] Eretta nel 162 a. C. sui Rostri (Cicerone, *Philippicae orationes* IX 2.4). Plinio riferisce a Ottavio un aneddoto di cui era stato invece protagonista Popilio Lenate.

25. [1] Il racconto è simile a quello riferito ad Acca Larenzia, il cui marito si chiamava *Tarutius* (Coarelli, *Il Foro Romano*, I cit., pp. 261-82). Plutarco, *Vite parallele*, *Publicola* 8.7-8, se si riferisce a questa vestale (i manoscritti recano il nome Tarquinia, corretto in Taracia), attesta che ella fiorí in età successiva a quella di Publicola, morto nel 503; Gellio, VII 7.1-8, lo connette con la *lex Horatia* (del 449? Cfr. *RE*, s.v. *Gaia Fufezia*): pertanto la statua era forse datata dalla tradizione agli inizi della seconda metà del V secolo; essa doveva ergersi nel Foro (come le altre statue menzionate in questi parr.) e, poiché Plinio ne ricava l'esistenza dagli *Annales*, è verosimile non esistesse piú ai suoi tempi.

[2] Altro nome del Campo Marzio (Gellio, VII 7.4: cfr. E. La Rocca, *La riva a mezzaluna*, Roma 1984, pp. XIII, 6-20, 95).

26 ea populo. – (12) Invenio et Pythagorae et Alcibiadi in cornibus comitii positas, cum bello Samniti Apollo Pythius iussisset fortissimo Graiae gentis et alteri sapientissimo simulacra celebri loco dicari. Eae stetere, donec Sulla dictator ibi curiam faceret. Mirumque est, illos patres Socrati cunctis ab eodem deo sapientia praelato Pythagoran praetulisse aut tot aliis virtute Alcibiaden et quemquam utroque Themistocli.

27 Columnarum ratio erat attolli super ceteros mortales, quod et arcus significant novicio invento. Primus tamen honos coepit a Graecis, nullique arbitror plures statuas dicatas quam Phalereo Demetrio Athenis, siquidem CCCLX statuere, nondum anno hunc numerum dierum excedente, quas mox laceravere. Statuerunt et Romae in

26 (12) Trovo scritto che furono innalzate statue anche a Pitagora e Alcibiade[1] agli angoli del Comizio[2], quando Apollo Pizio, durante la guerra Sannitica[3], ordinò di innalzare, in un luogo frequentato, una statua al piú forte dei Greci, ed un'altra al piú saggio. Entrambe vi restarono fino a quando il dittatore Silla vi fece erigere la Curia[4]. Ed è strano che i senatori di allora abbiano anteposto Pitagora a Socrate, preferito per la sua saggezza dallo stesso dio a tutti gli uomini[5], o Alcibiade a tanti altri per il valore, e chiunque altro, per entrambe le doti, a Temistocle.

27 Significato delle colonne era quello di essere innalzati sopra gli altri mortali: lo stesso scopo hanno gli archi, nuova invenzione[1]. Tuttavia questo onore cominciò dapprima tra i Greci, e penso che a nessuno furono dedicate piú statue di quelle che eressero, in Atene, a Demetrio Falereo, se è vero che ne eressero 360[2] – l'anno non contava ancora un numero maggiore di giorni – ma ben presto poi le fecero a pezzi[3]. Anche a Roma le tribú ne elevarono in tutti i quar-

26. [1] Il filosofo samio fu infatti assai rinomato in Magna Grecia e, per conseguenza, a Roma; abbiamo notizia di sue statue, oltre che a Roma, a Samo (Apuleio, *Florida* XV 51, 17.4 Kr.: ma si sarebbe trattato di un citaredo o di Batillo) e, piú tardi, a Costantinopoli (Cristodoro, in *Anthologia Palatina* II 120-24). Copie del ritratto dal Comizio sono state individuate in un busto da Ostia (G. Becatti, in «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», XXXIV, 1949, pp. 97-110) e in un altro da Aquileia (S. Stucchi, *Il ritratto di Pitagora*, Roma 1950, pp. 3-11): il filosofo era intonso, con corona d'alloro sul capo, mantello sulla spalla sinistra e serpente sul petto; per motivi stilistici, il bronzista dev'esser stato etrusco o italico, ma non greco o magnogreco. Anche la statua di Alcibiade è forse spiegabile con la popolarità del generale in Magna Grecia, dovuta alle note vicende della guerra di Sicilia del 415-413. Il piú bello tra gli Ateniesi del suo tempo fu raffigurato assai spesso (elenco dei numerosi ritratti in G. M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks*, Oxford 1984, pp. 81-83). È noto un solo ritratto ben conservato di Alcibiade, su un pannello musivo da Sparta (Richter, *The Portraits* cit., p. 83).

[2] Probabilmente la statua di Pitagora si ergeva presso lo spigolo sudoccidentale, quella di Alcibiade presso lo spigolo sudorientale della *Curia Hostilia*, dunque nell'area nord del Comizio (Coarelli, *Il Foro Romano*, I cit., pp. 149-59; II cit., pp. 20, 87, 119-22, 197, 234).

[3] Probabilmente nel 295 a. C., prima della battaglia di Sentino. Promotore delle statue sarebbe stato Marco Censorino, che le avrebbe collocate l'anno successivo (cfr. il Coarelli, citato nella nota precedente).

[4] Nel 79 a. C.

[5] Cfr. VII.118: sul perché Pitagora e Alcibiade erano ritenuti a Roma il piú saggio e il piú forte dei Greci, cfr. nota 1.

27. [1] Sulle colonne isolate, cfr. par. 20, nota 2. L'elaborazione dell'*arcus*, rispetto alla tradizione dei *fornices* repubblicani, ha luogo in età augustea (*arcus* con questo significato compare per la prima volta in *CIL* XI 1421, anteriore al 4 d. C.): tale tipo è la risultante di fornice, apparato «decorativo» e iscrizione (cfr. aa.vv., *Studi sull'arco onorario romano* cit., pp. 15-27; e, per il ruolo della scuola vitruviana nella codificazione del tipo, G. Tosi, *L'arco dei Gavi*, Roma 1983, pp. 83-87; si veda ora il riesame dell'intera questione in De Maria, *Archi onorari* cit., pp. 31-56).

[2] Sulle statue iconiche come tipo elaborato in ambito greco, cfr. par. 9, nota 2; par. 15, nota 3. La fonte della notizia sulle numerose statue di Demetrio è Varrone, in Nonio Marcello, 528 M (cfr. anche Nepote, *Miltiades*, 6; Strabone, IX 1.20; Dione Crisostomo, XXXVII 41; Plutarco, *Praecepta reipublicae gerendae*, 27, 820; Diogene Laerzio, V 75). Non abbiamo alcun ritratto sicuramente riferibile al Falereo, che resse Atene nel 317-307; le molte immagini del signore di Atene si inquadrano nella costituzione e diffusione della ritrattistica dinastica in età protoellenistica.

[3] Nel 307: questo episodio spiega probabilmente la mancata sopravvivenza di ritratti certi del personaggio.

omnibus vicis tribus Mario Gratidiano, ut diximus, easdemque subvertere Sullae introitu.

28 (13) Pedestres sine dubio Romae fuere in auctoritate longo tempore; et equestrium tamen origo perquam vetus est, cum feminis etiam honore communicato Cloeliae statua equestri, ceu parum esset toga eam cingi, cum Lucretiae ac Bruto, qui expulerant reges, propter quos Cloelia inter obsides fuerat, non decernerentur. Hanc pri-
29 mam cum Coclitis publice dicatam crediderim – Atto enim ac Sibyllae Tarquinium, ac reges sibi ipsos posuisse verisimile est –, nisi Cloeliae quoque Piso traderet ab iis positam, qui una opsides fuissent, redditis a Porsina in honorem eius. E diverso Annius Fetialis equestrem, quae fuerit contra Iovis Statoris aedem in vestibulo Su-

tieri a Mario Gratidiano[4], come abbiamo detto, poi le distrussero all'entrata di Silla.

28 (13) Senza dubbio a Roma le statue a piedi[1] furono in grande onore per lungo tempo; tuttavia anche l'origine di quelle equestri è assai antica e persino le donne hanno partecipato di tale onore; cosí Clelia[2] ebbe una statua equestre, come se non fosse stato sufficiente rappresentarla colla toga, quando Lucrezia e Bruto[3], che avevano cacciato i re a causa dei quali Clelia era stata presa come ostaggio, non avevano ricevuto questo onore.

29 Sarei propenso a credere che questa, insieme con quella di Coclite, siano state le prime statue fatte a spese pubbliche – è infatti verosimile che le statue di Atto e della Sibilla siano state erette da Tarquinio, e quelle dei re dai re stessi – se Pisone non raccontasse che anche la statua di Clelia fu innalzata dagli altri ostaggi, suoi compagni[1], quando Porsenna li restituí in riconoscimento del valore di lei; al contrario Annio Feziale sostiene che la statua equestre che si trovava di fronte al tempio di Giove Statore[2], nel vestibolo della casa

[4] Cfr. *supra*, XXXIII.132. Queste statue erano state erette nell'84 a. C.; distrutte dai Sillani l'anno seguente, costituirono un paradigma eloquente della provvisorietà della Fortuna (Cicerone, *De officiis*, III 20.80; Seneca, *De ira* III 18.1): naturalmente nemmeno di Gratidiano si conservano ritratti.

28. [1] L'anteriorità a Roma delle statue iconiche a piedi rispetto a quelle equestri trovava conferma nelle statue di Romolo, rappresentato sempre a piedi (Plutarco, *Vite parallele*, *Romolo* 16).

[2] Tale statua si ergeva *in summa sacra via*, presso il tempio, nel vestibolo della casa di Tarquinio il Superbo (dirimpetto al tempio di Giove Statore: cfr. par. seguente, nota 2), dunque a sud della strada (cfr. F. Castagnoli, in *Topografia romana*, Roma 1988, pp. 99-114); promotori del monumento sarebbero stati i compagni di cattività di Clelia, o i loro padri (Dionigi di Alicarnasso, V 35.2), dietro suggerimento dello stesso Porsenna (Servio, *Scholia in Vergilium* (*Aeneis*) VIII 646): lo stato se ne sarebbe assunto l'onere (Livio II 13.11); esso sarebbe stato eretto nel 508 a. C. (e risulterebbe dunque la piú antica statua equestre di Roma). Probabilmente vi era rappresentata *Venus equestris*, assimilata a *Venus cloacina*, donde l'attribuzione a *Cloelia*, derivando entrambe le denominazioni da *cluo* = purifico. Per rappresentazioni di Afrodite a cavallo, cfr. *LIMC*, s.v. *Aphrodite*, nn. 900-1.

[3] La statua togata di Clelia è nota solo da questo passo pliniano: il naturalista la riteneva coeva alla statua equestre, datandola dunque al 508. La stauta di Bruto si ergeva in Campidoglio, tra quelle dei re, dunque presso i portali del tempio di Giove Capitolino (cfr. par. 22, nota 7; par. 23, nota 1): l'eroe era rappresentato con la spada sguainata (cfr. XXXIII.9; e inoltre Plutarco, *Vite parallele*, *Bruto* 1; Svetonio, *Iulius* 80; Dione Cassio, XLIII 45). Probabilmente si pensava che la statua fosse del 509, anno del consolato, e della morte, di Bruto, e fosse stata eretta in occasione della *dedicatio* del vicino tempio di Giove, occorsa poco dopo l'uccisione del liberatore di Roma. Conosciamo un ritratto di Bruto grazie a monete del 59 e del 44-42 a. C.: si tratta d'una testa intonsa dall'espressione dura, possibile modernizzazione del ritratto di cui parla Plinio, se si ammette che esso sia in realtà da datare al piú presto dopo il sacco gallico (F. Poulsen, in «Die Antike», XIII, 1937, p. 130). Anche la statua di Lucrezia, attestata solo in questo passo, doveva essere tradizionalmente datata al 509, l'anno in cui la pudica matrona si uccise.

29. [1] Cfr. par. 28, nota 2. Per la statua di Atto, cfr. par. 21, nota 4; sulle tre statue di Sibille, cfr. par. 22, nota 3; sulle statue dei re, cfr. par. 22, nota 7 e par. 23, nota 1; su Pisone, cfr. par. 14, nota 1.

[2] Questo tempio sarebbe stato fondato da Romolo (Livio, I 12); la sua prima monumentalizzazione risalirebbe al 294 a. C., in seguito alla vittoria di Luceria sui Sanniti (Livio, X 36); esso è stato riconosciuto plausibilmente nel c.d. tempio del divo Romolo: cfr. Coarelli, *Il Foro Romano*, I cit., pp. 26-33; II cit., p. 34; Castagnoli, in *Topografia romana* cit., pp. 99-114). Annio Fe-

perbi domus, Valeriae fuisse, Publicolae consulis filiae, eamque solam refugisse Tiberimque transnatavisse ceteris opsidibus, qui Porsinae mittebantur, interemptis Tarquinii insidiis.

30 (14) L. Piso prodidit M. Aemilio C. Popilio iterum cos. a censoribus P. Cornelio Scipione M. Popilio statuas circa forum eorum, qui magistratum gesserant, sublatas omnes praeter eas, quae populi aut senatus sententia statutae essent, eam vero, quam apud aedem Telluris statuisset sibi Sp. Cassius, qui regnum adfectaverat, etiam conflatam a censoribus. Nimirum in ea quoque re ambitionem provide-

31 bant illi viri. Exstant Catonis in censura vociferationes mulieribus statuas Romanis in provinciis poni; nec tamen potuit inhibere, quo minus Romae quoque ponerentur, sicuti Corneliae Gracchorum ma-

di Tarquinio il Superbo, rappresentava la figlia del console Publicola, Valeria, e che essa sola era riuscita a fuggire e a passare il Tevere a nuoto, mentre gli altri ostaggi che venivano inviati a Porsenna furono uccisi in un'imboscata di Tarquinio.

30 (14) Lucio Pisone narra che sotto il consolato di Marco Emilio e il secondo consolato di Gaio Popilio[1] [158 a. C.], i censori Publio Cornelio Scipione e Marco Popilio[2] fecero togliere[3] dal Foro tutte le statue di coloro che avevano tenuto una magistratura tranne quelle che erano state erette per decreto del popolo o del senato; quanto a quella che Spurio Cassio – colui che aspirò al regno – si era fatta erigere presso il tempio della dea Terra[4], i censori la fecero addirittura fondere[5]. Certo, anche in questo campo questi uomini saggi prendevano misure contro l'ambizione.

31 Ci rimangono ancora le accuse di Catone[1] che, durante la sua censura, tuonava contro l'uso di innalzare statue alle donne romane nelle province; tuttavia non poté impedire che se ne innalzassero anche a Roma, per esempio a Cornelia[2], madre dei Gracchi e figlia dell'Afri-

ziale è forse un annalista della seconda metà del II secolo a. C., che Plinio conosce verosimilmente tramite Varrone, perché non lo cita nella bibl. del libro XXXIV (Gallet de Santerre, Le Bonniec, p. 32).

30. [1] Su Pisone, cfr. par. 14, nota 1.

[2] Cfr. *CIL* I² I XVIII*b*, 1.595.

[3] Già il censore M. Emilio Lepido aveva rimosso nel 179 statue, scudi e insegne militari dall'area (Livio, XL 51.3). La preoccupazione di evitare che una persona emergesse sulle altre, e di non mettere pertanto a disposizione aree pubbliche per monumenti di privati, o di revocarne la concessione se questa era stata data, caratterizza sia le città greche rette con forme istituzionali repubblicane (fino al V secolo) sia Roma (fino alla seconda metà del II secolo a. C.). Per quanto concerne l'Urbe, tali episodi dimostrano che in Campidoglio e nel Foro le statue iconiche erano numerose già nei primi decenni del II secolo a. C.

[4] Il tempio della *Tellus*, votato da Sempronio Sofo durante un terremoto nel 268 a. C., si trovava probabilmente in corrispondenza dell'odierna imboccatura di Via del Colosseo, non lungi dalla *Sacra Via*, sul sito primieramente occupato dalla casa di Spurio Cassio (tuttavia il culto della dea in quest'area probabilmente preesisteva all'erezione di tale impianto: Platner, Ashby, s.v. *Tellus*; Coarelli, *Il Foro Romano*, I cit., pp. 39-40). La datazione tradizionale della statua di Cassio doveva essere il 496 a. C., anno del consolato di questi; Plinio ne chiarisce la collocazione citando un edificio noto ai suoi giorni e prossimo al luogo dove si ergeva la statua, ancorché ad essa posteriore.

[5] È *communis opinio* (cfr., *e. g.*, Gallet de Santerre, Le Bonniec, *ad loc.*) che questa notizia sia errata, perché la statua di Cassio dovette essere abbattuta già nel 486, data della condanna di questi, o nel 485, anno della sua morte (la censura fu introdotta solo nel 443). Tuttavia è improbabile che tale statua iconica risalisse agli inizi del V secolo e fosse stata risparmiata dall'invasione gallica: mi sembra preferibile pensare a una datazione del ritratto al IV secolo – l'epoca in cui vennero erette statue iconiche di ricostruzione delle maggiori personalità di età regia e alto-repubblicana – e che i «censori» (naturalmente, Cornelio Scipione e Popilio, nel 158) l'avessero fusa, memori delle ambizioni tiranniche del personaggio.

31. [1] La censura di Catone cade nel 184. Anche Plutarco, *Praecepta reipublicae gerendae*, 27 820B, dà notizia della disapprovazione del Censore verso le statue iconiche: egli avrebbe preferito che i Romani si domandassero perché non vi era una statua di Catone, piuttosto che chiedessero perché gli fosse stata eretta.

[2] Cfr. VII.57 e Plutarco, *Vite parallele*, *Caio Gracco* 4; della statua abbiamo la base (*CIL* VI 31610-10043), in marmo pentelico, recante due iscrizioni, trovata presso i propilei del portico di Ottavia (dunque in accordo con l'indicazione pliniana) e databile per il *ductus* dell'iscrizione piú antica

tri, quae fuit Africani prioris filia. Sedens huic posita soleisque sine ammento insignis in Metelli publica porticu, quae statua nunc est in
32 Octaviae operibus. – (15) Publice autem ab exteris posita est Romae C. Aelio tr. pl. lege perlata in Sthennium Stallium Lucanum, qui Thurinos bis infestaverat. Ob id Aelium Thurini statua et corona aurea donarunt. Iidem postea Fabricium donavere statua liberati obsidione, passimque gentes in clientelas ita receptae, et adeo discrimen omne sublatum, ut Hannibalis etiam statuae tribus locis visantur in ea urbe, cuius intra muros solus hostium emisit hastam.
33 (16) Fuisse autem statuariam artem familiarem Italiae quoque et

cano Maggiore. Essa è stata rappresentata seduta, con il particolare notevole dei sandali senza correggia; un tempo era collocata nel Portico pubblico di Metello, ora si trova negli edifici di Ottavia.

32 (15) La prima statua elevata pubblicamente in Roma a spese di cittadini stranieri fu quella in onore di Gaio Elio[1] tribuno della plebe, in quanto autore di una legge contro Stennio Stallio Lucano[2] che per due volte aveva depredato gli abitanti di Turi; per questo essi gli fecero dono di una statua e una corona d'oro. Piú tardi gli stessi Turini, liberati da un assedio per opera di Fabrizio, gli fecero dono di una statua e cosí i vari popoli furono accolti dappertutto nelle clientele di Roma[3] e ogni distinzione fu abolita, fino al punto che si possono vedere perfino statue di Annibale in tre luoghi di Roma, la città entro le cui mura egli fu il solo nemico che abbia scagliato una lancia.

33 (16) Che l'arte statuaria[1] sia stata anche in Italia un'arte indige-

a età augustea: è quindi probabile che essa sostituisse una base precedente, coeva alla statua, che dev'esser stata eretta alla morte di Cornelia, occorsa probabilmente nel 121 a. C. La matrona era rappresentata seduta probabilmente per influsso dei ritratti seduti di consuetudine ellenistica (dopo che Lisippo aveva creato il Socrate seduto: Moreno, *Vita e arte* cit., pp. 192-98) e forse ad opera d'un bronzista attico: ciò sarebbe in accordo col filellenismo della madre dei Gracchi (*EAA*, s.v.). La *porticus Metelli* fu costruita nel 146 a. C. da Metello Macedonico: essa racchiudeva l'area quadrangolare coi due templi di Giove Statore e Giunone Regina (eretti il primo dallo stesso generale in quest'occasione, il secondo probabilmente a partire dal 179 e ampiamente restaurato nel 146), nel Campo Marzio Meridionale, e rappresenta uno dei momenti piú considerevoli della monumentalizzazione e della pianificazione di vaste aree, urbane e suburbane, nel II secolo a. C. Distrutto tale impianto, col contributo di Ottavia, sorella di Augusto, fu costruita sulla medesima area dopo il 27 a. C. la piú sontuosa *porticus Octaviae*, dotandola d'una biblioteca, della curia e di *scholae* (a nord dei templi) e caratterizzandola come un grande museo pubblico, le cui opere d'arte sono spesso citate da Plinio nei libri XXXIV-XXXVI (cfr. F. Zevi, in «Gnomon», XLIX, 1977, pp. 196-201).

32. [1] Tale statua non è altrimenti nota, ma è da datare al 282 a. C., anno della seconda incursione patita dai Turini e quindi, si può presumere, della legge in loro favore, anche perché la statua di Fabrizio, eretta *postea* rispetto a quella di Elio, è dello stesso anno. È notevole che le statue dedicate da popolazioni straniere a personaggi romani siano documentate a partire dalla prima metà del III secolo, l'epoca in cui ha anche inizio la politica di sistematica espansione dello stato romano.

[2] Questi aveva depredato i Turini nel 285 e nel 282. Turi era una colonia panellenica voluta da Pericle, fondata probabilmente nel 444 a. C. e progettata, a quanto sembra, da Ippodamo di Mileto, con pianta a schema ortogonale, ripartizione dello spazio urbano tra le funzioni religiosa, civile e privata, riservate ad aree distinte, e ricorrenza della medesima unità modulare nelle suddivisioni areali (tali conclusioni attendono comunque ulteriori verifiche: cfr. A. Corso, *Monumenti periclei*, Venezia 1986, pp. 19-23, ivi bibliografia precedente).

[3] La statua di Fabrizio, altrimenti ignota, dev'essere del 282 a. C., l'anno in cui questo generale sconfisse i Lucani e i Bruzi, in guerra contro i Turini (Valerio Massimo, I 8.6). La pratica di diverse città di ricorrere alle tutele di personaggi romani caratterizza il periodo tardorepubblicano: il caso piú noto è quello dei Capuani, clienti di Cicerone, a cui eressero una statua (Cicerone, *Pro P. Sestio* 4.9; *In L. Pisonem* 11.25). Le tre statue di Annibale, altrimenti ignote, erano state forse portate come bottino per il trionfo da Cartagine o da città già soggette al duce cartaginese o dall'Asia Minore (cfr. Sellers, *ad loc.*). Complessivamente Plinio ha citato nei parr. 18-32 ben 38 statue iconiche in bronzo, quasi tutte di personaggi romani, dichiarate dalla tradizione di età regia o repubblicana, ma in realtà riferibili in gran parte al V-III secolo a. C.: ciò dimostra dunque la recezione a Roma già in età alto- e mediorepubblicana della scultura in bronzo a soggetto umano, dedotta probabilmente dall'ambito magnogreco. Tuttavia mentre in Grecia la scultura in bronzo a soggetto umano (ἀνδριαντοποϊα) è subordinata, in età arcaica e classica, a quella a soggetto divino (ἀγαλματοποϊα), a Roma essa sembra assolvere a un ruolo di primo piano nella statuaria: si tratta probabilmente di un esito dell'importanza che aveva nell'Urbe la funzione celebrativa.

33. [1] *Ars statuaria* = scultura in bronzo. Plinio inizia con questo paragrafo a dar notizia delle statue di divinità.

vetustam, indicant Hercules ab Euandro sacratus, ut produnt, in foro boario, qui triumphalis vocatur atque per triumphos vestitur habitu triumphali, praeterea Ianus geminus a Numa rege dicatus, qui pacis bellique argumento colitur digitis ita figuratis, ut CCCLXV dierum nota per significationem anni temporis et aevi esse deum indi-
34 cent. Signa quoque Tuscanica per terras dispersa quin in Etruria factitata sint, non est dubium. Deorum tantum putarem ea fuisse, ni Metrodorus Scepsius, cui cognomen a Romani nominis odio inditum est, propter MM statuarum Volsinios expugnatos obiceret. Mirumque mihi videtur, cum statuarum origo tam vetus Italiae sit, lignea

na e antica, lo testimoniano l'Ercole consacrato da Evandro, secondo la tradizione, nel Foro Boario[2] (lo si definisce Trionfale e nei trionfi viene vestito con l'abito trionfale) ed inoltre il Giano bifronte[3] dedicato dal re Numa e venerato come segnale della Pace e della Guerra: le sue dita sono disposte in maniera tale da indicare, con il segno dei 365 giorni che indicano l'anno, che egli è il dio del tempo e dell'«età»[4].

34 Anche le statue tuscaniche sparse per il mondo, non c'è dubbio che siano state fabbricate in Etruria. Sarei portato a credere che queste statue rappresentassero solo delle divinità, se Metrodoro di Scepsi, che deve il suo soprannome all'odio per Roma[1], non ci rinfacciasse di avere espugnato Volsinii[2] appunto per le 2000 statue che vi si trovavano. E mi sembra strano, dal momento che in Italia

[2] Il culto d'Ercole nel Foro Boario (al quale pertiene il tempio cosiddetto «di Vesta», in realtà di Ercole) risaliva a età assai antica: infatti quivi si trovava il grande altare (*ara maxima*) dedicato, secondo la tradizione, da Evandro o da Ercole stesso (fonti in Platner, Ashby, s.vv. *Herculis Invicti Ara Maxima*, *Hercules Victor*), al quale era evidentemente associata la statua di cui parla Plinio; tuttavia il naturalista, con un *ut produnt*, palesa il suo scetticismo su un'antichità tanto remota di quest'ultimo monumento. Forse un'eco della statua è offerta dalle molte raffigurazioni di Ercole di età mediorepubblicana (aa.vv., *Roma medio-repubblicana* cit., pp. 36, 39, 43, 70, 131-32, 146, 186, 276-77, 286-88, 353-54, 355-60).

[3] Tale simulacro è menzionato anche da Virgilio, *Aeneis* XII 198; Ovidio, *Fasti* I 89; Procopio, *De bello Gothico* I 25: da esso è forse mutuato il Giano Bifronte raffigurato sugli assi librale e semilibrale a partire dagli inizi del III secolo (L. Adams Holland, *Janus*, Roma 1961, pp. 200-23). La statua si ergeva nel sacello di Giano Gemino nel Foro, identificabile forse con l'avancorpo sud-occidentale della Basilica Emilia (Coarelli, *Il Foro Romano*, I cit., pp. 89-97). L'impianto originario, noto, probabilmente in un successivo rifacimento, grazie alle raffigurazioni monetali, sembra risalire a età regia: ciò è in accordo con l'alta antichità del culto di Giano, istituito secondo la tradizione sotto i regni di Romolo o Numa (sul culto, M. Meslin, *La fête des Kalendes*, Bruxelles 1970).

[4] Probabilmente la statua presentava tre dita della mano destra piegate, in modo da indicare CCC (trecento) e la sinistra con due dita poste ad angolo retto per significare L (cinquanta) e le altre tre dita formanti tre V (quindici) (Ferri, *ad loc.*): poiché il calendario ebbe 365 giorni solo dopo il 46 a. C., la statua in tale torno di tempo dev'essere stata restaurata.

34. [1] Il presente passo, con Strabone, XVII 1.28 e Quintiliano, XII 10.1 e 7, prova che la statuaria prodotta dagli Etruschi era ritenuta in età imperiale presentare caratteristiche proprie e inconfondibili (durezza espressiva unita a tratti rigidi e «arcaici»). Plinio informa inoltre che prevaleva anche nella statuaria etrusca, come in quella greca, l'interesse per i soggetti divini rispetto a quelli umani; e testimonia anche la notevole espansione geografica raggiunta dai prodotti etruschi pertinenti a tale arte. Metrodoro di Scepsi, scrittore della seconda metà del II secolo a. C., appartiene alla corrente storiografica tardoellenistica ostile a Roma (perciò era appellato μισορωμαῖος, «odiatore dei romani»); è citato anche nella bibliografia del libro XXXIV, tra gli autori *externi*: è incerto se si tratti d'una fonte diretta o mediata (si è pensato a Cornelio Nepote).

[2] Nel 265: cfr. II.139. Plinio vuol dire che 2000 statue non potevano proporre solo soggetti divini, ma anche personalità storiche. L'afflusso di tante statue etrusche a Roma, motivato dalla conquista romana dell'Etruria meridionale, testimonia l'apprezzamento per la statuaria etrusca che distingueva la società romana ancora alla metà del III secolo e rende probabile che queste opere fossero ritenute dei paradigmi per la statuaria prodotta a Roma: cfr. Becatti, *Arte e gusto* cit., pp. 6, 277. Plinio dichiara il proprio scetticismo su tale notizia, motivandolo col fatto che fino alla conquista dell'Asia (dal 188 al 133 a. C.), le statue di divinità sarebbero state per lo piú in legno o terracotta (argomento debole, considerate le molte statue in bronzo citate nei precedenti parr.), ma in realtà per una difesa d'ufficio di Roma contro un suo preteso calunniatore. L'importanza della coroplastica in ambito etrusco e italico, dovuto alla mancanza di cave di marmo di buona qualità in Italia centro-meridionale e alla facilità di lavorazione della terracotta, è largamente confermata dai molti e notevoli prodotti fittili di coroplasti etruschi e italici (cfr. *Rasenna*, Milano 1986, pp. 533-676).

potius aut fictilia deorum simulacra in delubris dicata usque ad devictam Asiam, unde luxuria.

35 Similitudines exprimendi quae prima fuerit origo, in ea, quam plasticen Graeci vocant, dici convenientius erit; etenim prior quam statuaria fuit. Sed haec ad infinitum effloruit, multorum voluminum
36 opere, si quis plura persequi velit; omnia enim quis possit? (17) M. Scauri aedilitate signorum MMM in scaena tantum fuere temporario theatro. Mummius Achaia devicta replevit urbem, non relicturus filiae dotem; cur enim non cum excusatione ponatur? Multa et Luculli invexere. Rhodi etiamnum $\overline{\text{III}}$ signorum esse Mucianus ter cos. prodidit, nec pauciora Athenis, Olympiae, Delphis superesse creduntur.
37 Quis ista mortalium persequi possit aut quis usus noscendi intellegatur? Insignia maxime et aliqua de causa notata voluptarium sit atti-

l'origine delle statue è cosí antica, che si sia continuato a dedicare nei templi statue in legno o in terracotta fino alla conquista dell'Asia dalla quale ci derivò il lusso.

35 Dell'origine prima dell'arte del ritratto, sarà piú conveniente parlare quando tratteremo l'arte che i Greci chiamano plastica: essa infatti è anteriore alla statuaria[1]. Senonché essa ha avuto una fioritura all'infinito e richiederebbe molti volumi se uno volesse enumerare la maggior parte della produzione: enumerarla poi tutta, chi mai potrebbe?

36 (17) Durante l'edilità di Marco Scauro [58 a. C.][1] ci furono ben 3000 statue sulla scena di un teatro soltanto provvisorio[2]. Mummio, dopo la conquista della Grecia[3], ne riempí Roma, lui che non avrebbe poi lasciato dote alla figlia; perché non addurre questo fatto a sua scusante? Anche i Luculli[4] importarono molte statue. Secondo la testimonianza di Muciano[5], tre volte console, a Rodi c'erano ancora 3000 statue e non sembra che ne rimangano meno a Atene, Olimpia e Delfi.

37 Quale mortale potrebbe farne la rassegna esatta o quale utilità potrebbe derivarne dal conoscerle tutte? Di quelle che sono partico-

35. [1] Plastica = scultura in terracotta, che naturalmente precede quella in bronzo (ed è attestata in ambito greco anche in età protogeometrica: cfr. Giuliano, *Arte greca*, I cit., pp. 32-33) e che Plinio tratta in XXXV.151-58: in XXXV.151 egli dirà che il ritratto (ovviamente ideale) in terracotta sarebbe stato creato da Butade di Sicione, nel VII secolo, dunque in un momento anteriore alla sua recezione nella bronzistica, che sarebbe occorsa, come si è visto, alla metà del VI secolo (cfr. par. 9, nota 2; par. 16, nota 1). Plinio tuttavia afferma che la statuaria, per quanto meno antica, ha conosciuto in seguito una diffusione e un apprezzamento di gran lunga superiori a quelli della plastica. L'osservazione pliniana trova conferma nella considerazione che, dalla seconda metà del VI secolo, la bronzistica è stata l'arte guida nella produzione scultorea del mondo greco.

36. [1] Cfr. VIII.64; XXXVI.5, 50, 113-15.

[2] Plinio, in XXXVI.5 e 114-15, preciserà che queste statue (da intendere: non tutte 3000, ma forse le piú notevoli) si ergevano tra le 360 colonne della scena a tre piani. Il primo teatro permanente a Roma sarà costruito da Pompeo nel 55 a. C. Tuttavia l'edificio effimero di Scauro, col suo fasto, con la cavea sorretta da un'opera di carpenteria e con l'alta scena, presupposto della quale era che il teatro fosse un'unità volumetrica conchiusa, pose le premesse per l'erezione nell'Urbe di teatri stabili e costituí probabilmente un momento nodale nell'elaborazione delle piú vistose peculiarità del teatro romano. La decorazione della scena con statue è una recezione dal teatro greco e fu introdotta per la prima volta forse con la fase licurgica del teatro di Dioniso ad Atene, del 330 a. C. circa (cfr. R. F. Townsend, in «Hesperia: Journal of the American School of Classical Studies at Athens», LV, 1986, pp. 421-31). Sulle origini del teatro romano, fondamentale C. Courtois, in «Revue d'Archeologie et d'Histoire de l'Art. Louvain», XIX, 1986, pp. 50-74.

[3] Cfr. par. 7, nota 1.

[4] Lucio e Marco Licinio Lucullo, consoli rispettivamente nel 74 e nel 73 a. C.: il primo portò suppellettili, opere d'arte e custumi orientali a Roma dall'Asia, dove aveva combattuto contro Mitridate; il secondo asportò diversi capolavori dalla Macedonia.

[5] Muciano, console nel 67, nel 70 e nel 72 d. C., scrisse un'opera di memorie dei suoi viaggi in Asia, dando contezza dei molti *mirabilia* visti colà (G. Traina, in «Athenaeum», LXV (1987), pp. 379-406). La cifra di 73 000 statue è spesso corretta in 3000, ma, a mio avviso, un numero tanto alto di statue poteva ben essere raggiunto sommando quelle che stavano nella città di Rodi, uno dei massimi centri del Mediterraneo in età ellenistica, a quelle poste a Camiro, a Ialiso e a Lindo (il cui santuario di Atena era uno dei piú celebri del mondo greco-orientale nel IV-I secolo a. C.); si deve ricordare a tal riguardo che le officine rodie furono tra le piú attive e rinomate del mondo greco per un arco di tempo assai lungo (almeno dal III secolo a. C. al I secolo d. C.). Sulla scultura ellenistica rodia, G. Gualandi, in «Annuario della Scuola Archeologica Italiana di Atene», LIV, 1976, pp. 7-259. Il numero di statue menzionato da Plinio è giustificato anche per Atene, Olimpia e Delfi, trattandosi dei tre centri della Grecia continentale che presentavano la maggior concentrazione di opere d'arte.

gisse artificesque celebratos nominavisse, singulorum quoque inexplicabili multitudine, cum Lysippus MD opera fecisse prodatur, tantae omnia artis, ut claritatem possent dare vel singula: numerum apparuisse defuncto eo, cum thesaurum effregisset heres; solitum enim ex manipretio cuiusque signi denarios seponere aureos singulos.

38 Evecta supra humanam fidem ars est successu, mox et audacia. In argumentum successus unum exemplum adferam, nec deorum hominumve similitudinis expressae. Aetas nostra vidit in Capitolio, priusquam id novissime conflagraret a Vitellianis incensum, in cella Iunonis canem ex aere volnus suum lambentem, cuius eximium miraculum et indiscreta veri similitudo non eo solum intellegitur, quod ibi dicata fuerat, verum et satisdatione; nam quoniam summa nulla par videbatur, capite tutelarios cavere pro ea institutum publice fuit.

39 (18) Audaciae innumera sunt exempla. Moles quippe excogitatas videmus statuarum, quas colossaeas vocant, turribus pares. Talis est in Capitolio Apollo, tralatus a M. Lucullo ex Apollonia Ponti urbe,

40 XXX cubitorum, D talentis factus; talis in campo Martio Iuppiter, a Claudio Caesare dicatus, qui devoratur Pompeiani theatri vicinitate;

larmente illustri o che sono notevoli per una qualche ragione, potrebbe essere piacevole occuparsene e nominare gli artisti celebri, pur nella farraginosa moltitudine delle opere dei singoli autori: si tramanda che Lisippo abbia fatto 1500 opere[1], tutte di tale perfezione artistica che ciascuna basterebbe a dare gloria all'autore; il loro numero fu constatato quando, morto lui, l'erede aprí lo scrigno dove Lisippo era solito riporre una moneta d'oro tratta dal prezzo di vendita di ciascuna statua.

38 L'arte si è elevata a un grado incredibile di perfezione, e in seguito anche di arditezza inventiva. A prova della perfezione addurrò un unico esempio e non relativo a ritratto divino o umano. La nostra generazione ha visto in Campidoglio, prima del recente incendio dai Vitelliani[1], nella cella di Giunone, una cagna di bronzo che lecca la sua ferita; la sua incredibile straordinarietà e la sua totale somiglianza al vero risultano evidenti non solo dal luogo ove fu dedicata, ma anche dalla sua cauzione; infatti, poiché nessuna somma sembrava sufficiente, fu stabilito con pubblico decreto che i custodi ne rispondessero di persona, pena la vita.

39 (18) Quanto all'arditezza dell'inventiva, gli esempi sono innumerevoli. Vediamo infatti che sono state ideate enormi statue, simili a torri, dette colossi. Tale è l'Apollo in Campidoglio[1], trasferito da Marco Lucullo dalla città di Apollonia in Ponto, alto trenta cubiti e co-
40 stato 500 talenti; tale è il Giove del campo di Marte, dedicato dall'imperatore Claudio[1] ma quasi soffocato dal vicino teatro di Pompeo[2];

37. [1] Questa cifra è credibile, in quanto vi sono probabilmente comprese anche le opere «di bottega». Dall'aneddoto si ricava che Lisippo, come Apelle, si faceva pagare in oro; e grazie ad esso si ha un'idea dell'intensa attività della piú importante bottega di bronzista dell'età di Alessandro (Moreno, *Vita e arte* cit., p. 21).

38. [1] Nel 69 a. C. La *cella Iunonis* è quella del tempio di Giove Capitolino. Della cagna ferita capitolina abbiamo una copia, al Museo Barracco: la posa instabile della cagna, il suo disporsi nello spazio, la costruzione geometrica della figura e il naturalismo della resa plastica hanno fatto pensare a Lisippo (Moreno, *Vita e arte* cit., pp. 108-11), il cui nome Plinio sottintenderebbe, avendolo menzionato poco sopra (cfr. par. 37).

39. [1] Plinio, dopo aver espresso la propria meraviglia per la quantità di statue in bronzo esistenti, passa a trattare le statue di dimensioni eccezionali (colossi). Abbiamo contezza di diversi colossi pertinenti alla statuaria greca arcaica, classica e soprattutto ellenistica. Statue bronzee gigantesche vennero in particolare voga a Roma in età tardorepubblicana e imperiale, per l'apprezzamento della monumentalità diffuso nella società romana e perché esse avevano spesso una funzione celebrativa di vittorie di Roma: è il caso dell'Apollo portato da Lucullo a Roma nel 71 a. C. La statua, di Calamide (Strabone, VII 319), è riprodotta su monete di Apollonia: Apollo era stante, con le braccia aperte, tenente un ramo d'acanto con la destra, l'arco con la sinistra; l'iconografia denuncia l'età di transizione tra le forme severa e classica (cfr. P. Orlandini, *Calamide*, Bologna 1950, I, pp. 30, 37-38, 56, 67, 70, 75, 85, 90; II, pp. 17-18, 35, 66; tav. I, fig. 1).

40. [1] In occasione del restauro del teatro di Pompeo, cominciato da Tiberio e finito da Claudio (Tacito, *Annales*, III 72; VI 45).

[2] Il primo teatro permanente a Roma, eretto tra il 61 e il 55 a. C. nel Campo Marzio meridionale, era caratterizzato da una cavea sostruzionata, che conduceva al tempio di Venere Vincitrice (secondo una consuetudine propria dei santuari medioitalici) e dalla *porticus pone scaenam* (qua-

talis et Tarenti factus a Lysippo, XL cubitorum. Mirum in eo quod manu, ut ferunt, mobilis ea ratio libramenti est, ut nullis convellatur procellis. Id quidem providisse et artifex dicitur modico intervallo, unde maxime flatum opus erat frangi, opposita columna. Itaque magnitudinem propter difficultatemque moliendi non attigit eum Fabius Verrucosus, cum Herculem, qui est in Capitolio, inde transfer-
41 ret. Ante omnes autem in admiratione fuit Solis colossus Rhodi, quem fecerat Chares Lindius, Lysippi supra dicti discipulus. LXX cubitorum altitudinis fuit hoc simulacrum, post LXVI annum terrae motu prostratum, sed iacens quoque miraculo est. Pauci pollicem eius amplectuntur, maiores sunt digiti quam pleraeque statuae. Vasti specus hiant defractis membris; spectantur intus magnae molis saxa, quorum pondere stabiliverat eum constituens. Duodecim annis tradunt effectum CCC talentis, quae contigerant ex apparatu regis Demetrii relicto morae taedio obsessa Rhodo. Sunt alii centum numero
42 in eadem urbe colossi minores hoc, sed ubicumque singuli fuissent,

tale è anche il Giove di Taranto[3], opera di Lisippo, alto quaranta cubiti. È mirabile, in questa statua, il fatto che la si possa muovere con la mano, come dicono, tanto è bene equilibrata, mentre non può essere abbattuta da nessuna tempesta. Si dice comunque che l'artista abbia anche raggiunto questo risultato collocando a breve distanza dalla statua una colonna dalla parte in cui era piú necessario rompere l'impeto dei venti. Pertanto per la grandezza e per la difficoltà di maneggiarlo Fabio Verrucoso[4] non lo toccò, mentre trasferí da là l'Ercole[5] che ora è nel Campidoglio.

41 Ma il piú ammirato di tutti era il colosso del Sole[1] che si trovava a Rodi opera di Carete di Lindo, discepolo del sopracitato Lisippo. Esso era alto 70 cubiti[2]. Questa statua, caduta a terra dopo sessantasei anni a causa di un terremoto[3], anche se a terra, costituisce tuttavia ugualmente uno spettacolo meraviglioso[4]. Pochi possono abbracciare il suo pollice, e le dita sono piú grandi che molte altre statue tutte intere. Vaste cavità si aprono nelle membra spezzate; all'interno si possono osservare pietre di grande dimensione, del cui peso l'artista si era servito per consolidare il colosso durante la costruzione. Dicono che fu costruito in dodici anni e con una spesa di 300 talenti ricavati dalla vendita del materiale abbandonato dal re Demetrio allorché, stanco del suo prolungarsi, tolse l'assedio a Rodi.

42 Nella stessa città ci sono cento altri colossi piú piccoli di que-

driportico dietro la scena: includeva anche la *curia Pompeii*, per le riunioni del Senato), che ne esaltavano il valore urbanistico di raccordo di funzioni diverse (cfr. L. Richardson, in «American Journal of Archaeology», XCI, 1987, pp. 123-26).

[3] Eretto verso il 310 a. C. sulla piazza di Taranto, era allora la piú alta statua del mondo greco e brandiva con la destra la folgore, tenendo lo scettro con la sinistra (documenti *ad hoc* a Policoro e Metaponto); la terribilità dell'immagine aveva indotto Fabio Massimo Verrucoso nel 209 a. C. a non portarla a Roma, lasciandola con gli altri dèi irati ai Tarentini (cfr. Moreno, *Vita e arte* cit., pp. 231-36).

[4] Cfr. nota precedente.

[5] Altro colosso di Lisippo eretto verso il 310 a. C. sull'Acropoli di Taranto, trasferito da Fabio nel 209 sul Campidoglio, l'acropoli di Roma (fu dunque una delle prime statue «d'autore» conosciute dai Romani), portato nel 325 d. C. a Costantinopoli nella Basilica, nel 390 d. C. nell'Ippodromo, infine fuso dai Latini nel 1204 per battere moneta. Eracle vi era rappresentato intonso, seduto su una cesta capovolta, il mento appoggiato alla mano destra: innumerevoli gli echi ellenistici, romani e bizantini del capolavoro, che presentava masse muscolari enfatiche (preludio al barocco ellenistico), mentre col volto era reso lo stato d'animo crucciato e patetico dell'eroe (Moreno, *Vita e arte* cit., pp. 327-57).

41. [1] Decretato per festeggiare la liberazione di Rodi dal Poliorcete del 304 a. C., iniziato nel 302, dopo dodici anni di lavoro fu eretto nel 290 a. C. dov'è oggi il forte di S. Nicola. Annoverato tra le sette meraviglie del mondo, crollato con un terremoto nel 224 a. C., un oracolo ne proibí la rierezione. I pezzi della statua furono asportati dagli Arabi nel 653 d. C. e venduti a un ebreo di Emesa. La statua doveva presentare un'impostazione verticale, il capo radiato; notevoli erano probabilmente l'enfasi delle masse plastiche e gli occhi sbarrati, che sembravano brillare (stando alle monete), elementi per i quali Carete si era rifatto forse al Sole sulla quadriga creato da Lisippo per i Rodi (H. Maryon, in «Journal of Hellenic Studies», LXXVI, 1956, pp. 68-86).

[2] Circa 32 m.

[3] Nel 224 a. C.

[4] Fonte di questa descrizione, che documenta il gusto della rovina nel mondo romano, dev'essere Muciano: cfr. par. 36, nota 5.

nobilitaturi locum, praeterque hos deorum quinque, quos fecit Bryaxis.

43 Factitavit colossos et Italia. Videmus certe Tuscanicum Apollinem in bibliotheca templi Augusti quinquaginta pedum a pollice, dubium aere mirabiliorem an pulchritudine. Fecit et Sp. Carvilius Iovem, qui est in Capitolio, victis Samnitibus sacrata lege pugnantibus e pectoralibus eorum ocreisque et galeis. Amplitudo tanta est, ut conspiciatur a Latiari Iove. E reliquiis limae suam statuam fecit,
44 quae est ante pedes simulacri eius. Habent in eodem Capitolio admirationem et capita duo, quae P. Lentulus cos. dicavit, alterum a Charete supra dicto factum, alterum fecit ... dicus comparatione in tantum victus, ut artificum minime probabilis videatur. Verum omnem
45 amplitudinem statuarum eius generis vicit aetate nostra Zenodorus Mercurio facto in civitate Galliae Arvernis per annos decem, HS [CCCC] manipretii, postquam satis artem ibi adprobaverat, Romam ac-

sto[1], ma tali da rendere famoso qualunque luogo in cui si trovasse anche uno solo di essi; e oltre a questi, cinque statue di dèi, opere di Briasside[2].

43 Anche in Italia sono stati fatti dei colossi. Sicuramente vediamo l'Apollo Tuscanico nella biblioteca del tempio di Augusto, alto cinquanta piedi dall'alluce alla testa, non saprei se piú mirabile per la qualità del bronzo o per la bellezza della statua[1]. Inoltre Spurio Carvilio[2], dopo aver vinto i Sanniti che combattevano uniti da un patto sacro, fece fare il Giove che si trova sul Campidoglio col materiale ricavato dalle loro corazze, dai gambali e dagli elmi. Tale è la sua grandezza che lo si può vedere dal tempio di Giove Laziano[3]. Coi residui della limatura egli fece fare la sua propria statua che è ai piedi di quella del dio.

44 Sempre sul Campidoglio suscitano ammirazione anche due teste colossali dedicate dal console Publio Lentulo[1], una di Carete sopra ricordato[2], l'altra la fece ... (dico)[3] di tanto inferiore se confrontato con il primo da sembrare il piú mediocre degli artisti.

45 Ma ogni grandezza di statue di questo genere l'ha superata, ai nostri tempi, Zenodoro[1] con il Mercurio fatto per la popolazione degli Arverni in Gallia, durante dieci anni di lavoro e per un prezzo di 40 milioni di sesterzi[2]; dopo che egli ebbe dato una cosí bella pro-

42. [1] Che documentano la tendenza al gigantismo che caratterizza un indirizzo della plastica ellenistica e la vitalità della bronzistica rodia: fonte di questa notizia è forse ancora Muciano (cfr. par. 36, nota 5).

[2] Opere non altrimenti note, la notizia sulle quali Plinio desume forse da Muciano: esse si inquadrano nell'attività dello scultore cario per centri prossimi alla Caria (oltre a Rodi, anche Patara, Cnido e Alicarnasso: cfr. A. Adriani, in «Memorie dell'Accademia Nazionale dei Lincei», VIII, 1, 10, 1948, pp. 433-73).

43. [1] Plinio contrappone ai colossi greci (tardoclassici ed ellenistici) statue gigantesche di tradizione etrusca e italica. Poiché nessuna notizia è data su tale Apollo, esso probabilmente era ritenuto tuscanico per ragioni iconografiche e fors'anche stilistiche (cfr. par. 34, note 1 e 2). Il tempio di Augusto era sito, a quanto sembra, sulle pendici nordorientali del Palatino (G. Lugli, *Monumenti minori del Foro Romano*, Roma 1947, pp. 89-100).

[2] Il vincitore sui Sanniti nel 293 a. C. La statua colossale di Giove sul Campidoglio (ovviamente, presso il tempio di questo dio) e quella iconica del generale rientrano nell'intensa produzione bronzistica di Roma mediorepubblicana illustrata da Plinio a piú riprese nei parr. 18-33.

[3] È il santuario confederale dei Latini, sulla sommità di Monte Cavo, nei Colli Albani.

44. [1] Console nel 57 a. C.: cfr. VII.54.

[2] Quest'opera, non attestata altrove, e il colosso di Rodi fanno pensare che Carete fosse specializzato nella κολοσσουργία (= «scultura di colossi»).

[3] Per questa lacuna appare plausibile l'integrazione *(Pytho)dicus* (Urlichs), bronzista citato da Plinio nel par. 85 tra gli artefici di mediocre qualità.

45. [1] Del Mercurio di Zenodoro rimangono alcune copie, in prevalenza dall'area gallica: il dio era seduto su una roccia, su cui una lucertola inseguiva una tartaruga (ambedue gli animali esprimevano le forze sotterranee della terra ed erano quindi in sintonia con la concezione di Mercurio come principio fecondante dell'Universo); attributi del dio erano il petaso alato e il *marsupium*, la borsa di denaro segno di protezione di Mercurio sul benessere commerciale. L'immagine, apprestata per una visione di tre quarti, doveva trasmettere un effetto di instabilità, per il quale Zenodoro si rifece probabilmente all'Ermete seduto di Lisippo (L. Beschi, *I bronzetti romani di Montorio*, Venezia 1962, pp. 31-60).

[2] Il culto di Mercurio era uno dei piú importanti degli Arverni: Cesare, *De bello Gallico* VI 17.1.

citus a Nerone, ubi destinatum illius principis simulacro colossum fecit CXIXS pedum in longitudinem, qui dicatus Soli venerationi est da-
46 mnatis sceleribus illius principis. Mirabamur in officina non modo ex argilla similitudinem insignem, verum et de parvis admodum surculis quod primum operis instaurati fuit. Ea statua indicavit interisse fundendi aeris scientiam, cum et Nero largiri aurum argentumque paratus esset et Zenodorus scientia fingendi caelandique nulli vete-
47 rum postponeretur. Statuam Arvernorum cum faceret provinciae Dubio Avito praesidente, duo pocula Calamidis manu caelata, quae Cassio Salano avunculo eius, praeceptori suo, Germanicus Caesar adamata donaverat, aemulatus est, ut vix ulla differentia esset artis. Quanto maior Zenodoro praestantia fuit, tanto magis deprehenditur aeris obliteratio.

48 Signis, quae vocant Corinthia, plerique in tantum capiuntur, ut secum circumferant, sicut Hortensius orator sphingem Verri reo ablatam, propter quam Cicero illo iudicio in altercatione neganti ei, aenigmata se intellegere, respondit debere, quoniam sphingem domi haberet. Circumtulit et Nero princeps Amazonem, de qua dicemus,

va del suo talento, fu chiamato a Roma da Nerone e lí realizzò il colosso alto 119 piedi e mezzo, destinato a rappresentare l'imperatore[3]; consacrata al Sole[4] questa statua è oggetto di venerazione, mentre i delitti di quel principe sono stati condannati.

46 Ho potuto ammirare nell'officina di Zenodoro non solo la notevole somiglianza del modello di argilla, ma anche i bastoncini[1] assai sottili che servirono nella prima fase del lavoro. Questa statua mostrò che il segreto dell'arte di fondere il bronzo si era perduto[2], benché Nerone fosse disposto a fornire l'oro e l'argento a profusione e Zenodoro, d'altra parte, non fosse inferiore a nessuno degli antichi sia come scultore che come cesellatore.

47 Mentre lavorava alla statua degli Arverni, quando Dubio Avito[1] governava la provincia, egli riprodusse, cosí perfette da distinguerle a stento dagli originali, due coppe cesellate dalla mano di Calamide[2], che Germanico Cesare, il quale molto le amava, aveva donato a Cassio Salano[3], zio di Dubio e suo precettore. Cosí, quanto piú grande fu la superiorità di Zenodoro, tanto piú si può osservare la decadenza della tecnica del bronzo.

48 Molti amatori sono cosí legati alle loro statue – che chiamano Corinzie[1] – da portarle con sé in viaggio; cosí faceva l'oratore Ortensio[2] con la sfinge presa al suo cliente Verre a causa della quale Cicerone, durante il dibattito di quel famoso processo, a lui che sosteneva di non comprendere gli enigmi, rispose: «Tu dovresti, dal momento che hai in casa una sfinge». Anche l'imperatore Nerone portava in giro

[3] Nerone vi era probabilmente rappresentato come Elio (il Sole), con un'impostazione stante, la corona radiata e lo sguardo rivolto in alto, in segno di commossa ispirazione: l'artista si era ispirato al Colosso di Rodi. La statua di Zenodoro, alta quasi 40 metri, esprimeva cosí la concezione neroniana dell'imperatore come dio: essa si ergeva nel vestibolo della *domus aurea*; dedicata al Sole da Vespasiano, fu posta da Adriano tra il Colosseo e il Tempio di Venere e Roma, trasformata da Commodo in Ercole col proprio ritratto, poi ripristinata come Elio (*EAA*, s.v. *Zenodoros*), e infine intitolata da Massenzio al figlio Romolo, morto prematuramente.

[4] Cfr. nota precedente.

46. [1] Probabilmente le tubature per lo sfiatamento durante la fusione (*EAA*, s.v. *Zenodoros*).

[2] Cfr. par. 5, note 2 e 4-5.

47. [1] Tra il 53 e il 56 d. C.

[2] Tali coppe sono state riferite a un Calamide il Giovane, del IV secolo, la cui esistenza è però incerta (XXXVI.36, nota 3); la tesi che il naturalista attribuisse al Calamide del V secolo opere in realtà di un piú recente omonimo non persuade e sembra preferibile riferire anche le opere di toreutica al bronzista del V secolo (discussione in Orlandini, *Calamide* cit., pp. 23, 29-33). Il presente passo è uno dei pochi documenti espliciti della coscienza della distinzione tra originali e copie in età imperiale.

[3] Amico di Ovidio (*Epistulae ex Ponto*, II 5).

48. [1] Cfr. par. 6, note 1-4; par. 7, note 1 e 3-4; par. 8, nota 1.

[2] L'uso di portare con sé le statue predilette durante i viaggi presuppone l'importanza delle arti figurative per la cultura del singolo, l'assimilazione delle opere d'arte ai libri amati, che già Alessandro Magno portava sempre con sé, e la diffusione di un collezionismo privato: perciò tale consuetudine prende piede in età ellenistica. Per l'aneddoto di Ortensio e la sfinge, cfr. Quintiliano, VI 3.98; Plutarco, *Vite parallele*, *Cicerone* 7; *Apophtegmata*, *Cicero* 11. Il processo a Verre è del 70 a. C.

et paulo ante C. Cestius consularis signum, quod secum etiam in proelio habuit. Alexandri quoque Magni tabernaculum sustinere traduntur solitae statuae, ex quibus duae ante Martis Ultoris aedem dicatae sunt, totidem ante regiam.

49 (19) Minoribus simulacris signisque innumera prope artificum multitudo nobilitata est, ante omnes tamen Phidias Atheniensis Iove Olympio facto ex ebore quidem et auro, sed et ex aere signa fecit. Floruit autem olympiade LXXXIII, circiter CCC urbis nostrae annum, quo eodem tempore aemuli eius fuere Alcamenes, Critias, Nesiotes, Hegias, et deinde olympiade LXXXVII Hagelades, Callon, Gorgias

un'Amazzone[3] della quale parleremo, e poco tempo prima l'ex console Gaio Cestio[4] faceva lo stesso con una statua che aveva con sé anche in battaglia. Anche di Alessandro Magno si racconta che facesse sostenere la sua tenda da statue[5]; di esse, due sono state dedicate di fronte al tempio di Marte Vendicatore[6] e altre due davanti alla Reggia.

49 (19) Per statue di dimensioni minori, raffiguranti sia dèi che uomini, si è resa famosa una folla quasi innumerevole di artisti; ma il sommo fra tutti è Fidia di Atene per il Giove di Olimpia, statua in avorio e oro (ma fece anche statue di bronzo). Il suo apogeo si colloca durante la 83ª Olimpiade[1], circa 300 anni dopo la fondazione di Roma: suoi contemporanei e rivali furono Alcamene[2], Crizia, Nesiote[3], Egia[4] e in seguito, durante l'87ª Olimpiade, Agelada[5], Callone[6],

[3] Per quest'opera, cfr. par. 82.

[4] Console nel 35 d. C., condusse la Guerra Giudaica prima di Vespasiano: non ha nulla a che fare col Cestio della celebre piramide.

[5] Si è pensato a confusione col carro funebre che trasportò la salma del sovrano ad Alessandria, sorretto da vittorie d'oro (Diodoro, XVIII 26.6: cfr. H. Bulle, in «Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts», XXI, 1906, pp. 52-73): tuttavia le statue di cui Plinio dà notizia dovevano essere di bronzo, non d'oro ed è pertanto probabile fossero pertinenti, come egli afferma, alla tenda del re.

[6] Evidentemente portate dall'Egitto da Augusto, che consacrò i templi di Marte Ultore, nel foro da lui eretto, e di Vesta, presso la Reggia (Augusto, *Res gestae* 4, 25; cfr. P. Zanker, *Forum Augustum*, Tübingen 1978, pp. 5-36; Coarelli, *Il Foro Romano*, II cit., pp. 258-324).

49. [1] L'*akmé* o apogeo corrisponde al momento mediano della vita di una persona, quello in cui l'ingegno e l'operatività di questi si dimostrano più intensi. Per un artista, esso corrisponde alla sua opera più importante. Fonte delle *akmaí* pliniane dovrebbero essere le *Cronache* di Apollodoro, del II secolo a. C. (decisivo su tale questione B. Schweitzer, *Alla ricerca di Fidia*, Milano 1967, pp. 256-314): la convinzione che la bronzistica avrebbe raggiunto il vertice con Fidia risalirebbe quindi alla critica d'arte medioellenistica. L'83ª Olimpiade corrisponde al 448-445: il 448 è non a caso l'anno in cui fu varato il programma edilizio pericleo dell'Acropoli, del quale Fidia era sovrintendente (Plutarco, *Vite parallele*, *Pericle* 13). Il Giove di Olimpia, una delle sette meraviglie del mondo, fu realizzato per il tempio di *Zeús* di questo centro nel settimo decennio del V secolo (da ultimo, W. Völcker-Janssen, in «Boreas», X, 1987, pp. 11-31). Le più notevoli statue in bronzo del Maestro sono probabilmente le statue di *Athéna Prómachos* e *Lêmnia* (A. Linfert, in «Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Athenische Abteilung», XCVII, 1982, pp. 57-77).

[2] Non si sa a quale opera di Alcamene corrisponda l'*akmé* del 448-445: essa comunque avvalora la cronologia alta dello scultore (ribadita da Pausania, V 10.8), piuttosto che quella bassa, che lo collocherebbe alla fine del V secolo. Di una contesa tra Fidia e Alcamene parla anche Tzetze, *Chiliadi* VIII 340. Sulla cronologia di Alcamene, cfr. da ultimo E. La Rocca, in «Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Athenische Abteilung», CI, 1986, pp. 153-66.

[3] Se si intende «contemporanei» nel senso che questi artisti furono attivi in un momento qualsiasi della vita di Fidia, la notizia può essere accolta: Crizio e Nesiote erano infatti attivi tra il 480 e il 470, quando Fidia aveva già iniziato la sua attività. Probabilmente c'era concorrenza tra la bottega di Egia (nella quale lavorava Fidia) e quella di Crizio, ambedue attive per monumenti votivi sull'Acropoli: può essere che l'emulazione di cui parla Plinio serbi un'eco di tale competizione.

[4] Per considerazioni sulla cronologia, cfr. nota precedente. Poiché Fidia dalla scuola di Egia passò probabilmente a quella di Agelada, è probabile che la rottura tra maestro e discepolo sia stata causata dalla competizione tra i due, un'eco della quale sarebbe costituito dall'emulazione di cui parla Plinio.

[5] L'87ª Olimpiade cade nel 432-429 a. C. L'*akmé* di Agelada appare alquanto bassa per il maestro di Mirone, Fidia e Policleto: tuttavia, se si ammette che le sue statue per i vincitori ad Olimpia della fine del VI secolo siano state eseguite da un più antico Agelada, oppure, come spesso accade, siano posteriori di decenni alle date delle relative vittorie, un'attività tra il 480 e il 432 a. C. risulterebbe accettabile e legittimerebbe la datazione pliniana.

[6] Si tratta naturalmente di Callone d'Elide, non di Callone (o Calone) di Egina: l'*akmé* in questione coincide probabilmente con la data del gruppo bronzeo di Olimpia dei trentacinque fanciulli

Lacon; rursus LXXXX Polyclitus, Phradmon, Myron, Pythagoras,
50 Scopas, Perellus. Ex iis Polyclitus discipulos habuit Argium, Asopodorum, Alexim, Aristidem, Phrynonem, [Dinonem], Athenodorum,

Gorgia di Sparta[7]; quindi, durante la 90ª Olimpiade, Policleto[8], Fradmone[9], Mirone[10], Pitagora[11], Scopa[12], Perello[13].

50 Tra questi artisti Policleto ebbe come discepoli Argio[1], Asopodoro[2], Alessi[3], Aristide[4], Frinone[5], Dinone[6], Atenodoro, Demea

di Messina con corifeo e auleta, annegati mentre si recavano a Reggio, celebre anche per l'elegia che il sofista Ippia vi aveva fatto incidere sulla base (Pausania, V 25.2: cfr. *EAA*, s.v.)

[7] Gorgia e Lacone sono stati ritenuti due diverse persone, in quanto Plinio raccoglierebbe gli artisti per gruppi di quattro: tuttavia in tal caso Gorgia dovrebbe essere lo scultore ateniese fiorito nel 500 a. C. circa, il piú rinomato con questo nome. Per superare tale aporia, è stato proposto che *Lacon* sia l'etnico di Gorgia: come si vedrà (parr. 49-51), il numero di artisti raggruppati per *akmaí* non è stabile e quindi nulla osta all'ipotesi che Plinio abbia specificato l'etnico per distinguere questo Gorgia della seconda metà del V secolo, dal piú antico e famoso omonimo di Atene; essa appare necessaria, perché altrimenti la cronologia del bronzista non corrisponderebbe piú all'*akmé* in questione.

[8] La 90ª Olimpiade cade nel 420-417; l'*akmé* di Policleto corrisponde alla data della sua opera piú famosa, l'Era d'Argo; la dea, criselefantina, diademata, era seduta e teneva nelle mani la melagrana e lo scettro; una testa al Museo Britannico serba un'eco del capo d'Era (E. La Rocca, in *Storia e civiltà dei Greci*, IV, Milano 1979, p. 543).

[9] La datazione pliniana di Fradmone concorda con la sua partecipazione al concorso di Efeso (cfr. par. 53) e con la sua probabile firma su una base da Delfi; contrasta invece con l'opera testimoniata da *Anthologia Palatina* IX 743, del 356 o 336 a. C., che quindi deve essere di un altro Fradmone (*EAA*, s.v. *Phradmon*).

[10] L'*akmé* pliniana di Mirone è di solito ritenuta erronea: tuttavia è possibile situare l'attività di Mirone tra il 470 e il 420 (nessuna fonte storica si oppone, a quanto mi risulta, a tale ipotesi) e far coincidere la data pliniana con la creazione dell'opera piú celebre del bronzista, della quale era esaltato non a caso il verismo dell'immagine, la Mucca (fonti in P. E. Arias, *Mirone*, Firenze 1940, pp. 9-16).

[11] Poiché l'attività di Pitagora di Reggio è collocata di solito tra il 480 e il 448 (cfr. *e.g.* S. Lagona, *Pitagora di Reggio*, Catania 1968), l'*akmé* pliniana è ritenuta per lo piú erronea: tuttavia l'attività del bronzista reggino tra il 480 e il 470 è dedotta dalle vittorie in quegli anni di atleti dei quali egli fece la statue iconiche; poiché però i monumenti di atleti vincitori spesso seguivano di molti anni le vittorie di costoro, si può collocare l'attività di Pitagora tra il 470 e il 420: l'ultima sua opera, coincidente con l'*akmé* pliniana, sarebbe anche la piú famosa, il Filotteto zoppicante, che per spazialità e resa fisiognomica di un corpo malato motiverebbe l'accostamento del bronzista reggino a Lisippo (fonti nel saggio citato della Lagona). Tali considerazioni rendono forse ragione dell'insuccesso delle ricerche fin qui condotte, volte a individuare il maestro nel pieno stile severo anziché nella prima classicità.

[12] Anche l'*akmé* pliniana di Scopa è ritenuta per lo piú erronea, oppure è riferita a uno Scopa il Vecchio (cosí A. Stewart, *Skopas of Paros*, Park Ridge 1977, p. 127). Tuttavia Plinio si riferisce senz'altro allo Scopa piú famoso, l'unico a lui noto; e la data qui proposta forse potrebbe essere recuperata come data di nascita, collocando la vita di questo Maestro tra il 417 e il 340 circa (nessuna fonte storica si oppone, che io sappia, a tale ipotesi).

[13] Nulla si può dire per l'*akmé* di questa personalità, altrimenti ignota.

50. [1] La testimonianza pliniana prova che Policleto fu il maestro di tutti i successivi bronzisti del Peloponneso, esercitando un ruolo analogo a quello di Fidia ad Atene. Si è pensato che Plinio abbia preso per un nome proprio la parola che nella sua fonte greca indicava la provenienza di Asopodoro (*Argeios* = di Argo). Tuttavia un altro bronzista con questo nome è noto grazie all'iscrizione del donario di un Prassitele ad Olimpia, del 480 a. C. circa (*EAA*, s.v. *Argeios*) ed è pertanto possibile che l'Argio discepolo di Policleto ne sia un discendente. Sulla scuola di Policleto, D. Arnold, *Die Polykletnachfolge*, Berlin 1969.

[2] Anche in questo caso si è pensato a un'errata collocazione dell'omonimo scultore di stile severo, che firma il donario olimpico d'un Prassitele del 480 a. C.: è tuttavia preferibile ritenere l'Asopodoro di Plinio un discendente di quello d'età severa.

[3] Si è pensato a confusione questa volta con un Alessi della fine del IV secolo: ma il bronzista di cui parla Plinio può esserne stato un avo (cosí Arnold, *Die Polykletnachfolge* cit., pp. 6-7).

[4] Per congruenza cronologica, è di solito ammesso trattarsi dello stesso Aristide che ebbe come discepolo Eufranore (Arnold, *Die Polykletnachfolge* cit., pp. 6-7).

[5] Anche il nome di Frinone ha lasciato perplessi, perché è altrimenti ignoto, ma, in mancanza di argomenti in contrario, l'esistenza d'un bronzista con questo nome può essere accolta.

[6] *Dinonem* manca in B ed è stato ritenuto introdotto per dittografia dopo *Phrynonem*: in tal caso, la parola dovrebbe essere eliminata dal testo; altri ritengono Dinone diminutivo di Dinomene,

Demean Clitorium, Myron Lycium. LXXXXV olympiade floruere Naucydes, Dinomenes, Canachus, Patroclus; CII Polycles, Cephisodotus, Leuchares, Hypatodorus; CIIII Praxiteles, Euphranor; CVII
51 Aetion, Therimachus. CXIII Lysippus fuit, cum et Alexander Ma-

di Clitonio[7], Mirone ebbe come discepolo Licio[8]. Durante la 95ª Olimpiade ebbero il loro apogeo Naucide[9], Dinomene[10], Canaco, Patrocle[11]; durante la 102ª Olimpiade Policle[12], Cefisodoto[13], Leocare[14], Ipatodoro[15]; nella 104ª Olimpiade Prassitele[16], Eufranore[17];
51 nella 107ª Aezione, Terimaco[18]. Durante la 113ª si ebbe Lisip-

menzionato da Plinio poco oltre. Ma l'esistenza di un bronzista con questo nome può essere difesa, ipotizzando la caduta di questa parola nella tradizione di B.

[7] Atenodoro e Demea lavorarono al donario spartano eretto a Delfi per la vittoria di Egospotami del 404 a. C. (Pausania, X 9.7-8). Le tracce su questa base delle statue da loro realizzate confermano l'appartenenza dei due bronzisti alla scuola policletea (Arnold, *Die Polykletnachfolge* cit., pp. 6-7, 13, 33).

[8] Che era anche figlio di Mirone (cfr. C. Anti, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», XLVII, 1919, pp. 55-138). La notizia pliniana è avvalorata dalla considerazione che Licio parrebbe aver continuato del padre la rappresentazione di soggetti coinvolti nell'azione e senza rapporti con lo spettatore; essa non contrasta con l'informazione che Mirone non ebbe eredi (Petronio, 88), perché Petronio si riferiva probabilmente non agli schemi figurativi, ma alla modellazione superficiale, nella quale Licio si dimostra seguace di Fidia (L. Beschi, in «Annuario della Scuola Archeologica di Atene», XLV-XLVI, 1967-68, pp. 528-31).

[9] La 95ª Olimpiade cade nel 400-397. Ormai è rifiutato lo sdoppiamento della personalità di Naucide, la cui attività può essere collocata negli ultimi decenni del V secolo e agli inizi del IV, con una sostanziale conferma dell'*akmé* pliniana: quest'ultima forse coincide con l'opera più famosa dello scultore, la Ebe criselefantina dell'*Heraion* d'Argo (Pausania, II 17.5), riprodotta su monete (Arnold, *Die Polykletnachfolge* cit., pp. 110-50).

[10] Forse l'*akmé* di Dinomene corrisponde alla sua opera di maggiore impegno, la composizione di Io e Callisto, sull'Acropoli di Atene (Pausania, I 25.1; in tal caso, verrebbe meno l'ipotesi si trattasse d'un donario commemorativo della lega di Atene, Argo e Mantinea del 418: cfr. D. Musti, L. Beschi, *Pausania*, I, Milano 1982, *ad loc.*).

[11] L'*akmé* di Canaco coincide con la statua olimpica di Bicelo, vincitore proprio nella 95ª Olimpiade (Pausania, VI 13.17; Arnold, *Die Polykletnachfolge* cit., pp. 86-87). Non sappiamo invece a quale opera fosse riferita l'*akmé* di Patrocle.

[12] La 102ª Olimpiade cade nel 372-369 a. C. Forse l'*akmé* di Policle coincide col suo ritratto di ricostruzione di Alcibiade (Dione Crisostomo, *Orazioni* XXXVII 40).

[13] L'*akmé* di Cefisodoto coincide quasi sicuramente con la data di erezione nell'*agorá* di Atene della sua opera più famosa, l'Irene (Pace) con Pluto (Ricchezza), celebrativa della pace tra Atene e Sparta del 374 a. C. (che dunque potrebbe essere stata eretta nel 372) e riconosciuta con sicurezza nella cosiddetta «Ino-Leucotea» Monaco.

[14] L'*akmé* di Leocare è stata ritenuta troppo alta: tuttavia questo bronzista doveva essere rinomato già da alcuni anni nel 366 a. C., quando fece un Apollo per Dionisio II di Siracusa (Platone, *Lettere* XIII 361a); poiché l'ultima sua opera a noi nota è del 332 (donario delfico di cratero: Plutarco, *Vite parallele*, *Alessandro* XL 5), si può collocare la sua attività tra il 375 e il 330. Forse, il suo apogeo coincide con la data di erezione della statua di *Zeús Polieús* (Pausania, I 24.4), posta sul punto più alto dell'Acropoli di Atene, in uno dei santuari più importanti della città e raffigurata su tipi monetali ateniesi (Musti, Beschi, *Pausania*, I cit., *ad loc.*).

[15] Si è pensato a un errore di Plinio, che daterebbe erroneamente l'Ipatodoro tebano del V secolo. Tuttavia un Ipatodoro aveva fatto il colosso di Atena per il santuario di Atena e Asclepio ad Alifera (Pausania, VIII 26.4; Polibio, IV 78.5?) e può non essere un caso che proprio nel 371-368 Alifera sia stata inclusa nel sinecismo di Megalopoli: si può pertanto proporre che detto colosso celebrasse tale evento (per questo centro, probabilmente a carattere solo politico e non urbanistico) e che su questa data sia stata fissata l'*akmé* del relativo scultore, forse discendente del più antico omonimo.

[16] La 104ª Olimpiade cade nel 364-361 a. C. L'*akmé* di Prassitele coincide quasi sicuramente con la creazione della sua opera più famosa, l'Afrodite Cnidia.

[17] L'*akmé* di Eufranore coincide probabilmente con la rappresentazione pittorica della battaglia di Mantinea del 362 a. C. (vi erano due esemplari: l'originale ad Atene, nella *Stoá Basíleios* nell'*agorá*; e una copia a Mantinea), certo l'opera più famosa dell'artista (O. Palagia, *Euphranor*, Leiden 1980, pp. 50-64).

[18] La 107ª Olimpiade cade nel 352-349 a. C. Aezione, anche se era famoso soprattutto per le *Nozze di Alessandro e Rossane* (del 327?), può ben avere creato prima qualcuna delle diverse opere di cui abbiamo notizia (cfr. XXXV.78). Poiché Aezione e Terimaco sono ricordati insieme anche

gnus, item Lysistratus frater eius, Sthennis, Euphron, Eucles, Sostratus, Ion, Silanion – in hoc mirabile quod nullo doctore nobilis fuit; ipse discipulum habuit Zeuxiaden –; CXXI Eutychides, Euthycrates, Laippus, Cephisodotus, Timarchus, Pyromachus. Cessavit

po[1], contemporaneo di Alessandro Magno, cosí pure Lisistrato[2], suo fratello Stennide[3], Eufrone, Sofocle[4], Sostrato[5], Ione[6], Silanione[7], – quest'ultimo famoso per essere divenuto celebre senza avere avuto un maestro; lui stesso ebbe come allievo Zeusiade[8]; durante la 121ª Eutichide[9], Euticrate[10], Laippo[11], Cefisodoto, Timarco[12], Firomaco[13].

come pittori, fioriti nella stessa Olimpiade (XXXV.78), si è pensato a un'erronea trasposizione di Plinio di questa notizia nella bronzistica: tuttavia i due, come Eufranore, possono essere stati sia bronzisti sia pittori (Aezione è ricordato come scultore pure in *Anthologia Palatina* VI 337; IX 336).

31. [1] La 113ª Olimpiade cade nel 328-325 a. C. L'*akmé* di Lisippo forse coincide con la data della sua opera piú famosa, il *Kairós* (*Occasione*), rappresentato in rilievi da Atene, Traù e Torcello come giovane alato in corsa, le peculiarità e gli attributi del quale simboleggiavano la repentinità e l'impossibilità di richiamare l'attimo fuggente (Moreno, *Vita e arte* cit., pp. 125-31).

[2] L'*akmé* di Lisistrato è compatibile con le due probabili firme di questo scultore a noi note (*IG* VII 553 e 2463), databili verso il 300 a. C.

[3] L'*akmé* di Stennide appare coerente con la probabilità che questi fosse allievo di Leocare, con cui firma un donario dopo il 350 a. C. (*IG* II² 3829), con le datazioni rispettivamente agli ultimi decenni del IV secolo e ai primi anni del III di altre due sue firme su basi di statue (*IG* VII 279; II² 4902), nonché con quelle probabili di due sue statue olimpiche (Pausania, VI 16.8, 17.5).

[4] Il passo è corrotto (*euphron fucles* B; *euphronicles* VR; *euphronides* dh). Poiché uno scultore pario di nome Eufrone fiorí verso il 450 a. C., è possibile che un suo discendente sia stato attivo alla fine del IV secolo; *fucles* è stato tradotto in *Eucles* (ma un bronzista con questo nome è ignoto) o in *Sophocles* (uno scultore con questo nome visse alla fine del IV secolo). Nemmeno soddisfano le lezioni che recano un solo nome d'artista, date dai codici meno autorevoli e testimonianti nomi che non corrispondono a quelli di artisti noti.

[5] È evidentemente il figlio di Eufranore e la sua *akmé* è in accordo con le datazioni delle tre basi con sue firme, rispettivamente dal teatro di Dioniso Eleutereo, dall'*agorá* di Atene e dal Pireo (Palagia, *Euphranor* cit., p. 5).

[6] L'*akmé* di Ione è compatibile con la datazione al 313-304 a. C. di un'iscrizione delfica recante probabilmente il nome di questo bronzista (T. Homolle, in «Bulletin de Correspondance Hellénique», XXIV, 1900, pp. 170-72).

[7] L'*akmé* di Silanione è compatibile con le date estreme dell'attività del bronzista, che sono il 360 e il 320 circa (*EAA*, s.v.). Oltre a Silanione, anche Lisippo e Protogene erano ritenuti autodidatti: queste tradizioni riflettono il mutamento in senso individualistico del costume artistico protoellenistico.

[8] Il discepolato di Zeusiade presso Silanione appare plausibile sia sul piano cronologico (l'unica opera di Zeusiade a noi nota, l'Iperide, sembra della fine del IV secolo) sia su quello stilistico, perch'egli accentuerebbe la modellazione chiaroscurale del Maestro: cfr. *EAA*, s.vv. *Iperide* e *Zeuxiades*.

[9] La 121ª Olimpiade cade nel 296-293 a. C. È significativo che ad essa vengano ricondotti figli o allievi di Lisippo o i figli di Prassitele, vale a dire i promotori dei due piú importanti indirizzi nella scultura del primo ellenismo. L'*akmé* di Eutichide coincide probabilmente con la data di creazione del suo capolavoro, la *Týche* di Antiochia, città fondata nel 300 a. C.: la copia migliore è alla Galleria dei Candelabri del Vaticano; la statua colossale è una delle prime rappresentazioni dirette d'una città (prima le città erano rappresentate di regola dalle rispettive divinità protettrici); essa presentava direttrici spaziali multiple e un nervosismo dinamico di evidente recezione lisippea (T. Dohrn, *Die Týche von Antiochia*, Berlin 1960, pp. 1-62).

[10] L'*akmé* di Euticrate è a giusta distanza (circa 30 anni) da quella del padre Lisippo, ma non si può dire a quale delle sue opere a noi note essa corrisponda.

[11] È valido per Laippo quanto detto per Euticrate nella nota precedente; s'è pensato Laippo sia il Daippo di cui parlano Plinio (par. 87) e Pausania (VI 12.6; 16.5), ma Plinio riferisce tali nomi a due distinte personalità e non ci sono motivi per non credergli.

[12] L'*akmé* dei due figli di Prassitele deve corrispondere alla loro attività per il santuario di Asclepio a Coo (M. Bieber, in «Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts», XXXVIII-XXXIX, 1923-24, pp. 242-75).

[13] L'*akmé* di Firomaco dovrebbe coincidere con un'opera della sua giovinezza, perché il bronzista ateniese fu attivo a Pergamo durante l'età di Filetero (283-263) e di Eumene I (263-241), forse con la statua di Antistene (la copia migliore è ai Musei Vaticani), il cui vigoroso realismo rivela ancora un'intonazione lisippea (cfr. da ultimo B. Hebert, in «Tyche», I, 1986, pp. 127-31).

52 deinde ars ac rursus olympiade CLVI revixit, cum fuere longe quidem mira praedictos, probati tamen, Antaeus, Callistratus, Polycles Athenaeus, Callixenus, Pythocles, Pythias, Timocles.

53 Ita distinctis celeberrimorum aetatibus insignes raptim transcurram, reliqua multitudine passim dispersa. Venere autem et in certamen laudatissimi, quamquam diversis aetatibus geniti, quoniam fe-

52 In seguito l'arte conobbe un arresto e di nuovo risorse durante la 156ª Olimpiade, nella quale vissero artisti ben inferiori senza dubbio a quelli che abbiamo appena nominati[1], ma tuttavia apprezzabili, Anteo[2], Callistrato[3], Policle di Atene[4], Calisseno[5], Pitocle, Pizia[6], Timocle[7].

53 Stabilita cosí la cronologia dei bronzisti piú famosi, esaminerò rapidamente i nomi piú celebri, trattando qua e là degli altri, che sono numerosi. Ci fu anche una gara[1] tra i bronzisti piú illustri nonostante

52. [1] L'arresto riguarda la bronzistica, non l'arte in generale. Plinio recepisce qui verosimilmente il giudizio di Apollodoro, sua probabile fonte per i parr. 49-52 (cfr. par. 49, nota 1), per il quale l'età di fioritura del barocco asiano doveva essere caratterizzata da decadimento qualitativo e fors'anche dalla maggiore importanza della scultura in marmo rispetto a quella in bronzo. La reviviscenza della bronzistica sarebbe avvenuta in età medioellenistica, con l'affermarsi della scuola neoattica nella 156ª Olimpiade, che cade nel 156-153 a. C. (Stewart, *Attika* cit., pp. 34-169). L'avvertenza di Plinio che i bronzisti neoattici erano inferiori a quelli di età classica conferma il giudizio di decadenza che per il Naturalista investe la bronzistica per tutta l'età piú vicina a lui e appare in accordo con l'affermazione del par. 49 che il massimo scultore era stato Fidia.

[2] Nulla si può dire sull'*akmé* di Anteo, bronzista del tutto ignoto.

[3] L'*akmé* di Callistrato coincide forse con la data della sua statua di Evante in atto di partorire mentre camminava, opera d'un Callistrato (Taziano, *Contra Graecos* 34) che può essere quello citato da Plinio, perché riferibile all'indirizzo veristico medioellenistico.

[4] L'*akmé* di Policle nel 156-153 a. C. è in accordo con le indicazioni cronologiche desumibili dalle notizie di un magistrato monetale con questo nome ad Atene negli anni 149 e 130 a. C. e dalle firme dello scultore (sul quale, F. Coarelli, in «Studi Miscellanei», XV, 1969-70, pp. 77-89); poiché prima della metà del secolo Policle doveva essere ancora in Grecia, si può proporre che il suo apogeo coincidesse con la data della statua del pancraziaste Aminta ad Olimpia (Pausania, VI 4.5), forse la sua opera piú notevole a noi nota anteriore al trasferimento dell'artista a Roma.

[5] Nulla si può dire sull'*akmé* di Callisseno, non essendo rimaste notizie di sue statue (su questo artista, F. Studniczka, in «Abhandlungen der Sächsischen Gesellschaft», XXX, 1915, p. 18).

[6] Nulla si può dire nemmeno sugli apogei di Pitocle (che non sembra essere il dedicante di tempio e statua di Apollo a Sicione, noto grazie a Pausania, II 7.9: cfr. D. Musti, M. Torelli, *Pausania*, II, Milano 1986, *ad loc.*) e Pizia (forse il Pitea d'Argo che firma la statua del retore Metrodoro di Scepsi nel santuario di Atene a Troia, probabilmente del penultimo decennio del II secolo a. C.: cfr., G. Lippold, *Griechische Plastik*, München 1960, p. 365). Quest'ultimo nome e quello di Timocle mancano in B, ma devono essere stati presenti nell'archetipo, perché la citazione di Timocle con gli altri bronzisti della reviviscenza neoattica non può essere un caso (cfr. nota seg.).

[7] L'*akmé* di Timocle appare coerente con la probabilità che egli fosse efebo nel 185 a. C. e con l'osservazione che era ancora attivo nel 146 a. C.: cfr. Stewart, *Attika* cit., pp. 45, 163.

53. [1] Gli agoni tra artigiani specializzati nella stessa arte sono una consuetudine assai ricorrente nel mondo greco e risalente all'alto arcaismo (cfr. Esiodo, *Opere* 25-26, 650-51). L'agone efesino narrato da Plinio contiene tuttavia una novità sostanziale rispetto agli altri certami, in quanto in questo caso sono i bronzisti stessi che decidono quale statua sia la migliore, probabile riflesso dell'importanza acquisita dalla figura dell'artista nella seconda metà del V secolo. L'attendibilità dell'aneddoto pliniano è stata negata, perché i cinque artisti sarebbero di età diverse: tuttavia le rispettive *akmaí* si dispongono nell'arco di appena un quarto di secolo (dal 448-445 al 420-417) ed è possibile un concorso tra bronzisti di età diverse (particolare del quale Plinio ha piena coscienza). Di contro l'individuazione proprio di cinque tipi diversi di Amazzoni interrelate tra loro per tema svolto, due dei quali documentati da esemplari rinvenuti a Efeso (una di queste Amazzoni compare già nel fregio dell'altare del santuario di Artemide, del IV secolo a. C.), induce a credere al racconto pliniano e a respingere l'attribuzione di tre tipi su cinque a scuola neoattica. Si è anche pensato che gli artisti fossero solo quattro (Plinio avrebbe preso *Cydon*, che indicherebbe la patria di Cresila, Cidonia, per un bronzista; o il testo sarebbe da correggere e gli scultori sarebbero divenuti cinque per errori della tradizione manoscritta!), ma il testo tràdito, non dando luogo ad alcuna incongruenza, può esser difeso. Sulla distribuzione per bronzisti dei tipi di Amazzone sono corsi fiumi d'inchiostro. La ripartizione piú probabile mi sembra la seguente: l'Amazzone tipo Mattei risale a quella di Fidia (tra tutte, l'attribuzione piú fondata); l'Amazzone del copista Sosicle (ai Capitolini) deriverebbe da quella di Policleto, per la sua modularità e per motivi ritmici; nel tipo Berlino si potrebbe forse riconoscere quella di Cresila (per la maggiore

cerant Amazonas, quae cum in templo Dianae Ephesiae dicarentur, placuit eligi probatissimam ipsorum artificum, qui praesentes erant, iudicio, cum apparuit eam esse, quam omnes secundam a sua quisque iudicassent. Haec est Polycliti, proxima ab ea Phidiae, tertia Cresilae, quarta Cydonis, quinta Phradmonis.

54 Phidias praeter Iovem Olympium, quem nemo aemulatur, fecit ex ebore aeque Minervam Athenis, quae est in Parthenone stans, ex aere vero praeter Amazonem supra dictam Minervam tam eximiae pulchritudinis, ut formae cognomen acceperit. Fecit et cliduchum et aliam Minervam, quam Romae Paulus Aemilius ad aedem Fortunae Huiusce Diei dicavit, item duo signa, quae Catulus in eadem aede,

le differenze di età: poiché essi avevano scolpito delle Amazzoni, al momento di dedicarle nel tempio di Diana a Efeso, si decise di scegliere la piú bella secondo il parere degli artisti stessi, che erano presenti: e fu evidente che sarebbe stata quella che ciascuno avesse giudicato seconda solo alla sua. La vittoria toccò a quella di Policleto, la seconda fu quella di Fidia, la terza di Cresila, la quarta di Cidone, la quinta di Fradmone.

54 Fidia, oltre al Giove di Olimpia[1] che non ha rivali, fece pure in avorio una Minerva che è nel Partenone ad Atene, in piedi, e in bronzo, oltre all'Amazzone di cui abbiamo parlato sopra[2], fece una Minerva[3] di tale bellezza che fu chiamata la Bella. Ha fatto anche la Portatrice di chiavi[4] e un'altra Minerva che a Roma Paolo Emilio[5] ha dedicato nel tempio della Fortuna e di Questo Giorno[6]; è ugual-

animazione che investe un ritmo policleteo), nel tipo Doria Pamphily quella di Fradmone (perché vi è «orecchiato» il canone policleteo, il che si attaglia a un bronzista argivo, soggetto all'influsso di Policleto); il riferimento dell'Amazzone Londra-Vienna a Cidone è dovuto al fatto che questo diviene cosí il tipo di risulta. Sul problema, cfr. da ultimo M. Weber, in «Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts», XCIX, 1984, pp. 75-126. Il racconto di quest'aneddoto ha una funzione di «cerniera» tra la presentazione delle *akmaí* e i cataloghi di opere dei piú illustri bronzisti greci, presentati secondo un ordine latamente cronologico operato in base ai rispettivi apogei.

54. [1] È certamente la statua greca piú famosa in età tardoclassica, ellenistica e imperiale. Il dio, seduto sul trono, esprimeva col volto l'idea d'un'augusta serenità e si diceva comunicasse allo spettatore una sensazione di benessere interiore: cfr. par. 49, nota 1.

[2] Sull'Amazzone di Fidia, cfr. par. 53, nota 1. La Minerva qui menzionata è l'Atena Vergine (*Parthénos*) in oro e avorio, ultimata nel 438 a. C., che si ergeva nella cella del Partenone, dove un doppio colonnato a U attorno al colosso e una vasca d'acqua dinanzi ad esso ne esaltavano la visione. La dea, stante, avvolta in un peplo, portava sul capo un elmo attico e teneva con la mano destra, appoggiata a una colonna, una Vittoria, con la sinistra la lancia e lo scudo; su diversi elementi del colosso era scolpita e dipinta una serie di episodi mitici allusivi al trionfo della giustizia divina, a cui Atene è devota, sugli empi. La Vergine era resa come un volume conchiuso, al quale era dato un notevole slancio verticale. Il suo volto esprimeva volontà di comunicare coi suoi devoti, gli Ateniesi, e proteggerli (cfr. A. Linfert, in «Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Atenische Abteilung», XCVII, 1982, p. 72).

[3] Si tratta probabilmente dell'Atena Lemnia, dedicata dai Cleruchi di Lemno sull'Acropoli di Atene, presso i Propilei, la cui bellezza è decantata da molti scrittori, specialmente da Luciano. Essa è tradizionalmente riconosciuta nell'Atena Palagi-Dresda (O. Palagia, in «American Journal of Archaeology», XCI, 1987, pp. 81-84), che esprime della dea l'aspetto di serena e sicura protettrice del suo popolo, Atene.

[4] Si deve trattare di un'Atena, venerata ad Atene anche con l'epiteto di «Portachiavi» (Eschilo, *Eumenidi* 791; Aristofane, *Le tesmoforiazuse* 1140; Plutarco, *Moralia* 591*b*). Poiché quest'Atena è chiamata da Aristofane anche «guardiana della città» ed è da lui citata subito dopo la «Vergine», è probabile che fosse la celebre Atena posta presso i portali dell'Acropoli, combattente (*Prómachos*), di colossali dimensioni: si sarebbe trattato di un'offerta alla dea come «portinaia» (*cleidoúchos*). La statua, elmata e panneggiata, teneva lancia e scudo con la sinistra, una patera o una Vittoria (o le chiavi?) con la destra e doveva avere valore di monito alla difesa della cittadella (cfr. Linfert, in «Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Atenische Abteilung», XCVII, 1982, pp. 66-71).

[5] Quest'opera, di cui parla anche Procopio, *De bello Gothico* I 15.11, era stata portata a Roma nel 168 a. C. da Paolo Emilio, che in Grecia aveva raccolto un ricco bottino di opere preziose e d'arte; è possibile si tratti dell'Atena di Tritea in Acaia, che Pausania, VII 22.9 avverte esser stata portata a Roma, rappresentata probabilmente come combattente e riconosciuta dubitativamente in un torso da Dresda (A. Linfert, in «Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Atenische Abteilung», XCVII, 1982, pp. 58-59, 71).

[6] Il tempio in cui Plinio vede tale statua, essendo lo stesso che accoglieva le offerte di Catulo,

palliata et alterum colossicon nudum, primusque artem toreuticen aperuisse atque demonstrasse merito iudicatur.

55 Polyclitus Sicyonius, Hageladae discipulus, diadumenum fecit molliter iuvenem, centum talentis nobilitatum, idem et doryphorum viriliter puerum. Fecit et quem canona artifices vocant liniamenta

mente l'autore di due statue, vestite del pallio, che Catulo ha dedicato nello stesso tempio[7], e infine di una seconda statua colossale nuda[8]: per primo, insomma, si ritiene giustamente che abbia rivelato le possibilità della scultura in bronzo e ne abbia dato un modello[9].

55 Policleto di Sicione[1], allievo di Ageladas[2], fece il Diadumeno[3], figura effemminata di giovanetto, famoso per il suo prezzo di cento talenti e cosí pure il Doriforo[4], figura di ragazzo già virile d'aspetto. Compose inoltre quello che gli artisti chiamano «canone»[5], cercan-

dev'essere l'*aedes Fortunae huiusce diei*, detta anche *aedes Catuli*, votata appunto da Lutazio Catulo nel 101 a. C. e sita nel Campo Marzio meridionale, oggi in Largo Argentina. Si tratta d'un impianto circolare periptero corinzio su basso podio, compreso con altri tre templi entro un'area porticata (la *porticus Minucia vetus*), che dimostra la recezione a Roma all'inizio dell'età tardorepubblicana di soluzioni architettoniche scenografiche ellenistiche. Poiché la *dedicatio* di questa Minerva risaliva al 168 a. C., è incerta la collocazione della statua prima che fosse eretta l'*aedes Catuli*: forse essa era stata posta all'aperto nell'area poi compresa nella rotonda, considerato che proprio in anni prossimi al 168 l'area sacra di Largo Argentina era stata oggetto d'importanti intraprese (nel 179, *dedicatio* del tempio D; nel 174, *dedicatio* dell'altare del tempio C: cfr. aa.vv., *Roma medio-repubblicana* cit., pp. 117-37).

[7] I *duo signa palliata* erano probabilmente statue iconiche, forse di musici o poeti, rappresentati sovente col mantello. Opere di Fidia rappresentanti personaggi storici sono note grazie a Pausania, VI 4.5 (fanciullo in atto di cingersi il capo con la tenia: *anadoúmenos*); 10.6 (Pantarce); da Quintiliano, XII 10; e dall'aneddotica sulle immagini di Pericle e di se stesso che Fidia avrebbe raffigurato sullo scudo della Vergine (cfr. G. Becatti, *Problemi fidiaci*, Milano 1951, pp. 151-55).

[8] Il colosso in questione, del tutto ignoto, era probabilmente una statua di divinità, forse uno *Zeús*, nel qual caso Plinio aprirebbe e chiuderebbe il catalogo di opere di Fidia con immagini del primo tra gli dèi: si spiegherebbe allora l'uso di *alterum*, con cui egli confronterebbe questa statua gigantesca al colosso di Fidia per antonomasia, lo *Zeús* di Olimpia (come dire che anche a Roma c'era una statua di Fidia degna di reggere il confronto, per soggetto e dimensioni, con la piú celebre di tutte) e l'omissione del soggetto, legittimato dal rimando alla prima opera citata.

[9] È opinione comune che Plinio abbia attinto questo giudizio su Fidia, che suona come implicita condanna della bronzistica arcaica e severa, a Senocrate (Schweitzer, *Alla ricerca di Fidia* cit., pp. 256-314).

[1] Poiché Policleto fu certamente cittadino d'Argo (lo sappiamo da molte fonti: la piú autorevole è Platone, *Protagora*, 311*c*), l'accettazione della notizia pliniana è problematica: è stato proposto che Policleto fosse nato a Sicione da famiglia argiva e quindi godesse della cittadinanza di quest'ultima città, ovvero che i Sicioni avessero conferito la cittadinanza onoraria a questo bronzista tanto famoso. Per una concessione di cittadinanza a uno scultore coevo a Policleto, E. La Rocca, in «Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Athenische Abteilung», CI, 1986, pp. 153-66.

[2] Cfr. par. 10, nota 5.

[3] Il Diadumeno, o fanciullo che cinge la benda sul capo, è noto da diverse copie (notevole quella da Delo, al Museo Nazionale di Atene): la statua presenta testa inclinata, torso flesso, braccia alzate a tenere la benda, una certa spazialità; appartiene alla produzione tarda di Policleto (del 430-420 a. C.) e prelude, per il corpo a sud, all'arte di Prassitele (cfr. La Rocca, in *Storia e civiltà dei Greci*, IV cit., pp. 537-39).

[4] Il doriforo, o portatore di lancia, è la statua maschile piú famosa di Policleto, riferibile alla sua prima maturità (450-440 a. C.), nota da molte copie (la piú importante, da Pompei, è al Museo Nazionale di Napoli). L'opera si raccomandava per la costruzione coerente e soprattutto per la modularità della figura, i cui elementi presentano tutti misure riconducibili ad un'unità base o modulo (cfr. La Rocca, in *Storia e civiltà dei Greci*, IV cit., pp. 524-27).

[5] Policleto è quindi, a quanto sappiamo, il primo scultore che abbia fissato in un apposito trattato la propria concezione della rappresentazione del corpo umano. Del *Canone* abbiamo tre frammenti, concernenti l'armonia delle parti tra loro, la loro simmetria e la modularità dell'insieme (cfr. La Rocca, in *Storia e civiltà dei Greci*, IV cit., pp. 516-24). Plinio documenta anche il carattere paradigmatico del sistema proporzionale policleteo presso gli *artifices* di epoche piú vicine a lui (per i quali infatti usa il presente: probabilmente si riferisce ai Neoattici).

artis ex eo petentes veluti a lege quadam, solusque hominum artem ipsam fecisse artis opere iudicatur. Fecit et destringentem se et nudum talo incessentem duosque pueros item nudos, talis ludentes, qui vocantur astragalizontes et sunt in Titi imperatoris atrio – hoc opere nullum absolutius plerique iudicant –; item Mercurium, qui fuit Lysimacheae, Herculem, qui Romae, hagetera arma sumentem, Artemona, qui periphoretos appellatus est. Hic consummasse hanc scientiam iudicatur et toreuticen sic erudisse, ut Phidias aperuisse.

do in esso, come in una legge, le regole dell'arte, ed è ritenuto l'unico ad avere teorizzato l'arte con un'opera d'arte[6]. Fece anche l'atleta che si deterge con lo strigile[7] ed il giovanetto nudo che fa lo sgambetto[8] e due fanciulli, pure nudi, che giocano ai dadi: sono chiamati astragalizonti[9] e si trovano nell'atrio dell'imperatore Tito[10] – per
56 molti esperti non esiste un'opera piú perfetta di questa –; egli è ugualmente l'autore del Mercurio[1] che era a Lisimachia[2], dell'Ercole che è a Roma, del condottiero che prende le armi[3], dell'Artemone detto L'uomo in lettiga[4]. Si ritiene che egli abbia portato quest'arte al suo apogeo e se Fidia è stato l'iniziatore della scultura in bronzo,

[6] L'arte teorizzata da Policleto è ovviamente la bronzistica; l'opera d'arte detta *Canone*, traduzione figurata delle istanze espresse nel trattato omonimo, non può che essere il Doriforo, perché coevo allo scritto e coerente con gli assunti propugnati in esso da Policleto.

[7] Questa statua fornì probabilmente l'esempio per altre rappresentazioni di questo soggetto ad opera di bronzisti di scuola policletea (Dedalo, Lisippo, e Daippo: cfr. i parr. 62, 76 e 87). Ipotetica è rimasta l'ipotesi di G. Hafner, in «Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften zu Heidelberg», 1955, 1, di riconoscere questa statua nell'Efebo Westmacott.

[8] L'espressione *nudus talo incessens* può essere riferita alla statua di un lottatore che tenta col tallone di atterrare il suo avversario; di essa sono state date molte altre interpretazioni, che però o prevedono un errore di Plinio nel tradurre dalla sua fonte greca o presuppongono che il passo fosse difficilmente intelligibile già per un lettore antico e sono pertanto poco plausibili (documentazione in Gallet De Santerre, Le Bonniec, *ad loc.*).

[9] Improbabile è il riferimento a uno degli *astragalizontes* pliniani dell'Efebo Westmacott, che avrebbe tenuto in mano gli astragali secondo E. Berger, *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Venezia-Roma 1958, s.v. *Polykleitos*.

[10] La *domus Titi* occupava la parte della *domus aurea* prossima alle terme di Tito, nell'area dove poi Traiano creerà le sue terme. Plinio, amico di Tito, ricorda la *domus Titi*, dove si recava di frequente, anche in XXXVI.37, per il Laocoonte sito colà.

56. [1] L'Ermete di Lisimachia è stato identificato con un tipo policleteo presentante un torso vicino a quello del Doriforo, con braccio sinistro piegato al gomito e flesso in avanti reggente il caduceo, mentre il braccio destro era portato avanti con la mano aperta. La copia migliore è forse quella da Gortina, al Museo di Candia, la data sembra essere verso il 440 a. C. (Cfr. La Rocca, in *Storia e civiltà dei Greci*, IV cit., pp. 529-30).

[2] Probabilmente Lisimachia d'Etolia: la statua sarebbe stata eretta originariamente nel santuario d'Ermete Agoreo a Fare, poi trasferita a Lisimachia quando gli Etoli saccheggiarono Fare nel 220-217 a. C., poi, in età di Augusto, portata a Roma (C. Anti, *Monumenti policletei*, Roma 1921, cc. 574-78).

[3] L'Ercole può coincidere con la statua dell'eroe con l'idra di cui parla Cicerone, *De oratore* II 16.70; oppure può essere identificato col tipo Museo delle Terme – Copenhagen: il ritmo era vicino a quello del Doriforo, ma il braccio sinistro era piegato dietro la schiena, il destro pendeva lungo il fianco (la mano impugnava la clava), la testa era volta verso destra. Policleto aveva ottenuto così, rispetto al Doriforo, una maggiore tensione e una figura piú movimentata, databile al 440 a. C. circa (Anti, *Monumenti policletei* cit., cc. 539-41). La lezione *hagetera arma sumentem* di B fu corretta dal Ferri, *ad loc.*, in *«excetram arma» sustinentem* e riferita pertanto all'Eracle «che sostiene sull'ampio omero l'idra», ma tale operazione appare arbitraria. La statua era forse un Teseo e potrebbe essere riconosciuta in una gemma Tyskiewicz (Anti, *Monumenti policletei* cit., cc. 645-46).

[4] Artemone fu l'ingegnere costruttore di macchine d'assedio determinanti per l'espugnazione ateniese di Samo del 440 a. C.; paralitico, era appellato *periphóretos* perché ispezionava i lavori dei suoi operai facendosi portare in lettiga (Plutarco, *Vite parallele, Pericle* 27). La statua era forse funeraria (in tal caso, doveva ergersi ad Atene, sulla tomba dell'illustre ingegnere) ed è databile a prima del 430 a. C., gli anni in cui Policleto dimorò ad Atene. Con quest'opera o, quanto meno, col periodo ateniese del Maestro può essere messo in relazione un tipo maschile con ritmo inverso a quello del Doriforo, reggente col braccio sinistro scudo e asta, ricorrente in diverse stele funerarie attiche e perciò con originaria funzione funeraria: L. Beschi, in *Sculture greche e romane di Cirene*, Padova 1959, pp. 93-145.

Proprium eius est, uno crure ut insisterent signa, excogitasse, quadrata tamen esse ea ait Varro et paene ad exemplum.

57 Myronem Eleutheris natum, Hageladae et ipsum discipulum, bucula maxime nobilitavit celebratis versibus laudata, quando alieno plerique ingenio magis quam suo commendantur. Fecit et canem et discobolon et Perseum et pristas et Satyrum admirantem tibias et

è lui che l'ha portata alla perfezione[5]. Una sua idea originale fu quella di far appoggiare le statue su una sola gamba[6]; tuttavia Varrone dice che esse sono «quadrate» e quasi tutte riconducibili a un unico modello[7].

57 Mirone[1], nato a Eleutere, anch'egli discepolo di Agelada, è celebre soprattutto per la sua Mucca lodata in versi famosi[2] (dal momento che per lo piú gli artisti sono resi noti dal talento degli altri piú che dal proprio). Ha fatto anche un Cane[3], un Discobolo[4], un Perseo[5], i Segatori[6], e il Satiro in ammirazione davanti al flauto e Minerva[7], gli

[5] Anche questo giudizio particolarmente laudativo su Policleto dovrebbe risalire a Senocrate (Schweitzer, *Alla ricerca di Fidia* cit., pp. 256-314): in tal caso, esso rifletterebbe il debito che questo bronzista, come tutta la scuola lisippea, sentiva verso il Maestro d'Argo, l'insegnamento del quale era stato la base di partenza dello stesso Lisippo (i due sono accomunati dalla ricerca d'un canone con cui esprimere la tensione e il ritmo del corpo umano); l'adesione di Plinio a questa valutazione è in accordo col largo favore goduto dalle opere policletee in età augustea e protoimperiale.

[6] Infatti la ponderazione policletea comporta che una gamba «scarichi» a terra il peso del corpo, mentre l'altra è piegata al ginocchio e tocca terra con la punta del piede: questo ritmo, documentato anche prima di Policleto, fu da lui canonizzato; esso permette infatti di cogliere nel corpo una tensione dinamica, preludio a un incipiente movimento (La Rocca, in *Storia e civiltà dei Greci*, IV cit., pp. 518-19).

[7] L'aggettivo «quadrato» è stato riferito all'«unico modello» individuato in tutte le statue policletee, presentanti infatti un ritmo tetradico (cioè con una direttrice delle spalle e della sezione superiore del torso inversa rispetto a quella del bacino e delle anche: congiungendo queste due direttrici, si ottiene una figura quadrangolare che sta alla base del ritmo della statua: cosí il Ferri, *ad loc.*), ovvero è stato inteso come «tozzo», «tarchiato» (La Rocca, in *Storia e civiltà dei Greci*, IV cit., p. 525): questa seconda interpretazione mi sembra preferibile, in quanto la prima sarebbe stata difficilmente intelligibile anche per un lettore antico di Plino; non stupisce che questo giudizio limitativo su Policleto sia stato dato da Varrone in età tardoellenistica, quando potevano ancora risultare predilette le immagini snelle e la libertà espressiva in voga con l'ellenismo.

57. [1] Mirone è qui considerato dopo Policleto perché era stato citato dopo il bronzista argivo, e riferito con questi alla stessa Olimpiade, nel par. 49 (cfr. nota 10). Eleutere era una cittadella tra Attica e Beozia.

[2] È certamente una delle opere piú celebri del mondo antico: si ergeva sull'Acropoli di Atene e, per l'illusionismo naturalistico che la caratterizzava, dovrebbe essere cronologicamente l'ultima creazione a noi nota di Mirone (cfr. par. 49, nota 10). Molti poeti la decantarono (i passi sono raccolti in J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griecken*, Leipzig 1868, pp. 550-91). L'opera sembra riprodotta su monete ateniesi: possibili copie sono quelle trovate ad Ercolano, sull'Esquilino e soprattutto quella di Parigi, grazie alla quale possiamo cogliere la mollezza indolente dell'andatura e la naturalezza della testa allungata e mugghiante, che si è tentati di attribuire al prototipo di Mirone, la cui ricerca di esprimere stati provvisori è ben nota (S. Mirone, *Mirone d'Eleutere*, Catania 1921, pp. 34-42).

[3] Opera altrimenti ignota, che conferma la predilezione di Mirone per la rappresentazione di animali.

[4] Forse era la rappresentazione di Giacinto e stava a Sparta: è l'opera meglio nota di Mirone grazie soprattutto alle copie Castelporziano e Lancellotti. L'atleta, colto nel momento in cui si è raccolto su se stesso sta per lanciare il disco e quindi per aprirsi in un movimento centrifugo; inoltre è inscritto in un piano e la configurazione ricurva dell'immagine aveva permesso al bronzista di esprimere la ricchezza di ritmi (P. E. Arias, *Mirone*, Firenze 1940, pp. 9-16).

[5] Sito sull'Acropoli di Atene (Pausania, I 23.7) e riconosciuto dubitativamente in repliche a Londra e a Roma (cfr. A. Furtwängler, *Meisterwerke*, Leipzig 1893, pp. 382-89).

[6] Forse si tratta di un *ex voto* in un santuario rappresentante alcuni segatori con in mano gli strumenti del loro lavoro (cfr. Ferri, *ad loc.*).

[7] Anche quest'opera si ergeva sull'Acropoli di Atene (Pausania I 24.1), che dunque Mirone, come suo figlio Licio, contribuí notevolmente a decorare. Il gruppo è stato restituito associando l'Atena Francoforte al Marsia Laterano. Atena ha gettato il flauto a terra e il Satiro si precipita sullo strumento, guardato dalla dea con aria di sfida. In questa composizione la rappresentazione mironiana

Minervam, Delphicos pentathlos, pancratiastas, Herculem, qui est apud circum maximum in aede Pompei Magni. Fecisse et cicadae
58 monumentum ac locustae carminibus suis Erinna significat. Fecit et Apollinem, quem ab triumviro Antonio sublatum restituit Ephesiis divus Augustus admonitus in quiete. Primus hic multiplicasse veritatem videtur, numerosior in arte quam Polyclitus et in symmetria diligentior, et ipse tamen corporum tenus curiosus animi sensus non expressisse, capillum quoque et pubem non emendatius fecisse, quam rudis antiquitas instituisset.

59 Vicit eum Pythagoras Reginus ex Italia pancratiaste Delphis posito; eodem vicit et Leontiscum. Fecit et stadiodromon Astylon, qui

Atleti del pentatlo delfico[8], i Pancratiasti[9], l'Ercole che è presso il Circo Massimo nel tempio dedicato da Pompeo Magno[10]. Erinna ci informa nei suoi versi che egli fece anche un monumento rappresentante una cicala ed una cavalletta[11].

58 È anche l'autore di un Apollo[1] che, sottratto dal triumviro Antonio agli Efesii, fu loro restituito dal divino Augusto dopo un avvertimento ricevuto in sogno. Sembra che per primo egli abbia moltiplicato[2] la verità, piú vario di ritmi[3] rispetto a Policleto e piú scrupoloso in fatto di simmetria[4]; e tuttavia anch'egli, poiché si preoccupava esclusivamente del corpo, non curò l'espressione dei sentimenti[5], e anche i capelli e il pube li lasciò non meno stilizzati di quanto avesse fatto la rozza età arcaica.

59 Lo superò Pitagora di Reggio[1] in Italia col Pancratiaste[2] dedicato a Delfi; con questa statua superò anche il Leontisco[3]; fece anche

di una situazione provvisoria si arricchisce di un'intonazione teatrale (i due personaggi sembrano entrare in scena) e della contrapposizione tra la dea, che incarna la sapienza, e il Satiro, espressione di barbarie asiatica, caratteristica della temperie del 450 a. C. circa (Arias, *Mirone* cit.).

[8] Opera altrimenti ignota, che ribadisce l'immagine di Mirone scultore soprattutto di atleti.

[9] La sola statua mironiana di pancraziaste altrimenti nota è quella di Timante da Cleone, a Olimpia (Pausania, VI 8.4). L'atleta aveva vinto nel 456 a. C.: esso è stato dubitativamente riconosciuto nell'Atleta Amelung, rappresentato in atto di porsi sul capo una cuffia di cuoio (M. Bieber, in «Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts», XLII, 1927, pp. 152-57).

[10] Dubbio è il riconoscimento di questa statua nell'Eracle seduto di Palazzo Altemps a Roma; da respingere è invece l'individuazione del tipo su monete (L. Lacroix, *Les reproductions de statues sur les monnaies grecques*, Paris 1949, pp. 251 sgg.). Il tempio di Ercole Pompeiano era stato costruito, o restaurato, da Pompeo, probabilmente nel 61 a. C. (Platner, Ashby, pp. 255-56).

[11] Si è pensato che Plinio avesse confuso *Myron* con *Myró*, fanciulla che eresse una tomba a una cicala e a una cavalletta, cantata dalla poetessa Anite (*Anthologia Palatina* VII 190); tuttavia Erinna, poetessa vissuta nel IV secolo a. C., poteva aver cantato anche un monumento con le rappresentazioni bronzee d'una locusta e d'una cicala, simboli della lirica, pertinente dunque alla sede d'un agone lirico: infatti conosciamo altri due monumenti di questo genere, uno rappresentante una cavalletta e uno con una cicala (cfr. Mirone, *Mirone d'Eleutere* cit., pp. 69-70) e una siffatta opera si inserisce bene nella produzione di Mirone, celebrato soprattutto per rappresentazioni di animali.

58. [1] La statua è altrimenti ignota. La notizia è confermata dalla dichiarazione di Augusto (*Res gestae* IV 49) di aver reso ai templi d'Asia le opere d'arte che erano state loro tolte; egli aveva del resto restituito opere di Mirone anche a Samo (Strabone, XIV 1.14). Le notizie di Plinio e Strabone provano che Mirone lavorò anche per santuari della Ionia, che, liberati dai Persiani, furono interessati da nuove iniziative monumentali.

[2] Questo giudizio risale verosimilmente a Senocrate (cfr. par. 54, nota 9): esso esprime probabilmente la ricchezza formale, di configurazioni, delle opere mironiane, per cui Mirone avrebbe colto la verità naturale nella pluralità di forme a cui essa dà luogo.

[3] È una conseguenza del saper cogliere le molteplicità della natura, giustamente contrapposta alle costanti modulari e ritmiche di Policleto. Perciò, se i due bronzisti, per Plinio, erano coevi (cfr. par. 49) sul piano cronologico, su quello dello sviluppo logico della bronzistica Mirone è piú «moderno» di Policleto.

[4] Nel senso che le proporzioni in Mirone convengono maggiormente al soggetto rappresentato, secondo un intento naturalistico opposto all'idealismo policleteo.

[5] Infatti l'espressione dei sentimenti caratterizzerà in primo luogo le opere dei postfidiaci (dopo il 430) e ancor piú quelle dei maestri attici del IV secolo a. C.

59. [1] Anche la recenziorità di Pitagora rispetto a Policleto e Mirone è logica, non cronologica, perché per Plinio i tre bronzisti erano coevi (cfr. par. 49).

[2] Altrimenti ignoto: ipotetica è rimasta la proposta di H. Lechat, *Pythagoras de Rhégion*, Paris 1905, pp. 19-22, di riconoscerne la configurazione nella stele attica di Agacle.

[3] Leontisco di Messana in Sicilia era stato due volte vincitore nella lotta a Olimpia, nel 456 e

Olympiae ostenditur, et Libyn, puerum tenentem tabellam eodem loco et mala ferentem nudum, Syracusis autem claudicantem, cuius ulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur, item Apollinem serpentemque eius sagittis configi, citharoedum, qui Dicaeus appellatus est, quod, cum Thebae ab Alexandro caperentur, aurum a fugiente conditum sinu eius celatum esset. Hic primus nervos et venas expressit capillumque diligentius. – Fuit et alius Pythagoras Sa-
60 mius, initio pictor, cuius signa ad aedem Fortunae Huiusce Diei sep-

il corridore Astilo[4] che si vede a Olimpia e sempre a Olimpia un Libico[5], un fanciullo che tiene una tavoletta e un Portatore di pomi nudo[6]; a Siracusa fece poi uno Zoppo[7] tale che anche a chi lo guarda sembra di sentire il dolore della sua piaga: parimenti un Apollo e un serpente trafitto dalle sue frecce[8], un Citaredo[9] che è stato chiamato «il Giusto» poiché, quando Tebe fu presa da Alessandro, l'oro messo da un fuggiasco in seno a questa statua, vi era rimasto nascosto. Pitagora fu il primo a riprodurre i tendini e le vene e trattò i capelli con maggiore diligenza degli altri[10].

60 Ci fu anche un altro Pitagora di Samo[1], all'inizio pittore, del

nel 452 a. C. (Pausania, VI 4.3-4; Papiri di Ossirinco 222 2, 11.2 e 15). Essa, come altre statue qui citate, documenta due aspetti di Pitagora: la sua attività per committenti della grecità occidentale; e la sua «specializzazione» in soggetti atletici.

[4] Astilo (è incerto se di Crotone o Siracusa) fu vincitore tre volte nella corsa doppia a Olimpia nel 488, nel 484 e nel 480 (Pausania, VI 13.1; Papiri di Ossirinco 222 2, 4 e 17); è possibile che la commissione di questa statua non risalga agli anni delle vittorie, caratterizzati dal confronto delle città greche d'Occidente con Cartagine, ma a dopo il 470 a. C.

[5] È quasi sicuramente Mnasea di Cirene, vincitore nella corsa armata ad Olimpia, la cui statua è vista anche da Pausania, VI 13.7; 18.1.

[6] Si tratta della statua di un fanciullo vincitore ai giuochi con quadretto votivo in mano, probabilmente di Protolao di Mantinea, vincitore al pugilato per fanciulli, la cui statua, opera di Pitagora, fu vista a Olimpia da Pausania, VI 6.1. È tramontato il riconoscimento della statua citata da Plinio nell'atleta di Stefano (W. Klein, *Geschichte der Griechischen Kunst*, Leipzig 1904, pp. 405-6), considerato oggi quasi unanimemente un'opera neoattica (cfr. da ultimo E. Simon, in «Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Athenische Abteilung», CII, 1987, pp. 291-304). Il *mala ferens nudus* è probabilmente Dromeo di Stinfalo, di cui Pausania, VI 9.10, vide a Olimpia la statua, opera di Pitagora: l'atleta recava probabilmente i pomi presi come premio a Delfi.

[7] Il Filottete, l'opera piú nota di Pitagora (fonti in Overbeck, *Schriftquellen* cit., nn. 499, 505-7), è probabilmente anche l'unica statua del Maestro di cui è nota la configurazione, grazie a gemme (G. Horster, *Statuen auf Gemmen*, Bonn 1970, pp. 18-25) e forse al torso Valentini, al Museo Nazionale Romano. È verosimilmente la creazione piú tarda del bronzista, per la spazialità, la resa veristica di un corpo malato e la partecipazione dello spettatore al sentimento evocato, qui promossa forse per la prima volta: tale statua potrebbe pertanto coincidere con la tarda *akmé* del bronzista, nel 420 a. C.

[8] Poiché su uno statere di Crotone è rappresentato Apollo in atto di scoccare una freccia contro il Pitone, si è pensato che la statua si ergesse a Crotone e fosse riprodotta su detto tipo monetale: l'ipotesi però lascia perplessi, perché Apollo e soprattutto il Pitone non presentano configurazioni riferibili a immagini statuarie (Lacroix, *Les reproductions* cit., pp. 249-51).

[9] Si tratta del musico Cleone (Polemone, in Ateneo, I 34.19*b-c*): la statua celebrava le sue vittorie agli agoni lirici. L'aneddoto presuppone la valenza magica della statua, nella quale sopravvive l'animo del musico, che quindi protegge i suoi concittadini; e rimanda alla capacità di Pitagora di infondere nelle forme statuarie gli stati d'animo dei soggetti rappresentati (cfr. il *Filottete*: nota 7). Evidentemente, Cleone era avvolto nel panneggio tipico dei citaredi, con profonde pieghe, in una delle quali il fuggiasco aveva nascosto l'oro.

[10] Plinio probabilmente si rifà anche in questo caso a Senocrate (cfr. par. 54, nota 2); il giudizio pliniano è in accordo con la resa veristica dell'individuale e delle deviazioni dalla norma tanto esaltata per il Filottete (e che non contraddice la ricchezza ritmica e la congruenza simmetrica che Diogene Laerzio, VIII 47, ravvisava nelle opere del Maestro); e sembra appropriato a un Maestro della piena classicità, che conosce il canone policleteo e ne vede il limite nella mancata rappresentazione degli accidenti, e non già del periodo severo (cfr. par. 49, nota 11).

60. [1] La distinzione tra i due Pitagora è confermata anche da Diogene Laerzio, VIII 47. Se si accetta la realtà di due bronzisti omonimi, bisogna riferire a quello ionico la statua olimpica di Eutimo di Locri, la cui base è firmata da Pitagora Samio (E. Löwy, *Inschriften griechischer Bildhauer*, Leipzig 1885, n. 23; cfr. anche Pausania VI 6.4-6): la statua del pugile è posteriore alla sua terza vittoria olimpica del 472: essa è quindi un labile indizio che il Pitagora Samio fosse piú vecchio del Reggino. La critica moderna ha concluso che si tratta dello stesso bronzista, nato a Samo ed emigrato a Reggio, ma senza argomenti decisivi, per cui qui ci si attiene alle indicazioni di Plinio e del Laerzio.

tem nuda et senis unum laudata sunt. Hic supra dicto facie quoque indiscreta similis fuisse traditur, Regini autem discipulus et filius sororis fuisse Sostratus.

61 Lysippum Sicyonium Duris negat ullius fuisse discipulum, sed primo aerarium fabrum audendi rationem cepisse pictoris Eupompi responso. Eum enim interrogatum, quem sequeretur antecedentium, dixisse monstrata hominum multitudine, naturam ipsam imitandam
62 esse, non artificem. Plurima ex omnibus signa fecit, ut diximus, fecundissimae artis, inter quae destringentem se, quem M. Agrippa ante Thermas suas dicavit, mire gratum Tiberio principi. Non quivit temperare sibi in eo, quamquam imperiosus sui inter initia principatus, transtulitque in cubiculum alio signo substituto, cum quidem

quale sono molto lodate presso il tempio della Fortuna e di Questo Giorno sette statue nude[2] e una di vecchio. Si dice che questo Pitagora di Samo fosse simile nell'aspetto a quello di cui abbiamo parlato sopra fino al punto di essere confuso con quello, ma che fu Pitagora di Reggio ad avere come allievo Sostrato[3], figlio di sua sorella.

61 Duride sostiene che Lisippo di Sicione non fu allievo di nessuno[1], ma che, dapprima semplice fonditore di bronzo, in seguito derivò da un parere del pittore Eupompo[2] il coraggio di cimentarsi in quell'arte: allorché gli fu richiesto quale dei suoi predecessori prendesse a modello, egli rispose, indicata la folla, che si doveva imitare la natura, non un artista[3].

62 Dotato di genio fecondissimo, fece piú statue di ogni altro artista, come abbiamo detto, fra cui l'atleta che si deterge[1]: Marco Agrippa dedicò questa statua davanti alle sue Terme[2]. Essa piaceva straordinariamente all'imperatore Tiberio il quale, sebbene nei primi tempi del suo principato sapesse ancora controllarsi, non riuscí, in questo caso, a reprimere il suo desiderio, e la fece trasportare nella sua stanza da letto dopo averla sostituita con un'altra statua. Ma il

[2] Un primo periodo di esercizio della pittura è noto anche per Fidia (XXXV.54) e Policleto (Tzetze, *Chiliadi* VIII 319): quest'esperienza comune fa pensare che gli indirizzi tardosevero e protoclassico si siano affermati dapprima con la pittura e in seguito con la bronzistica. Sul tempio della Fortuna e di Questo Giorno, cfr. par. 54, nota 6: le sette statue nude erano probabilmente atletiche: esse, con quelle di Fidia poste nella stessa area, dimostrano la trasformazione della *Porticus Minucia Vetus* in Museo, occorsa tra la media e la tarda età repubblicana.

[3] È un esempio della gestione familiare di una bottega di bronzista in età classica.

61. [1] Duride di Samo (340-280 a. C. circa) fu uno storico peripatetico, discepolo di Teofrasto, autore, tra gli altri scritti, di trattati su bronzistica e pittura: dette opere, strutturate per vite degli artisti, erano ricche di aneddoti sulle loro vicissitudini. Lo storico è qui citato riguardo a un bronzista a lui coevo anche se piú vecchio. L'apprendimento autodidatta dell'arte accomuna Lisippo a Silanione e al pittore Protogene e presuppone che le grandi personalità della tarda classicità avessero una concezione individualistica della loro attività e si ritenessero al di sopra delle tradizioni di bottega (Moreno, *Vita e arte* cit., pp. 20-21).

[2] Questa è una delle poche testimonianze sulla separazione dei ruoli tra chi ideava e modellava le figure e chi le fondeva: il primo era naturalmente piú apprezzato del secondo (cfr., ad esempio, il caso di Crizio, piú rinomato di Nesiote).

[3] Poiché entrambi gli artisti erano sicioni, l'episodio è ambientato probabilmente nell'*agorá* di Sicione: esso dimostra che con Eupompo è inaugurata la conscia rappresentazione di ciò che si vede e non di un modello mentale, che sarà portata alle estreme conseguenze da Lisippo.

62. [1] Egli avrebbe realizzato infatti 1500 opere, comprese quelle di bottega (cfr. par. 37, nota 1). Lisippo occupa uno «spazio» assai notevole nella trattazione dei maggiori bronzisti (ben cinque paragrafi): anche in questo caso, Plinio fra proprio l'apprezzamento di Senocrate per il capostipite della sua scuola (cfr. par. 54, nota 9). L'*Apoxiomenos* (= *Atleta che si deterge con lo strigile*) si ergeva originariamente, sembra, in una città dell'Asia Minore: la copia migliore è ai Vaticani. La statua si raccomandava per il realismo del gesto rappresentato, umile e quotidiano, l'irrequietezza dell'immagine e perché trasmetteva la sensazione di una compiuta immersione nello spazio reale (Moreno, *Vita e arte* cit., pp. 133-40). Plinio mostra di considerare quest'opera la piú importante di Lisippo, certo condizionato dal fatto che essa si ergeva a Roma, in quanto le due statue lisippee piú rinomate nell'evo antico furono il *Kairós* (*Occasione*) e l'Alessandro con la lancia.

[2] Costruite da Agrippa tra il 25 e il 19 a. C. in Campo Marzio, presso i Giardini di Agrippa e vicino al portico di Pompeo. Sugli apparati scultorei dei complessi termali romani di età imperiale, H. Manderscheid, *Die Skulpturenausstattung der Kaiserzeitlichen Thermenanlagen*, Berlin 1980 (per le terme di Agrippa, p. 73).

tanta pop. R. contumacia fuit, ut theatri clamoribus reponi apoxyomenon flagitaverit princepsque, quamquam adamatum, reposuerit.
63 Nobilitatur Lysippus et temulenta tibicina et canibus ac venatione, in primis vero quadriga cum Sole Rhodiorum. Fecit et Alexandrum Magnum multis operibus, a pueritia eius orsus, quam statuam inaurari iussit Nero princeps delectatus admodum illa; dein, cum pretio perisset gratia artis, detractum est aurum, pretiosiorque talis existimabatur etiam cicatricibus operis atque concisuris, in quibus aurum
64 haeserat, remanentibus. Idem fecit Hephaestionem, Alexandri Magni amicum, quem quidam Polyclito adscribunt, cum is centum prope annis ante fuerit; item Alexandri venationem, quae Delphis sacrata est, Athenis Satyrum, turmam Alexandri, in qua amicorum

popolo romano si ribellò con tale ostinazione da richiedere con grandi grida nel teatro che l'*Apoxyomenos* fosse restituito e il principe, malgrado la sua passione, lo fece rimettere al suo posto[3].

63 Lisippo è famoso anche per la Suonatrice di flauto ebbra[1], per i Cani e la Caccia[2], ma soprattutto per la Quadriga con il Sole dei Rodii[3]. Riprodusse anche Alessandro Magno[4] in piú statue, a cominciare dalla fanciullezza di lui[5]. Nerone, a cui piaceva moltissimo, fece dorare quest'ultima statua; ma in seguito, poiché l'ornamento aveva fatto scomparire la bellezza artistica, fu tolto l'oro e l'opera cosí ridotta veniva ritenuta piú preziosa di prima, anche se il lavoro vi aveva lasciato delle ammaccature e dei solchi in cui era rimasto attaccato dell'oro.

64 Lo stesso artista fece un Efestione[1], amico di Alessandro Magno, che alcuni attribuiscono a Policleto[2], che è invece vissuto quasi cento anni prima; è anche l'autore della Caccia di Alessandro[3] che è stata consacrata a Delfi, del Satiro di Atene[4], della Schiera di Ales-

[3] L'aneddoto si inserisce bene nel gusto retrospettivo proprio della prima età giulioclaudia: e dimostra come l'apprezzamento dei massimi maestri greci e la conoscenza delle loro opere piú importanti fossero a Roma relativamente diffusi.

63. [1] È incerto se questa statua rappresentasse una Menade o la poetessa Prassilla (il cui ritratto, opera di Lisippo, dapprima a Sicione, fu poi traslato a Roma) o Lamia, amante di Demetrio Poliorcete (in tal caso, l'opera doveva essere eretta ad Atene e scenderebbe a dopo il 307 a. C.): la creazione lisippea è stata riconosciuta nella danzatrice tipo Villa Adriana; con essa, Lisippo avrebbe creato la figura tortile (Moreno, *Vita e arte* cit., pp. 33-34, 190-91).

[2] Opera ignota, che ribadisce il gusto lisippeo per le scene movimentate, affollate di immagini e per le rappresentazioni di animali.

[3] L'opera è forse riprodotta sui bolli d'anfore rodie: il Sole, col chitone svolazzante, e i cavalli impennati componevano un equilibrio dinamico, che simboleggiava l'astro al meriggio (Moreno, *Vita e arte* cit., pp. 116-19).

[4] Cfr. VII.125: Alessandro aveva decretato che i suoi ritratti fossero affidati esclusivamente ad Apelle per la pittura, Lisippo per la plastica e Pirgotele per la glittica. Tra i ritratti lisippei di Alessandro, oltre alle opere che Plinio menziona piú avanti, notevole soprattutto l'Alessandro con la lancia, eretto ad Efeso probabilmente nel 334 a. C. e riconosciuto nell'Alessandro tipo Velleia, con cui Lisippo criticava l'apoteosi del sovrano operata da Apelle con l'Alessandro con fulmine (Moreno, *Vita e arte* cit., pp. 92-96).

[5] A un ritratto di Alessandro fanciullo realizzato da Lisippo allude anche Coricio, *Declamazioni* XXXIV 1-3: queste notizie sono in accordo con la chiamata di Lisippo alla corte macedone probabilmente già nel 340 a. C., quando Alessandro aveva 16 anni ed era perciò ancora *puer*. Anche in questo caso, Plinio ricorda, nella ritrattistica lisippea di Alessandro, un'opera traslata a Roma. Plinio condanna le dorature anche in XXXVI.28, perché distruggono l'*ars* in nome della *luxuria*: ciò presuppone che per il Naturalista tramite l'*ars* si dovesse cogliere la personalità dell'artista.

64. [1] La statua fu eretta probabilmente alla morte di questi, nel 324, ed è altrimenti ignota.

[2] Si è pensato che una fonte di Plinio recasse l'attribuzione del ritratto a Policleto III, che firmò a Tebe una statua posta accanto a un'altra di Lisippo (*IG* VII 2532-33): Plinio avrebbe riferito tale indicazione a Policleto I, il solo bronzista con questo nome ch'egli conosceva. Ma è anche possibile che la statua, traslata a Roma, fosse quivi erroneamente riferita al grande Policleto, non essendo infrequenti in età flavia attribuzioni delle stesse opere ad artisti di diverse epoche (cfr., ad esempio, Marziale, VIII 51, IX 44).

[3] Il donario era stato iniziato nel 332 a. C. da Leocare, che aveva scolpito Alessandro affrontante il leone e Cratero accorrente in suo aiuto; morto Leocare Lisippo l'aveva ultimato, con le figure dei cani e del leone. Un'eco del gruppo è forse tramandata da una base con rilievo da Messene, ora a Parigi, che suggerisce una scena assai movimentata (Moreno, *Vita e arte* cit., pp. 103-11).

[4] La statua dovrebbe risalire al soggiorno ateniese di Lisippo, dopo il 316 a. C. Forse si tratta

eius imagines summa omnium similitudine expressit; hanc Metellus Macedonia subacta transtulit Romam. Fecit et quadrigas multorum
65 generum. Statuariae arti plurimum traditur contulisse capillum exprimendo, capita minora faciendo quam antiqui, corpora graciliora siccioraque, per quae proceritas signorum maior videretur. Non habet Latinum nomen symmetria, quam diligentissime custodiit nova intactaque ratione quadratas veterum staturas permutando, vulgoque dicebat ab illis factos quales essent homines, a se quales viderentur esse. Propriae huius videntur esse argutiae operum custoditae in minimis quoque rebus.

66 Filios et discipulos reliquit laudatos artifices Laippum, Boëdan, sed ante omnes Euthycraten. Quamquam is constantiam potius imitatus patris quam elegantiam austero maluit genere quam iucundo placere. Itaque optume expressit Herculem Delphis et Alexandrum Thespiis venatorem et proelium equestre, simulacrum ipsum Tro-

sandro, nella quale ha rappresentato i ritratti dei suoi amici, tutti perfettamente somiglianti; Metello la trasportò a Roma una volta sottomessa la Macedonia[5]. Fece anche quadrighe di molti generi[6].

65 Si dice che contribuí moltissimo al progresso della statuaria curando il particolare dei capelli, facendo la testa piú piccola rispetto agli antichi, il corpo piú snello e asciutto in modo che le statue sembrassero piú alte[1]. Non c'è una parola latina per rendere il termine greco «simmetria» che egli osservò con grandissima diligenza, sostituendo un sistema di proporzioni nuovo e mai usato alle statue quadrate degli antichi; egli ripeteva a tutti che, gli antichi rappresentavano gli uomini quali essi sono, lui invece, quali sembrano essere[2]. Ciò che sembra caratterizzare l'originalità delle sue opere, è il fatto che egli abbia osservato la minuzia espressiva fin nei minimi dettagli.

66 Per figli e per discepoli ebbe artisti famosi come Laippo[1], Boeda[2] e soprattutto Euticrate[3]. Ma costui, che imitò il ritmo piuttosto che l'eleganza di suo padre, preferí piacere piú per l'austerità che per la grazia. Egli fece in maniera eccellente un Ercole a Delfi[4] un Alessandro cacciatore a Tespie, le Tespiadi[5], una battaglia equestre, una

dell'archetipo del Sileno con Dioniso infante, opera dai valori plastici e spaziali tipicamente lisippei (Moreno, *Vita e arte* cit., pp. 185-90).

[5] È il donario commemorativo dei Macedoni caduti al passaggio del fiume Granico in Asia Minore nel 334 a. C., dedicato da Alessandro Magno nello stesso anno nel santuario di Zeus a Dio e portato da Metello Macedonico nel 146 a. C. a Roma, nella *porticus Metelli*, di fronte ai templi di Giove e Giunone: si trattava di un gruppo di nove fanti e venticinque cavalieri, che componevano lo squadrone a fianco del re. È dunque il piú folto gruppo di Lisippo, che inaugura la monumentalità e il gigantismo di molti donari ellenistici. Di questa creazione sono stati riconosciuti diversi echi nella produzione romana (notevoli soprattutto i cavalieri di Ercolano), che dànno l'idea della repentinità d'azione espressa da Lisippo (Moreno, *Vita e arte* cit., pp. 79-90).

[6] In gran parte celebrative di vincitori agli agoni olimpici e talora anche di personaggi politici (Moreno, *Vita e arte* cit., pp. 200 sgg.).

65. [1] Pure questo giudizio laudativo su Lisippo sembra dedotto dalla critica di Senocrate, che riconosceva nel Maestro sicionio un caposcuola (cfr. par. 54, nota 9). Questo passo pliniano è il piú importante sul nuovo canone lisippeo, che proponeva figure slanciate ed elastiche, dando luogo a corrispondenze ritmiche tra le parti del corpo che suggerivano la dinamica dell'immagine.

[2] È l'altra importante novità del canone lisippeo: la concezione dell'immagine rappresentata come sembianza, nel duplice senso che essa rifletteva non la realtà, ma l'apparenza ottica, e che era l'estrinsecazione di un'opinione soggettiva dell'artista (cfr. Moreno, *Vita e arte* cit., pp. 259-70). Le statue «quadrate» degli antichi costituiscono un rimando soprattutto a Policleto e al Doriforo (cfr. par. 56, nota 7), la statua con cui Lisippo si era confrontato durante la maturazione della sua teoria d'arte.

66. [1] Cfr. par. 51, nota 11.

[2] L'alunnato di Boeda presso il padre Lisippo pare confermato dall'unica sua statua a noi nota, l'Adorante (par. 73), se si accetta che copia di quest'opera sia l'Adorante Berlino, vicino all'*Apoxiómenos* di Lisippo per proporzioni, ritmo, irrequietezza e immersione della figura nello spazio (cfr. da ultimo L. Beschi, *La scoperta dell'arte greca*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, III, Torino 1986, p. 330).

[3] Cfr. par. 51, nota 10.

[4] Statua del tutto ignota, testimonia che Euticrate lavorò su uno dei temi prediletti dal padre.

[5] Anche quest'opera, per la quale non è stata raggiunta un'identificazione attendibile, richiama la caccia di Alessandro di Leocare e Lisippo a Delfi (cfr. par. 64, nota 3), a cui Euticrate si sarà ispirato. Le Tespiadi erano le Muse venerate a Tespie, nel cui territorio si trovava il santuario dell'Elicona, uno dei piú importanti riservati alle nove vergini (Varrone, *De lingua Latina* VII 70); statue

phoni ad oraculum, quadrigas complures, equum cum fiscinis, canes
67 yenantium. – Huius porro discipulus fuit Tisicrates, et ipse Sicyonius, sed Lysippi sectae propior, ut vix discernantur complura signa, ceu senex Thebanus et Demetrius rex, Peucestes, Alexandri Magni servator, dignus tanta gloria.

68 Artifices, qui compositis voluminibus condidere haec, miris laudibus celebrant Telephanen Phocaeum, ignotum alias, quoniam Thessaliae habitaverit et ibi opera eius latuerint; alioqui suffragiis ipsorum aequatur Polyclito, Myroni, Pythagorae. Laudant eius Lari-

statua di Trofonio presso il suo oracolo, parecchie quadrighe[6], un cavallo con cestelli[7], Cani da caccia.

67 A sua volta suo discepolo fu Tisicrate[1], anche lui di Sicione, ma piú legato alla scuola di Lisippo, a tal punto che moltissime delle sue statue a stento si distinguono da quelle di Lisippo, ad esempio il vecchio Tebano[2], il re Demetrio[3], Peuceste, salvatore di Alessandro Magno, degno veramente di un cosí grande onore[4].

68 Gli artisti[1] che hanno scritto interi libri su questo argomento, celebrano con grandi lodi Telefane di Focea[2], scultore non altrimenti conosciuto, poiché abitava in Tessaglia[3] ove le sue opere sono rimaste nascoste; d'altra parte, stando al loro parere, egli fu pari a Policleto, Mirone, Pitagora[4]. Di lui lodano una Larissa[5], il pentatlo

di Muse per questo santuario avevano creato anche Strongilione, Olimpiostene e Cefisodoto (tre statue ciascuno: Pausania, IX 30.1); un altro gruppo di Tespiadi va forse attribuito a Prassitele (cfr. XXXVI.39). I Tespiesi si rivolsero a Euticrate per statue, probabilmente perché erano già stati committenti del padre Lisippo con l'Erote di Tespie di quest'ultimo (Pausania, IX 27.3).

[6] La battaglia equestre e le quadrighe richiamano opere di Lisippo dai temi analoghi (cfr. par. 64, note 5 e 6). Trofonio era un dio oracolare e salutifero, poi assimilato ad Asclepio, venerato in un celebre santuario a Lebadeia, in Beozia occidentale: la statua del dio realizzata da Eutichide si ergeva nella grotta dell'oracolo sul monte; a valle, presso il fiume Ercina, si trovava la statua del dio, raffigurato come Asclepio, di Prassitele (Pausania, IX 39.8). Entrambe queste statue testimoniano la fortuna dell'oracolo tra IV e III secolo; una statua di culto antichissima era attribuita a Dedalo (Pausania, IX 40.3).

[7] Forse una della prime scene di genere dell'incipiente ellenismo.

67. [1] La pertinenza di Tisicrate alla scuola lisippea è confermata dai soggetti delle sue opere (ritratti, un gruppo caratterizzato da un moto repentino, una quadriga) e dalla documentazione copistica concernente la sua statua piú famosa, il ritratto del Poliorcete, che richiama per configurazione creazioni lisippee quali il Posidone Laterano e l'Alessandro Rondanini (*EAA*, s.v.).

[2] Statua pertinente al periodo di permanenza dello scultore in Beozia, confermato da due iscrizioni, una del santuario di Apollo *Ptóos* («Bulletin de Correspondance Hellénique», XLIV, 1920, pp. 242-45) e un'altra da Oropo (*IG* VII 267); si trattava probabilmente di un ritratto fisiognomico, come molti altri della scuola lisippea.

[3] Identificabile nel Demetrio tipo Ercolano: il sovrano era rappresentato come giovane cacciatore, col capo volto verso l'alto e il collo torto, in segno di ispirazione divina, il piede sollevato su una roccia e un braccio posato sopra il ginocchio, secondo un'iconografia di matrice lisippea (J. J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge 1986, pp. 31-33; sul ritratto di Demetrio Poliorcete, cfr. ora *Lysippe*, Genève 1987, pp. 81-96).

[4] Peuceste aveva salvato Alessandro in battaglia contro gli Indi difendendolo con lo scudo, pur essendo stato colpito da tre frecce (Plutarco, *Vite parallele*, *Alessandro* 63.7-8): l'illustrazione di quest'episodio doveva ricalcare quella del donario di Cratero, opera di Leocare e Lisippo, dal tema analogo (cfr. par. 64, nota 3).

68. [1] Probabilmente si tratta di Senocrate (cfr. par. 54, nota 9), Antigono di Caristo (cfr. parr. 83-84), Menecmo (cfr. par. 80), Pasitele (cfr. parr. 39-40) ed Eliodoro (cfr. Plinio, *Storia naturale*, I, Torino 1982: Indice generale, libri XXXIV-XXXV), scrittori d'arte del primo e medio ellenismo e probabili fonti di Plinio sulla bronzistica greca dall'età severa al protoellenismo.

[2] Forse Senocrate e Antigono, che ebbero un ruolo determinante nella formazione di un gusto pergameno, avevano rivalutato i bronzisti fioriti in Eolide e in Ionia settentrionale, cioè nei territori del futuro regno di Pergamo, e li avevano contrapposti ai maestri greci continentali.

[3] Infatti la Tessaglia in età classica fu una regione periferica rispetto ad Atene e ai centri del Peloponneso, sedi delle piú insigni scuole di bronzistica dell'epoca.

[4] L'ordine di citazione dei tre bronzisti è quello dato anche ai parr. 49 e 55-60 ed indica per Plinio una linea evolutiva dell'arte. Ovviamente il giudizio laudativo su Telefane è espresso mediante l'accostamento di questi ai tre piú importanti bronzisti greci continentali di età tardosevera e protoclassica, dunque quasi coevi all'artista focese.

[5] Ninfa eponima della città tessala.

sam et Spintharum pentathlum et Apollinem. Alii non hanc ignobilitatis fuisse causam, sed quod se regum Xerxis atque Darei officinis dediderit, existimant.

69 Praxiteles quoque marmore felicior, ideo et clarior fuit, fecit tamen et ex aere pulcherrima opera: Proserpinae raptum, item catagusam et Liberum patrem, Ebrietatem nobilemque una Satyrum, quem Graeci periboëton cognominant, et signa, quae ante Felicitatis aedem fuere, Veneremque, quae ipsa aedis incendio cremata est
70 Claudii principatu, marmoreae illi suae per terras inclutae parem, item stephanusam, pseliumenen, Oporan, Harmodium et Aristogitonem tyrannicidas, quos a Xerxe Persarum rege captos victa

Spíntaro e un Apollo. Altri scrittori pensano che non fu questo il motivo della sua scarsa fama, ma il fatto che egli avesse dedicato la sua attività alle officine dei re Serse e Dario[6].

69 Anche Prassitele fu piú felice nelle statue in marmo, da cui derivò anche una maggiore celebrità; tuttavia fece anche delle bellissime opere in bronzo: il ratto di Proserpina[1], la Catagusa[2] e il Libero Padre[3], il gruppo dell'Ebbrezza[4] insieme al famoso Satiro che i Greci soprannominano «Il Famoso»[5] e le statue[6] che si trovavano dinanzi al tempio della Felicità[7], la Venere[8] quella stessa che bruciò nell'incendio di quel tempio, sotto il principato di Claudio, simile all'altra
70 sua Venere marmorea[9], famosa nel mondo intero; e ancora la Stephanusa[1], la Pseliumene[2], l'Autunno[3], Armodio e Aristogitone[4], i Tirannicidi che Serse, re dei Persiani, aveva portato via e che poi

[6] L'accusa di «medismo» (cioè di parteggiare per i Persiani) fu ritenuta particolarmente infamante soprattutto dagli Ateniesi: ciò potrebbe spiegare il silenzio, o la scarsa considerazione, che la critica d'arte attica aveva riservato a Telefane.

69. [1] Plinio attinge probabilmente a Senocrate anche per le notizie di opere in bronzo di Prassitele (cfr. par. 54, nota 9). I soggetti eleusini ritornano spesso nella produzione di Prassitele, iniziato ai Misteri di Eleusi. Il Ratto di Persefone doveva ergersi in un santuario attico (cfr. R. Lindner, *Der Raub der Persephone*, Würzburg 1984, p. 11).

[2] Per coerenza con l'opera citata precedentemente e col contesto, in cui compaiono solo statue di divinità, *catagusa* dev'esser aggettivo di Proserpina e significare quindi «scendente» (sott.: nell'Ade): si tratta quindi del momento successivo al ratto della dea. L'opera si trovava probabilmente in un santuario attico.

[3] Probabilmente è la stessa statua di cui parla Callistrato, 8, che si ergeva in un santuario ateniese ed è riconoscibile nel Dioniso tipo Sambon (L. A. Milani, in «Museo Italiano di Antichità Classiche», III, 1890, coll. 751-90).

[4] L'Ebbrezza e il Satiro dovevano essere due statue allineate e associate in un'unità tematica ed ergersi in un santuario attico. L'Ebbrezza evidenzia il gusto per le personificazioni proprio della cultura attica del IV secolo.

[5] Si tratta assai probabilmente del Satiro in riposo, uno dei capolavori piú riprodotti in età romana (rimangono piú di 100 copie: cfr. P. Gercke, *Satyrn des Praxiteles*, Hamburg 1968, pp. 22-86).

[6] Di queste statue, provenienti probabilmente da Corinto (cfr. par. 7, nota 1), parla anche Strabone, VIII 6.23. Ad una di esse è forse pertinente una base con firma di Prassitele, trovata presso la Basilica Giulia: la statua, con altre, era stata portata colà nel 416 d. C., forse in seguito al sacco di Alarico (*CIL* VI 2, 10041).

[7] Il tempio della Felicità si trovava nell'area del Velabro: distrutto da un incendio in età di Claudio, probabilmente non fu piú ricostruito.

[8] Anche quest'opera originariamente si ergeva a Corinto, città protetta da Afrodite.

[9] È la Cnidia, cui Plinio raffronta, per qualità, non per fama, l'Afrodite dell'*aedes Felicitatis*, certo per il suo consueto intento di valorizzare i capolavori portati a Roma.

70. [1] *Stephanusa* e *Pseliumene* sono probabilmente aggettivi di *Venus*: si tratterebbe di un'Afrodite che s'incorona e di una in atto di aggiustarsi una collana, poste forse dapprima ad Atene, poi a Roma (cfr., per la *Pseliumene*, Taziano, 34, 36).

[2] La *Pseliumene* è riconoscibile nell'Afrodite Pourtalès (cfr. S. Besques, in «Antike Kunst», XXVI, 1983, pp. 22-36).

[3] Probabilmente anche questa statua stava ad Atene, l'unico centro in cui *Opora* godeva d'un culto specifico fin dal V secolo a. C. (Aristofane, *Pace* 523, 708).

[4] Forse Plinio non vuol dire che fossero di Prassitele le statue di tirannicidi portate via da Serse (si tratterebbe d'un grossolano errore, perché queste statue erano di Antenore: cfr. par. 17, nota 1), ma che Prassitele aveva creato statue degli stessi tirannicidi la cui rievocazione in altre immagini era stata oggetto del ratto da parte del re persiano: quest'ultima ipotesi è plausibile, perché l'età di Prassitele è quella in cui piú frequente è il ricordo dei Tirannicidi. Ovviamente i Tirannicidi di Prassitele sarebbero stati eretti ad Atene.

Perside Atheniensibus remisit Magnus Alexander. Fecit et puberem Apollinem subrepenti lacertae comminus sagitta insidiantem, quem sauroctonon vocant. Spectantur et duo signa eius diversos adfectus exprimentia, flentis matronae et meretricis gaudentis. Hanc putant Phrynen fuisse deprehenduntque in ea amorem artificis et mercedem in vultu meretricis. Habet simulacrum et benignitas eius; Calamidis enim quadrigae aurigam suum inposuit, ne melior in equorum effigie defecisse in homine crederetur. Ipse Calamis et alias quadrigas bigasque fecit equis semper sine aemulo expressis; sed, ne videatur in hominum effigie inferior, Algumena nullius est nobilior.

71

72 Alcamenes, Phidiae discipulus, et marmorea fecit, sed aereum pentathlum, qui vocatur encrinomenos; at Polyeliti discipulus Aristides quadrigas bigasque. Amphicrates Leaena laudatur. Scortum

Alessandro Magno, vinta la Persia, restituí agli Ateniesi. Fece anche Apollo giovinetto[5] che insidia da vicino con una freccia una lucertola strisciante: lo chiamano Sauroctono. Di lui si possono vedere anche due statue che esprimono sentimenti differenti, una matrona in lacrime e una cortigiana contenta. Si pensa che quest'ultima fosse Frine, e vi si coglie l'amore dell'artista e, sul volto della cortigiana, la gioia della ricompensa[6].

71 Una statua attesta anche la generosità d'animo di Prassitele: infatti egli collocò un suo auriga su una quadriga di Calamide[1], perché non si credesse che quell'artista, specializzato nella rappresentazione dei cavalli[2], fosse venuto meno in quella dell'uomo. Lo stesso Calamide fece anche altre quadrighe e bighe creando cavalli sempre ineguagliabili; ma, perché non lo crediamo inferiore nella rappresentazione degli esseri umani, bisogna ammettere che non esiste una Alcmena[3] piú celebre della sua.

72 Alcamene, discepolo di Fidia, fece anche statue marmoree[1]; in bronzo ha fatto l'atleta gareggiante nel pentatlo chiamato *Encrinomenos*[2]; quanto a Aristide[3], discepolo di Policleto, ha fatto quadri-

[5] Il Saurottono era originariamente posto ad Apollonia al Rindaco, in Misia, sulle cui monete la statua è raffigurata entro un tempio (essa era dunque una statua di culto); e fu portato a Roma forse da Lucullo nel 73 a. C. Quest'Apollo è stato riconosciuto in una ben nota tradizione copistica (gli esemplari piú importanti sono al Louvre, ai Vaticani e nelle collezione Albani): cfr. *LIMC*, s.v. *Apollo*, n. 81.

[6] Si tratta di due tipi caratteriali contrapposti, propri della commedia attica del IV secolo: pertanto le due statue erano forse pertinenti al teatro di Dioniso Eleutereo ad Atene. Frine fu la piú famosa etera del IV secolo, amante di Prassitele e Iperide e forse amica di Apelle.

71. [1] L'aneddoto presuppone un progresso nella resa del corpo umano da Calamide a Prassitele: pertanto Calamide è qui lo scultore di stile severo, Prassitele l'artista del IV secolo. La quadriga si ergeva probabilmente ad Atene.

[2] La fama di Calamide nel rappresentare cavalli è ben nota: cfr., ad esempio, Properzio, III 9, 10.

[3] La maggior parte dei codd. presenta le versioni *Alcumena* o *Alcmena*. La correzione *Algumena*, dal greco ἀλγέω, «l'afflitta», è difficilmente accettabile, perché questo verbo ha significato passivo solo in autori tardi e dunque non può aver dato luogo a una definizione cristallizzata di una determinata serie di immagini già nelle fonti ellenistiche di Plinio (che sono probabilmente quelle elencate nel par. 68, nota 1). Di contro Calamide è noto per statue di eroine (cfr. le sue statue di Ermione e Ifito) e Alcmena fu rappresentata da molti altri artisti famosi (ad es., sull'Arca di Cipselo; due volte da Zeusi; da Apollodoro; da Panfilo; in opere descritte nella Palatina e da Filostrato) e pertanto si può accettare che la rievocazione piú rinomata, tra le tante, della madre di Eracle fosse di Calamide (cfr. Orlandini, *Calamide* cit., pp. 60-61; *LIMC*, s.v. *Alkmene*).

72 [1] Plinio, nei parr. 72-83, tratta i bronzisti insigni, ma inferiori ai 6 massimi (Fidia, Policleto, Mirone, Pitagora di Reggio, Lisippo e Prassitele: tra questi sono considerati anche Pitagora di Samo, i bronzisti della scuola lisippea, Telefane e Calamide per comodità espositiva). Alcamene scultore in marmo sarà considerato in XXXVI.16-17.

[2] Cioé «approvato all'esame»: l'atleta doveva essere rappresentato mentre attendeva all'esame degli atleti. Manca un'identificazione sicura di questa statua nella produzione copistica: essa testimonia che Alcamene, noto soprattutto per statue di dèi, si dedicò anche a soggetti atletici.

[3] Evidentemente Aristide, sulla scia del Maestro, aveva rimeditato tematiche agonistiche. Forse echi di questa produzione si possono cogliere nel rilievo votivo con Echelo che rapisce Basile e su un mosaico di ciottoli con quadriga dal Pireo (cfr. P. Moreno, in *Storia e civiltà dei Greci*, VI, Milano 1979, p. 468), dai quali si potrebbe dedurre che Aristide aveva utilizzato tali iconografie per rappresentazioni mitologiche e stemperato il messaggio formale policleteo in preziosi calligrafismi, tipici del manierismo di fine V secolo a. C.

haec, lyrae cantu familiaris Harmodio et Aristogitoni. Consilia eorum de tyrannicidio usque in mortem excruciata a tyrannis non prodidit; quam ob rem Athenienses, et honorem habere ei volentes nec tamen scortum celebrasse, animal nominis eius fecere atque, ut intellegeretur causa honoris, in opere linguam addi ab artifice vetue-
73 runt. – Bryaxis Aesculapium et Seleucum fecit, Boëdas adorantem, Baton Apollinem et Iunonem, qui sunt Romae in Concordiae tem-
74 plo, Cresilas volneratum deficientem, in quo possit intellegi quantum restet animae, et Olympium Periclen dignum cognomine, mirumque in hac arte est quod nobiles viros nobiliores fecit. Cephiso-

ghe e bighe. Anficrate è lodato per la Leonessa. Era costei un'etera, divenuta amica intima di Armodio e Aristogitone per la sua bravura nel suono della lira. Torturata dai tiranni fino alla morte, essa non rivelò il loro piano tirannicida; per la qual cosa gli Ateniesi, volendo rendere onore senza tuttavia dover celebrare una prostituta, fecero fare un animale dello stesso nome e, per far capire il motivo di tale onore, ordinarono all'artista di fare la statua priva della lingua[4].

73 Briasside[1] ha fatto un Esculapio[2] e un Seleuco[3], Boedas[4], un Adorante, Batone[5] l'Apollo e la Giunone[6] che si trovano a Roma,
74 nel tempio della Concordia[7], Cresila[1], un Ferito morente[2] in cui puoi riconoscere quanta vita gli resti, e un Pericle Olimpio[3] degno di questo soprannome; ed è meraviglioso il potere, che ha quest'arte, di rendere gli uomini illustri piú illustri ancora[4]. Cefisodoro[5] fece

[4] La statua era posta nella sezione nord del portico est dei Propilei d'accesso all'Acropoli di Atene (Pausania, I 23.1-2); poiché tale impianto era del 437-432, mentre la statua risaliva agli anni dopo il 510, è ignota l'originaria collocazione della Leonessa.

73. [1] Briasside appare a Plinio piú rinomato come scultore in marmo che come bronzista (cfr. XXXVI.22, 30-31).

[2] L'unico Asclepio di Briasside noto grazie alla tradizione scritta è quello di Megara (Pausania, I, 40, 6), allineato a una statua di Igea, dello stesso scultore, e riconosciuto su un tipo monetale di Megara (Lacroix, *Les reproductions* cit., p. 319) e su rilievi votivi; poiché Plinio attinge largamente a fonti ateniesi (cfr. parr. 49 e 61, note 1) e Briasside doveva aver realizzato quest'opera quando stava ad Atene, si tratta probabilmente della statua megarese, un Asclepio panneggiato, col petto nudo, che s'appoggia col braccio sinistro a un bastone attorno al quale si arrotola un serpente.

[3] Ovviamente Seleuco I (355-281 a. C.): il ritratto creato da Briasside risale forse al 312 a. C., data d'inizio dell'era seleucide, ed è una delle ultime opere dello scultore.

[4] Cfr. par. 66, nota 1.

[5] Probabilmente lo stesso scultore citato da Plinio nel par. 91, che firma due basi da Atene e una da Eleusi (cfr. *EAA*, s.v.).

[6] Come al solito, Plinio privilegia statue portate a Roma che egli aveva visto e che qualunque lettore romano poteva a sua volta andare ad ammirare.

[7] Si trovava nella sezione nordovest del Foro ai piedi del Campidoglio: votato nel 367 a. C., restaurato nel 10 d. C., fu adibito a sede di numerosi capolavori, soprattutto di scuola attica, asportati probabilmente in occasione del sacco sillano di Atene dell'87 a. C. (C. Gasparri, *Aedes Concordiae Augustae*, Roma 1979).

74. [1] Del bronzista cidonio sono qui ricordate le due opere piú famose del periodo ateniese, note anche perché si ergevano in posizioni chiave dell'Acropoli ateniese, avendo Plinio già dato notizia dell'Amazzone.

[2] Nonostante ricorrenti riserve, dovrebbe trattarsi del Diitrefe trafitto, che si trovava nella sezione sud del portico est dei Propilei d'accesso all'Acropoli d'Atene (Pausania, I 23.3-4); detta statua è riconosciuta, probabilmente a ragione, nel guerriero ferito New York - Londra (J. Frel, in «Archäologischer Anzeiger», 1973, pp. 120-21). L'affermazione pliniana sulla possibilità di riconoscere quanta vita rimaneva al ferito si addice a Cresila, Maestro nell'espressione di stati d'animo.

[3] Anche questa statua stava presso i Propilei dell'Acropoli, non lungi dallo spigolo nordest del portico orientale (Pausania, I 25.1; 28.2; *IG* I² 528). Il Pericle era verosimilmente stante, appoggiato alla lancia. Si conservano alcune copie del capo (notevole soprattutto quella vaticana), coperto da un elmo corinzio alzato, che ne mascherava le deformità: Cresila avrebbe saputo rendere la serena sicurezza che caratterizzava lo stratega (e che ne giustificava l'appellativo «Olimpio»).

[4] Probabilmente Cresila dava risalto a personaggi già di per sé famosi, evidenziandone le qualità morali; l'affermazione pliniana è stata spesso ritenuta, forse a torto, una prova che i ritratti creati da Cresila (e, in genere, dell'età di Fidia) sarebbero stati ideali e non ancora fisiognomici.

[5] La tradizione manoscritta è unanime per la terminazione *-dorus* di *Cephisodorus*: perciò è arbitraria la correzione in *Cephisodotus* (intendendo il padre di Prassitele), anche perché Plinio riserva alle opere di quest'ultimo bronzista la prima parte del par. 87.

dorus Minervam mirabilem in portu Atheniensium et aram ad tem-
75 plum Iovis Servatoris in eodem portu, cui pauca comparantur, Canachus Apollinem nudum, qui Philesius cognominatur, in Didymaeo Aeginetica aeris temperatura, cervumque una ita vestigiis suspendit, ut linum subter pedes trahatur alterno morsu calce digitisque retinentibus solum, ita vertebrato dente utrisque in partibus, ut a repulsu per vices resiliat. Idem et celetizontas pueros, Chaereas Alexandrum Magnum et Philippum patrem eius fecit, Ctesilaus doryphoron
76 et Amazonem volneratam, Demetrius Lysimachen, quae sacerdos Minervae fuit LXIIII annis, idem et Minervam, quae myctica appellatur – dracones in Gorgone eius ad ictus citharae tinnitu resonant –; idem equitem Simonem, qui primus de equitatu scripsit. Daeda-

una Minerva stupenda nel porto di Atene[6] e un Altare presso il tempio di Giove Salvatore nello stesso porto: a questo pochi monumenti possono paragonarsi[7].

75 Canaco[1] fece un Apollo nudo[2] chiamato Filesio nel tempio di Didima[3] con una lega di bronzo di Egina e, insieme, un cervo, in equilibrio tale che si può far scorrere sotto i loro piedi un filo di lino mentre alternativamente ora il calcagno e ora le dita aderiscono al suolo: infatti entrambe le parti sono provviste di un dente articolato in modo tale che la spinta lo fa rimbalzare ora in avanti, ora all'indietro[4]. Sempre lui è l'autore dei Fanciulli a cavallo[5], Cherea[6] ha fatto Alessandro Magno e suo padre Filippo; Ctesilao[7], un Doriforo e un'Amazzone ferita;
76 Demetrio[1], una statua di Lisimache che era stata sacerdotessa di Minerva per 64 anni ed anche una Minerva chiamata *Myctica*[2] poiché i serpenti della sua Gorgone risuonano al vibrar della cetra e, ancora, una statua a cavallo di Simone[3], il primo che scrisse intorno all'equita-

[6] L'Atena, avendo un'indicazione topografica distinta da quella dell'altare, doveva ergersi in un contesto diverso dal Santuario di *Zeus Sotér*: essa non coincide pertanto con l'Atena di quest'ultimo santuario (cfr. Pausania, I 1.3).

[7] Il santuario di *Zeus Sotér* si trovava nell'angolo nordest del Cantaro (cfr. Pausania, I 1.3; C. Panagos, *Le Pirée*, Athènes 1968, p. 217). Ovviamente Cefisodoro, bronzista, non avrà eretto l'altare, ma l'avrà decorato con lastre e statue bronzee.

75. [1] Si tratta del Maestro tardoarcaico e non del Canaco fiorito nel 400-397 a. C. (cfr. par. 50).

[2] L'Apollo Filesio, nudo, con la gamba sinistra avanzata, impugnava l'arco con la mano sinistra e teneva con la destra il cervo cit. da Plinio; la fronte era incorniciata da un triplice ordine di riccioli, mentre lunghe trecce ondulate scendevano sulle spalle: con quest'opera, Canaco aveva piegato il plasticismo della scuola sicionia alla resa del lento incedere del dio, allusione alla sua epifania, e aveva espresso il preziosismo dell'immagine mediante un minuto calligrafismo, di matrice ionica (sintesi in Giuliano, *Arte greca*, I cit., p. 328).

[3] Il tempio di Didima, a 18 km da Mileto, ebbe varie fasi (notevoli quelle del 700 circa, del 540-520 e del primo ellenismo). La statua di Canaco è pertinente all'impianto arcaico, recintato da un doppio colonnato, con pronao diviso forse in tre navate che dava accesso a un cortile aperto: sulla parete di fondo si ergeva il tempietto, con la statua di Canaco (forse del 520 a. C.). Il tempio ipostilo rientra nelle grandi costruzioni ioniche arcaiche e si distingue da analoghe esperienze, a Samo ed Efeso, per una maggiore articolazione volumetrica dell'insieme (sintesi in Giuliano, *Arte greca*, I cit., pp. 281-84).

[4] Il marchingegno era in accordo con la ricerca di creare un Apollo «vivente» e in movimento, rendendo così persuasiva per lo spettatore l'epifania del dio (cfr. nota 2); sul cervo di Canaco e sulla tradizione delle statue meccaniche, di ascendenza dedalica, H. v. Hesberg, in «Marburger Winckelmannspr.», 1987, pp. 47-72.

[5] Opera ignota, che rientra nella tematica atletica, cara alla scuola sicionia, e nella ricerca di rendere il movimento mediante un'articolazione di masse plastiche, propria di Canaco. Queste sono tra le prime statue di cavalieri a noi note (cfr. par. 19, nota 2).

[6] Le statue di questo bronzista, ignote, si inseriscono nella nascente ritrattistica di corte.

[7] Il Doriforo e l'Amazzone ferita di Ctesilao ci portano nelle tematiche policletee, per quanto siano del tutto ignoti.

76. [1] Plinio ricorda di Demetrio di Alopeke due statue pertinenti probabilmente allo stesso contesto, il santuario di Atena Poliade sull'Acropoli di Atene. Il ritratto di Lisimache (cfr. Pausania, I 27.4; *IG* II² 3453) è riconoscibile in una testa del Museo Britannico, che evidenzia l'arte di Demetrio, promotore del ritratto veristico, soprattutto di vecchi, dei quali rendeva anche gli aspetti più sgradevoli.

[2] Cioè «tintinnante» (Ferri, *ad locum*): questa statua è ignota.

[3] Simone fu ipparco nel 424 (Aristofane, *Cavalieri*, 242): anche questa statua è ignota, ma si può proporre che fosse pertinente alla fase dell'*Hipparcheion* (o sede di rappresentanza della cavalleria) o del Liceo (dove avevano luogo le gare ippiche) del V secolo a. C.

lus, et ipse inter fictores laudatus, pueros duos destringentes se fecit,
77 Dinomenes Protesilaum et Pythodemum luctatorem. – Euphranoris Alexander Paris est, in quo laudatur quod omnia simul intellegantur, iudex dearum, amator Helenae et tamen Achillis interfector. Huius est Minerva, Romae quae dicitur Catuliana, infra Capitolium a Q. Lutatio dicata, et simulacrum Boni Eventus, dextra pateram, sinistra spicam ac papavera tenens, item Latona puerpera Apollinem
78 et Dianam infantes sustinens in aede Concordiae. Fecit et quadrigas

zione. Dedalo[4], anch'egli lodato come modellatore, fece i Due fanciulli che si detergono, Dinomene[5] ha rappresentato Protesilao e il lottatore Pitodemo. Di Eufranore[1] è un Alessandro Paride, ammirato
77 perché in lui si riconoscono contemporaneamente tutte le sue caratteristiche: il giudice delle dee, l'amante di Elena, ma anche l'uccisore di Achille. Opera di costui è anche la Minerva che a Roma è detta Catuliana, dedicata da Quinto Lutazio[2] sotto il Campidoglio, e la statua del Buon Successo che tiene nella mano destra una coppa, nella sinistra una spiga e dei papaveri[3]; ancora di lui, nel tempio della Concordia, una Latona puerpera[4] che tiene in braccio Apollo e Diana infanti.
78 Ha fatto anche quadrighe e bighe[1] e una Portatrice di chiavi[2] di

[4] I fanciulli che si detergono sono in accordo con la tematica atletica policletea (cfr. par. 55, nota 7); a una di queste due statue può essere ricondotto l'atleta di Efeso (Arnold, *Die Polykletnachfolge* cit., pp. 151-61).

[5] Si tratta del bronzista fiorito nel 400-397 a. C. cit. da Plinio nel par. 50. Protesilao era stato il primo caduto nella guerra di Troia. Nella rappresentazione di un ferito in atto di cadere, Dinomene aveva forse presente il *vulneratus deficiens* di Cresila (cfr. par. 74, nota 2). Il Protesilao è tradizionalmente riconosciuto in una statua di cadente a New York, riferibile a un originale di scuola attica del tardo V secolo. Le opposizioni a quest'attribuzione, basate sul presupposto che Dinomene appartenesse alla scuola policletea, cadono, quando si osservi che le opere di questo bronzista ci riconducono invece all'ambito attico. La statua di Pitodemo è ignota, ma trova forse collocazione nella produzione atletica attica di ispirazione mironiana (cfr. anche la posizione momentanea del Protesilao New York).

77. [1] Per Eufranore, Plinio dà contezza in primo luogo del Paride, ritenuto evidentemente l'opera in bronzo piú significativa dell'artista, e poi di altre statue poste a Roma. Eufranore avrebbe rappresentato Paride per la prima volta con una statua isolata, al di fuori di ogni racconto mitico, e avrebbe cercato di ricondurre a un'espressione coerente le diverse qualità morali attribuite al pastore frigio nei vari episodi del mito: nel tentativo di rendere con l'espressione del volto stati d'animo opposti, egli doveva rifarsi a Parrasio e alla sua rappresentazione del Popolo ateniese (cfr. XXXV.69). Il Paride è stato riconosciuto in diversi tipi statuari, che però si dimostrano tutti lontani, per iconografia e stile, dall'unico originale di Eufranore giunto sino a noi, l'Apollo Patroo: cfr. U. Jantzen, in «Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts», LXXIX, 1964, pp. 241-56 (riferisce all'opera di Eufranore il tipo Amburgo-Copenaghen; Palagia, *Euphranor* cit., pp. 33-34, giustamente scettica.

[2] Console nel 78 a. C. e impegnato nella ricostruzione del tempio di Giove Capitolino, bruciato nell'83. Poiché per questo impianto furono portate colonne da Atene, forse anche questa Atena era di provenienza ateniese. L'opera è ignota (Palagia, *Euphranor* cit., pp. 34-35).

[3] Il *Bonus Eventus* doveva essere originariamente un *Agathodaimon* (dio della fertilità legato al culto eleusino) e non un Trittolemo, figura che nel mondo romano conserva di solito la denominazione greca (cfr. XXXVI.23) e che non reca mai tutti insieme gli attributi qui ricordati da Plinio. L'iconografia è riconoscibile in gemme (cfr. *LIMC*, s.v. *Bonus Eventus*, III (1986), nn. 2, 10-11, 13, 15-16, 22).

[4] L'opera, riconoscibile dubitativamente nella Leto Torlonia, si apparenta, per l'associazione di adulto e bambini, all'Irene con Pluto di Cefisodoto il Vecchio ed è quindi databile al 370-360 a. C. e riferibile ad ambito ateniese (Palagia, *Euphranor* cit., pp. 36-39). Sul tempio della Concordia, cfr. par. 73, nota 7.

78. [1] Eufranore è evidentemente uno degli artisti che piegarono tali tematiche atletiche alla celebrazione politica, rappresentando sui carri re e condottieri, col pretesto delle loro vittorie agli agoni; cfr. l'Alessandro e il Filippo su quadrighe: nota 3; e inoltre, par. 19, note 3-4; par. 20, nota 1; par. 63, nota 3; par. 64, nota 6; par. 66, nota 6; par. 71, nota 1: le quadrighe sono tra i soggetti piú volentieri citati da Plinio, certo per la valenza di simboli dei trionfi che esse avevano assunto a Roma.

[2] Probabilmente un'Atena, venerata anche con l'epiteto di «Portachiavi» (cfr. par. 54, nota 4), che è riferito anche, ma solo occasionalmente, a eroine e sacerdotesse. Pertanto un lettore colto di Plinio, memore di Eschilo e Aristofane, poteva comprendere dall'appellativo il soggetto della statua, che rimane però ignota (sembra ingiustificato il riferimento ad essa dell'Igea Uffizi: Palagia, *Euphranor* cit., pp. 40-41).

bigasque et cliticon eximia forma et Virtutem et Graeciam, utrasque colossaeas, mulierem admirantem et adorantem, item Alexandrum et Philippum in quadrigis; Eutychides Eurotam, in quo artem ipso amne liquidiorem plurimi dixere. – Hegiae Minerva Pyrrhusque rex laudatur et celetizontes pueri et Castor ac Pollux ante aedem Iovis Tonantis, Hagesiae in Pario colonia Hercules, Isidoti buthytes.

esimia bellezza, le statue del Coraggio e della Grecia, tutte e due colossali, una Donna in ammirazione e una Donna in preghiera, come pure un Alessandro e un Filippo su quadrighe[3]; Eutichide[4] ha fatto un'Eurota, opera la cui arte moltissimi hanno definito piú liquida del fiume stesso. Di Egia si loda una Minerva e un Re Pirro[5], dei Ragazzi a cavallo[6], e il gruppo di Castore e Polluce che si trova di fronte al tempio di Giove Tonante[7]; di Agesia[8], un Ercole che si trova nella colonia di Pario[9]; di Isidoto, un Uomo che sacrifica un bue[10].

[3] La personificazione dell'Ellade appare in ambito attico, contrapposta all'Asia, fin dall'età periclea, quasi sempre con riferimento alle guerre persiane; allo stesso tema si può riferire la *Virtus* (cioè la greca *Aretè*), che indicherebbe l'eroismo della Grecia nella lotta contro l'Asia (la *Virtus* era riferita al popolo ateniese anche dal pittore Aristolao, quasi coevo a Eufranore: cfr. XXXV.137). Sono ignoti aspetto e funzione del gruppo, pertinente forse a un monumento che, nel ricordo di vittorie del passato, propagandava la ripresa delle ostilità con la Persia (Palagia, *Euphranor* cit., pp. 41-43). Le due statue di donne in ammirazione e in preghiera ci portano all'esigenza di dare espressione figurativa ai vari tipi umani, propria della cultura aristotelica e, piú in generale, attica del IV secolo. L'adorante di Eufranore sta probabilmente alla base delle successive ridefinizioni di questo tipo di Stennide (cfr. par. 90) e di Boeda (cfr. par. 73). I ritratti di Filippo e Alessandro su quadrighe dimostrano che anche Eufranore, oltre a Cherea, Leocare, Lisippo e alla scuola di questi, contribuí alla formazione di una ritrattistica di corte nella bronzistica. Il riconoscimento dell'Alessandro nel tipo Rondanini (cfr. Palagia, *Euphranor* cit., pp. 45-48) lascia perplessi, perché esso difficilmente può essere pensato su una quadriga e sembra presupporre, per iconografia e spazialità, il magistero di Lisippo.

[4] Probabilmente Eutichide creò l'Eurota dopo il 317 a. C., l'anno in cui la sua patria, Sicione, fu presa da Cassandro. Quest'opera, ignota, sta forse alla base delle divinità fluviali di età ellenistica e imperiale. La ricerca di rendere la liquidità del fiume è in accordo con le direttrici spaziali multiple di un'altra sua opera, la *Tyche* di Antiochia (cfr. par. 51, nota 9), e appare un esito dell'espressione lisippea del movimento.

[5] L'Egia qui citata non può che essere lo stesso bronzista del par. 49 (nota 4), il maestro di Fidia. Una sua Atena combattente (*Promachos*) degli anni prima del 480 a. C. si ergeva sull'Acropoli di Atene (A. E. Raubitschek, *Dedications from the Athenian Akropolis*, Cambridge (Mass.) 1949, n. 94), ma non fu piú rieretta dopo il sacco persiano e quindi non poteva essere nota a Plinio. Questi parla probabilmente di una composizione con Atena combattente con l'elmo in mano e Pirro Neottolemo, re dei Mirmidoni dopo la morte di Achille, impegnato nella strage l'ultima notte di Troia presso il Palladio (la statua di Pallade Atena a Troia). Per la presenza di Atena *Prómachos* nella lotta presso il Palladio, nella quale è spesso raffigurato anche Neottolemo, cfr. *LIMC*, s.v. *Athena*, 1984, nn. 82-117; e particolarmente il n. 103, un'anfora attica del 500-490, dunque coeva a Egia, su cui sono raffigurati Diomede che porta con sé il Palladio, Atena *Promachos* e forse Neottolemo).

[6] Cfr. l'analoga opera del quasi coevo Canaco (par. 76, nota 5): le due notizie riflettono la voga delle rappresentazioni equestri degli anni tra VI e V secolo a. C.

[7] Su questo tempio, cfr. par. 10, nota 4. I Dioscuri furono riconosciuti nei due colossi del Quirinale, che però sembrano piuttosto opera eclettica di età imperiale (cfr. «Numismatica e antichità classiche», XV, 1986, pp. 83-84). Forse i Dioscuri di Egia erano pertinenti al santuario dei due gemelli (*Anakeion*) sulle pendici nord dell'Acropoli di Atene ed erano stati portati a Roma in seguito al sacco sillano di Atene: si tratterebbe delle prime statue di Dioscuri per un santuario attico di cui abbiamo notizia, per le quali Egia avrà forse rimeditato il tipo laconico-corinzio dei gemelli a cavallo diffuso nel VI secolo a. C. (*LIMC*, s.v. *Dioskouroi*, 1986, nn. 1-20).

[8] Il passo pliniano dimostra che Egia ed Egesia (*Hagesias* in dorico) sono due personalità distinte, anche perché l'uso del nome in forma dorica fa pensare a una città dorica come sua patria, mentre Egia era ateniese, e in quanto l'accostamento di Egesia a Calone di Egina, della generazione precedente Egia, in Quintiliano, XII 10.7, fa pensare che Egesia fosse piú antico di Egia.

[9] Città sulla costa asiatica dell'Ellesponto, era divenuta colonia con Augusto (*Colonia Pariana Iulia Augusta*): l'Eracle di Egesia sta forse alla base di una diffusione in Troade dell'Eracle documentato nei bronzi di tradizione peloponnesiaca arcaica: nudo, in cammino con un lungo passo, con la clava o l'arco (cfr. C. Rolley, *Les bronzes grecs*, Fribourg 1983, pp. 89-94).

[10] Un altro Isidoto, forse un discendente del bronzista citato da Plinio, firma una *Tyche* a Gortina in età antonina (L. Savignoni, in «Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Rö-

79 – Lycius Myronis discipulus fuit, qui fecit dignum praeceptore puerum sufflantem languidos ignes et Argonautas; Leochares aquilam sentientem, quid rapiat in Ganymede et cui ferat, parcentemque unguibus etiam per vestem puero, Autolycum pancratii victorem, propter quem Xenophon symposium scripsit, Iovemque illum Tonantem in Capitolio ante cuncta laudabilem, item Apollinem diadematum, Lyciscum mangonem, puerum subdolae ac fucatae vernilitatis, Lycius et ipse puerum suffitorem. – Menaechmi vitulus genu premi-
80 tur replicata cervice. Ipse Menaechmus scripsit de sua arte. – Naucydes Mercurio et discobolo et immolante arietem censetur, Nauce-

79 Licio[1], allievo di Mirone, si è mostrato degno del suo maestro con il Fanciullo che soffia sul fuoco che si spegne[2] e con gli Argonauti; Leocare[3] ha fatto il gruppo dell'Aquila e Ganimede ove l'aquila sembra capire quale preda rapisca e a chi la porti, dato che cerca di non ferire il giovanetto con gli artigli anche attraverso la veste; fece ancora Autolico[4], il vincitore nel pancrazio al quale Senofonte dedicò il «Simposio», e il famoso Giove Tonante del Campidoglio, degno di particolare lode; quindi un Apollo con diadema[5] e il mercante Licisco[6], giovane di subdolo e artificioso servilismo; ancora Licio ha fatto il Fanciullo che brucia profumi.

80 È di Menecmo[1] un Vitello dalla testa ripiegata che il sacrificatore preme con il ginocchio. Questo stesso Menecmo ha scritto intorno alla sua arte. Naucide[2] è noto per il suo Mercurio, per il Discobolo e

mische Abteilung», V, 1890. L'Isidoto di Plinio forse visse nel IV o III secolo, perché l'uomo che sacrifica un bue potrebbe essere una tipica scultura di genere tardoclassica o protoellenistica (cfr. par. 80, note 1-2 e 8).

79. [1] Cfr. par. 50, nota 8.

[2] Licio evidentemente era specializzato nelle raffigurazioni di efebi in azioni di culto (cfr. anche un suo fanciullo con urna lustrale, sull'Acropoli di Atene: Pausania, I 23.7; e, in fondo a questo par., il fanciullo bruciaprofumi), colti in atteggiamenti «istantanei», il che mette in rapporto Licio col padre Mirone. Gli Argonauti adornavano forse il tempio dei Dioscuri (*Anakeion*) ad Atene, dove si trovava anche un dipinto sullo stesso tema di Micone (Pausania, I 18.1): Castore e Polluce avevano infatti partecipato alla spedizione, che in età periclea fu interpretata come antecedente mitico della vittoria dei Greci sull'Asia (cfr. *LIMC*, s.v. *Argonautai*).

[3] Plinio presenta di Leocare in primo luogo il ratto di Ganimede, opera famosa (Marziale, I 7; *Anthologia Palatina* XII 221; Taziano, *Contra Graecos* 56), riconoscibile in copie (la più completa è ai Vaticani, la migliore su un coperchio di specchio a Berlino) e caratterizzata da tensione dinamica, dalla rievocazione dell'episodio con tono oratorio ed effetto spettacolare (cfr. Picard, *Manuel* cit., pp. 824-38).

[4] Autolico aveva vinto nelle Grandi Panatenee del 422 a. C.; la sua statua stava presso il Pritaneo, sulle pendici nord dell'Acropoli di Atene (Senofonte, *Simposio, passim*; Pausania, I 18.3; IX 32.5). La statua è riferibile alla giovinezza, o prima maturità, dello scultore, quando questi lavorava per monumenti celebrativi di dèi, eroi e personaggi illustri di Atene. Per Giove Tonante, cfr. par. 10, nota 4: Plinio loda quest'opera, che si ergeva in una delle aree più prestigiose di Roma.

[5] Conosciamo di Leocare un altro Apollo, di fronte al tempio del dio nell'*Agorà* di Atene (Pausania, I 3.4) e identificato nel tipo Belvedere: forse anche quello citato da Plinio è riferibile a un santuario di Atene, la città per la quale Leocare per lo più lavora prima del 350 a. C. L'enfatizzazione del diadema è in accordo col preziosismo manieristico della produzione leocarea.

[6] Poiché Licisco era un mercante di schiavi, protagonista della commedia omonima di Alessi (poeta della «commedia di mezzo», del IV secolo), forse questa statua celebrava la vittoria della relativa commedia (o del suo allestimento coregico) in un agone comico di Atene.

80. [1] Si tratta probabilmente non di Menecmo di Naupatto, coautore con Seda dell'Artemide criselefantina di Calidone verso il 460 (Pausania, VII 18.10), ma di Menecmo di Sicione, vissuto nell'età dei Diadochi (300 a. C. circa: Suidas, s.v.) e il cui scritto «sugli artisti» è tramandato anche da Ateneo, II 65*b*; XIV 635*b*; 637*f*. Del resto l'impronta teorica della sua attività si inserisce bene nella scuola sicionia; e il sacrificante, ignoto, rivela il gusto per gli atteggiamenti provvisori, le scene realistiche e di genere proprio della produzione protoellenistica d'indirizzo lisippeo.

[2] L'Ermete può forse esser riconosciuto nel tipo Richelieu, dalla discreta fortuna copistica, che presuppone un prototipo famoso (donde la possibile connessione col Mercurio di Plinio): il bronzista aveva rimeditato la ponderazione policletea, dando maggiore animazione superficiale al torso, espressione alla testa (Arnold, *Die Polykletnachfolge* cit., pp. 183-89, 274-79). Il Discobolo è riconoscibile nel tipo della Sala delle Bighe ai Vaticani: mediante un ritmo dai movimenti contrapposti, lo scultore aveva ottenuto una modellazione coloristica, da connettere forse con un soggiorno ateniese di Naucide (*ibid.*, pp. 110-27; 262-63). Il sacrificatore d'ariete è probabilmente Frisso che sacrifica l'ariete,

rus luctatore anhelante, Niceratus Aesculapio et Hygia, qui sunt in Concordiae templo Romae. – Pyromachi quadriga ab Alcibiade regitur. Polycles Hermaphroditum nobilem fecit, Pyrrhus Hygiam et
81 Minervam, Phanis, Lysippi discipulus, epithyusan. – Styppax Cyprius uno celebratur signo, splanchnopte; Periclis Olympii vernula hic fuit exta torrens ignemque oris pleni spiritu accendens. Silanion

per il Sacrificatore d'ariete, Naucero è autore di un Lottatore ansimante[3], Nicerato, dell'Esculapio e di una Igea che si trovano nel tempio della Concordia a Roma[4]. La quadriga di Piromaco è guidata da Alcibiade[5]. Policle[6] ha fatto il celebre Ermafrodito[7], Pirro, una Igea e una Minerva[8], Fanide, discepolo di Lisippo, un Assistente al sacrifi-
81 cio[9]. Stippace di Cipro è famoso per una sola statua, l'Arrostitore di visceri[1]: si tratta di un giovane schiavo di Pericle Olimpio che arrostisce interiora e tiene acceso il fuoco soffiando a piene gote. Silanione[2]

sull'acropoli di Atene (Pausania, I 24.2), a cui è riferibile una base inscritta con firma di Naucide (*IG* II² 4272): la statua dimostra che l'artista era approdato alla rappresentazione narrativa (Arnold, *Die Polykletnachfolge* cit., pp. 127-31).

[3] Bronzista e opera sono ignoti, ma il virtuosismo della resa dell'animazione apparenta questa statua a molte rappresentazioni enfatiche di scuola pergamena.

[4] Sul tempio della Concordia, cfr. par. 73, nota 7. Le statue d'Asclepio e Igea venivano forse dall'Asclepieio di Atene: infatti Nicerato era ateniese e questo tempio era ricco di opere probabilmente da Atene (di Zeusi, Nicia, Eufranore, ecc.: elenco in G. Gualandi, in aa.vv., *Plinio il Vecchio sotto il profilo storico e letterario*, Como 1982, p. 292). Il gruppo è stato plausibilmente riconosciuto nei colossali Asclepio e Igea da Torino, riferibili per il gigantismo e le espressioni patetiche al momento dell'innesto d'una sensibilità barocca nel colorismo attico (G. Bendinelli, in «Bollettino d'arte», IX, 1929, pp. 481-99).

[5] *Pyromachus* è spesso corretto in *Phyromachus*: pertanto la quadriga di Alcibiade è di solito attribuita al bronzista fiorito nel 296-293 a. C. (cfr. par. 51, nota 13). Tuttavia il Piromaco qui citato fu attivo intorno al 200 a. C. (cfr. par. 84, nota 3) ed è quindi una personalità distinta dal Firomaco protoellenistico. La quadriga di Alcibiade, ignota, rientra nella celebrazione dei personaggi piú rappresentativi della cultura attica classica operata a Pergamo tra III e II secolo a. C.

[6] Probabilmente si tratta del Policle fiorito nel 372-369 a. C. (cfr. par. 50, nota 12), anziché di quello fiorito nel 156-153 (cfr. par. 52, nota 4): si veda la nota seguente.

[7] Questa statua è forse riconoscibile nel tipo Berlino, perché risale a un prototipo in bronzo, databile al 350 a. C. circa e quindi coerente con la cronologia di Policle il Vecchio: Ermafrodito è adolescente, stante, con ritmo tetradico policleteo (il che si addice a un bronzista argivo): tuttavia la configurazione a S e l'aspetto aggraziato preludono a Prassitele (cfr. Roscher, s.v. *Hermaphroditos*, c. 2324). Per altri, si tratta invece dell'Ermafrodito dormiente (che sarebbe dunque di Policle il Giovane), proposta da respingere, perché il prototipo del dormiente era certo in marmo, non in bronzo (cfr. *Museo Nazionale Romano. Le sculture*, I/1, Roma 1979, n. 89).

[8] L'Atena è ignota. Igea (dea della salute) è in questo caso un epiteto di Atena: la statua, eretta per incarico di Pericle intorno al 430, si trovava presso lo spigolo sud-orientale dei Propilei, sull'Acropoli di Atene. Si tratta quindi di uno degli ultimi episodi della risistemazione periclea dell'Acropoli (cfr. Plutarco, *Vite parallele*, *Pericle*, 13 13; Pausania, I 23.4; *IG* I² 395). Controverso ne è il riconoscimento nell'Atena Hope (proposto per la prima volta da F. Studniczka, in «Archäologischer Anzeiger», 1899, pp. 134-35), accettando il quale si dovrebbe attribuire a Pirro un'accentuazione del calligrafismo e delle notazioni superficiali, primo momento del processo che porterà allo stile postfidiaco).

[9] Quest'opera sembra riconoscibile nella «fanciulla d'Anzio», essendo questa una copia da una statua in bronzo di un'assistente al sacrificio (probabilmente una sacerdotessa di Apollo a Delfi) di scuola lisippea (per la complessità della posa, la spazialità e la provvisorietà dell'immagine, che sembra colta dal vero), ma con un gusto veristico già ellenistico (cfr. Giuliano, *Arte greca*, II cit., p. 941).

81. [1] La statua rappresentava un giovane operaio, caduto dal Partenone in costruzione e guarito prodigiosamente, che attendeva al sacrificio di ringraziamento: essa era un voto di Pericle, sull'Acropoli di Atene, forse del 438 a. C. (cfr. XXII.44). Probabili echi sono ravvisabili in tre raffigurazioni vascolari (e forse nel tipo statuario Olimpieio di Atene-Dodona); si tratta d'un efebo stante, che tende gli spiedi sulla fiamma dell'altare: Stippace avrebbe valorizzato un modello statuario ancora severo per rappresentare, non diversamente da Licio (cfr. par. 79, nota 2), un soggetto di genere (cfr. G. Rizza, in «Annuario della Scuola Archeologica Italiana di Atene», XXXVII-XXXVIII, 1959-60, pp. 321-45).

[2] Non a caso, l'immagine dell'artista crucciato, perennemente insoddisfatto e autocritico fino all'eccesso era impersonata da Apollodoro, discepolo di Socrate, che avrà derivato dalla filosofia socratica la tensione al costante perfezionamento di se stesso, ed era opera di Silanione, l'interprete

Apollodorum fudit, fictorem et ipsum, sed inter cunctos diligentissimum artis et iniquum sui iudicem, crebro perfecta signa frangentem, dum satiari cupiditate artis non quit, ideoque insanum cognominatum – hoc in eo expressit, nec hominem ex aere fecit, sed iracundiam – et Achillem nobilem, item epistaten exercentem athletas; Strongylion Amazonem, quam ab excellentia crurum eucnemon appellant, ob id in comitatu Neronis principis circumlatam. Idem fecit puerum, quem amando Brutus Philippiensis cognomine suo inlustravit. – Theodorus, qui labyrinthum fecit Sami, ipse se ex aere

fuse in bronzo un Apollodoro[3], anche lui scultore, fra tutti gli artisti il piú scrupoloso, e giudice spietato di se stesso, solito spezzare statue già terminate poiché non arrivava a soddisfare le sue esigenze artistiche e perciò soprannominato «il Pazzo».

82 Silanione espresse questo aspetto del suo carattere e non scolpí in bronzo un uomo ma la collera in persona[1]; Silanione è anche l'autore del celebre Achille[2] e di un Maestro che esercita gli atleti; Strongilione[3] ha fatto un'Amazzone[4] che chiamano «Dalle belle gambe» per la bellezza delle gambe, e per questo l'imperatore Nerone la portava sempre con sé nei suoi viaggi. È anche l'autore di un Ragazzo che Bruto di Filippi predilesse al punto di dargli il suo nome[5].

83 Teodoro[1], il costruttore del labirinto di Samo[2], rappresentò se

delle passioni estreme; essa presuppone poi l'affermazione nel IV secolo dell'artista come individuo, dotato di una sua autonomia etica.

[3] Dubbia è l'identificazione dell'Apollodoro in un busto da Ercolano (Museo Nazionale di Napoli), proposta da E. Schmidt (in «Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts», XLVI, 1932, pp. 239-303), per confronti stilistici con supposte copie di altre opere di Silanione e perché vi si ravvisa un'espressione di collera; se l'ipotesi coglie nel segno, questo sarebbe il primo ritratto fisiognomico che raffiguri un artista e che potremmo giudicare grazie a una copia.

82. [1] Evidentemente il ritratto come rappresentazione del temperamento (o del demone interiore) del personaggio era stato oggetto di meditazione in ambito socratico; infatti questa rappresentazione d'un discepolo di Socrate da parte d'un bronzista vicino a Platone è il primo esempio di ritratto fisiognomico che esprima anche le qualità interiori noto dalle fonti superstiti.

[2] L'Achille di Silanione era probabilmente giovane, nudo, con l'asta e, trattandosi dell'unica statua con questo soggetto di cui sia noto l'artista, forse influenzò le successive statue achillee (cfr. par. 18, nota 1): Silanione, nel rappresentare l'eroe astraendolo da azioni specifiche, si era forse ispirato all'insegnamento di Platone, per il quale Achille era il simbolo della forza giovanile. Il Maestro che esercita gli atleti era forse Connida, il mitico maestro di Atletica di Teseo: questa statua rientrerebbe quindi tra gli onori resi nel IV secolo dagli Ateniesi a Teseo, che Silanione aveva raffigurato in un'altra statua: verosimile è il riconoscimento dell'*epistates* in una figura giovanile da una collezione privata, perché si tratterebbe d'un eroe pedagogo, attribuibile a Silanione su base stilistica (cfr. «Archäologischer Anzeiger», 1926, pp. 288 sgg.).

[3] Come altre volte, Plinio pone l'accento sulle statue di Strongilione portate a Roma, probabilmente da Atene, dove il Maestro teneva bottega e si trovavano le sue opere piú rinomate (il toro e il cavallo di Troia, entrambi sull'Acropoli).

[4] L'Amazzone è stata riconosciuta in una statua in bronzo da Ercolano: l'eroina, che indossa una tunica corta, evidenziando le gambe agili e snelle, sta correndo a cavallo: l'attribuzione a Strongilione è possibile per la repentinità dell'immagine e per il cfr. con l'Artemide Soteira dello stesso scultore, nota da monete (cfr. *LIMC*, s.v. *Amazones*, 1981, nn. 590 e 595).

[5] Del fanciullo di Bruto parla anche Marziale, II 77; IX 50; da XIV.171, apprendiamo che da questa statuetta si ricavavano copie fittili da donare nelle cene dei Saturnali. Evidentemente, Strongilione aveva continuato la specializzazione del suo maestro Licio nel rappresentare fanciulli (Mirone, *Mirone d'Eleutere* cit., pp. 112-15). Nonostante la promettente testimonianza di Marziale, un riconoscimento della statuetta nella scultura fittile di età imperiale non è stato ancora tentato.

83. [1] Il Teodoro del VI secolo è ricordato piú volte da Plinio (cfr. VIII.198; XXXIII.51, 137; XXXVI.90, 95), che doveva sentire congeniale l'enciclopedismo sotteso alla multiforme attività dell'artista ionico.

[2] Si tratta del tempio di Era a Samo, opera di Reco e Teodoro del 570-560 a. C. circa, detto labirinto per la sua selva di colonne (ben 104): di dimensioni enormi (m 52, 5 × 105), era nondimeno coordinato ad una regola generale, cosí che divenne il tempio ionico modello per quelli, pure giganteschi, di Efeso e di Didima, presso Mileto. Distrutto forse già nel 538, la sua ricostruzione, iniziata da Policrate, non fu mai terminata (cfr. N. Kyrieleis, *Führer durch das Heraion von Samos*, Athina 1981, pp. 63-81).

fudit. Praeter similitudinis mirabilem famam magna suptilitate celebratur: dextra liman tenet, laeva tribus digitis quadrigulam tenuit, tralatam Praeneste parvitatis ut miraculum: pictam eam currumque et aurigam integeret alis simul facta musca. – Xenocrates, Tisicratis discipulus, ut alii, Euthycratis, vicit utrosque copia signorum. Et de sua arte composuit volumina.

84 Plures artifices fecere Attali et Eumenis adversus Gallos proelia, Isigonus, Pyromachus, Stratonicus, Antigonus, qui volumina condidit de sua arte. Boëthi, quamquam argento melioris, infans eximium anserem strangulat. Atque ex omnibus, quae rettuli, clarissima quae-

stesso in bronzo e, a parte la straordinaria fama dovuta alla somiglianza della statua, è apprezzato anche per la grande minuzia dei particolari: nella destra tiene la lima, con le tre dita della sinistra tiene una piccola quadriga traslata a Preneste, creata cosí miracolosamente piccola, che essa col cocchio e con l'auriga era coperta dalle ali di una mosca che egli fuse contemporaneamente[3]. Senocrate discepolo di Tisicrate, secondo altri di Euticrate[4] vinse ambedue per il numero delle statue scolpite[5]. Egli ha anche scritto opere sulla sua arte[6].

84 Parecchi artisti hanno rappresentato le battaglie di Attalo e di Eumene[1] contro i Galli, Isigono[2], Piromaco[3], Stratonico[4], Antigono[5] che ha scritto intorno alla sua arte. Il bambino che strozza l'oca

[3] Quello di Teodoro è il primo autoritratto, ovviamente ideale, di cui si abbia notizia, il corrispettivo sul versante figurativo della tematica diaristica nella produzione poetica ionica e un'espressione della coscienza delle possibilità creative insite nelle arti e in chi ne conosce i segreti, che matura nella cultura arcaica. L'esaltazione della maestria artigianale sarebbe indicata appunto dalla lima e dal pezzo di bravura miniaturistico della quadriga sotto una mosca (cfr. anche Platone, *Ione* 533*a*; Atenagora, *Legazione* 14).

[4] Poiché Euticrate prima, Tisicrate poi furono entrambi maestri di bronzistica a Sicione, e il secondo fu allievo del primo, probabilmente Senocrate, che frequentò la scuola sicionia ed era attivo già dopo il 290 a. C., si giovò in tempi diversi degli insegnamenti di entrambi.

[5] Della copiosa produzione senocratea abbiamo notizie epigrafiche di due statue all'Anfiareo di Oropo (tra Attica e Beozia: *IG* VII 332 e 336) e di una dal santuario di Atena Cranea presso Elatea in Focide (*IG* IX 1.131); un'altra sua statua entrò, con opere di Mirone e Prassitele, nella collezione statuaria del santuario di Atena a Pergamo nella prima metà del II secolo a. C. (cfr. R. Carpenter, in «American Journal of Archaeology», LVIII, 1954, pp. 4-6).

[6] Gli scritti di Senocrate su bronzistica e pittura dovevano proporre un'evoluzione parallela delle due arti, con una predilezione per la simmetria e le proporzioni di Lisippo e di Apelle e per la considerazione soggettivistica della verità naturale che si afferma nel primo ellenismo (cfr. par. 54, nota 9; par. 65, note 1 e 2).

84. [1] Dopo il catalogo alfabetico dei bronzisti insigni, ma inferiori ai massimi, Plinio elenca i bronzisti distintisi in branche particolari, a cominciare da quelli che hanno rappresentato le lotte contro i Galli (o Galati). Attalo I (241-197) ed Eumene I (197-159) furono i due sovrani con i quali il regno di Pergamo divenne uno stato forte, la città un centro di studi linguistici, filosofici, filologici, di produzione letteraria e artistica, caratterizzato da scelte a favore dell'anomalia linguistica, della filosofia stoica, dell'interpretazione allegorica dei classici, della retorica asiana e del «barocco» nelle arti. Le vittorie pergamene sui Galati (nel 270, nel 241, nel 238, e nel 228) furono celebrate con diversi donari. I due monumenti piú rinomati furono: 1) un insieme di gruppi di Galati combattenti e morenti: direttore dei lavori fu Epigono, al quale si deve probabilmente il patetismo e il senso di tragedia che pervade queste statue; 2) una serie di quattro gruppi illustrativi di lotte contro i Galati e di altri combattenti, mitici e storici: essi evidenziano la transizione dal barocco al pittoricismo medioellenistico (cfr. R. Wenning, in «Pergamenische Forschungen», IV, Berlin 1978).

[2] Si è pensato che Isigono sia frutto d'una cattiva trascrizione da Epigono: tuttavia Plinio dimostra di conoscere l'attività di quest'ultimo (cfr. par. 81); inoltre Epigono era il direttore dei lavori (*epískopos*), mentre Plinio parla qui dei molti artefici che hanno materialmente creato dette statue: si può quindi accettare che uno di costoro sia stato Isigono.

[3] Cfr. par. 80, nota 5.

[4] Ormai è accettata l'identità tra lo Stratonico bronzista, cit. qui e al par. 90, e il cesellatore omonimo, noto grazie a Plinio (XXXIII.156; XXXIV.85), Ateneo (XI 782*b*) e a un'iscrizione del 235 a. C. (*IG* XI 3, 313*a*, 1.133): quest'ultima suggerisce che egli prima si fosse distinto come toreuta, per esser poi chiamato, verso il 230, a lavorare per il grande donario (cfr. Pollitt, *Art* cit., p. 84).

[5] Ormai è pacifico che il filosofo, il biografo e lo scrittore d'arte-bronzista dal nome Antigono, essendo tutti e tre coevi e di Caristo, sono anche la stessa persona (è la geniale intuizione di U. von Wilamowitz, *Antigonos von Karistos*, Berlin 1881).

que in urbe iam sunt dicata a Vespasiano principe in templo Pacis alliisque eius operibus, violentia Neronis in urbem convecta et in sellariis domus aureae disposita.

85 Praeterea sunt aequalitate celebrati artifices, sed nullis operum suorum praecipui: Ariston, qui et argentum caelare solitus est, Callides, Ctesias, Cantharus Sicyonius, Diodorus, Critiae discipulus, Deliades, Euphorion, Eunicus et Hecataeus, argenti caelatores, Lesbocles, Prodorus, Pythodicus, Polygnotus, idem pictor e nobilissi-

di Boeto[6] è notevole, anche se egli riusciva meglio nel cesellare l'argento. Di tutte le opere che ho citato, tutte le piú famose sono oggi a Roma, dedicate dall'imperatore Vespasiano nel tempio della Pace[7] e negli altri edifici che ha fatto erigere; trasportate a Roma in seguito ai brutali saccheggi di Nerone, erano state poi disposte nei saloni della Domus Aurea.

85 Sono inoltre celebrati degli artisti per l'omogeneo livello artistico della loro produzione, anche se non si segnalano particolarmente per nessuna delle loro opere: Aristone[1] che era solito cesellare anche in argento, Callide[2], Ctesia[3], Cantaro di Sicione[4], Diodoro[5], discepolo di Crizia, Deliade, Euforione[6], Eunico ed Ecateo[7], cesellatori di argento, Lesbocle, Prodoro, Pitodico[8], Polignoto[9], che fu anche uno

[6] Copie del gruppo si trovano a Roma (Musei Capitolini e Vaticani), Parigi e Monaco: l'opera, per l'impostazione tortile, l'assenza d'una veduta privilegiata, la repentinità e la violenza dell'azione, si inquadra nel barocco asiatico, qui piegato a esprimere un tema giocoso, tipico dell'ellenismo medio e tardo (cfr. A. Rumpf, in «Jahreshefte des österreichischen archäologischen Instituts», XXXIX, 1952, pp. 86-89).

[7] Il tempio della Pace, costruito tra il 71 e il 74 d. C. per celebrare la vittoria contro gli Ebrei, era costituito da un'aula absidata (il tempio vero e proprio), fiancheggiata da ambienti adibiti a biblioteche (greca e latina) e affacciata su una corte quadriporticata; il complesso accoglieva un vero e proprio museo di opere d'arte (elenco in Gualandi, in aa.vv., *Plinio il Vecchio* cit., p. 293). La *Domus Aurea* era il palazzo imperiale fatto costruire da Nerone dopo l'incendio del 64 d. C. (architetti furono Severo e Celere): constava di diversi nuclei dislocati tra parchi, giardini e un lago, e occupava buona parte del Palatino, del Celio e dell'Oppio (circa 100 ettari), cosí da dare un'idea, con la grandiosità degli impianti (arricchiti da soluzioni illusionistiche, ricche di effetti sensazionali), della trascendenza dell'imperatore e del suo potere teocratico. La spregiudicatezza di Nerone nell'appropriarsi dei capolavori che si trovavano ancora in Grecia è ben nota (cfr. soprattutto Pausania, IX 27.3-5).

85. [1] Si tratta di Aristone di Mitilene, già citato da Plinio in XXXIII.156.

[2] Probabilmente è da respingere l'identificazione del Callide pliniano col Calliade che aveva fatto un ritratto dell'etera Neera verso il 340 a. C. (Taziano, *Contra Graecos* 36.14), in quanto personaggi di nome *Callides* sono attestati ad Atene (tra questi vi è anche un artista: Luciano, *Dialoghi delle cortigiane* 300).

[3] Probabilmente si tratta del Ctesia della fine del IV secolo, associato a una patera d'argento in un rendiconto ateniese (*IG* II² 773).

[4] Probabilmente è il Cantaro noto da un'iscrizione da Tebe (*IG* VII 2471) e da Pausania (VI 3.6 e 17.7, per statue atletiche ad Olimpia).

[5] *Critias* è evidentemente lo stesso *Critias* citato nel par. 49, il Maestro dei Tirannicidi; pertanto Diodoro è probabilmente il toreuta citato in XXXIII.156, dove è collocato nell'età di Calamide (il che si addice a un allievo efebo di Crizio), con la menzione d'una sua opera ricordata anche da Platone (*Anthologia Planudea* IV 248).

[6] Questo *Deliades* è forse l'omonimo personaggio ateniese vissuto tra il IV e il III secolo (J. Kirchner, *Prosopographia Attica*, Berlino 1901, n. 3255). Anche *Euphorion* era forse ateniese, essendo attestato questo nome soprattutto in ambito attico (*ibid.*, nn. 6078-80).

[7] Eunico ed Ecateo sono evidentemente i toreuti citt. in XXXIII.156.

[8] Lesbocle era forse di Mitilene, per il nome stesso e perché l'unico altro *Lesbocles* noto era di questa città (cfr. *RE*, s.v.): in tal caso, egli potrebbe esser vissuto nel primo ellenismo, quando nell'isola si sviluppò una fiorente scuola di toreuti-bronzisti (cfr. Aristone ed Eunico). Il nome *Prodorus* è attestato solo in questo passo. *Pythodicus* è anche il nome d'uno schiavo d'un nobile ateniese nell'*Aulularia* di Plauto: è un tenue indizio per pensare che il bronzista omonimo fosse stato uno schiavo liberato attivo ad Atene; quest'eventualità orienterebbe verso una datazione a età tardoclassica o ellenistica, quando ad Atene vi fu una mobilità sociale maggiore rispetto al passato.

[9] Ovviamente Plinio vuol dire che non si segnalava particolarmente alcuna opera in bronzo di Polignoto, non alcuna opera in assoluto del grande pittore.

mis, item e caelatoribus Stratonicus, Scymnus Critiae discipulus.
86 Nunc percensebo eos, qui eiusdem generis opera fecerunt, ut Apollodorus, Androbulus, Asclepiodorus, Aleuas philosophos, Apellas et adornantes se feminas, Antignotus et perixyomenum tyrannicidasque supra dictos, Antimachus, Athenodorus feminas nobiles, Aristodemus et luctatores bigasque cum auriga, philosophos, anus,

dei pittori piú celebri, cosí come lo furono fra i cesellatori Stratonico[10], Scimno[11], discepolo di Crizia.

86 Adesso passerò in rassegna quei bronzisti che hanno trattato soggetti dello stesso genere, come Apollodoro[1], Androbulo[2], Asclepiodoro[3], Aleva[4]: ritratti di filosofi; Apella[5], anche Donne che si adornano; Antignoto[6] anche Lottatori, un Uomo che si deterge e i Tirannicidi di cui abbiamo parlato sopra[7]; Antimaco[8] e Atenodoro[9] donne celebri; Aristodemo[10] anche lottatori e bighe con l'auriga, fi-

[10] Cfr. par. 84, nota 4.

[11] Cfr. quanto detto nella nota 5. Dando uno sguardo complessivo a questo catalogo di bronzisti dalla produzione omogenea, si deve segnalare che su 13 artisti citati ben 7 sono probabilmente del primo o medio ellenismo (altri tre d'età ignota; altri tre di periodo severo): ciò riflette forse l'affermarsi in età ellenistica d'una produzione bronzistica e toreutica di serie, quantitativamente cospicua, piuttosto omogenea per qualità e pertanto senza la presenza di «capolavori» (sulla toreutica ellenistica, sintesi in Giuliano, *Arte greca*, II cit., pp. 1037-41).

86. [1] L'affermarsi con Apollodoro, discepolo di Socrate, dei ritratti di filosofi come tematica autonoma è forse una conseguenza della riflessione in ambito socratico sul demone interiore che si trova dentro il singolo, determinando di questi le sembianze fisiche, e che il filosofo valorizza mediante l'autocoscienza (cfr. par. 82, nota 1).

[2] Quest'*Androbulus* è probabilmente lo scultore omonimo di cui rimane una firma sulla base di una statua da Atene della prima età augustea (D. Peppas Delmouzou, in *Stele*, Athina 1980, pp. 434-39).

[3] Probabilmente è lo stesso *Asclepiodorus* citato in XXXV.80 e 107, nella bibliografia del libro XXXV e da Plutarco, *De gloria Atheniensium* 2: infatti questi, anche come pittore, si distingueva, avverte Plinio, per la giusta proporzione tra le singole parti, il che si addice a chi ha ricevuto un'educazione come statuario d'indirizzo policleteo.

[4] Un bronzista *Aleuas* agli inizi del IV secolo firma due basi di statue nel santuario di Atena Lindia a Lindo (Rodi): una sosteneva forse il ritratto dell'offerente, Dardano; l'altra probabilmente era sormontata da un'Atena con la lancia. Lo scultore si definisce ateniese ed, essendo quasi coevo ad Apollodoro e Asclepiodoro, è quasi sicuramente il bronzista omonimo citato da Plinio (cfr. Blinckenberg, *Lindos*, II, Köbenhavn 1941, nn. 29-30). Plinio, associando particolarmente al tema dei filosofi diversi bronzisti del IV e uno del I secolo a. C., ha indicato cosí due momenti fondamentali nell'elaborazione di tipi iconografici attici di filosofi: quello tardoclassico e quello neoattico.

[5] La fama di Apella come scultore di soggetti femminili è confermata dai due donari olimpici dedicati da Cinisca (sorella di Agesilao, la prima donna che partecipò alle gare di Olimpia, vincendo probabilmente nel 396 e nel 392) e realizzati da Apella (Pausania, V 12.5, VI 1.6; *Anthologia Palatina* XIII 16; *Olympia*, V, nn. 160, 634); la sua specializzazione in donne che si adornano come tematica autonoma si inquadra nella progressiva affermazione della scultura «di genere» a partire dal momento tardoclassico.

[6] Probabilmente si tratta dell'Antignoto che nel 315 a. C. firma una statua di Demetrio Falereo (*Supplementum epigraphicum Graecum*, XXV 206), che era anche filosofo peripatetico, piuttosto che dell'Antignoto che intorno al 40 a. C. firma tre basi di statue iconiche ad Atene (*IG* II² 3442-43, 4138): infatti Plinio in questo passo ha presenti quasi esclusivamente bronzisti della tarda classicità e del primo ellenismo; inoltre le tre opere citate da Plinio si inquadrano meglio alla fine del IV secolo che in età tardorepubblicana: i lottatori potrebbero esser stati uno dei tipici gruppi dell'ellenismo incipiente, sull'esempio di Lisippo; l'atleta che si deterge richiama analoghe opere di Policleto, Dedalo e Lisippo (cfr. parr. 55: nota 7; 62, nota 1; 76, nota 4) e sarebbe coevo alla statua dallo stesso soggetto di Daippo (cfr. par. 87, nota 10); i Tirannicidi sarebbero stati la seconda raffigurazione a noi nota di Armodio e Aristogitone nel IV secolo (cfr. nota seguente), mentre risulterebbe problematica una loro collocazione nel I secolo a. C.

[7] Cfr. par. 17, nota 1; par. 70, nota 4.

[8] Probabilmente un bronzista di scuola peloponnesiaca, vissuto nei primi decenni del IV secolo a. C., essendo da Plinio abbinato ad Atenodoro.

[9] Atenodoro dovrebbe essere il bronzista che Plinio ha già presentato nel par. 50.

[10] Si tratta probabilmente dello stesso Aristodemo che aveva creato una statua di Esopo (Taziano, *Contra Graecos* 55), posta forse a Delfi, dove lo schiavo frigio era morto, e di cui potrebbe rimanere parte della base inscritta, della fine del IV secolo (*Fouilles de Delphes*, III, 4, Paris 1930,

Seleucum regem. Habet gratiam suam huius quoque doryphorus. –
87 Cephisodoti duo fuere: prioris est Mercurius Liberum patrem in infantia nutriens; fecit et contionantem manu elata – persona in incerto est –; sequens philosophos fecit. Colotes, qui cum Phidia Iovem Olympium fecerat, philosophos, item Cleon et Cenchramis et Callicles et Cepis, Chalcosthenes et comoedos et athletas, Daippus

losofi, vecchie, il re Seleuco. Anche il suo Doriforo ha il suo fascino.

87 Ci sono stati due Cefisodoti: è del primo[1] un Mercurio che nutre Libero Padre ancora infante; ha fatto anche un Arringatore[2] con la mano alzata – non è sicura l'identità del personaggio –; il secondo[3] ha rappresentato filosofi. Colote[4], che aveva lavorato con Fidia al Giove di Olimpia, ha rappresentato filosofi, ugualmente Cleonte[5], Cencrami[6], Callicle[7], e Cepi[8]; Calcostene[9] ha riprodotto anche com-

n. 214). Il ritratto di Seleuco re, databile agli anni di regno di questi, tra il 306 e il 281, era forse quello visto da Pausania, I 16.1 ad Atene, di fronte al portico dipinto. Date le molte statue erette al re di Siria (cfr. P. Moreno, *Lisippo*, I, Bari 1974, pp. 123-31), non appare plausibile l'attribuzione ad Aristodemo del Seleuco da Ercolano (cfr. Richter, *The Portraits* cit., p. 238).

87. [1] L'opera pare riprodotta su alcuni tipi monetali, per il confronto coi quali si può riconoscerla nel tipo Madrid-*Agorá* di Atene: Ermete è appoggiato a un'erma, che lo raffigura barbuto, con lo stesso braccio sinistro con cui regge il piccolo Dioniso, mentre con la mano destra teneva probabilmente un grappolo d'uva verso il quale il piccolo dio protendeva il braccio sinistro (cfr. G. E. Rizzo, *Prassitele*, Roma 1932, pp. 7-10). Il ritmo richiama l'Irene con Pluto dello stesso scultore (cfr. par. 50, nota 13), lo schema della figura in appoggio preannuncia creazioni del figlio Prassitele, il tema anticipa l'Ermete con Dioniso di quest'ultimo (Pausania, V 17.3).

[2] Probabilmente un ritratto di oratore, tipo iconografico creato, a quanto sembra, nella prima metà del IV secolo, l'età appunto di Cefisodoto il Vecchio. Il primo ritratto (di ricostruzione) a noi noto di personaggio rappresentato in atteggiamento oratorio era forse quello di Solone a Salamina, eretto nel 380 circa (cfr. Richter, *The Portraits* cit., pp. 204-5).

[3] I ritratti di filosofi di Cefisodoto il Giovane si inquadrano bene nella sua cospicua produzione iconica, particolarmente statue di uomini di cultura, come poeti e sacerdoti; Plinio ne ricorderà le statue di divinità, che erano in marmo, in XXXVI.24: elenco completo delle sue opere in J. Marcadé, *Recueil des signatures de sculpteurs grecs*, I, Paris 1953, pp. 53-59.

[4] Sul Giove di Olimpia, cfr. parr. 49 e 54, note 1. Plinio insisterà sulla collaborazione di Colote al colosso fidiaco anche in XXXV.54. L'attività di Colote a Olimpia in qualità di esperto in tecnica criselefantina è attestata anche da Pausania, V 20.1-2; la sua collaborazione con Fidia (e Paneno) è probabile anche per l'Atena criselefantina d'Elide (XXXV.54; Pausania, VI 26.3); al suo soggiorno in Elide, al seguito di Fidia, è riferibile pure il suo Asclepio in avorio a Cillene (Strabone, VIII 334). I suoi ritratti di filosofi potrebbero corroborare la tesi di chi sostiene l'affermazione dell'istanza ritrattistica nell'arte fidiaca.

[5] Il sicionio Cleonte, coi suoi ritratti di uomini di cultura, come con la pratica della pittura (cfr. XXXV.140), mostra di condividere l'intellettualismo e l'ideale «politecnico» dell'artista propri di tutta la scuola sicionia (cfr. Arnold, *Die Polykletnachfolge* cit., pp. 204-10).

[6] La sua attività nella statuaria iconica è confermata da *IG* II² 4335 (e fors'anche 4271).

[7] Probabilmente si tratta del piú noto bronzista con questo nome, il figlio di Teocosmo, rinomato per donari atletici a Olimpia (Pausania, VI 7.2 e 9) e al cui figlio Apella non a caso Plinio attribuisce pure statue di filosofi (cfr. par. 86, nota 5). La versatilità di Callicle, attivo nella statuaria atletica, nella ritrattistica di persone colte e nella pittura (cfr. XXXV.114), lo avvicina agli esponenti della scuola sicionia.

[8] Poiché *Cepis* è il nome del padre dei due fratelli sofisti Adimanti (Platone, *Protagora* 315*e*), si può proporre che il figlio d'un Adimanto, dallo stesso nome del nonno, avesse creato i ritratti dei sofisti della cerchia di cui aveva fatto parte il padre, vale a dire di Protogene, Ippocrate, Callia, Ippia, Prodico, Leucofida, oltre che dei due Adimanti.

[9] È comunemente accettato che si tratta del bronzista Caicostene noto da sette firme, sia per la somiglianza onomastica, sia perché questi appare legato alla committenza del santuario di Dioniso (*IG* II² 4286; cfr. anche la possibile concordanza tra XXXV.155 e Pausania, I 2.5), sia in quanto egli sembra particolarmente rinomato (cfr. *IG* II² 3470 e 3472: firme di statue delle fanciulle sacre ad Atena, sull'Acropoli) e dunque suscettibile di essere stato considerato da Apollodoro nelle sue «Cronache» (cfr. par. 49, nota 1), sia infine perché la sua produzione è destinata prevalentemente a donari votivi e a una clientela ateniese (cfr. ancora *IG* II², 3864, 4285 e 4287), il che collima con l'indicazione data da Plinio in XXXV.155. Tuttavia si può proporre che Calcostene non sia una cattiva trascrizione di Plinio, ma un soprannome, derivato dal nome di questi e allusivo alla sua condizione di bronzista molto apprezzato dal pubblico ateniese a lui coevo.

perixyomenon, Daiphron et Damocritus et Daemon philosophos. –
88 Epigonus omnia fere praedicta imitatus praecessit in tubicine et matri interfectae infante miserabiliter blandiente. Eubuli mulier admirans laudatur, Eubulidis digitis computans. – Micon athletis spectatur, Menogenes quadrigis. – Nec minus Niceratus omnia, quae

medianti e atleti; Daippo[10], un Uomo che si deterge, Daifrone[11], Democrito[12] e Demone[13], dei filosofi.

88 Epigono[1], che si è cimentato in quasi tutti i generi che abbiamo citato, si è distinto nel Trombettiere e nel gruppo toccante dell'Infante che accarezza il cadavere della madre uccisa. Di Eubulo[2] si loda la Donna in ammirazione, di Eubulide[3] un Uomo che conta sulle dita. Micone[4] viene ammirato per i suoi Atleti, Meno-

[10] L'uomo che si deterge dovrebbe essere una delle due statue di atleti create da Daippo per vittorie olimpiche (Pausania, VI 12.6 e 16.5) e doveva rappresentare il vincitore mentre dopo la gara si detergeva con lo strigile. Nell'affrontare questo tema, egli si rifaceva al padre Lisippo e, piú alla lontana, alla tradizione policletea (cfr. parr. 55, nota 7; 62, nota 1; 76, nota 4; 86, nota 6); rispetto al modello paterno, egli forse accentuava la spazialità tridimensionale: non a caso, la sua statua e quella di Antignoto, entrambe postlisippee, si chiamavano *perixyomenos* (*perí* = intorno), quella di Lisippo *Apoxyomenos*.

[11] *Daiphron* è documentato come nome d'un personaggio storico nell'unico altro caso d'un ateniese (*IG* II² 28: presiedeva i Pritani nel 387): ciò costituisce un indizio, molto tenue, che anche il bronzista fosse ateniese.

[12] Fonte di Plinio su Democrito (ionizzazione dell'originario Damocrito) fu il trattato di Antigono di Caristo (cfr. par. 84, nota 5) che, dichiara Diogene Laerzio, IX 49, ne parlò come d'uno scultore di statue iconiche. Quest'ultima notizia è confermata da Pausania, VI 3.5, che cita una sua statua di atleta. La sua attività di ritrattista di personaggi di cultura pare confermata da due basi con sue firme («Bulletin de Correspondance Hellénique», L, 1926, p. 435, n. 68: deve trattarsi del Damocrito di Sicione, perché l'iscrizione è del IV sec., il bronzista firma in dorico e, non indicando l'etnico, era famoso; *IG* XIV 1149.2).

[13] *Daimon*, nome tanto singolare per un personaggio storico, avendo ritratto filosofi, poteva essere il figlio d'un assertore della dottrina socratica del demone interiore, l'ispiratore del pensiero e della condotta del filosofo: in tal caso, Demone avrebbe ritratto pensatori della cerchia socratica.

88. [1] Tra le tematiche affrontate da Epigono, rientrava certamente quella atletica, documentata da diverse sue firme (cfr. *Die Inschriften von Pergamon* (in *Altertümer von Pergamon*), a cura di M. Fraenkel, Berlin 1890-95, nn. 12, e fors'anche 31-32, e «Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Athenische Abteilung», XXXIII, 1908, pp. 416-18, nn. 58-59). Alla ritrattistica ci porta la sua statua di Attalo I (*Inschriften von Pergamon* cit., n. 29). Le due statue citate da Plinio dovevano far parte del primo donario contro i Galati: il trombettiere è stato riconosciuto plausibilmente nel Galata morente, sul cui basamento fu scolpita una tromba spezzata; al fanciullo che accarezza la madre uccisa può forse essere riferita l'«Amazzone» morta di Napoli (il fanciullo fu tolto in un restauro): cfr. par. 84, nota 1. Dall'avverbio *miserabiliter* si evince che Epigono era apprezzato da Plinio (e dal pubblico di età imperiale) per la partecipazione emotiva che suscitava nello spettatore.

[2] Potrebbe forse trattarsi dell'omonimo bronzista neoattico che, se creava donari pubblici posti sull'Acropoli di Atene (cfr. *IG* II² 3448), doveva essere abbastanza famoso: la donna in ammirazione, ripresa di un tema già illustrato da Eufranore (cfr. par. 78), si inquadrerebbe bene nella rielaborazione di motivi attici tardoclassici ad opera di Maestri neoattici.

[3] L'uomo che conta sulle dita è probabilmente il filosofo stoico Crisippo in atto di contare sulle dita una serie di argomenti dialettici: si dovrebbe trattare della statua del filosofo eretta alla fine del III secolo ad Atene nel quartiere Ceramico (Cicerone, *De finibus* I 39; Diogene Laerzio, VII 182; per l'iconografia di Crisippo, fondamentali anche Plutarco, *Moralia* 1033*e*; Giovenale, II 4-5; Pausania, I 17.2; e soprattutto Sidonio Apollinare, *Epistole* IX 14). Il ritratto è stato riconosciuto plausibilmente in diverse copie, le piú importanti a Parigi, Londra e Napoli: la statua, nell'atteggiamento descritto da Plinio, dimostrava il superamento del verismo protoellenistico per la concezione statica e frontale dell'immagine, per la modellazione pittoricistica della superficie e l'espressione della dignità dell'uomo di cultura (Richter, *The Portraits* cit., pp. 101-8).

[4] La testimonianza di Plinio è confermata dalla firma di Micone sulla base d'una statua di Callia, vincitore a Olimpia nel 472 a. C. (Pausania, VI 6.1; *Olympia*, V, n. 146), e fors'anche da un'altra base con sua firma dall'Acropoli di Atene (*IG* I² 534). A queste statue è stato plausibilmente accostato l'efebo Somzée, per confronti con pitture vascolari in cui si riconosce pure la maniera di Micone (Picard, *Manuel* cit., pp. 67-68). La tematica della sua produzione statuaria appare in accordo

ceteri, adgressus repraesentavit Alcibiaden lampadumque accensu
89 matrem eius Demaraten sacrificantem. – Tisicratis bigae Piston mulierem inposuit, idem fecit Martem et Mercurium, qui sunt in Concordiae templo Romae. Perillum nemo laudet saeviorem Phalaride tyranno, cui taurum fecit mugitus inclusi hominis pollicitus igni subdito et primus expertus cruciatum eum iustiore saevitia. Huc a simulacris deorum hominumque devocaverat humanissimam artem. Ideo tot conditores eius laboraverant, ut ex ea tormenta fierent! Itaque una de causa servantur opera eius, ut quisquis illa videat, oderit

gene[5] per le quadrighe. Nicerato[6], che ha affrontato non meno degli altri questi soggetti, ha rappresentato Alcibiade e la madre di lui, Demarate, in atto di sacrificare alla luce delle torce.

89 Pistone[1] è l'autore di una Donna che ha posto su una biga un'opera di Tisicrate, e fece anche un Marte e un Mercurio che sono a Roma nel tempio della Concordia. Nessuno potrebbe lodare Perillo[2], piú crudele del tiranno Falaride per cui fece un toro di bronzo promettendo che il fuoco arso sotto avrebbe fatto muggire l'uomo chiusovi dentro; senonché egli per primo esperimentò tale tortura per un atto, questa volta, di giusta crudeltà da parte di Falaride. A tal punto, allontanandola dalla rappresentazione degli dèi e degli uomini, Perillo aveva ridotto tale nobilissima arte! Per questo dunque, tanti iniziatori di questa arte avevano faticato perché da essa si ricavassero degli strumenti di tortura[3]! Le sue opere si conservano cosí unicamente perché, vedendole,

con i soggetti umani o eroici, non divini, delle sue pitture; cosí pure la realizzazione d'una statua di Callia, il cognato di Cimone. Un'attività bronzistica è ricordata anche per il grande collaboratore di Micone, Polignoto: cfr. par. 85, nota 9.

[5] Probabilmente il bronzista di Pergamo fiorito nella prima metà del I secolo a. C. (cfr. *Inschriften von Pergamon* cit., n. 410). Infatti la sua specializzazione in quadrighe si inserisce bene nel momento in cui la tradizione pergamena di rappresentare personaggi reali come atleti (cfr. nota 1) doveva suggerire al mondo romano l'uso politico-celebrativo di tale iconografia, che sembra documentato a Roma proprio dall'età tardorepubblicana (cfr. par. 19, nota 5).

[6] La madre di Alcibiade si chiamava Dinomache (Platone, *Alcibiade* I 105*d*; Plutarco, *Vite parallele*, *Alcibiade* 1). Tale discrepanza non sembra un motivo sufficiente per correggere il *Demaraten* dei codici. L'esaltazione di Alcibiade è un motivo ricorrente nella cultura attica del primo ellenismo: cfr. par. 80, nota 5.

89. [1] Essendo questo bronzista coevo a Tisicrate (cfr. la sua firma *IG* II² 3850, degli inizi del III secolo), i due scultori dovettero creare la quadriga insieme, dividendosi i compiti. La donna era probabilmente una Vittoria, simbolo della vittoria atletica, il donario si ergeva forse ad Atene, dove l'ateniese Pistone fu attivo. Anche l'Ares e l'Ermete erano probabilmente di provenienza ateniese, come gran parte delle opere poste nell'*aedes Concordiae* (cfr. parr. 73, nota 7; 77 e 80, note 4). Lasciano perplessi i riconoscimenti del primo dio nell'Ares Ludovisi e del secondo nell'Ermete tipo Ercolano, che sembrerebbero piuttosto derivare da prototipi rispettivamente di Scopa e Lisippo (cfr. Stewart, *Skopas* cit., pp. 116 sg.; Moreno, *Vita e arte* cit., pp. 65-68).

[2] Il «toro di Falaride» è la piú antica opera di bronzista siceliota ricordata dalla tradizione scritta, piuttosto abbondante (fonti in *RE*, s.v. *Perilaos*, n. 9; Falaride fu tiranno di Agrigento nel 570-555 a. C.). Esso dimostra la presenza in Sicilia nella prima metà del VI secolo a. C. d'una bronzistica di tradizione dedalica, con la relativa concezione della statua come automa, animato da una sua propria vita e provvisto, a seconda dei casi, del moto o della voce (come in questo caso); e presuppone l'esistenza già in questo torno di tempo d'un'arte di corte promossa da tiranni di città siceliote (cfr. G. Schepens, in «Ancient Society», IX, 1978, pp. 117-48).

[3] I *conditores* della bronzistica sono forse i creatori del bronzo deliaco, secondo Plinio la piú antica lega di bronzo fuso praticata in Grecia, risalente forse al 630 a. C. (cfr. par. 9, note 1-2), momento anteriore alla fioritura di Perillo. La riprovazione per la creazione del toro bronzeo ricorre spesso nelle letterature antiche: il primo esempio noto è Pindaro, *Pitiche* I 184; Plinio vi si associa, perché ritiene che la lavorazione della materia sia giustificata solo dall'utilità (par. 1) o dal pregio artistico (par. 5) o dal soggetto (par. 92); pertanto la creazione di strumenti di tortura è assimilabile alla *luxuria* dei tempi piú prossimi a Plinio (parr. 5-6) ed è un antecedente della decadenza dell'arte. Plinio tuttavia approva la conservazione e la visione delle opere di Perillo (dunque, se ne conoscevano altre, oltre al toro), perché chi le vede condanni tanta crudeltà: questo giudizio risente della catarsi (purificazione) aristotelica, che prova lo spettatore di rappresentazioni tragiche, riferita forse a statue in bronzo da Senocrate e Antigono, entrambi vicini alla scuola peripatetica (cfr. parr. 54, nota 9; 84, nota 5), ai quali si rifarebbe Plinio.

manus. – Sthennis Cererem, Iovem, Minervam fecit, qui sunt Romae in Concordiae templo, idem flentes matronas et adorantes sacrificantesque. Simon canem et sagittarium fecit, Stratonicus caelator ille philosophos, scopas uterque; athletas autem et armatos et venatores sacrificantesque Baton, Euchir, Glaucides, Heliodo-

90 ciascuno odii la mano che le ha fatte. Stennide[1] fece Cerere, Giove e Minerva che si trovano a Roma nel tempio della Concordia e, sempre lui, Matrone piangenti, in adorazione e sacrificanti. Simone[2] ha fatto un Cane e un Arciere, Stratonico[3], il famoso cesellatore, filosofi,
91 Scopa entrambi i generi[4]. Abbiamo poi Atleti, Uomini armati, Cacciatori o Sacrificanti di Batone[1], Euchiro[2], Glaucide, Eliodoro[3], Ica-

90. [1] Poiché Stennide fu attivo soprattutto ad Atene (cfr. par. 51, nota 3) e le opere poste nell'*aedes Concordiae* erano per lo piú di provenienza ateniese (cfr. par. 89, nota 1), la triade di questo scultore doveva ergersi originariamente in questa città (l'associazione di Atena a Demetra in presenza del padre degli dèi poteva significare la presenza di Atene a Eleusi negli ambiti sia religioso sia politico: cfr. *LIMC*, s.v. *Athena*, p. 1026). La fortuna a Roma di Stennide è documentata anche da *IG* XIV 1149.1 (pertinente a una copia d'un suo ritratto di filosofo) e da Appiano, XII 83, Strabone, XII 546 e Plutarco, *Vite parallele*, *Lucullo* 23 (sul suo ritratto di Autolico, fondatore di Sinope, traslato a Roma da Lucullo). Le matrone piangenti dovevano essere la ripresa d'un tema prassitelico (cfr. par. 70, nota 6), quelle in adorazione richiamano un'opera di Eufranore (cfr. par. 78, nota 3), le sacrificanti erano un soggetto illustrato nella coeva scuola lisippea (cfr. par. 80, nota 9). Questa produzione si inserisce nella reinterpretazione di soggetti proposti da maestri attici tardoclassici e dalla corrente lisippea, intesi ora come rappresentazioni di momenti tipici del quotidiano, propria della statuaria attica nell'età della commedia nuova (Pollitt, *Art* cit., pp. 1-16).

[2] Probabilmente è lo scultore omonimo del donario olimpico del generale Formide (Pausania, V, 27, 1-7), citato da Diogene Laerzio, II 13 123, come scultore di soggetti umani: l'arciere col cane, verosimilmente statua votiva d'un guerriero cretese (tema appropriato a uno scultore legato alla committenza militare), è riconoscibile su una gemma a Londra, la scena è caratterizzata dalla resa dell'animazione e del movimento della corsa, ma con un indugio alla descrizione analitica tipico della scuola egineta (Walter-Karydi, *Die Äginetische* cit., pp. 39-43).

[3] Cfr. parr. 84, nota 4; e 85, nota 10; XXXIII.156. La notizia pliniana ha fatto pensare che Stratonico avesse creato ritratti di filosofi a Pergamo, la città dove nel III e II secolo a. C. ha luogo una rievocazione degli aspetti fondamentali della cultura attica di età classica. A Stratonico sono stati pertanto attribuiti alcuni ritratti di filosofi ascrivibili a corrente pergamena e databili agli ultimi decenni del III secolo: il Menippo Capitolino, il filosofo da Delfi e la testa di filosofo da Anticitera; in tal caso, a Stratonico si dovrebbe riferire la compiuta creazione del tipo del filosofo dall'espressione tesa e passionale (sintesi in Giuliano, *Arte greca*, II cit., pp. 968-69).

[4] I codici hanno *Scopas uterque*, insoddisfacente, sia che si intenda «entrambi (cioè Simone e Stratonico) fecero danzatori satirici» (dal greco σκώψ) o «ramazze» (dal lat. *scopae*), perché la citazione di Scopa è qui al posto giusto, sotto la lettera S, sia che si traduca «i due Scopa», perché Plinio mostra di conoscerne uno solo, quello tardoclassico (cfr. par. 40, nota 12; XXXVI.22, 25-26, 28, 30-31, 95) e in quanto, nessuna loro opera essendo poi menzionata, bisognerebbe supporre una lacuna dopo *uterque*. Pertanto *uterque* dev'esser la corruttela del termine indicante i temi trattati da Scopa col bronzo: la proposta piú convincente sembra quella del Ferri (*ad locum*) che *uterque* sia lo sviluppo errato di *utque* abbreviato invece di *utraque* (sott.: *genera*). Scopa avrebbe pertanto trattato gli ultimi due generi citati: l'arciere col cane, che si addice all'interprete della caccia al cinghiale calidonio (Pausania, VIII 45.4-7); e ritratti di «filosofi», in accordo con l'attribuzione a Scopa d'un Alcibiade (cfr. XXXVI.28).

91. [1] Cfr. par. 73, note 5 e 6. Le varie rappresentazioni di soggetti umani citt. da Plinio si inquadrano nella classificazione delle diverse componenti della società umana operata dalla cultura attica tardoclassica (cfr. par. 90, nota 1). Perciò i bronzisti di questo catalogo sono in gran parte di età tarcoclassica o ellenistica.

[2] Probabilmente il bronzista attivo intorno al 150 a. C., perché sembra lo scultore piú rinomato tra quelli con questo nome, noto per statue di personaggi onorati con decreti ufficiali, talora anche sull'Acropoli (le sue rappresentazioni di sacrificanti trovano riscontro, per la tematica religiosa, con una sua statua di sacerdotessa, di cui rimane la base): elenco delle sue firme, piuttosto numerose, in Stewart, *Attika* cit., p. 164.

[3] Dev'esser lo scultore ricordato in XXXVI.35 per un gruppo realizzato per un impianto romano e potrebbe coincidere con l'Eliodoro attivo ad Alicarnasso alla fine del II secolo (Löwy, *Inschriften* cit., n. 403) e i cui figli lavorano a Rodi, pur essi per statue iconiche e talora per committenti romani (Blinckenberg, *Lindos* cit., p. 55); infatti una datazione alla seconda metà del II secolo a. C. si attaglia alla produzione sui temi qui citt. (cfr. note 1 e 2) e a un bronzista attivo anche a Roma;

rus, Hicanus, Iophon, Lyson, Leon, Menodorus, Myagrus, Polycrates, Polyidus, Pythocritus, Protogenes, idem pictor e clarissimis, ut dicemus, Patrocles, Pollis, Posidonius, qui et argentum caelavit nobiliter, natione Ephesius, Periclymenus, Philon, Symenus,

no, Lofonte[4], Lisone[5]. Leone[6], Menodoro[7], Miagro[8], Policrate[9], Poliido[10], Pitocrito[11], Protogene[12] (che fu anche pittore tra i piú famosi, come diremo), Patrocle[13], Pollide[14], Posidonio[15], nato ad Efeso, che cesellò con fama anche l'argento, Periclimeno[16], Filone[17], Sime-

inoltre il gruppo di XXXVI.35 si addice a uno scultore rodio, perché cit. con altre opere rodie e messo in relazione con un gruppo di Cefisodoto il Giovane, che pose le premesse della maniera rodia.

[4] Conservo la lezione *Lophon* di VRdT (*Olophon*: B; *lephon*: h), che corrisponderebbe a un bronzista altrimenti ignoto, perché anche le correzioni *iophon* dell'Urlichs e *Leophon* del Sillig darebbero nomi di scultori non documentati (il Löwy corregge in *Herophon*, riferibile a uno scultore noto, ma troppo lontano dalle lezioni tràdite); del resto *Lophon* può essere un nome greco (significherebbe: «colui che assiste») e gran parte dei bronzisti ricordati in questo quarto elenco alfabetico è poco o affatto nota, essendo pertinente a una produzione di serie iconografiche senza la presenza di singoli capolavori, che possano essere ricordati anche da altre fonti superstiti (cfr. par. 85, nota 11).

[5] È probabilmente lo scultore della statua del *Demos* (il popolo ateniese personificato) posta nel *Bouletérion* (sede del Senato) di Atene (Pausania, I 3.5).

[6] Leone è probabilmente ricordato come pittore in XXXV.141 (cfr. piú sotto il caso analogo di Protogene) per un ritratto di ricostruzione di Saffo databile forse al 200 a. C. (cfr. nota *ad hoc*) e potrebbe quindi coincidere col bronzista di Rodi degli inizi del II secolo a. C., noto infatti per firme pertinenti non a caso a statue in bronzo forse d'un atleta («Clara Rhodos», II, 1932, n. 54), probabilmente d'un armato, un sacerdote (sacrificante?), un tesoriere di santuario (Blinckenberg, *Lindos* cit., nn. 151, 157 e 164) e un notabile di Rodi (A. Maiuri, *Nuova silloge epigrafica di Rodi e Cos*, Firenze 1925, n. 15).

[7] Probabilmente il bronzista fiorito intorno al 100 a. C. (Marcadé, *Recueil* cit., II, pp. 69-71), verosimilmente rinomato nel mondo romano in quanto aveva lavorato per committenti romani (rappresentati come atleti? cfr. par. 18, nota 1).

[8] È sicuramente lo scultore di cui parla Vitruvio, III *praef.* 2.

[9] Probabilmente è lo scultore noto per l'indicazione della sua paternità, in età altoimperiale, su un ritratto del generale ateniese Timoteo (*IG* XIV, 1149, 4): infatti la scultura, essendo una copia sita a Roma, testimonia che l'artista era noto colà nell'età di Plinio e lo stratega ateniese, spesso impegnato in importanti vicende belliche, poteva esservi raffigurato come armato.

[10] Probabilmente il pittore, musico e ditirambografo fiorito nel 398 a. C. (Diodoro, XIV 46.6): infatti si addice a un poeta ditirambico tardoclassico la creazione di immagini di caratteri, forse per monumenti coregici di agoni lirici.

[11] Certamente il noto bronzista rodio della prima metà del II secolo a. C., di cui rimangono 15 firme, pertinenti in gran parte a statue di sacerdoti (alcuni dei quali potevano essere rappresentati come sacrificanti), guerrieri e atleti (elenco in Blinckenberg, *Lindos* cit., pp. 53-54; cfr. inoltre *Olympia*, V, n. 186). Sulla personalità di Pitocrito, H. Thiersch, *Pro Samothrake*, Wien 1930.

[12] Probabilmente Protogene aveva raffigurato i tipi umani in questione durante il suo soggiorno ateniese (330-320 a. C. circa), in seguito alla sua frequentazione della scuola peripatetica, che aveva promosso l'individuazione dei vari caratteri e delle relative peculiarità (cfr. i suoi rapporti con Aristotele: XXXV.106). L'attività di scultore di Protogene stava probabilmente alla base dei soggetti statuari di molti suoi quadri (cfr. XXXV.101-6): tra questi, non a caso, anche un atleta (XXXV.106), i «legislatori» (in atto di sacrificare?) della sede del Senato di Atene (Pausania, I 3.5), e lo Ialiso, rappresentato come cacciatore (XXXV.102-5).

[13] Cfr. par. 50, nota 11. Appartenendo Patrocle alla scuola policletea, il suo tema principale dev'esser stato quello atletico; tra i suoi armati bisogna forse annoverare le sue statue dei capi della flotta spartana per il donario delfico che celebrava la vittoria di Egospotami, del 404 a. C. (Pausania, X 9 10). L'inclusione di Patrocle in questa lista evidenzia il contributo della scuola policletea, e soprattutto della sua diramazione sicionia, all'affermazione di tipi iconografici rappresentanti soggetti della vita quotidiana.

[14] Probabilmente il *Pollis* citato da Vitruvio, VII *praef.* 14 tra i bronzisti, soprattutto tardoclassici, che scrissero sulle proporzioni del corpo umano, tema in accordo con la creazione di statue di tipi umani, cosí come la probabile datazione al momento tardoclassico risulta coerente con l'accostamento di Pollide a Patrocle.

[15] Cfr. XXXIII.156, dove viene citato con altri toreuti di età ellenistica.

[16] È certamente lo statuario iconico citato da Taziano, *Contra Graecos* 35 28, per la statua di una donna di Tralles, Eutichide, ricordata anche da Plinio, VII.34.

[17] Probabilmente tra i ritratti di armati di Filone bisogna annoverare quello di Efestione, generale di Alessandro, forse la sua opera piú famosa (Taziano, *Contra Graecos* 36 16).

Timotheus, Theomnestus, Timarchides, Timon, Tisias, Thrason.
92 Ex omnibus autem maxime cognomine insignis est Callimachus, semper calumniator sui nec finem habentis diligentiae, ob id catatexitechnus appellatus, memorabili exemplo adhibendi et curae modum. Huius sunt saltantes Lacaenae, emendatum opus, sed in quo

no[18], Timoteo[19], Teomnesto[20], Timarchide[21], Timone[22], Tisia[23], Trasone[24].

92 Fra tutti il piú famoso, per il suo soprannome, è Callimaco[1], sempre pronto a denigrarsi e di uno scrupolo infinito, chiamato per questo «Il Perfezionista», un esempio memorabile della necessità di conservare la misura anche nella ricerca della perfezione. Di lui sono le Danzatrici spartane[2], opera senza il minimo difetto, ma in cui la

[18] L'attività di Simeno come statuario iconico è nota da alcune firme (*IG* II² 4898 e probabilmente anche 3828; dall'Acropoli di Atene; e Blinckenberg, *Lindos* cit., n. 41: dal santuario di Atena Lindia). L'inserimento di Simeno nell'elenco pliniano rende probabile che questi avesse rimeditato la ritrattistica di sacerdoti, uno dei temi su cui aveva lavorato il suo probabile maestro, Demetrio di Alopeke, ed evidenzia il contributo dato all'affermazione dei tipi umani dalla voga dei ritratti veristi (che ponevano in risalto piú le caratteristiche dei tipi che quelle degli individui), inaugurata da Demetrio.

[19] Questa è l'unica testimonianza di Timoteo come bronzista attivo per soggetti umani, essendo egli piú noto come scultore in marmo di tematiche divine, eroiche e mitiche (cfr. XXXVI.30 e 32). Probabilmente la sua attività come bronzista per la produzione qui cit. risale agli anni giovanili del suo alunnato ateniese, durante i quali egli avrebbe appreso quella maestria nella preparazione dei modelli fittili e la considerazione allegorica dei soggetti scultorei che riproporrà rispettivamente con i modelli in terracotta e gli acroteri del tempio di Asclepio a Epidauro (B. Schlorb, *Timotheos*, Berlin 1965).

[20] Una statua di atleta di Teomnesto è attestata da Pausania (VI 15.2); incerto è invece il soggetto al quale si può riferire una sua firma da Chio (*IG* 2241). Teomnesto è ricordato da Plinio anche in XXXV.91, come pittore alla corte di Mnasone di Elatea, nel tardo IV secolo. Poiché anche Asclepiodoro (cfr. par. 86, nota 3), attivo alla stessa corte, era sia bronzista sia pittore, probabilmente la specializzazione nelle due arti caratterizzava l'ambiente di Elatea. Poiché gli artisti alla corte di Mnasone si caratterizzavano per una comune educazione policletea, probabilmente l'inserimento di Teomnesto in questo catalogo testimonia l'emergere dalla riflessione sulla figura umana di scuola policletea di una pratica ritrattistica entro definite iconografie di tipi umani, sotto l'impulso delle committenze di corte.

[21] Si tratta certamente di Timarchide il Vecchio, attivo tra il 185 e il 145 a. C. circa, citato anche in XXXVI.35. Una sua statua di atleta, realizzata col fratello Timocle a Tritea in Acaia nel 146 a. C., è nota da Pausania VI 12.9. Timarchide, essendo stato attivo a Roma, potrebbe esser ricordato da Plinio per aver realizzato per committenti dell'Urbe i tipi umani in questione, rielaborando prototipi tardoclassici attici alla luce del pittoricismo e dei ritmi aperti tipici del medioellenismo (Stewart, *Attika* cit., pp. 42-46).

[22] La sua attività per statue iconiche è confermata dalla sua firma *IG* II² 3875 (dall'Acropoli di Atene). L'inclusione di Timone in questo catalogo è in accordo con la rimeditazione di rappresentazioni tardoclassiche di tipi umani operata ad Atene nel II secolo a. C. (cfr. Stewart, *Attika* cit., p. 166).

[23] Certo un ateniese, essendo il nome *Teisias* attestato quasi esclusivamente per personaggi ateniesi, tra i quali anche un ceramista (del 500 a. C. circa: potrebbe esser stato un antenato di quello cit. da Plinio, essendo noto che i bronzisti erano quasi sempre anche modellatori fittili e che gli stessi nomi si tramandavano da nonno a nipote nelle famiglie greche): cfr. *RE*, s.v., nn. 1-8.

[24] Probabilmente è il bronzista attivo a Efeso nel primo ellenismo (Strabone, XIV 641; un tardo esponente di questa famiglia è attestato a Efeso in età di Tiberio: *Inschriften von Ephesos*, 514), di cui Plinio dimostra di conoscere la statua piú famosa (cfr. XXXVI.32), senza peraltro menzionarne lo scultore.

92. [1] Si intende che Callimaco è il bronzista piú famoso non in assoluto, ma tra quelli che si sono distinti con la loro produzione in bronzo per un aspetto particolare, che nel suo caso è il perfezionismo dell'esecuzione. L'incontentabilità di Callimaco (testimoniata anche da Vitruvio, IV 1.10), richiama l'analoga insoddisfazione del quasi coevo Apollodoro (cfr. par. 81, nota 2) e rispecchia un'età di crisi, quale fu quella della guerra del Poloponneso e della moda manierista, caratterizzata dall'affermazione dell'autonomia etica dell'artista e dalla consapevolezza del dissidio tra le esigenze della coscienza e il proprio operato.

[2] Potevano essere Cariatidi (Ninfe e donne spartane danzanti per Artemide Cariatide, da Caria, villaggio della Laconia: cfr. Pausania, III 10.7) o danzanti nelle feste spartane di Apollo Carneio:

gratiam omnem diligentia abstulerit. Hunc quidem et pictorem fuisse tradunt. Non aere captus nec arte, unam tantum Zenonis statuam Cypria expeditione non vendidit Cato, sed quia philosophi erat, ut obiter hoc quoque noscatur tam insigne exemplum.

93 In mentione statuarum est et una non praetereunda, quamquam auctoris incerti, iuxta rostra, Herculis tunicati, sola eo habitu Romae, torva facie sentiensque suprema tunicae. In hac tres sunt tituli: L. Luculli imperatoris de manubiis, alter: pupillum Luculli filium ex S. C. dedicasse, tertius: T. Septimium Sabinum aed. cur. ex privato in publicum restituisse. Tot certaminum tantaeque dignationis simulacrum id fuit.

precisione ha tolto tutta la grazia. Dicono che fu anche pittore[3]. Catone[4], nella sua missione a Cipro, si astenne dal vendere una sola statua, quella raffigurante Zenone[5], non perché sedotto dal bronzo o dall'arte, ma poiché era la statua di un filosofo; lo racconto di passaggio per far conoscere anche questo cosí futile esempio.

93 In questo catalogo di statue ce n'è anche una da non dimenticare sebbene di autore incerto, posta presso i Rostri, quella di Ercole[1] in tunica, la sola in Roma vestita in quel modo, col viso contratto quasi a palesare l'agonia estrema sotto la tunica[2]. Questa statua ha tre iscrizioni: «dal bottino del generale Lucio Lucullo»[3], «il figlio minorenne[4] di Lucullo l'ha dedicata per decreto del senato», e la terza: «Tito Settimio Sabino[5] edile curule restituí di pubblico dominio la statua già proprietà privata». Tante contese e tanta considerazione provocò questa statua!

quest'opera di Callimaco si trovava probabilmente a Sparta. Essa non può dunque coincidere con le Danzatrici di Delfi, che dovevano essere Tiadi (ninfe danzanti del luogo) e sono databili al IV secolo inoltrato (cfr. «Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», 1983, pp. 26-40). Plausibile è invece il riconoscimento della composizione nelle danzatrici dei rilievi neoattici Berlino-Atene (W. Fuchs, *Die Vorbilder der Neuattischen Reliefs*, Berlin 1959), caratterizzate da esuberanza di pieghe e giuochi chiaroscurali e trasparenza dei panneggi e dalla resa dei corpi in movimento con ritmi chiastici. L'idea che la precisione, portata all'eccesso, sia nociva alla grazia, è un esito dell'etica classica del «nulla di troppo» e sta alla base dell'analogo giudizio di Apelle su Protogene (cfr. XXXV.79-80).

[3] La notizia non è altrimenti documentata, ma si inquadra nella maestria politecnica di Callimaco, che era anche architetto, scultore in marmo, bronzista e toreuta d'oggetti d'oro, e nel pittoricismo a cui dava luogo il suo decorativismo superficiale. Forse le sue pitture furono un referente di scene vascolari di Midia (ceramista manierista del 420-400: cfr. G. Becatti, *Meidias*, Firenze 1947).

[4] Catone Uticense era stato inviato a Cipro per annettere l'isola a Roma e confiscare i beni di Tolomeo: l'episodio in questione cade nel 56 a. C., si giustifica con la stima che Catone, avendo aderito allo stoicismo, doveva nutrire verso Zenone, il fondatore della scuola stoica (cfr. VII.113; e P. Pecchiura, *La figura di Catone Uticense*, Torino 1965), e dimostra l'importanza del soggetto, oltre che dell'*ars* e della *materia*, nel giudizio di un'opera nel mondo romano (cfr. par. 5, nota 2).

[5] Il ritratto si trovava a Cizio, città natale del filosofo stoico (ce ne parla Diogene Laerzio, VII 6): l'iconografia di questi è riconoscibile nel tipo Ercolano-Farnese (due copie ne recano il nome), caratterizzato dall'espressione di una tensione meditabonda e dei lineamenti semitici del personaggio e dal minuto calligrafismo superficiale, elementi caratteristici della corrente realistica attica nel primo ellenismo (Richter, *The Portraits* cit., pp. 218-20).

93. [1] Ercole era rappresentato dopo che aveva indossato la tunica di Nesso, che gli produceva tormenti insopportabili: Plinio precisa che era l'unica statua dell'eroe in tunica a Roma perché nelle rappresentazioni Ercole, quando appare vestito, indossa di solito la pelle di leone.

[2] La resa dell'estrema sofferenza d'un moribondo tramite l'espressione del volto e l'asportazione da parte di Lucullo durante la sua campagna d'Asia (cfr. nota seg.) fanno pensare a un'opera barocca di scuola pergamena del III-II secolo a. C., ispirata forse a un celebre quadro dallo stesso soggetto di Aristide il Giovane (cfr. XXXV.100).

[3] Lucullo doveva aver tolto la statua a un centro della Frigia o della Bitinia o del Ponto (regioni ch'egli aveva conquistato nel 73-69 a. C.) e averla esposta durante il suo trionfo del 63, donde l'iscrizione che ne ricordava lo *status* di preda di guerra.

[4] Morto Lucullo nel 57 a. C., la *dedicatio* della statua toccò al figlio di questi, Marco Licinio Lucullo: l'Ercole fu posto probabilmente presso i Rostri del Comizio.

[5] È probabile che, con la demolizione dei Rostri del Comizio e l'istituzione dei nuovi Rostri, realizzata da Cesare nel 45-44 a. C. (Coarelli, *Il Foro Romano*, II cit., pp. 233-57), la statua fosse caduta in mani private, donde la sua restituzione al pubblico dominio, presso la nuova tribuna, da parte dell'edile curule, in età augustea.

94 (20) Nunc praevertemur ad differentias aeris et mixturas. In Cyprio coronarium et regulare est utrumque ductile. Coronarium tenuatur in lamnas, taurorumque felle tinctum speciem auri in coronis histrionum praebet, idemque in uncias additis auri scripulis senis praetenui pyropi brattea ignescit. Regulare et in aliis fit metallis, itemque caldarium. Differentia quod caldarium funditur tantum, malleis fragile, quibus regulare obsequitur ab aliis ductile appellatum, quale omne Cyprium est. Sed et in ceteris metallis cura distat a caldario; omne enim diligentius purgatis igni vitiis excoctisque re-
95 gulare est. – In reliquis generibus palma Campano perhibetur, utensilibus vasis probatissimo. Pluribus fit hoc modis. Namque Capuae liquatur non carbonis ignibus, sed ligni, purgaturque roboreo cribro profusum in aquam frigidam ac saepius simili modo coquitur, novissime additis plumbi argentarii Hispaniensis denis libris in centenas aeris. Ita lentescit coloremque iucundum trahit, qualem in aliis

94 (20) Passeremo ora[1] ad esaminare le differenti specie del rame[2] e le sue leghe. In Cipro si trovano ambedue le specie, il rame «coronario» e il rame in verghe, entrambe malleabili[3]. Il «coronario» si taglia in lamelle e, tinto col fiele di toro, imita l'oro nelle corone degli attori[4]; se vi si aggiungono sei scrupoli d'oro per oncia, dà foglie molto sottili di piropo[5] fiammeggiante. Il rame in verghe si lavora anche in miniere diverse da quelle di Cipro, cosí come il caldario[6]. Ciò che li differenzia è che il caldario si può solo fondere perché si rompe sotto il martello, mentre il rame in verghe gli obbedisce: alcuni lo chiamano anche «malleabile» e di questo tipo è tutto il rame di Cipro. Ma anche nelle altre miniere è la lavorazione che differenzia il rame in verghe dal caldario; infatti ogni specie di rame, privata con cura delle impurità mediante fusione nel fuoco, è praticamente rame in verghe.

95 Tra gli altri generi si accorda la palma a quello Campano[1], il preferito per i recipienti di uso corrente. Lo si ottiene in parecchi modi. Infatti a Capua si fa fondere il rame nel fuoco non di carbone[2], ma di legna[3], e lo si purifica con un setaccio di quercia, dopo averlo immerso in acqua fredda[4]; quindi lo si fa fondere piú volte nello stesso modo e si aggiungono alla fine dieci libbre di piombo argentario[5] di Spagna per cento di rame[6]. In questa maniera si ammorbidisce e prende quel colore piacevole che in altre specie di rame imitano trat-

94. [1] Plinio chiude qui la lunga trattazione del bronzo (parr. 6-93), incentrata sulla statuaria (parr. 15-93), per dare una succinta esposizione delle diverse specie di rame e delle relative leghe non bronzee.

[2] Cfr. par. 1, nota 1.

[3] Sul primo rinvenimento del rame a Cipro, cfr. par. 2, nota 8. Accetto *coronarium... ductile*, conservato solo da a, essendo naturale che Plinio presenti le due specie di rame di Cipro, prima di descriverle, e potendosi spiegare l'omissione degli altri codd. come un salto dal primo *coronarium* al secondo.

[4] Sul rame coronario, cfr. XXXIII.131. Le corone in questione erano date agli attori che avevano conquistato il favore del pubblico (Varrone, *De lingua Latina* V 178).

[5] Vale a dire color rosso vivo (cfr. Lucrezio, II 803; Properzio, IV 10.21; Ovidio, *Metamorphoseis* II 2).

[6] Ossia il rame molto impuro e pertanto fragile, che perciò si lavorava a caldo (Isidoro, XVI 20.8).

95. [1] L'*instrumentum domesticum* di rame prodotto in Campania (soprattutto a Capua e Nola) è testimoniato anche da Catone, *De agricultura* 135; Orazio, *Satyrae* I 6 118; Porfirione, *Scholia ad Horatium, ad loc.* La lega in questione, essendo composta di rame e piombo, non era bronzea. L'importanza e la vasta diffusione delle produzioni campane in leghe di rame è ribadita per il I secolo d. C. dalla documentazione archeologica: cfr. A. Carandini, in «Quaderni di cultura materiale», 1, 1977, pp. 163-68; 177-82: ivi bibliografia precedente.

[2] È il carbone di legno: cfr. XVI.23.

[3] Si usava soprattutto il legno di pino: cfr. XXXIII.94.

[4] Accolgo, perché indispensabile, l'integrazione *in* tra *profusum* e *aquam*.

[5] Cfr. par. 160.

[6] La presenza di piombo in antiche leghe di rame è spesso confermata dalle analisi chimiche (cfr., ad es., aa.vv., *Due bronzi da Riace* cit., I, pp. 120-21).

96 generibus aeris adfectant oleo ac sale. Fit Campano simile in multis partibus Italiae provinciisque, sed octonas plumbi libras addunt et carbone recocunt propter inopiam ligni. Quantum ea res differentiae adferat, in Gallia maxime sentitur, ubi inter lapides candefactos funditur; exurente enim coctura nigrum atque fragile conficitur. Praeterea semel recoquunt, quod saepius fecisse bonitati plurimum confert. Id quoque notasse non ab re est, aes omne frigore magno melius
97 fundi. – Sequens temperatura statuaria est eademque tabularis hoc modo: massa proflatur in primis, mox in proflatum additur tertia portio aeris collectanei, hoc est ex usu coempti. Peculiare in eo condimentum attritu domiti et consuetudine nitoris veluti mansuefacti. Miscentur et plumbi argentarii pondo duodena ac selibrae centenis
98 proflati. – Appellatur etiamnum et formalis temperatura aeris tenerrimi, quoniam nigri plumbi decima portio additur et argentarii vicesima, maximeque ita colorem bibit, quem Graecanicum vocant. – Novissima est quae vocatur ollaria, vase nomen hoc dante, ternis aut quaternis libris plumbi argentarii in centenas aeris additis. – Cyprio si addatur plumbum, colos purpurae fit in statuarum praetextis.

tandolo con l'olio e il sale[7]. Si fabbrica un genere simile a quello
96 Campano in molte regioni d'Italia e in molte province, ma aggiungono otto libbre di piombo per cento di rame e le altre fusioni le fanno nel fuoco di carbone[1] a causa della scarsità di legno. Quale differenza di qualità ne derivi lo si avverte soprattutto in Gallia dove si fa fondere il rame tra pietre incandescenti; infatti questo sistema di fusione lo brucia e lo rende nero e fragile. Inoltre lo rifondono una sola volta, mentre il ripetere piú volte l'operazione giova moltissimo alla qualità del prodotto. Non esula dall'argomento anche il notare che ogni specie di rame fonde meglio nei periodi di gran freddo.

97 Ecco la lega di cui ci si serve per fabbricare le statue cosí come i tavoli: in primo luogo si fonde il lingotto di metallo, quindi si aggiunge, nella fusione, una terza parte di rame di recupero[1], cioè del rame messo insieme dopo che è fuori uso. Questo rame ha una mitezza particolare, conferitagli dallo strofinamento che l'ha domato e dall'uso di lucidarlo che l'ha, per cosí dire, addolcito. Si aggiungono ancora dodici libbre e mezzo di piombo argentario per cento di metallo fuso.

98 Inoltre si definisce rame per stampi una lega di rame molto duttile in quanto si aggiunge una decima parte di piombo nero ed una ventesima di piombo argentario; è in questo modo che prende al meglio il colore chiamato grecanico[1]. L'ultima lega è quella che si definisce rame per pentole e prende il nome appunto dal tipo di recipiente con esso fabbricato, dopo che in esso sono state aggiunte tre o quattro libbre di piombo argentario per cento di rame. Se si aggiunge del piombo al rame di Cipro, si ottiene il color porpora nella toga *praetexta*[2] delle statue.

[7] Cfr. XXXIII.65.

96. [1] Infatti il carbone di legno era piú facilmente trasportabile del legno: cfr. XVI.23 e par. precedente. La fioritura di altre produzioni di *instrumentum domesticum* in leghe di rame, oltre a quelle campane, in aree italiche e provinciali nel I secolo d. C. è documentata archeologicamente: bibliografia in A. Carandini, in «Quaderni di cultura materiale», I, 1977, par. 95, nota 1.

97. [1] Questa è cronologicamente la prima attestazione dell'aggettivo *collectaneus* («raccolto»), attinto probabilmente al lessico tecnico della metallurgia.

98. [1] Probabilmente il bruno, cosí denominato forse perché caratterizzava appunto detti stampi per oggetti, che erano di tradizione ellenistica (cfr. Daremberg, Saglio, Pottier, *Dictionnaire des Antiquités*, s.v. *Forma*) come pure i calchi in gesso (cfr. XXXV.153).

[2] La *praetexta* era una toga candida con orlo di lana purpurea indossata a Roma dai fanciulli fino al diciassettesimo anno d'età, dalle massime autorità civili e religiose e dai protagonisti di tragedie d'argomento romano (*praetextae*). Le aggiunte di altri minerali al rame e al bronzo per ottenere effetti cromatici nella statuaria vennero in voga a Roma probabilmente dal mondo greco: infatti esse sono documentate fin dal IV secolo a. C. ad Atene (Silanione aveva mescolato argento nel bronzo per rendere il volto pallido di Giocasta morente: Plutarco, *Questioni conviviali* V 1.2) e potrebbero pertanto essere un esito della concezione pittoricistica della scultura propria della scuola attica tardoclassica.

99 (21) Aera extersa robiginem celerius trahunt quam neglecta, nisi oleo perunguantur. Servari ea optime in liquida pice tradunt. Usus aeris ad perpetuitatem monimentorum iam pridem tralatus est tabulis aereis, in quibus publicae constitutiones inciduntur.

100 (22) Metalla aeris multis modis instruunt medicinam, utpote cum ulcera omnia ibi ocissime sanentur, maxime tamen prosunt cadmea. Fit sine dubio haec et in argenti fornacibus, candidior ac minus ponderosa, sed nequaquam comparanda aerariae. Plura autem genera sunt. Namque ut ipse lapis, ex quo fit aes, cadmea vocatur, fusuris necessarius, medicinae utilis, sic rursus in fornacibus existit alia,
101 quae originis suae nomen recipit. Fit autem egesta flammis atque flatu tenuissima parte materiae et camaris lateribusque fornacium pro quantitate levitatis adplicata. Tenuissima est in ipso fornacium ore qua flammae eructarunt, appellata capnitis, exusta et nimia levitate similis favillae. Interior optuma, camaris dependens et ab eo argu-
102 mento botryitis nominata, ponderosior haec priore, levior secuturis – duo eius colores, deterior cinereus, pumicis melior –, friabilis

99 (21) Gli oggetti di bronzo si coprono piú in fretta di verderame[1] sia se si puliscono sia se li si trascura[2], a meno che non si ungano di olio[3]. Dicono che essi si conservano nel modo migliore nella pece liquida. L'uso del bronzo per assicurare eternità ai monumenti già da lungo tempo è stato preso ispirandosi alle tavole in bronzo sulle quali si incidono le leggi dello Stato.

100 (22) I minerali di rame provvedono in molti modi alla medicina, poiché in essi si trova la guarigione piú rapida per ogni tipo di ulcera; ma è la cadmia[1] quella che giova di piú. Questa, senza dubbio, si forma anche nei forni che trattano l'argento, piú bianca e meno pesante, ma certo tale da non reggere il confronto con la cadmia di rame[2]. Diverse sono poi le specie. Infatti, come il minerale stesso da cui si estrae il rame si chiama cadmia, indispensabile alla fusione, utile alla medicina, cosí nei forni se ne produce ancora un'altra che deve il nome alla sua origine.

101 Essa si forma, infatti, dopoché la parte piú sottile della materia, portata fuori per azione delle fiamme e della corrente d'aria, si attacca, secondo la sua maggiore o minor leggerezza, alle volte o alle pareti delle fornaci[1]. La piú leggera si deposita all'imboccatura stessa delle fornaci, da dove sono emesse le fiamme: la si chiama capnitide[2], è calcinata e simile alla cenere per la sua estrema leggerezza. La migliore è quella che si trova all'interno, sospesa alle volte, e, per questa ragione, è chiamata botritide[3], è piú pesante della precedente e piú leggera di quelle che seguiranno. Essa si presenta in due varietà: quella peggiore somiglia alla cenere, quella migliore alla pietra

99. [1] *Robigo* indicava propriamente la ruggine e per analogia il verderame quando è assimilabile alla ruggine: probabilmente Plinio, o una sua fonte latina, traduce il termine greco ἰός, che ha ambedue i significati.

[2] Perché pulendoli si toglievano anche le patine di protezione.

[3] Plinio si rifà qui a un precetto di Catone, citato in XV.34. Anche il trattamento con olio di oggetti in bronzo sembra esser stato di tradizione greca (cfr. le periodiche operazioni di manutenzione delle statue in diversi santuari greci: documentazione in R. Parker, *Miasma*, Oxford 1983, p. 27).

100. [1] Si tratta naturalmente della *cadmea* artificiale, ossia dell'ossido di zinco: cfr. par. 2, nota 3.

[2] Plinio sembra qui rifarsi alle stesse fonti di Dioscoride, V 84 e Galeno, *De simplicium medicamentorum temperamentis* IX 3.11, probabilmente uno o alcuni dei trattatisti greci di medicina citati nel libro I, e nella bibliografia al XXXIV.

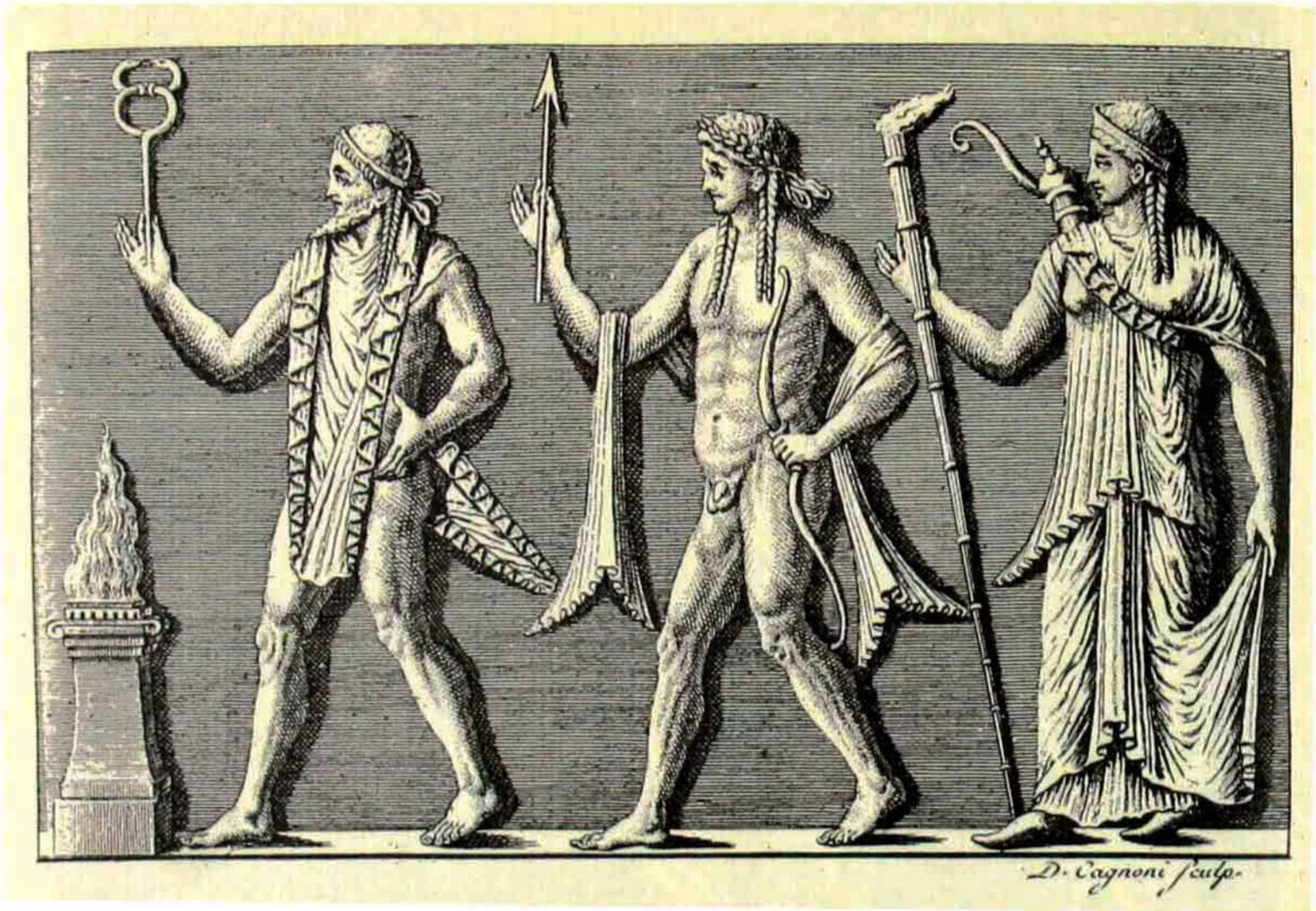
101. [1] Cfr. ancora Dioscoride, V 84 (e la considerazione espressa al par. prec., nota 2). Le fornaci erano tra gli impianti produttivi piú importanti e diffusi nel mondo romano: per lo piú a piante quadrate o circolari con coperture a volta (notevole la menzione pliniana delle *camarae*, volte a incannucciata a sesto pieno), potevano essere funzionali a produzioni metallurgiche, ceramiche e laterizie (queste ultime motivate dall'enorme fortuna della tecnica laterizia nelle costruzioni romane); per un primo catalogo di fornaci, cfr. «Rivista di Archeologia», V, 1981, pp. 59-80; VI, 1982, pp. 87-104; X, 1986, pp. 75-81.

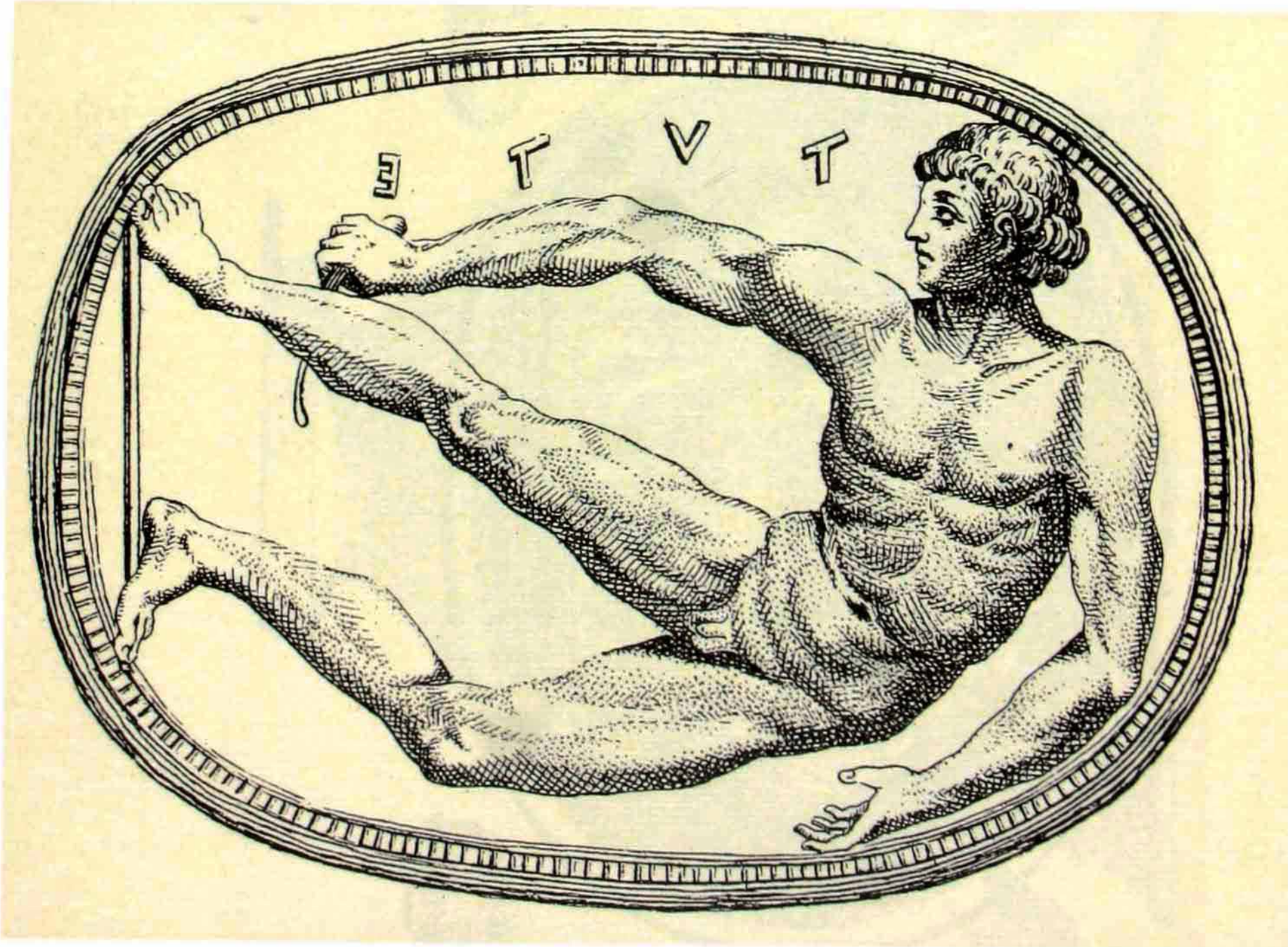
[2] Vale a dire, *cadmea* affumicata.

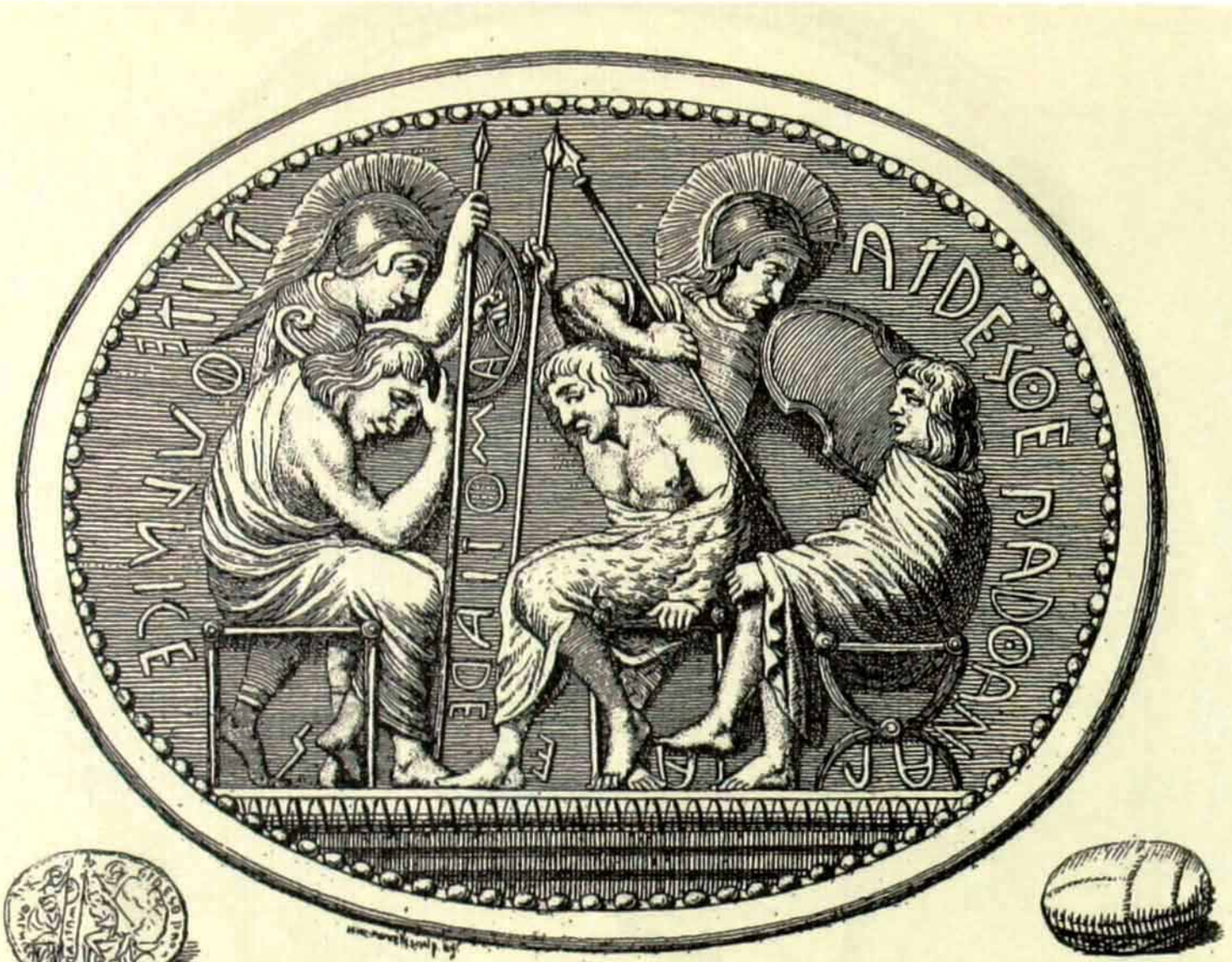
[3] Ossia *cadmea* a grappoli: anche le indicazioni pliniane sulla botriitide trovano riscontro in quelle *ad hoc* di Dioscoride, V 84 (cfr. par. precedente, nota 2).

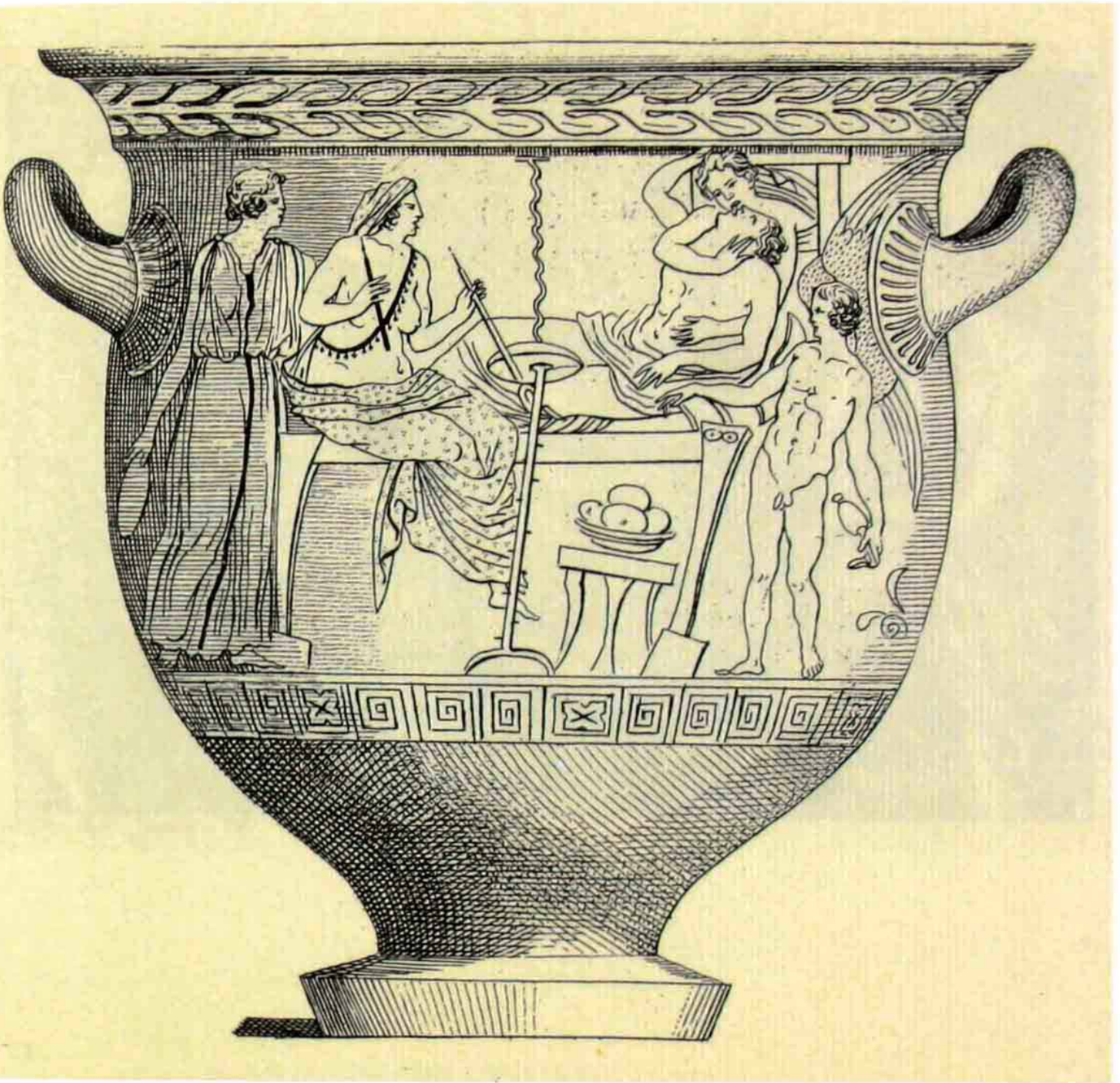
oculorumque medicamentis utilissima. Tertia est in lateribus fornacium, quae propter gravitatem ad camaras pervenire non potuit. Haec dicitur placitis, et ipsa ab argumento, planitie crusta verius quam pumex, intus varia, ad psoras utilior et cicatrices trahendas.
103 Fiunt ex ea duo alia genera; onychitis extra paene caerulea, intus onychis maculis similis, ostracitis tota nigra et e ceteris sordidissima, volneribus maxime utilis. Omnis autem cadmea, in Cypri fornacibus optima, iterum a medicis coquitur carbone puro atque, ubi in cinerem rediit, extinguitur vino Ammineo quae ad emplastra praepa-
104 ratur, quae vero ad psoras, aceto. Quidam in ollis fictilibus tusam urunt et lavant in mortariis, postea siccant. Nymphodorus lapidem ipsum quam gravissimum spississimumque urit pruna et exustum Chio vino restinguit tunditque, mox linteo cribrat atque in mortario terit, mox aqua pluvia macerat iterumque terit quod subsedit, donec cerussae simile fiat, nulla dentium offensa. Eadem Iollae ratio, sed

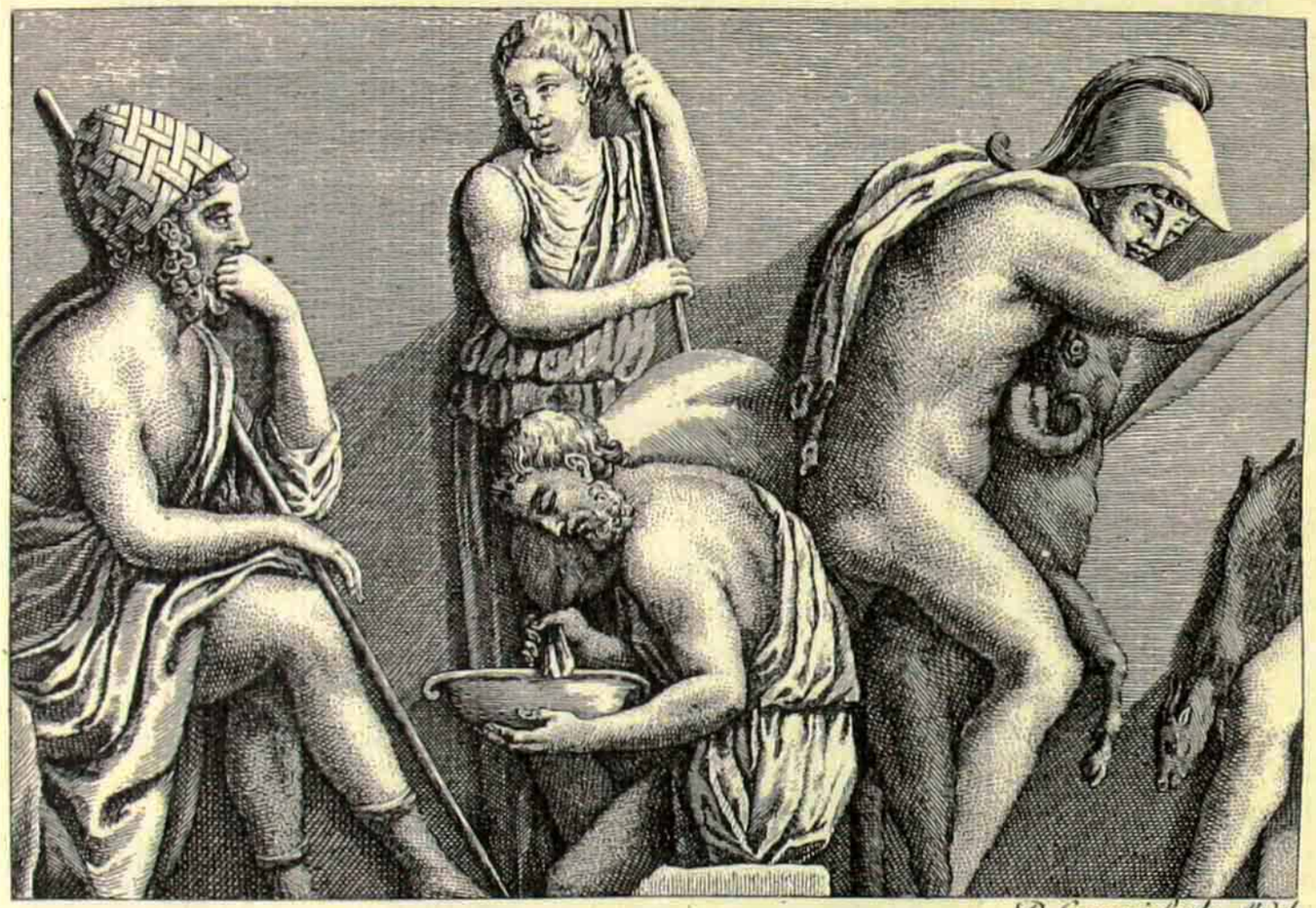
CRVDELI
FVNERE
TVM

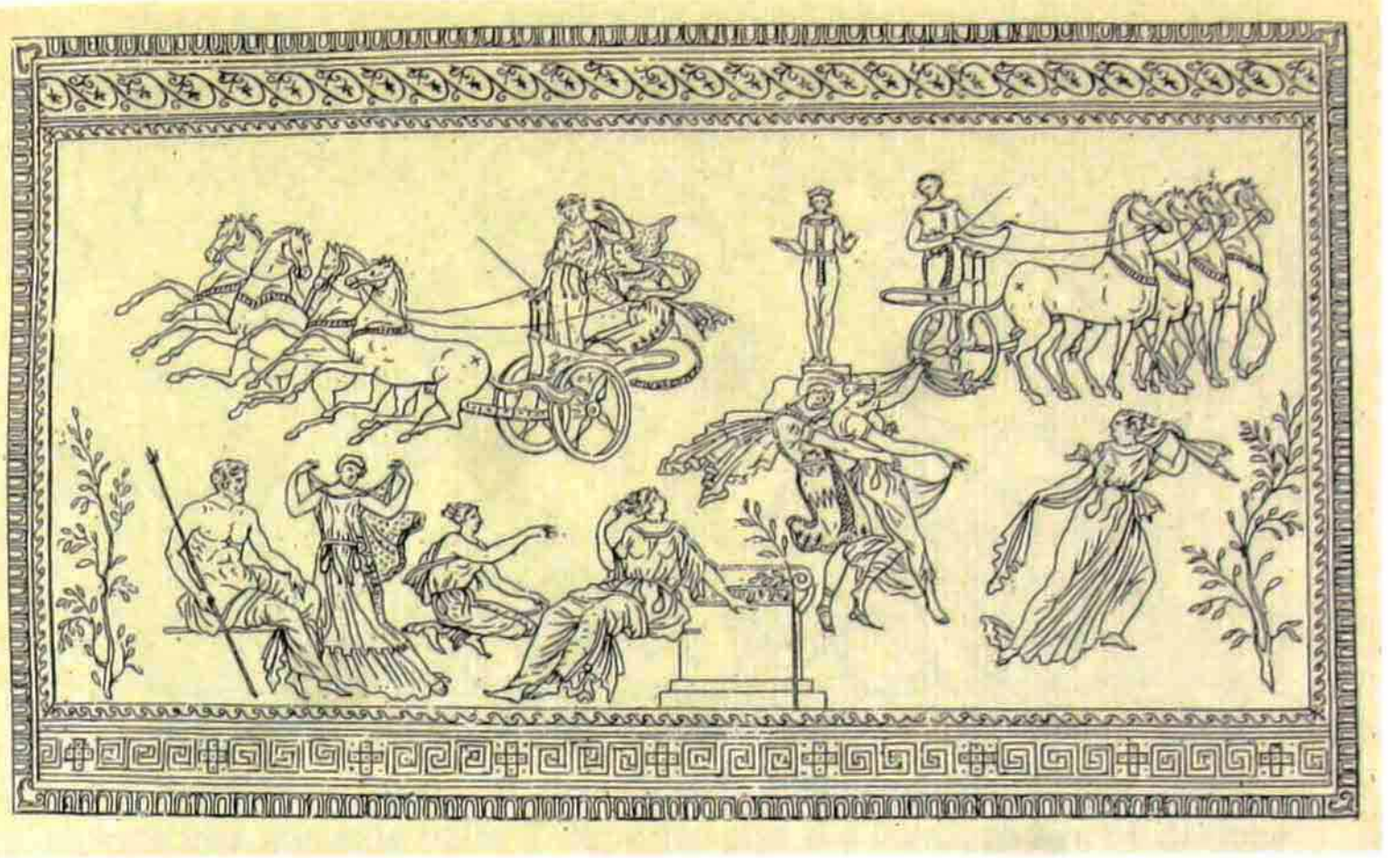

D. Cagnoni sculp.

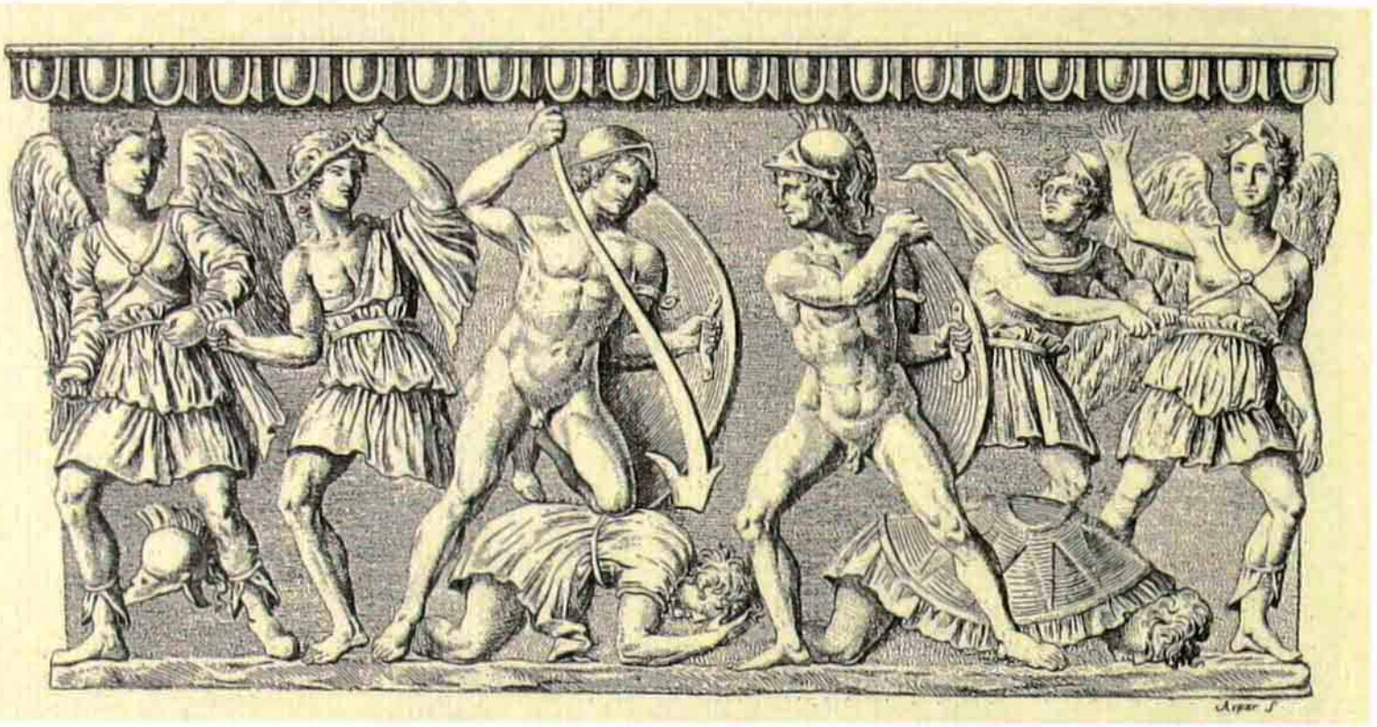

E T V T


AIDEIOE IADOMN
EDAIMOLIADE
EDIMNVOENVI




D. Cagnoni sculp. Mediol.





pomice – è friabile e assai utile nella preparazione dei medicamenti per gli occhi[1]. La terza specie di cadmia si deposita sulle pareti delle fornaci, ed è quella che, per il suo peso, non è potuta arrivare alle volte. Questa si definisce placitide[2], anch'essa a causa del suo aspetto; infatti essa è piatta e assomiglia piú ad una crosta che alla pietra pomice: dentro è screziata, ed è assai utile nella cura della *psora*[3] e per la cicatrizzazione delle piaghe.

103 Da essa derivano altre due specie: l'onichitide[1], fuori quasi blu, dentro macchiata come l'onice; l'ostracite[2], tutta nera e la piú sporca di tutte, è la piú efficace per le ferite. Ogni genere di cadmia (la migliore è quella dei forni di Cipro) è di nuovo cotta dai medici sul carbone puro e, dopo che è diventata cenere, è spenta nel vino ammineo[3] e serve per gli impiastri, mentre se è spenta nell'aceto è utile per la *psora*.

104 Alcuni la frantumano in recipienti di terra cotta, la bruciano e la lavano nei mortai, poi la fanno seccare. Ninfodoro[1] prende il minerale, il piú pesante allo stato puro, ed il piú compatto possibile, quindi lo fa bruciare su carboni ardenti, poi, una volta bruciato, lo spegne con vino di Chio[2] e lo frantuma; in seguito, lo setaccia con una tela e lo pesta nel mortaio, quindi lo fa macerare nell'acqua piovana e pesta una seconda volta il deposito che si è formato finché diviene simile alla biacca[3] e non arreca danno alcuno ai denti. Uguale è il metodo di Iolla[4], tranne che egli sceglie un minerale il piú puro possibile.

102. [1] Infatti la botriitide era un composto di diversi colliri (cfr. Celso, VI 6.6; Scribonio Largo, *Composizioni* 24; Marcello Empirico, *Medicamenti* VIII 5).

[2] Ossia *cadmea* a placche.

[3] Cfr. XX.1, nota 2.

103 [1] Ossia *cadmea* simile all'onice (cfr. XXXVII.90).

[2] Cioè *cadmea* simile ai cocci (dai quali, pure per la somiglianza, prendeva a sua volta il nome la pietra preziosa ostracite: cfr. XXXVII.151 e 177).

[3] Prodotto in Campania sulle pendici del Vesuvio e le colline sorrentine, è il vino piú rinomato nella tradizione letteraria (cfr. XIV.21-22 e, per le altre fonti, *RE*, s.v. *Aminaea*). Anche le informazioni date in questo par. trovano riscontro in analoghe avvertenze di Dioscoride e Galeno (citati, con considerazione *ad hoc*, al par. 100, nota 2).

104 [1] Ninfodoro di Siracusa, scrittore del II secolo a. C., è citato nel libro I, non a caso in testa al catalogo degli scrittori sulle virtú medicinali dei metalli per il XXXIV e nelle bibliografie relative ai libri III, V, VII, XXXIII e XXXV, e in VII.16: egli è sovente ricordato da scrittori d'età imperiale come fonte di *mirabilia* e curiosità di diverse regioni del mondo antico (cfr. *FGrHist* 572).

[2] Cfr. XIV.25: Plinio attinge questa notizia probabilmente dai «Periplí», l'opera in cui Ninfodoro si soffermava a illustrare Chio, Lesbo, Tenedo e la prospiciente costa asiatica (cfr. *FGrHist* 572, frr. 4-8, 18).

[3] Cfr. i parr. 175-76.

[4] Anche Iolla, medico bitinico del II secolo a. C., compare nel libro I, nel catalogo degli scrittori di *medicina metallica* (non a caso, subito dopo Ninfodoro) per il XXXIV e nelle bibliografie per i libri XII-XIII, XX-XXVIII, XXXIII e XXXV, ed è citato in XX.187 e 198: egli sembra dunque una delle principali fonti di Plinio per la medicina (cosí Gallet de Santerre, Le Bonniec, pp. 94-95).

105 quam purissimum eligit lapidem. (23) Cadmeae effectus siccare, persanare, sistere fluctiones, pterygia et sordes oculorum purgare, scabritiam extenuare et quidquid in plumbi effectu dicemus.

Et aes ipsum uritur ad omnia eadem, praeterque albugines oculorum et cicatrices, ulcera quoque oculorum cum lacte sanat; itaque Aegyptii collyrii id modo terunt in coticulis. Facit et vomitiones e
106 melle sumptum. Uritur autem Cyprium in fictilibus crudis cum sulpuris pari pondere, vasorum circumlito spiramento, in caminis, donec vasa ipsa percoquantur. Quidam et salem addunt, aliqui alumen pro sulpure, alii nihil, sed aceto tantum aspergunt. Ustum teritur in mortario Thebaico, aqua pluvia lavatur iterumque adiecta largiore teritur et, dum considat, relinquitur, hoc saepius, donec ad speciem minii redeat. Tunc siccatum in sole in aerea pyxide servatur.

107 (24) Et scoria aeris simili modo lavatur, minore effectu quam ipsum aes. Sed et aeris flos medicinae utilis est. Fit aere fuso et in alias fornaces tralato; ibi flatu crebriore excutiuntur veluti milii squamae, quas vocant florem; cadunt autem, cum panes aeris aqua refrigerantur, rubentque similiter squamae aeris, quam vocant lepida, et sic adulteratur flos, ut squama veneat pro eo. Est autem squama aeris

105 (23) Le proprietà della cadmia sono quelle di essiccare, cicatrizzare, arrestare le suppurazioni[1], eliminare pterigi[2] e la cispa degli occhi, far scomparire le granulazioni: tutti quegli effetti, insomma, che noi ritroveremo parlando del piombo. Il rame puro viene poi bruciato[3] per tutti i medesimi scopi ed oltre a curare le albugini[4] e le cicatrici degli occhi, mescolato con il latte, serve anche a guarire le ulcere degli occhi; perciò lo pestano in piccoli mortai di pietra alla maniera del collirio egiziano[5]. Preso con il miele, funge anche da emetico.

106 Il rame di Cipro si brucia poi in recipienti di terra cruda con una quantità uguale di zolfo, dopo avere unto l'apertura dei vasi e averli lasciati nei forni fino a quando i vasi siano ben cotti. Alcuni aggiungono anche del sale, altri mettono l'allume invece dello zolfo, altri niente, ma si limitano a bagnarlo di aceto. Una volta bruciato, lo si pesta in un mortaio di Tebe, lo si lava nell'acqua piovana e quindi lo si pesta aggiungendo nuova acqua piovana in maggiore quantità e gli si lascia fare il deposito; si ripete piú volte l'operazione fino a fargli assumere l'aspetto del cinabro. Allora lo si fa seccare al sole e lo si conserva in una scatoletta di bronzo.

107 (24) Anche la scoria di rame[1] si lava allo stesso modo, ma è meno efficace del rame puro[2]. Ma anche il fiore di rame[3] è utile in medicina[4]. Lo si ottiene dal rame fuso dopo che è stato portato in altri forni; là, sotto l'effetto di una corrente d'aria piú intensa, si staccano scaglie simili a grani di miglio che chiamano fiore di rame; esse cadono quando vengono raffreddati nell'acqua i pani di rame[5] e hanno un colore rosseggiante simile a quello della scaglia di rame chiamata *lepis*[6]: cosí il fiore di rame è adulterato al punto che la scaglia di rame è venduta al suo posto. C'è anche una scaglia di rame che si stac-

105. [1] Cfr. XXVIII.87, nota 3. Nell'illustrazione delle proprietà medicinali della *cadmea*, Plinio si inserisce in una precettistica ormai tradizionale: cfr. Celso, V 6.7; VI 6.5-6, 21; Dioscoride, V 84; *Euporista* I 46; e, dopo Plinio, Scribonio Largo, *Composizioni* 21, 23-24, 27, 33-34, 220, 242.

[2] Cfr. XXVIII.17, nota 5.

[3] Ancora una corrispondenza quasi letterale con Dioscoride (cfr. par. 100, nota 2).

[4] Cfr. XXVIII.65, nota 5.

[5] Si tratta probabilmente del «medicamento egizio» per ulcere d'orecchie su cui ragguaglia Ezio, II 2.83.

107. [1] Cfr. XXXIII.69.

[2] In quanto la scoria contiene una minore quantità di metallo.

[3] Cfr. ancora una volta Dioscoride, V.88 (e il par. 100, nota 2): le descrizioni dei due trattatisti fan pensare che il fior di rame fosse l'ossido di rame rosso (Cu^2O) con piccole quantità di rame.

[4] Il fior di rame era piuttosto rinomato in età imperiale per le sue proprietà medicinali: cfr. XXIII.123; XXVI.139; XXVIII.245; XXX.111; Celso, V 7; Dioscoride, *Euporista* 1 41; Scribonio Largo, *Composizioni, passim*.

[5] Cfr. Dioscoride, V 88 (par. 100, nota 2).

[6] Le scaglie, essendo distaccate dai pani col martello, dovevano contenere, rispetto al fior di rame, piú metallo e meno ossido.

decussa vi clavis, in quos panes aerei feruminantur, in Cypri maxime officinis. Omnis differentia haec est, quod squama excutitur ictu
108 isdem panibus, flos cadit sponte. Squamae est alterum genus suptilius, ex summa scilicet lanugine decussum, quod vocant stomoma.

(25) Atque haec omnia medici – quod pace eorum dixisse liceat – ignorant, pars maior et nomina: in tantum a conficiendis medicaminibus absunt, quod esse proprium medicinae solebat. Nunc quotiens incidere in libellos, componere ex iis volentes aliqua, hoc est inpendio miserorum experiri commentaria, credunt Seplasiae omnia fraudibus corrumpenti. Iam quidem facta emplastra et collyria mercantur, tabesque mercium aut fraus Seplasiae sic exteritur.

109 Et squama autem et flos uruntur in patinis fictilibus aut aereis, dein lavantur ut supra ad eosdem usus; et amplius narium carnosa vitia, item sedis, et gravitates aurium per fistulam in eas flatu inpulsa et uvas oris farina admota tollit et tonsillas cum melle. Fit ex candido aere squama longe Cypria inefficacior. Nec non urina pueri prius macerant clavos panesque quidam excussuri squamam, teruntque et

ca coi colpi di martello quando si forgiano i pani di rame per farne dei chiodi, soprattutto nelle officine di Cipro. Tutta la differenza consiste nel fatto che la scaglia è staccata dagli stessi pani di rame a colpi di martello, mentre il fiore cade da sé.

108 Vi è un altro genere di scaglia piú sottile, ed è quella che si stacca dalla superficie del metallo di cui costituisce quasi una lanuggine: la chiamano stomoma[1]. (25) I medici ignorano tutte queste cose – e ciò sia detto con loro buona pace – la maggior parte addirittura ignora anche i nomi[2]: a tal punto sono lontani dal saper preparare quei medicamenti, ciò che un tempo soleva essere il compito specifico della medicina. Oggi, ogni volta che essi s'imbattono in un libretto di rimedi, e sulla base di questi vogliono comporre qualche medicamento – cioè sperimentare a spese dei poveri malati la bontà di quelle ricette scritte – si affidano a Seplasia che tutto rovina con i suoi inganni[3]. In tal modo essi acquistano gli impiastri e i colliri già pronti, ed è cosí che si consumano[4] le merci avariate o gli inganni di Seplasia.

109 La scaglia e il fiore di rame si bruciano[1] in piatti di argilla o di rame, quindi si lavano come abbiamo detto sopra[2], per gli stessi usi; servono inoltre a curare le escrescenze carnose delle narici, dell'ano e la sordità dopo che sono stati insufflati nelle orecchie con l'aiuto di una cannuccia[3]; se li si usa sotto forma di polvere guariscono gli abbassamenti dell'ugola e, misti a miele, le tonsilliti[4]. Dal rame bianco[5] si ricava una scaglia di gran lunga meno efficace di quella di Cipro. Alcuni poi fanno macerare i chiodi e i pani di rame nell'urina di bambino per poi toglierne la scaglia, quindi la strofinano e la lavano in acqua piovana. La dànno anche agli idropici nella dose di due

108. [1] Anche quest'informazione trova conferma in Celso, VI 6.5 e Dioscoride, V.20 (cfr. par. 100, nota 2).

[2] Lo scetticismo di Plinio sulla competenza dei medici, espresso già in XXIX.1-22, si inquadra nella sfiducia sulle conoscenze degli «esperti», diffusa nella società romana (cfr., ad. es., par. 6, nota 4) e, piú in generale, nella teoria della decadenza delle arti (cfr. par. 5, note 2, 4 e 5) e dunque anche di quella medica.

[3] Seplasia era il nome d'una piazza di Capua, sede del mercato di profumi e droghe piú rinomato in Italia in età altoimperiale (cfr. XVI.40; XXXIII.164): la sua esatta ubicazione è ignota (cfr. S. de Caro, A. Greco, *Campania*, Bari 1981, p. 209). Plinio, con la presente invettiva, aderisce quindi all'esecrazione, ricorrente nella letteratura latina, della *Campana luxuria*.

[4] Accetto *exteritur* di Vha, perché dà un senso accettabile.

109. [1] In tal modo dall'ossido di rame rosso (Cu^2O) per ulteriore ossidazione si poteva ottenere dell'ossido di rame nero (CuO).

[2] Par. 106.

[3] Puntuale anche in questo caso l'accordo di Plinio con la trattatistica medica (Dioscoride, V 88; *Euporista*, I 64, 85-86; Scribonio Largo, *Compositioni* 45, 50-51, 71, 227; Teodoro Prisciano, I 11: cfr. par. 100, nota 2).

[4] Cfr. XXVIII.44, nota 3.

[5] L'ottone: cfr. ancora le analoghe informazioni di Celso, V 1 e Dioscoride, V 89.

aqua pluvia lavant. Dant et hydropicis eam drachmis II in mulsi hemina et inlinunt cum polline.

110 (26) Aeruginis quoque magnus usus est. Pluribus fit ea modis. Namque et lapidi, ex quo coquitur aes, deraditur, et aere candido perforato atque in cadis suspenso super acetum acre opturatumque operculo. Multo probatior est, si hoc idem squamis fiat. Quidam vasa ipsa candidi aeris fictilibus condunt in acetum raduntque decumo
111 die. Alii vinaceis contegunt totidemque post dies radunt, alii delimatam aeris scobem aceto spargunt versantque spathis saepius die, donec absumatur. Eandem scobem alii terere in mortariis aereis ex aceto malunt. Ocissime vero contingit coronariorum recisamentis in
112 acetum id additis. Adulterant marmore trito maxime Rhodiam aeruginem, alii pumice aut cummi. Praecipue autem fallit atramento sutorio adulterata; cetera enim dente deprehenduntur stridentia in frendendo. Experimentum in vatillo ferreo, nam quae sincera est, suum colorem retinet, quae mixta atramento, rubescit. Deprehenditur et papyro galla prius macerato, nigrescit enim statim aerugine
113 inlita. Deprehenditur et visu maligne virens. Sed sive sinceram sive adulteram aptissimum est elui siccatamque in patina nova uri ac ver-

dracme[6] in un'emina[7] di vino mielato e la usano come impiastro insieme a fior di farina.

110 (26) Anche il verderame[1] è molto utile. Esso viene preparato in diversi modi. Infatti ora si toglie via raschiandolo[2] dalla roccia da cui il rame è estratto con la fusione, ora si perfora il rame bianco e lo si sospende in orci sopra aceto forte chiuso da un coperchio[3]. È di qualità assai migliore se si usa il medesimo trattamento al rame in scaglie. Alcuni pongono i vasi stessi, pieni di rame bianco, in vasi di terracotta contenenti aceto e lo raschiano via dopo dieci giorni.

111 Altri li ricoprono di vinaccia e dopo altrettanti giorni li raschiano; altri cospargono di aceto la raschiatura di rame tolta via e la rimescolano con spatole piú volte al giorno fino a completo dissolvimento. Altri preferiscono pestare questa medesima raschiatura in mortai di bronzo con dell'aceto. Ma il procedimento piú rapido è quello di gettare nell'aceto limatura di rame coronario.

112 Alcuni falsificano[1] il verderame, soprattutto quello di Rodi, con polvere di marmo, altri con della pietra pomice o della gomma[2]. Il procedimento che inganna di piú è la falsificazione con il nero da calzolaio[3]; gli altri metodi di falsificazione, infatti, vengono scoperti mettendolo sotto i denti: quando li si digrigna si produce uno stridio. La prova avviene tramite un braciere di ferro[4]; infatti il verderame autentico mantiene il suo colore, quello mescolato al nero, diventa rosso[5]. Si scopre la frode anche attraverso un papiro che venga fatto macerare prima nella noce di galla; infatti diventa subito nero se lo si copre di verderame falso. Si può capirlo anche a occhio nudo, in quanto è di un verde smorto.

113 Ma, sia autentico che falsificato, la cosa migliore è di lavare il verderame e di farlo seccare, quindi di bruciarlo in un piatto nuovo e di mescolarlo finché diventi color cenere[1]; in seguito lo si pesta e

[6] La dracma equivaleva a grammi 3,41: questa stessa usanza è riportata anche da Scribonio Largo, *Composizioni* 133.

[7] L'emina equivaleva a litri 0,27.

110. [1] *Aerugo* designa sia il verderame naturale, o carbonato basico, sia quello artificiale, o acetato basico.

[2] Puntuale riscontro di questa notizia in Dioscoride, V 91.

[3] Puntuali riscontri in Teofrasto, *De lapidibus* 57; Vitruvio, VII 12; Dioscoride, V 91 (cfr. par. 100, nota 2). *Opturatum*, che concorda per attrazione con *acetum*, è riferito logicamente a *cadi* («orci»).

112. [1] Stessa avvertenza in Dioscoride, V 91 (cfr. par. 100, nota 2).

[2] Plinio ne ha parlato in XIII.66-67.

[3] Cfr. par. 123, nota 1.

[4] Cfr. nota 1.

[5] Questa prova è analoga a quella consigliata per l'argento (XXXIII.127).

[6] Infatti il colore del verderame, mescolato al vetriolo verde (cfr. par. 123, nota 1), perde d'intensità.

113. [1] *Favilla* deve aver qui il significato traslato di «color cenere», in accordo con l'analoga indicazione di Dioscoride, V 92 (cfr. par. 100, nota 2).

sari, donec favilla fiat; postea teritur ac reconditur. Aliqui in crudis fictibibus urunt, donec figlinum percoquatur. Nonnulli et tus masculum admiscent. Lavatur autem aerugo sicut cadmea. Vis eius collyriis oculorum aptissima et delacrimationibus mordendo proficiens,
114 sed ablui necessarium penicillis calidis, donec rodere desinat. – (27) Hieracium vocatur collyrium, quod ita maxime constat. Temperatur autem id hammoniaci unciis IIII, aeruginis Cypriae II, atramenti sutorii, quod chalcanthum vocant, totidem, misyos una, croci VI. Haec omnia trita aceto Thasio colliguntur in pilulas, excellentis remedii contra initia glaucomatum et suffusionum, contra caligines aut sca-
115 britias et albugines et genarum vitia. Cruda autem aerugo volnerariis emplastris miscetur. Oris etiam gingivarumque exulcerationes mirifice emendat et labrorum ulcera cum oleo. Quod si et cera addatur, purgat et ad cicatricem perducit. Aerugo et callum fistularum erodit vitiorumque circa sedem sive per se sive cum hammoniaco inlita vel collyrii modo in fistulas adacta. Eadem cum resinae terebinthinae tertia parte subacta lepras tollit.

116 (28) Est et alterum genus aeruginis, quam vocant scoleca, in Cyprio aere trito alumine et sale aut nitro pari pondere cum aceto albo quam acerrimo. Non fit hoc nisi aestuosissimis diebus circa canis ortum. Teritur autem, donec viride fiat contrahatque se vermiculorum specie, unde et nomen. Quod vitium ut emendetur, II partes quae fuere aceti miscentur urinae pueri inpubis. Idem autem in medica-

lo si ripone. Alcuni lo bruciano in vasi di terra cruda finché la terra non sia ben cotta. Altri vi aggiungono anche incenso maschio[2]. Poi il verderame viene lavato come la cadmia. È di grande efficacia nei colliri e con la sua azione mordente, giova a produrre la lacrimazione, ma è necessario detergerlo con spugne[3] calde finché non cessa la sua azione corrosiva.

114 (27) Si chiama ieracio[1] un collirio che essenzialmente è cosí composto; lo si prepara con quattro once di gomma ammoniaca[2], due di verderame di Cipro, altrettanto di nero da calzolaio che chiamano calcanto[3], un'oncia di *misy*[4], sei di zafferano. Tutti questi ingredienti, macerati nell'aceto di Taso, vengono ridotti in pillole, rimedio eccellente contro l'insorgere dei glaucomi e delle cateratte, contro la debolezza della vista o le granulazioni, l'albugine e le affezioni delle palpebre.

115 Il verderame crudo si mescola poi agli impiastri da applicare sulle ferite. Guarisce a meraviglia anche le ulcerazioni della bocca[1] e delle gengive e le ulcere delle labbra se mescolato all'olio. Se poi si aggiunge la cera, pulisce e aiuta il processo di cicatrizzazione. Il verderame corrode anche la callosità delle fistole e delle ulcere intorno all'ano, sia usato da solo che con la gomma ammoniaca, oppure inserito nelle fistole come supposta. Lo stesso, impastato con un terzo di resina di terebinto, fa scomparire le dermatiti scagliose.

116 (28) C'è un'altra specie di verderame che chiamano *scolex*: lo si ottiene pestando in un mortaio di rame di Cipro dell'allume e un'uguale quantità di sale o di nitro con aceto bianco il piú forte possibile. Questa preparazione ha luogo solo nei giorni piú caldi dell'anno, al sorgere del Cane[1]. Si pesta dunque finché diviene verde e si riduce sotto forma di vermiccioli[2], donde il nome. Per rimediare a un esito imperfetto, si mescolano due parti di aceto uguali a quelle già impiegate con urina di fanciullo impubere[3]. Lo *scolex* ottiene nei

[2] Di cui Plinio aveva dato notizia in XII.61.
[3] Cfr. IX.148; XXXI.125.

114. [1] Cfr. Celso, VI 6.28, che però per la preparazione di questo collirio si rifà a una tradizione diversa da quella accolta da Plinio.
[2] Annoverata tra i componenti dello Ieracio anche da Celso, VI, 6.28.
[3] Cfr. par. 123, nota 1.
[4] Cfr. par. 117, nota 1.

115. [1] Le proprietà farmacologiche del verderame illustrate qui da Plinio sono quelle su cui insiste la trattatistica medica di età imperiale (Celso, V 5.6-7, 9, 19.8; Dioscoride, *Euporista* I 183, 185, 207; Scribonio Largo, *Composizioni* 203, 205-9: cfr. par. 100, nota 2).

116. [1] Il 26 luglio e i giorni seguenti.
[2] Le analoghe indicazioni di Dioscoride, V 92 ed Ezio, II 56 suggeriscono che il verderame fosse ridotto in forme vermicurali per essere utilizzato piú comodamente nei medicamenti.
[3] Sull'importanza dell'urina dei fanciulli, cfr. XXVIII.65. Accetto la lezione *vitium* riferendola a eventuali difetti del preparato, in quanto anche Dioscoride, V 95 attribuisce all'urina la funzione di migliorarlo. Plinio, con *quam fuere*, dice probabilmente, con un'espressione alquanto stringata, che le «due parti di aceto» bianco debbano essere uguali (*quam*) a quelle impiegate precedentemente (*fuere*).

mentis et santerna efficit, qua diximus aurum feruminari. Usus utriusque qui aeruginis, scolex fit et per se derasus aerario lapidi, de quo nunc dicemus.

117 (29) Chalcitim vocant, ex quo et ipso aes coquitur. Distat a cadmea, quod illa super terram ex subdialibus petris caeditur, haec ex obrutis, item quod chalcitis friat se statim, mollis natura, ut videatur lanugo concreta. Est et alia distinctio, quod chalcitis tria genera continet, aeris et misyos et soreos, de quibus singulis dicemus suis locis.

118 Habet autem aeris venas oblongas. Probatur mellei coloris, gracili venarum discursu, friabilis nec lapidosa. Putant et recentem utiliorem esse, quoniam inveterata sori fiat. Vis eius ad excrescentia in ulceribus, sanguinem sistere, gingivas, uvam, tonsillas farina compescere, volvae vitiis in vellere inponi. Cum suco vero porri verendorum additur emplastris. Maceratur autem in fictili ex aceto, circum-

119 lito fimo diebus XL, et colorem croci trahit. Tum admixto cadmeae pari pondere medicamentum efficit psoricon dictum. Quod si II partes chalcitidis tertia cadmeae temperentur, acrius hoc idem fiat; etiamnum vehementius, si aceto quam vino temperetur; tosta vero efficacior fit ad eadem omnia.

medicamenti gli stessi risultati della santerna con cui abbiamo detto che si salda l'oro[4]. Entrambi si usano come il verderame. Si ottiene lo *scolex*, anche allo stato naturale, grattando il minerale di rame di cui ora parleremo.

117 (29) Lo chiamano calcitide[1] e anche da questo, per fusione, si ottiene il rame. Si differenzia dalla cadmia poiché quella si taglia da strati di pietra che si trovano in superficie, scoperti, questa invece proviene da strati profondi; inoltre la calcitide si sfarina subito poiché è molle di natura al punto di sembrare lanuggine rappresa. C'è anche un'altra differenza, e cioè il fatto che la calcitide contiene tre specie di minerali, rame, *misy* e *sory*, ciascuno dei quali sarà trattato al momento opportuno[2]. Essa presenta venature di rame di forma oblunga.

118 La migliore è quella di color miele, con un sottile intreccio di venature, friabile e non pietrosa. Ritengono che sia migliore quella giovane poiché invecchiando diviene *sory*. È efficace contro le escrescenze ulcerose[1] e serve ad arrestare il sangue; in polvere agisce come astringente sulle gengive, l'ugola e le tonsille; in un pessario di lana serve a curare le affezioni dell'utero. Insieme al succo di porro si unisce negli impiastri destinati alle parti genitali.

119 Si fa macerare quindi per 40 giorni in un vaso con aceto cosparso di letame e prende il colore dello zafferano[1]. Quindi, aggiunta una pari quantità di cadmia si ottiene un medicamento detto psorico. Se poi due parti di calcitide si mescolano ad una di cadmia, la stessa azione risulterà piú energica; e diviene ancora piú potente se si mescola con vino e aceto in uguale quantità; la calcitide bruciata è piú efficace per tutti gli stessi usi.

[4] Cfr. XXIII.93.

117. [1] Cfr. par. 2: anche la trattazione pliniana della calcitide corrisponde a quella di Dioscoride, V 115-19 (cfr. par. 100, nota 2). La calcitide equivale probabilmente alla pirite di rame in processo di decomposizione; il *sory* potrebbe corrispondere alla marcassite (FeS^2) in decomposizione; difficilmente accettabile è invece l'identificazione con un calcare nero poroso contenente pirite in decomposizione, perché in tal caso non si spiegherebbe l'odore nauseabondo emanato dal *sory* (Dioscoride, V 119); il *misy* equivarrebbe alle piriti di rame non alterate. *Illa* deve riferirsi al termine piú lontano, la calcitide, *haec* a quello piú vicino, la *cadmea*, anche perché ad *illa* segue un'informazione particolareggiata, che deve concernere l'argomento in questione, la calcitide, ad *haec* segue solo un brevissimo accenno, riguardante dunque la materia già trattata, la *cadmea*, e in quanto le piriti di rame, per dar luogo ad alterazioni, debbono essere esposte all'aria o all'umidità, in accordo pertanto con l'interpretazione del passo qui accolta.

[2] Cfr. i parr. rispettivamente 121 e 120.

118. [1] Anche le proprietà mediche della calcitide illustrate da Plinio trovano riscontro in analoghe indicazioni di Celso, V 1.6-9; Dioscoride, V 115; Scribonio Largo, *Composizioni* 46-47, 206, 239-40: cfr. par. 100, nota 2.

119. [1] Anche le indicazioni di questo par. trovano puntuali riscontri in Celso, VI 6.31; Dioscoride, V 116; Scribonio Largo, *Composizioni* 32; Marcello Empirico, *Medicamenti* VIII 69 e 125; Ezio, II 78: cfr. par. 100, nota 2.

120 (30) Sori Aegyptium maxime laudatur, multum superato Cyprio Hispaniensique et Africo, quamquam oculorum curationi quidam utilius putent Cyprium; sed in quacumque natione optimum cui maximum virus olfactu, tritumque pinguiter nigrescens et spongiosum. Stomacho res contraria in tantum, ut quibusdam olfactum modo vomitiones moveat. Et Aegyptium quidem tale, alterius nationis contritum splendescit ut misy et est lapidosius. Prodest autem et dentium dolori, si contineatur atque colluat, et ulceribus oris gravibus quaeque serpant. Uritur carbonibus ut chalcitis.

121 (31) Misy aliqui tradiderunt fieri exusto lapide in scrobibus, flore eius luteo miscente se ligni pineae favillae. Re vera autem e supra dicto fit lapide, concretum natura discretumque vi, optimum in Cypriorum officinis, cuius notae sunt friati aureae scintillae et, cum teratur, harenosa natura sine terra, chalcitidi similis. Hoc admiscent qui aurum purgant. Utilitas eius infusi cum rosaceo auribus purulentis et in lana inpositi capitis ulceribus. Extenuat et scabritias oculorum inveteratas, praecipue utile tonsillis contraque anginas et sup-
122 purata. Ratio ut XVI drachmae in hemina aceti coquantur addito melle, donec lentescat. Sic ad supra dicta utile est. Quotiens opus sit molliri vim eius, mel adspergitur. Erodit et callum fistularum ex aceto foventium et collyriis additur, sistit et sanguinem ulceraque quae serpant quaeve putrescant, absumit et excrescentes carnes. Peculiariter virilitatis vitiis utile et feminarum profluvium sistit.

120 (30) Il *sory*[1] egiziano è il piú famoso, di gran lunga superiore al Ciprio, allo Spagnolo e all'Africano sebbene alcuni ritengano il Ciprio piú utile per la cura degli occhi; ma qualunque sia la provenienza, il migliore è quello che ha l'odore piú pungente e che, una volta pestato, diviene grasso, nerastro e poroso. La sostanza disturba cosí violentemente lo stomaco, che in alcuni il solo odore provoca il vomito. Questo è il *sory* dell'Egitto, quello di altri paesi, quando lo si pesta, è brillante come il *misy* e contiene piú sassi. Giova anche al dolor di denti se lo si tiene in bocca come collutorio, nonché alle ulcere gravi della bocca e a quelle che si propagano. Lo si brucia sui carboni come la calcitide.

121 (31) Alcuni autori hanno tramandato che il *misy* si ricava bruciando il minerale in fosse ove il suo fiore che è giallo si mescola alla cenere di legno di pino. In realtà esso proviene dal minerale di cui abbiamo parlato sopra[1], su cui forma concrezioni naturali che si staccano poi con forza; il migliore è quello che si produce nelle officine di Cipro; sue caratteristiche sono i riflessi dorati che emette quando lo si sbriciola e l'aspetto sabbioso, privo di terra, simile a quello della calcitide[2], che assume quando lo si pesta. Questo materiale si adopera nella raffinazione dell'oro. Lo si usa infuso con olio di rose nelle orecchie purulente e applicato, nella lana, sulle ulcere della testa. Fa scomparire anche le vecchie granulazioni alle palpebre, è indicato particolarmente per le tonsille e contro le angine e le suppurazioni.

122 La dose è di sedici dracme che si fanno cuocere in un'emina[1] di aceto con un'aggiunta di miele finché non diviene fluido. È in questo modo che è efficace nei casi sopra indicati. Ogni volta che è necessario attenuarne la forza, lo si cosparge di miele. Corrode anche la callosità delle fistole[2] quando lo si usa insieme all'aceto come fomento da applicare e si aggiunge nella composizione dei colliri; arresta il sangue, le ulcere che si propagano e quelle infette, riduce anche le escrescenze di carne. In particolare è indicato nelle affezioni degli organi sessuali maschili e arresta il flusso mestruale.

120. [1] Cfr. par. 117, nota 1; analoghe indicazioni in Celso, VI 9; Dioscoride, V 117, 119; *Euporista* I 71, 73, 77: cfr. par. 100, nota 2.

121. [1] Cfr. par. 117, nota 1: anche per il *misy* la trattazione pliniana concorda con quelle di Dioscoride, V 117 e Marcello Empirico, *Medicamenti* XV 4: cfr. par. 100, nota 2.

[2] Accetto la lezione *similis*, malgrado il *misy* fosse duro (Dioscoride, V 117) e la calcitide friabile (par. 118), perché il raffronto in questione può concernere il colore: infatti i «riflessi dorati» del *misy* dovevano richiamare il «color miele» della calcitide.

122. [1] Cfr. par. 109, note 6-7.

[2] Riscontri di queste informazioni in Celso, V 1, 6-7, 9; VI 6.22, 18; Dioscoride, *Euporista* I 196; Scribonio Largo, *Composizioni* 34, 37, 42, 223, 227, 240; Marcello Empirico, *Medicamenti* VIII 71, 120, 199, 211, 218; XXXI 2, 6, 8: cfr. par. 100, nota 2.

123 (32) Graeci cognationem aeris nomine fecerunt et atramento sutorio; appellant enim chalcanthon. Nec ullius aeque mira natura est. Fit in Hispaniae puteis stagnisve id genus aquae habentibus. Decoquitur ea admixta dulci pari mensura et in piscinas ligneas funditur. Immobilibus super has transtris dependent restes lapillis extentae, quibus adhaerescens limus vitreis acinis imaginem quandam uvae reddit. Exemptum ita siccatur diebus XXX. Color est caeruleus perquam spectabili nitore, vitrumque esse creditur; diluendo fit atra-
124 mentum tinguendis coriis. Fit et pluribus modis: genere terrae eo in scrobes cavato, quorum e lateribus destillantes hiberno gelu stirias stalagmian vocant, neque est purius aliud. Sed ex eo, candidum colo-
125 rem sentiente viola, lonchoton appellant. Fit et in saxorum catinis pluvia aqua conrivato limo gelante; fit et salis modo flagrantissimo sole admissas dulces aquas cogente. Ideo quidam duplici differentia fossile aut facticium appellant, hoc pallidius et quantum colore, tan-
126 tum bonitate deterius. Probant maxime Cyprium in medicinae usu. Sumitur ad pellenda ventris animalia drachmae pondere cum melle. Purgat et caput dilutum ac naribus instillatum, item stomachum cum melle aut aqua mulsa sumptum. Medetur et oculorum scabritiae dolorique et caligini et oris ulceribus. Sistit et sanguinem narium, item haemorroidum. Extrahit ossa fracta cum semine hyoscyami, suspendit epiphoras penicillo fronti inpositum, efficax et in emplastris ad

123 (32) Anche il nero da calzolaio[1] ha ricevuto dai Greci un nome che denota la sua parentela con il nome del rame[2]; infatti lo chiamano calcanto. Non vi sono materie le cui proprietà naturali siano, in effetti, cosí singolari. Lo si ricava, in Spagna, da pozzi o stagni che lo contengono sciolto nell'acqua. Si fa bollire quest'acqua, mescolata ad una pari quantità di acqua dolce, poi la si versa in bacini di legno. A traverse fissate sopra questi, sono sospese corde tenute tese da pietre, attaccandosi alle quali il limo suggerisce, in un certo modo, un'idea di grappolo d'uva con acini di cristallo. Lo si raccoglie e lo si fa seccare per 30 giorni. È di color blu, di uno splendore veramente notevole, e si direbbe di cristallo[3]; se lo si diluisce, diviene il nero da calzolaio per tingere il cuoio[4].

124 Lo si raccoglie in diversi altri modi: in un terreno che lo contiene, si scavano fosse dalle cui pareti grondano gocce che congelano con il freddo dell'inverno: lo chiamano stalagmite[1] e non c'è niente di piú puro; quando è di un color violetto tendente al bianco, lo chiamano *loncoton*[2].

125 Lo si raccoglie anche nelle cavità delle rocce, in cui congela l'acqua piovana che trasporta il limo; lo si ottiene anche secondo il procedimento delle saline[1], facendo evaporare sotto il sole piú cocente le acque dolci ivi convogliate. Da qui deriva la duplice differenza che alcuni stabiliscono tra il nero da calzolaio fossile e quello artificiale; quest'ultimo è piú pallido ed inferiore nel colore come nella qualità.

126 Nell'uso medico[1] il migliore da usare è quello di Cipro. Viene preso per allontanare i vermi degli intestini nella misura di una dracma, con miele. Ripulisce il cervello se lavato e instillato nelle narici, ugualmente sbarazza lo stomaco se preso con miele o idromele. Cura anche le granulazioni e il dolore degli occhi nonché l'annebbiamento della vista e le ulcere alla bocca. Arresta anche il sangue dal naso, cosí come quello delle emorroidi. Fa uscire le scaglie di ossa con il seme di giusquiamo[2], applicato sulla fronte con una spugna ar-

123. [1] Dal cfr. con le informazioni date da Dioscoride, V 114 e Galeno, *De simplicium medicamentorum temperamentis* IX 3.34 (cfr. par. 100, nota 2), si può evincere che il calcanto corrisponde ai vetrioli blu (SO^4Cu, 5 H^2O) e verde (SO^4Fe, 7 H^2O), prodotti dalle alterazioni delle piriti di rame e ferro.

[2] Cfr. par. 1, nota 1: e si vedano Celso, V 1; Isidoro, XVI 2.9.

[3] Infatti si chiama vetriolo per il suo aspetto vetroso.

[4] Il nero è l'esito della combinazione di solfato di rame col tannino del cuoio.

124. [1] «Che cade goccia a goccia» (cfr. Dioscoride, V 114): la parola è un *hapax*.

[2] «Lanceolato» (cfr. Dioscoride, V 114).

125. [1] Di cui Plinio ha parlato in XXXI.81.

126. [1] Largamente documentato nella trattatistica medica d'età imperiale (cfr. Celso, V 1; VI 8.1; Dioscoride, V 114; *Euporista* I 189; Scribonio Largo, *Composizioni* 228 e 230; Marcello Empirico, *Medicamenti* VIII 20 e 25).

[2] Stessa indicazione in Dioscoride, *Euporista* I 166: cfr. par. 100, nota 2.

127 purganda volnera et excrescentia ulcerum. Tollit et uvas, vel si decocto tangantur, cum lini quoque semine superponitur emplastris ad dolores tollendos. Quod ex eo candicat, in uno usu praefertur violaceis, ut gravitati aurium per fistulas inspiretur. Volnera per se inlitum sanat, sed tinguit cicatrices. Nuper inventum ursorum in harena et leonum ora spargere illo, tantaque est vis in adstringendo, ut non queant mordere.

128 (33) Etiamnum in aerariis reperiuntur quae vocant pompholygem et spodon. Differentia, quod pompholyx lotura separatur, spodos inlota est. Aliqui quod sit candidum levissimumque pompholygem dixere et esse aeris ac cadmeae favillam, spodon nigriorem esse ponderosioremque, derasam parietibus fornacium, mixtis scintillis,
129 aliquando et carbonibus. Haec aceto accepto odorem aeris praestat et, si tangatur lingua, saporem horridum. Convenit oculorum medicamentis, quibuscumque vitiis occurrens, et ad omnia quae spodos. Hoc solum distat, quod huius elutior vis est. Additur et in emplastra, quibus lenis refrigeratio quaeritur et siccatio. Utilior ad omnia quae vino lota est.

130 (34) Spodos Cypria optima. Fit autem liquescentibus cadmea et aerario lapide. Levissimum hoc est flaturae totius evolatque e forna-

resta le lacrimazioni, è efficace anche negli impiastri per pulire le ferite e le escrescenze delle piaghe.

127 Guarisce pure gli abbassamenti dell'ugola, se appena la si tocca con un suo decotto; con il seme di lino lo si pone sugli impiastri per togliere il dolore. La qualità tendente al bianco[1] in un solo caso è preferita a quelle violette, allorché viene iniettata con una cannuccia nelle orecchie per curare la sordità. Se strofinato da solo guarisce le ferite, ma tinge del suo colore le cicatrici. È recente la trovata di cospargerne la gola degli orsi e dei leoni nell'arena, poiché è tale il suo potere astringente che essi non riescono piú a mordere[2].

128 (33) Si trovano ancora nelle fonderie di rame prodotti che chiamano *pompholyx* e *spodos*[1]. La differenza consiste nel fatto che la *pompholyx* è isolata con il lavaggio, mentre la *spodos* non è lavata. Alcuni hanno definito *pompholyx* la parte candida e estremamente leggera definendola la cenere del rame e della cadmia; la *spodos* invece è, secondo loro, piú nera e piú pesante, e la si raschia via dalle pareti delle fornaci, mescolata a scintille, talora anche a carboni.

129 La *pompholyx*, bagnata di aceto, sviluppa un odore di rame e, se la si tocca con la lingua, il gusto è molto aspro. Entra nei medicamenti per gli occhi, è indicata in qualunque tipo di affezione della vista, ed ha tutti gli usi della *spodos*. In questo soltanto si differenzia, nel fatto che la *pompholyx* è meno energica. Si aggiunge anche negli impiastri[1] dai quali si richiede un'azione leggermente rinfrescante ed essiccante. In tutti questi casi è piú utile quando la si lava con il vino.

130 (34) La *spodos*[1] di Cipro è la migliore. La si ottiene facendo fondere la cadmia con del minerale di rame. È estremamente leggera rispetto all'intera fusione, vola via dalle fornaci e si attacca ai tetti di-

127. [1] È quella denominata *lonchoton* (cfr. par. 124).
[2] Quest'usanza è confermata da Isidoro, XVI 2.10.

128. [1] *Pompholyx* e *spodos* significano rispettivamente «bolla» e «cenere»: in ambedue i casi si tratta d'ossido di zinco con composti di rame, ottenuto fondendo la *cadmea* naturale in forni con carbone di legno; entrambe le qualità presentavano una notevole leggerezza e un color cenere chiaro (infatti son ritenute a un tempo cineree e candide). La *spodos*, di color nero chiaro, era la sostanza piú pura, di piú immediata distinzione, perché si deposita su tetti e pareti (donde la sua assimilazione alla «cenere») e pertanto piú energica nei preparati medici; la *pompholyx*, di color grigio chiaro, ma piú scuro di quello della *spodos*, era la sostanza meno pura, piú evanescente e difficilmente distinguibile (la si isolava solo col lavaggio, il che ne giustifica la denominazione di «bolla») e pertanto meno energica nei preparati medici. Non sono dunque d'accordo con chi ritiene le indicazioni dei parr. 128-30 intrinsecamente contraddittorie (ad es., Gallet de Santerre, Le Bonniec, *ad loc.*), perché da esse si può ricavare un quadro unitario. La testimonianza *ad hoc* di Plinio concorda con Dioscoride, V 85: evidentemente, i due scrittori si rifanno alle stesse fonti.

129. [1] Queste indicazioni pliniane trovano conferma in Scribonio Largo, *Composizioni* 26, 220.

130. [1] Cfr. par. 128, nota 1. La *spodos* di Cipro sembra distinguersi dagli altri tipi di *spodos* per la sua estrema leggerezza, almeno pari a quella della *pompholyx*.

cibus et tectis adhaerescit, a fuligine distans candore. Quod minus candidum ex ea, inmaturae fornacis argumentum est; hoc quidam pompholygem vocant. Quod vero rubicundius ex iis invenitur, acriorem vim habet et exulcerat adeo, ut, cum lavatur, si attigit oculos,
131 excaecet. Est et mellei coloris spodos, in qua plurimum aeris intellegitur. Sed quodcumque genus lavando fit utilius; purgatur ante pinna, dein crassiore lotura digitis scabritiae excernuntur. Eximia vis est eius, quae vino lavatur. Est aliqua et in genere vini differentia. Leni enim lota collyriis oculorum minus utilis putatur, eademque efficacior ulceribus, quae manent, vel oris, quae madeant, et omnibus medicamentis, quae parentur contra gangraenas. Fit et in argenti
132 fornacibus spodos, quam vocant Lauriotim. Utilissima autem oculis adfirmatur quae fiat in aurariis, nec in alia parte magis est vitae ingenia mirari. Quippe ne quaerenda essent metalla, vilissimis rebus utilitates easdem excogitavit.

133 (35) Antispodon vocant cinerem fici arboris vel caprifici vel myrti foliorum cum tenerrimis ramorum partibus vel oleastri vel oleae vel cotonei mali vel lentisci, item ex moris inmaturis, id est candidis, in sole arefactis vel e buxi coma aut pseudocypiri aut rubi aut terebinthi vel oenanthes. Taurini quoque glutinis aut linteorum cinerem similiter pollere inventum est. Uruntur omnia ea crudo fictili in fornacibus, donec figlina percoquantur.

134 (36) In aerariis officinis et smegma fit iam liquato aere ac percoc-

stinguendosi dalla fuliggine per il suo candore. Le parti meno candide sono prova di una combustione incompleta; alcuni le chiamano *pompholyx*. Quanto alle particelle di colore piú rosso[2], esse possiedono una forza piú corrosiva e sono talmente caustiche che, se tocc
131 cano gli occhi, quando si lava la *spodos*, accecano. C'è anche una *spodos* color miele[1], da cui si riconosce che il rame è dominante. Ma, qualunque sia la specie, con il lavaggio la *spodos* diviene piú efficace; prima la si pulisce con una piuma, quindi, dopo un lavaggio abbondante, vengono tolte le scaglie con le dita. Eccellente è la sua efficacia quando venga lavata con il vino. Anche la qualità del vino fa una certa differenza. Lavata infatti con un vino dolce è ritenuta meno indicata per i colliri degli occhi[2], ma piú efficace contro le ulcere sierose o contro le ulcere umide della bocca e per tutti quei medicamenti che si preparano contro le cancrene.

132 Nelle fornaci ove si tratta l'argento[1], si ottiene anche una *spodos* che chiamano Lauriotide[2]. Ma la piú efficace per gli occhi si afferma che sia quella che viene ottenuta nelle fornaci ove si tratta l'oro, e non c'è occasione migliore di ammirare l'ingegnosità umana. Infatti, invece di scavare le miniere, essa ha scoperto nelle cose piú comuni gli stessi vantaggi.

133 (35) Chiamano *antispodos*[1] sia la cenere del fico sia quella del fico selvatico e delle foglie di mirto bruciate con i piú teneri germogli dei rami, quella dell'olivo selvatico o domestico, del melo cotogno, del lentischio; ugualmente la si ottiene con more acerbe, cioè ancora bianche, essiccate al sole o con foglie di bosso, di pseudocipero, di rovo, di terebinto o di enante[2]. È stato scoperto che anche la cenere di colla di toro o quella di tele di lino hanno virtú simili. Tutte queste materie vengono bruciate nelle fornaci in vasi di terra cruda fino a completa loro cottura.

134 (36) Nelle officine di rame si ottiene anche lo smegma[1]; quando

[2] Dovuto probabilmente alla presenza d'ossido di rame rosso (Cu^2O).

131. [1] Infatti l'ossido di zinco, surriscaldato, è color giallo: questo colore può effettivamente esser stato accentuato dalla presenza di composti di rame.

[2] L'impiego della *spodos* nei colliri e come medicamento delle ulcere è noto anche da Celso, VI 6.12; Dioscoride, *Euporista* I 32, 48 (cfr. par. 100, nota 2).

132. [1] Questa notizia è avvalorata da Dioscoride, V 85, per il quale la *spodos* si ottiene anche con l'oro, l'argento e il piombo.

[2] Nome derivato delle miniere di piombo argentifero della catena del Laurio, nell'Attica sudorientale (sulle quali, cfr. C. Conophagos, *Le Laurium antique et la technique grecque de la production de l'argent*, Athina 1980).

133. [1] «Sostituto della *spodos*»: ancora un riscontro puntuale in Dioscoride, V 86 (cfr. par. 100, nota 2).

[2] Plinio ha parlato di alcune di queste piante in XV.37; XXI.65, 167 e della colla di toro in XI.231.

134. [1] Cfr. XXX.32. Lo smegma era una sostanza separata con una corrente d'aria dalla superficie del rame in fusione e composta quindi da impurità superficiali, rame e ossido di rame.

to additis etiamnum carbonibus paulatimque accensis, ac repente vehementiore flatu exspuitur aeris palea quaedam. Solum, quo excipiatur, stratum esse debet marilla.

135 (37) Ab ea discernitur quam in isdem officinis diphrygem vocant Graeci ab eo, quod bis torreatur. Cuius origo triplex. Fieri enim traditur ex lapide pyrite cremato in caminis, donec excoquatur in rubricam. Fit et in Cypro ex luto cuiusdam specus arefacto prius, mox paulatim circumdatis sarmentis. Tertio fit modo in fornacibus aeris faece subsidente. Differentia est, quod aes ipsum in catinos defluit, scoria extra fornaces, flos supernatat, diphryges remanent. Quidam
136 tradunt in fornacibus globos lapidis, qui coquatur, feruminari, circa hunc aes fervere, ipsum vero non percoqui nisi tralatum in alias fornaces, et esse nodum quendam materiae; id, quod ex cocto supersit, diphryga vocari. Ratio eius in medicina similis praedictis: siccare et excrescentia consumere ac repurgare. Probatur lingua, ut eam siccet tactu statim saporemque aeris reddat.

137 (38) Unum etiamnum aeris miraculum non omittemus. Servilia familia inlustris in fastis trientem aereum pascit auro, argento, consumentem utrumque. Origo atque natura eius incomperta mihi est. Verba ipsa de ea re Messallae senis ponam: Serviliorum familia habet trientem sacrum, cui summa cum cura magnificentiaque sacra

il rame è già liquefatto e la fusione è completa, dopo che sono stati aggiunti ancora carboni, accesi un po' alla volta, improvvisamente, per effetto di un colpo d'aria piuttosto violento, viene espulsa una specie di paglia di rame. Il suolo che la riceve deve essere stato coperto di polvere[2].

135 (37) Da questa va distinta una sostanza che proviene dalle stesse officine e che i Greci chiamano difrige[1] per il fatto che viene fusa due volte. La sua origine è triplice. Infatti si dice che essa venga estratta da una pirite fusa in fornaci finché il calore la rende rossa. A Cipro la si ricava anche dal fango di una spelonca prima fatto seccare, poi bruciato a poco a poco con fascine poste attorno ad esso. In terzo luogo la si estrae nelle fornaci di rame dal deposito che si forma sul loro fondo. La separazione avviene in maniera che quando il rame puro defluisce nei catini, la scoria esce dalle fornaci, il fiore di rame viene in superficie, la difrige resta sul fondo.

136 Alcuni sostengono che nelle fornaci, durante la fusione, alcuni blocchi di minerale si saldano tutto intorno tra loro e che il rame ribolle, ma che il rame non può fondere se non viene portato in diverse fornaci e che la sostanza ha un suo nucleo: questo è ciò che resta dopo la fusione e si chiamerebbe difrige. Il suo uso in medicina[1] è simile a quello delle sostanze precedenti: serve ad essiccare, a togliere le escrescenze e a detergere. Se lo si prova sulla lingua, al semplice contatto, la rende subito secca e dà un gusto di rame.

137 (38) Non dimenticheremo ancora un fatto straordinario riguardante il rame. La famiglia Servilia, illustre nei Fasti, nutre con oro e argento un triente[1] di rame che li consuma entrambi. La sua origine e natura mi sono sconosciuti. Riporterò a tale proposito le parole di Messalla il Vecchio[2]: «La famiglia dei Servilii possiede un triente sacro a cui con somma cura e magnificenza ogni anno fanno dei sa-

[2] Accetto, perché necessaria, la correzione *marilla* dello Jan (*marili* B; *maxili* VRd).

135. [1] Soprattutto l'esposizione di Dioscoride, V.119 e poi quella di Galeno, *De simplicium medicamentorum temperamentis* IX 3.8 fanno pensare che questa sostanza fosse composta da ossidi di rame e ferro, con quantità di rame, ferro e impurità.

136. [1] La testimonianza di Plinio sull'uso medico della difrige è avvalorata da Celso, V 7-8; Dioscoride, *Euporista*, I, 79, 125, 183, 189; Scribonio Largo, *Composizioni* 227, 247; Oribasio, IX 58 (cfr. par. 100, nota 2).

137. [1] Un triente è una moneta corrispondente a un terzo d'asse.

[2] Marco Valerio Messalla Rufo, console nel 53 a. C., aveva scritto il trattato *De familiis*, dal quale evidentemente Plinio ricava quest'aneddoto: esso ha la funzione di esemplificare la preziosità del rame, a cui in certi casi erano stati subordinati anche l'oro e l'argento, e la sua prerogativa di avere una propria vita (donde la possibilità di crescere e calare), dichiarata nel par. precedente con l'affermazione «la sostanza (sott.: il rame) ha un suo nucleo, una sua essenza»: tale convinzione rientra nella concezione animistica dei minerali diffusa nel mondo antico. Naturalmente, Plinio racconta questa storiella anche per il suo noto amore per i *mirabilia*, dei quali non a caso è costellata la *Naturalis historia*.

quotannis faciunt. Quem ferunt alias crevisse, alias decrevisse videri et ex eo aut honorem aut deminutionem familiae significare.

138 (39) Proxime indicari debent metalla ferri. Optumo pessimoque vitae instrumento est, siquidem hoc tellurem scindimus, arbores serimus, arbusta tondemus, vites squalore deciso annis omnibus cogimus iuvenescere, hoc exstruimus tecta, caedimus saxa, omnesque ad alios usus ferro utimur, sed eodem ad bella, caedes, latrocinia, non comminus solum, sed etiam missili volucrique, nunc tormentis excusso, nunc lacertis, nunc vero pinnato, quam sceleratissimam humani ingenii fraudem arbitror, siquidem, ut ocius mors perveniret ad hominem, alitem illam fecimus pinnasque ferro dedimus. Quam
139 ob rem culpa eius non naturae fiat accepta. Aliquot experimentis probatum est posse innocens esse ferrum. In foedere, quod expulsis regibus populo Romano dedit Porsina, nominatim comprehensum invenimus, ne ferro nisi in agri cultu uteretur, et tum stilo osseo scribere institutum vetustissimi auctores prodiderunt. Magni Pompei in tertio consulatu extat edictum in tumultu necis Clodianae prohiben-
140 tis ullum telum esse in urbe. (40) Et tamen vita ipsa non defuit honorem mitiorem habere ferro quoque. Aristonidas artifex, cum ex-

crifici. Dicono che questo talora sembra crescere, talora diminuire e da ciò traggono presagio di grandezza o decadenza della famiglia».

138 (39) Adesso dobbiamo parlare dei minerali di ferro. Questo metallo è il migliore ed il peggior servitore dell'umanità[1], se è vero che con questo apriamo la terra, piantiamo gli alberi, potiamo gli arbusti, facciamo ringiovanire le viti ogni anno togliendo via i rami secchi, con questo costruiamo case, tagliamo pietre e ci serviamo del ferro per tutti gli altri usi possibili; ma il ferro è anche strumento di guerra, di strage, di brigantaggio, e non si usa solo nel corpo a corpo, ma anche sotto forma di proiettile volante lanciato ora dalle macchine, ora dalle braccia dell'uomo; ed ora è stato anche dotato di ali, cosa che io ritengo la piú detestabile invenzione delittuosa dello spirito umano, poiché, per far giungere piú in fretta la morte all'uomo, le abbiamo fornito le ali e abbiamo fatto volare il ferro[2].

139 Per questo le sue colpe non devono essere imputate alla Natura. Un certo numero di esperienze han dimostrato che il ferro può essere innocente. Nel trattato[1] che Porsenna, dopo la cacciata dei re, dette al popolo romano, troviamo la clausola esplicita di non usare il ferro se non in agricoltura. È allora che gli autori piú antichi hanno tramandato che si instaurò l'uso di scrivere con uno stilo di osso[2]. Rimane un editto di Pompeo Magno, promulgato durante il suo terzo consolato in occasione del tumulto seguito all'uccisione di Clodio, che vieta di tenere qualsiasi arma a Roma.

140 (40) Inoltre la stessa umanità non ha mancato di tributare anche per mezzo del ferro una gloria piú pacifica. L'artista Aristònida[1],

138. [1] Chiusa la lunga trattazione del rame (parr. 1-137), Plinio inizia a esporre quella del ferro (parr. 138-55), in accordo con l'ordine espositivo dei libri XXXIII-XXXIV sui minerali, che procede dal piú apprezzato al piú vile. Lo scrittore elenca preliminarmente i piú importanti impieghi del ferro alla sua epoca, con un quadro d'insieme notevole sul piano antiquario. Sull'arte del ferro nell'antichità classica, cfr. J. Friend, *Iron in Antiquity*, London 1926; R. Pleiner, *Iron Working in Ancient Greece*, Praha 1969; Riederer, *Archäologie* cit., pp. 142-49.

[2] Plinio allude qui alle frecce di ferro: cfr. XVI.159.

139. [1] Cfr. Tacito, *Storie* III 72: le due testimonianze presuppongono l'esistenza d'una tradizione secondo cui Porsenna avrebbe preso Roma, diversa dunque da quella filoromana, stando alla quale i Romani avrebbero invece respinto il re etrusco.

[2] Accetto l'integrazione del Mayhoff di *osseo* tra *stilo* e *scribere*, perché necessaria al senso della frase e corroborata dalla testimonianza di Isidoro, VI 9.2.

140. [1] Si tratta quasi certamente del bronzista omonimo che firma a Rodi una base di statua verso il 258 a. C. circa («Clara Rhodos», VI-VII, 1932-33, n. 36; Blinckenberg, *Lindos* cit., p. 43, n. 15), figlio di Mnasitimo e nipote di Aristonida il Vecchio citati in XXXV.146 ed entrambi sia pittori sia bronzisti: l'espressione del *furor* e la ricerca di effetti cromatici si attagliano infatti a un bronzista attivo nella temperie del barocco asiano e appartenente a una famiglia di bronzisti-pittori. Plinio quasi sicuramente attinge questa notizia e la seguente, pertinenti a monumenti rodi, all'opera di Muciano (cfr. par. 36, nota 5): egli, disponendo d'una fonte recente, può perciò affermare che la statua stava ancora a Rodi. Il naturalista, nei parr. 140-41, valorizza i pochi casi a lui noti d'uso del ferro nella statuaria, sia per offrire una trattazione parallela a quella del rame sia perché quest'impiego è ritenuto il piú nobile possibile (*honos*) per tale metallo.

primere vellet Athamantis furorem Learcho filio praecipitato residentem paenitentia, aes ferrumque miscuit, ut robigine eius per nitorem aeris relucente exprimeretur verecundiae rubor. Hoc signum
141 exstat hodie Rhodi. Est in eadem urbe et ferreus Hercules, quem fecit Alcon laborum dei patientia inductus. Videmus et Romae scyphos e ferro dicatos in templo Martis Ultoris. Obstitit eadem naturae benignitas exigentis ab ferro ipso poenas robigine eademque providentia nihil in rebus mortalius facientis quam quod esset infestissimum mortalitati.

142 (41) Ferri metalla ubique propemodum reperiuntur, quippe etiam insula Italiae Ilva gignente, minimaque difficultate adgnoscuntur colore ipso terrae manifesto. Ratio eadem excoquendis venis; in

volendo esprimere il furore di Atamante[2] che si placa volgendosi in pentimento dopo aver fatto precipitare il figlio Learco, mescolò rame e ferro, in modo che il riflesso del rosseggiare di quest'ultimo nello splendore del rame, potesse raffigurare il rossore della vergogna[3] di Atamante. Questa statua si trova ancora oggi a Rodi.

141 Nella stessa città si trova anche l'Ercole di ferro che fece Alcòne[1] ispirato, nella scelta del metallo, dalla sopportazione delle fatiche mostrata dal dio. A Roma possiamo vedere anche le coppe di ferro dedicate nel tempio di Marte Vendicatore[2]. È sempre la stessa bontà della natura che ostacola il potere del ferro stesso, condannandolo con la ruggine, ed è sempre la sua previdenza che niente rende piú soggetto alla morte di ciò che è piú funesto ai mortali.

142 (41) I minerali di ferro si trovano quasi dappertutto[1], poiché anche l'isola d'Elba[2], in Italia, ne produce, e si riconoscono senza la minima difficoltà dato che il colore stesso della terra li rivela. Il procedimento di fusione è lo stesso che per il rame; soltanto in Cappa-

[2] Atamante, eroe tessalo-beota, era stato reso folle da Era per aver allevato Dioniso. Poiché tale episodio del mito era stato argomento di celebri tragedie di Eschilo, Sofocle ed Euripide (cfr. *LIMC*, s.v. *Athamas*), probabilmente questa rappresentazione del rinsavimento di Atamante rievocava l'episodio fondamentale di una di queste tragedie (forse «l'Ino» di Euripide, il poeta tragico piú amato in età ellenistica) e potrebbe essere stata in relazione con la vita teatrale di Rodi, presso il teatro o il contiguo santuario di Dioniso (celebre nell'antichità per il numero e la bellezza di statue e monumenti coregici: fonti in M. Papaioannou, *Rhodos*, Athina 1986, pp. 204, 436, 458, 466). La statua, per la valorizzazione del patetismo tragico d'un tema letterario, richiama i gruppi epici pergameni di Antigono di Caristo, alla cui maniera Aristonida si era verosimilmente ispirato.

[3] L'uso di aggiungere nelle leghe di rame minerali idonei alla resa di particolari colorazioni risale alla scuola attica tardoclassica (cfr. par. 98, nota 2): in particolare l'aggiunta del ferro nel bronzo per ottenere il rossore dell'incarnato era stata sperimentata probabilmente già da Prassitele (cfr. Callistrato, 3, 8, 11). Aristonida sembra quindi aver rimeditato la maniera barocca in chiave coloristica, in accordo col pittoricismo e col richiamo a Prassitele che caratterizzano la scultura rodia fin dal III secolo (cfr. E. La Rocca, in *Studi Adriani*, Roma 1984, pp. 629-43).

141. [1] Probabilmente il noto cesellatore tardoclassico (Damosseno, in Ateneo, XI 469*a*; Virgilio, *Culex* 66; Ovidio, *Metamorphoseis* XIII 683), che avrebbe lavorato a martello le singole lamine di ferro e dopo la loro connessione le avrebbe cesellate. È verosimile che la statuaria in ferro, documentata in Grecia già nel VII-VI secolo a. C. (cfr. «Africa Italiana», II (1928-29), pp. 65-70 e Pausania, III 12.10), fosse stata di nuovo sperimentata in età tardoclassica, per meglio esprimere stati d'animo e caratteri valorizzati dalla speculazione coeva e ottenere una mimesi della realtà sotto l'aspetto del colore anche con opere di metallo, come suggerirebbero la statua di Alcone, il probabile impiego del ferro da parte di Prassitele (cfr. par. prec., nota 3) e un ritratto in ferro di Epaminonda (Pausania, IV 31.10). Il desiderio di espressività giustificava probabilmente anche le uniche statue in ferro d'età ellenistica a noi note (Pausania, X 18.6).

[2] Su questo tempio, cfr. par. 48 , nota 6.

142. [1] Infatti nell'età di Plinio erano conosciuti giacimenti di ferro in gran parte delle regioni del mondo antico (cfr. il relativo elenco in K. D. White, *Greek and Roman Technology*, London 1984, p. 240).

[2] Le miniere dell'isola d'Elba, sfruttate sin dall'VIII secolo a. C., erano le piú rinomate d'Italia: l'attività estrattiva di epoca romana è nota, oltre che da diverse fonti (cfr. III.81), dalla presenza nell'isola di una galleria mineraria antica e di cospicue quantità di scorie di ferro (cfr. M. Zecchini, *Relitti romani dell'Isola d'Elba*, Lucca 1982, pp. 30-32, 203-7). Plinio si stupisce dello sfruttamento dei giacimenti dell'Elba, perché esso faceva eccezione rispetto all'interdizione delle estrazioni minerarie in Italia (cfr. III.138, XXXIII.78, XXXVII.202).

Cappadocia tantum quaestio est, aquae an terrae fiat acceptum, quoniam perfusa certo fluvio terra neque aliter ferrum e fornacibus red-
143 dit. Differentia ferri numerosa. Prima in genere terrae caelive: aliae molle tantum plumboque vicinum subministrant, aliae fragile et aerosum rotarumque usibus et clavis maxime fugiendum, cui prior ratio convenit; aliud brevitate sola placet clavisque caligariis, aliud robiginem celerius sentit. Stricturae vocantur hae omnes, quod non in
144 aliis metallis, a stringenda acie vocabulo inposito. Et fornacium magna differentia est, nucleusque quidam ferri excoquitur in iis ad indurandam aciem, alioque modo ad densandas incudes malleorumve rostra. Summa autem differentia in aqua, cui subinde candens inmergitur. Haec alibi atque alibi utilior nobilitavit loca gloria ferri, sicuti Bilbilim in Hispania et Turiassonem, Comum in Italia, cum ferraria metalla in iis locis non sint. Ex omnibus autem generibus palma
145 Serico ferro est; Seres hoc cum vestibus suis pellibusque mittunt; secunda Parthico. Neque alia genera ferri ex mera acie temperantur,

docia[3] sussiste il problema se il ferro sia da accreditare all'acqua o alla terra, poiché dalla terra si ricava ferro nelle fornaci solo se è bagnata dall'acqua di un determinato fiume[4], e altrimenti non si ottie-
143 ne ferro. Le varietà di ferro sono numerose. Esse dipendono innanzitutto dalla natura del suolo e del clima; alcune terre forniscono solo un ferro molle e simile al piombo, altre un ferro fragile e ricco di rame, il cui uso bisogna evitare soprattutto per le ruote e i chiodi; è la prima specie che meglio si addice a questa necessità; un altro tipo va bene solo per gli oggetti piccoli e per i chiodi delle calzature militari, un altro è piú facilmente soggetto alla ruggine. Tutte queste specie si chiamano *stricturae*[1], termine inusitato per gli altri metalli, e che deriva dall'espressione *stringere aciem*[2].

144 Anche tra i procedimenti di fusione esiste una grande differenza; si fonde nei forni una specie di nucleo di ferro[1] per renderlo duro e tagliente, e, con un altro procedimento, si ottiene il ferro compatto per le incudini e le teste di martello. Ma la differenza principale deriva dall'acqua in cui a piú riprese si immerge il ferro incandescente[2]. Quest'acqua, la cui qualità varia secondo i luoghi, ha nobilitato certe località per la fama del loro ferro, come Bilbili e Turiassone in Spagna[3] e Como in Italia, benché in quei luoghi non si trovino miniere di ferro.

145 Fra tutte le specie la palma è da conferire al ferro Serico; i Seri[1] ce lo inviano con le loro vesti e pellami; il secondo posto va al ferro Partico[2]. Non ci sono altre specie di ferro composto di solo acciaio;

[3] Anche Aristotele, *De mirabilibus auscultationibus* 48, afferma che in questa regione il ferro è ricavato dalla sabbia fluviale.

[4] Conservo la lezione *certo* dei codici, perché non pregiudica l'intelligenza del passo.

143. [1] Termine designante la massa di ferro lavorata in fucina (cfr. Servio, *Scholia in Vergilium (Aeneis)* VIII 420).

[2] Espressione indicante la lavorazione del ferro per renderlo tagliente e affilato (Catullo, 66 50).

144. [1] Il *nucleus ferri* dovrebbe corrispondere all'ἐλατρεύς dei Greci, che Esichio s.v. specifica essere ferro tre volte fuso.

[2] L'opinione che la qualità dell'acciaio dipenda anche dal tipo di acqua usata era assai diffusa nell'antichità ed è attestata già in Omero, *Odissea* IX 459 (documentazione in Forbes, *Technology* cit., IX, pp. 222-24).

[3] Tale indicazione è confermata da Marziale, IV 55 1. Plinio conosceva la lavorazione del ferro tradizionale a Como per diretta autoscopia, essendo di questa città: l'esaltazione del ferro prodotto a Como potrebbe essere quindi motivata dal desiderio dello scrittore di mettere in luce le risorse della propria terra natale (cfr., ad esempio parr. 2, nota 5; 3).

145. [1] Popolo localizzato nella regione del Tarim (Sinkiang); il particolare pregio del ferro serico è ribadito da Orosio, *Adversus Paganos* VI 13.2): esso veniva probabilmente ottenuto fondendo ad alta temperatura con fuoco a carbone in crogiuoli magnetite nera, carbone di bambú e residui di piante carbonacee: il prodotto veniva fuso e raffreddato diverse volte fino a ottenere forme rotonde di acciaio poi lavorate col martello. L'alta qualità era dovuta alla fusione in crogiuoli, al contenuto dei medesimi e al controllo di un grado di temperatura molto elevato (cfr. Forbes, *Technology* cit., IX, pp. 217-20). Sui rapporti di Roma con l'Estremo Oriente, F. J. Teggart, *Roma and China*, Berkeley 1969.

[2] Il ferro partico era probabilmente ottenuto carburizzando e fondendo con carbone in crogiuo-

ceteris enim admiscetur mollior complexus. In nostro orbe aliubi vena bonitatem hanc praestat, ut in Noricis, aliubi factura, ut Sulmone, aqua ubi diximus, quippe cum exacuendo oleariae cotes aqua-
146 riaeque differant et oleo delicatior fiat acies. Mirumque, cum excoquatur vena, aquae modo liquari ferrum, postea in spongeas frangi. Tenuiora ferramenta oleo restingui mos est, ne aqua in fragilitatem durentur. A ferro sanguis humanus se ulciscitur, contactum namque eo celerius robiginem trahit.

147 (42) De magnete lapide suo loco dicemus concordiaque, quam cum ferro habet. Sola haec materia virus ab eo lapide accipit retinetque longo tempore, aliud adprehendens ferrum, ut anulorum catena spectetur interdum. Quod volgus imperitum appellat ferrum vivum,
148 vulneraque talia asperiora fiunt. Hic lapis et in Cantabria nascitur, non ut ille magnes verus caute continua, sed sparsa bulbatione – ita appellant –, nescio an vitro fundendo perinde utilis, nondum enim expertus est quisquam; ferrum utique inficit eadem vi. – Magnete

tutte le altre infatti contengono una composizione di ferro piú molle. Nel nostro continente, invece, in un luogo è un filone a fornire del ferro di questa qualità, come nel Norico; altrove è la fabbricazione a fornirlo, come a Sulmona; nei luoghi citati, è l'acqua che garantisce la qualità, poiché per rendere aguzzo il ferro, c'è una differenza tra gli affilatoi per il trattamento con l'olio e quelli per il trattamento con l'acqua[3] e con l'olio il ferro diviene meno affilato.

146 Ed è singolare che, quando il minerale viene fuso, il ferro si liquefa come l'acqua[1], poi, nel solidificarsi, si spezza in masse spugnose. Si usa spegnere nell'olio gli utensili di ferro di piccole dimensioni per evitare che l'azione dell'acqua non li renda duri e facili a rompersi. Il sangue umano si vendica del ferro; questo infatti, una volta venuto in contatto con esso, tende ad arruginirsi piú in fretta.

147 (42) A suo luogo[1] parleremo della pietra di magnete[2] e dell'affinità che essa ha con il ferro. È il ferro la sola materia che deriva un potere malefico[3] da questa pietra e lo conserva a lungo e diviene capace di attirare un altro ferro al punto che si può vedere talora una catena di anelli[4]. È ciò che il volgo ignorante chiama ferro vivo e le ferite da esso procurate sono piú pericolose.

148 Questa pietra si trova anche[1] nel paese dei Cantabri, non come il magnete originale, sotto forma di roccia continua, ma con l'aspetto di bulbi[2] sparsi, come si dice, non so se questa qualità sia ugualmente utile per fondere il vetro[3], nessuno infatti lo ha ancora verificato; comunque impregna il ferro della stessa forza. È con pietra di ma-

li ferro battuto: l'alto livello qualitativo dell'acciaio era dovuto all'uso di crogiuoli e al processo di carburizzazione (cfr. Forbes, *Technoloy* cit., IX, pp. 220-21). Sull'osmosi tra i mondi romano e partico, K. Schippmann, *Grundzüge der Partischen Geschichte*, Darmstadt 1980, pp. 33-74.

[3] Il passo è ritenuto oscuro: non di meno si può intendere che i trattamenti del ferro con l'acqua (cfr. par. precedente, nota 2) e con l'olio (cfr. par. seguente; Forbes, *Technology* cit., IX, p. 223), alternativi l'uno all'altro, comportavano anche l'uso di diversi tipi di pietre per affilare il ferro.

146. [1] Questo riferimento al colare del ferro come l'acqua, con diversi altri documenti (cfr. Pleiner, *Iron Working* cit., pp. 25-27), fa pensare che nel mondo classico fossero note la fusione totale del ferro e la conseguente possibilità di realizzare opere cave con gettate di metallo fuso.

147. [1] Cfr. XXXVI.126-30.

[2] Ossia magnetite (Fe^3O^4).

[3] Accetto la lezione *virus* perché non pregiudica l'intelligenza del passo.

[4] Sul potere di attrazione del ferro, cfr. soprattutto Lucrezio, VI 906-59. Il magnetismo, inteso come capacità di suscitare amore e moto, nell'antichità fu spesso ritenuto la prova piú evidente a favore d'una concezione animistica dei minerali, dotati d'una loro vita (cfr. par. 136, nota 2). Sull'interpretazione magica delle proprietà dei metalli nel mondo classico, cfr. G. Luck, *Arcana mundi: Magic and Occult in the Greek and Roman Worlds*, Baltimore 1985, pp. 361-78.

148. [1] Oltre che nel territorio di Magnesia (XXXVI.127-28), da cui prenderebbe il nome (Lucrezio, VI 908-9).

[2] Anche questa notizia sembra dovuta a diretta autoscopia, essendo stato Plinio procuratore di Vespasiano in Spagna Tarraconese: il termine *bulbatio*, un *hapax*, apparterrebbe appunto al lessico locale.

[3] Cfr. XXXVI.192.

lapide architectus Timochares Alexandriae Arsinoes templum concamarare incohaverat, ut in eo simulacrum e ferro pendere in aere videretur. Intercessit ipsius mors et Ptolemaei regis, qui id sorori
149 suae iusserat fieri. – (43) Metallorum omnium vena ferri largissima est. Cantabriae maritima parte, qua oceanus adluit, mons praealtus – incredibile dictu – totus ex ea materia est, ut in ambitu oceani diximus.

Ferrum accensum igni, nisi duretur ictibus, corrumpitur. Rubens non est habile tundendo neque antequam albescere incipiat. Aceto aut alumine inlitum fit aeri simile. A robigine vindicatur cerussa et
150 gypso et liquida pice. Haec est ferro a Graecis antipathia dicta. Ferunt quidem et religione quadam id fieri et exstare ferream catenam

gnete che l'architetto Dinocare[4] aveva cominciato a costruire il podio voltato del tempio di Arsinoe[5], ad Alessandria, affinché la statua in ferro[6] sembrasse sospesa nel vuoto. La sua morte e quella del re Tolomeo[7], che aveva ordinato questo monumento per sua sorella, interruppero i lavori.

149 (43) Di tutti i metalli è il ferro quello di cui i minerali sono piú abbondanti. Nella regione marittima della Cantabria, bagnata dall'Oceano, una montagna[1] assai alta, incredibile a dirsi, è tutta in ferro, come abbiamo detto nel periplo attorno all'Oceano[2]. Il ferro, sottoposto all'azione del fuoco, se non lo si indurisce col martello, si spezza. Quando è incandescente non si presta ad essere forgiato e bisogna attendere che cominci ad imbiancare. Spalmato di aceto o di allume, diviene simile al rame.

150 Lo si protegge dalla ruggine con la biacca, il gesso e la pece liquida[1]. Questa è detta dai Greci «antipatia»[2] al ferro. Alcuni dicono che il formarsi della ruggine è connesso anche con aspetti soprannaturali, e che esiste presso l'Eufrate una catena di ferro, nel territorio

[4] Accetto la lezione *Dinochares* di H (cfr. l'apparato critico del Mayhoff), essendo questo il nome dell'architetto di tale tempio secondo Ausonio, *Mosella* 311-17; dal passo del poeta burdigalense si evince che si tratta dello stesso architetto, chiamato appunto *Dinochares* da Plinio, V.62 (da altre fonti con nomi affini: il piú frequente è *Dinocrates*), che progettò Alessandria, col palazzo reale (Vitruvio, II *praef.* 1-4; Giulio Valerio, I 25), e la trasformazione del monte *Athos* in statua d'Alessandro (fonti in H. Meyer, in «Rivista di Archeologia», X (1986), pp. 22-30).

[5] Il tempio, eretto per celebrare l'amore incestuoso di Arsinoe col fratello Tolomeo II (cfr. Ausonio, *Mosella* cit.), dev'esser stato iniziato non molto tempo dopo il loro matrimonio, probabilmente del 277 a. C., in seguito al quale la regina godette di onori divini (cfr. G. Longega, *Arsinoe II*, Roma 1968). L'impianto doveva constare di un alto podio voltato (il verbo *concamero*, essendo riferito all'inizio della costruzione, deve riguardare la sezione inferiore dell'edificio, in accordo con la denominazione καμάρα delle cantine delle case ad Alessandria: cfr. H. G. Liddell, R. Scott, *A Greek-English Lexicon*, Oxford 1968, s.v.), tipicamente protoellenistico (cfr. l'analoga soluzione del tempio di Apollo a Claro), e di una cella con copertura pure a volta (la *testudo* di Ausonio), su cui doveva esser sistemata la calamita atta a tener sospesa la statua (cfr. Ausonio). Tolomeo inoltre dedicò nel tempio un ritratto dell'amata sorella, ricavato da un enorme topazio (cfr. XXXVII.108) e collocò in un santuario un obelisco, dono d'amore (cfr. XXXVI.68-69). L'*Arsinoeion* era pertanto un esempio di architettura regia atta a suscitare meraviglia nello spettatore per la monumentalità (cfr. l'obelisco), il preziosimo (cfr. il topazio) e le soluzioni inattese e apparentemente miracolistiche, espressioni formali del potere teocratico della divina coppia; e fu progettato non a caso da Dinocare, il promotore di quest'indirizzo spettacolare (su cui cfr. Pollitt, *Art* cit., pp. 230-49). Plinio parla piú volte di questo santuario, perché notoriamente attratto dai *mirabilia*.

[6] Poiché Dinocare era di Rodi (cfr. Giulio Valerio, I 25), isola a cui sono riferite altre statue in ferro (cfr. parr. 140, nota 3; 141, nota 1), probabilmente la lavorazione di questo materiale caratterizzava gli statuari rodi tra IV e III secolo. L'uso del ferro e del topazio (XXXVII.108) per ritratti della regina era coerente col preziosismo dell'impianto e costituiva, per la rarità della tecnica, un pezzo di bravura dell'artista. L'iconografia di Arsinoe II è nota per raffigurazioni monetali e alcune teste: notevole una da Alessandria, originale della prima metà del III secolo, per pittoricismo e lavorazione superficiale di tradizione prassitelica (Pollitt, *Art* cit., pp. 250-51, 272-73; sul problema, cfr. ora W. Orlerteiner in «Graz Mitt.», 1, 1987, pp. 55-59).

[7] Nel 246 a. C.

149. [1] È il monte Triano, presso Bilbao: cfr. par. precedente, nota 2.

[2] Cfr. IV.112, dove si sofferma sulla ricchezza mineraria della Spagna.

150. [1] Cfr. XXXV.182.

[2] Ossia *Repugnantia rerum*: cfr. I, indice al libro XXXII; XXIV.67; XXXII.25; XXXVII.59.

apud Euphraten amnem in urbe, quae Zeugma appellatur, qua Alexander Magnus ibi iunxerit pontem, cuius anulos, qui refecti sint, robigine infestari, carentibus ea prioribus.

151 (44) Medicina e ferro est et alia quam secandi. Namque et circumscribi circulo terve circumlato mucrone et adultis et infantibus prodest contra noxia medicamenta, et praefixisse in limine evulsos sepulchris clavos adversus nocturnas lymphationes, pungique leviter mucrone, quo percussus homo sit, contra dolores laterum pectorumque subitos, qui punctionem adferant. Quaedam ustione sanantur, privatim vero canis rabidi morsus, quippe etiam praevalente morbo expaventesque potum usta plaga ilico liberantur. Calfit etiam ferro candente potus in multis vitiis, privatim vero dysentericis.

152 (45) Est et robigo ipsa in remediis, et sic proditur Telephum sanasse Achilles, sive id aerea sive ferrea cuspide fecit; ita certe pingitur ex ea decutiens gladio. Sed robigo ferri deraditur umido ferro
153 clavis veteribus. Potentia eius ligare, siccare, sistere. Emendat alopecias inlita. Utuntur et ad scabritias genarum pusulasque totius corporis cum cera et myrteo oleo, ad ignes vero sacros ex aceto, item ad scabiem, paronychia digitorum et pterygia in linteolis. Sistit et feminarum profluvia inposita velleribus, plagis quoque recentibus vino

della città di nome Zeugma[3], di cui Alessandro Magno[4] si servì per gettare il ponte; fra i suoi anelli, quelli che sono stati sostituiti sono attaccati dalla ruggine, mentre quelli originali ne sono esenti[5].

151 (44) In medicina il ferro non serve solo a tagliare. Infatti tracciare con il ferro un cerchio intorno ad adulti e ragazzi o far girare intorno a questi tre volte uno strumento aguzzo, giova contro i malefíci[1]; piantare sulla soglia chiodi sottratti ai sepolcri[2] serve contro le allucinazioni notturne[3], e toccare leggermente con la punta di una spada con cui un uomo è stato ferito, giova contro le fitte improvvise alle costole o al petto[4]. Certe affezioni si curano con la cauterizzazione, particolarmente i morsi di un cane rabbioso[5]; poiché anche quando la malattia si afferma e i colpiti hanno paura di bere[6], subito, appena cauterizzata la piaga, ne vengono liberati. Anche la bevanda da somministrare viene scaldata in numerosi casi di malattie[7] con un ferro incandescente, particolarmente nelle dissenterie.

152 (45) La ruggine stessa figura tra i rimedi e cosí si tramanda che Achille abbia guarito Telefo[1], sia che la punta della lancia fosse di bronzo[2] sia di ferro; in ogni caso è cosí che lo si rappresenta nelle pitture[3], mentre ne distacca la ruggine con la spada. Ma la ruggine del ferro viene grattata via dai chiodi vecchi usando un ferro bagnato.

153 Essa può cicatrizzare, essiccare, arrestare. Applicata sulla parte, cura l'alopecia. Mescolata a cera ed olio di mirto, se ne servono contro le granulazioni delle palpebre e le pustole di tutto il corpo; mescolata ad aceto è utile contro il fuoco sacro e ugualmente contro la scabbia, in bende contro i paterecci e le unghie incarnite. In pessario di lana, arresta il flusso femminile, sciolta nel vino e impastata con

[3] In Siria, sulla riva destra dell'Eufrate: cfr. V.86.

[4] Nel 331 a. C.

[5] Probabilmente perché allora si era usato ferro serico o partico, entrambi molto puri (cfr. par. 145, note 1 e 2).

151. [1] Cfr. XXII.60, XXIX.83 e 100, XXX.144.

[2] Cfr. XXVIII.46 e 63.

[3] Cfr. XXXVII.61.

[4] Questa pratica presuppone il principio magico della «simpatia» o capacità di ricevere da persone o oggetti, determinati influssi in relazione con azioni da questi esperite: cfr. Lunk, *Arcana* cit., pp. 3-131.

[5] Cfr. Celso, V 27.2: i due scrittori sembrano rifarsi alla stessa o alle stesse fonti, probabilmente scrittori di medicina citati nel libro I, nella bibliografia al XXXIV.

[6] Cfr. Celso, cit. nella nota precedente.

[7] Celso, IV 16.9; Dioscoride, V 93; Scribonio Largo, *Composizioni* 132, 146: cfr. nota 5.

152. [1] Telefo, essendo stato ferito da Achille con la lancia, in base a un oracolo potè esser guarito solo da Achille con la stessa arma (cfr. soprattutto Properzio, II 1 63-64).

[2] È la tesi accolta da Plinio: cfr. XXV.42.

[3] Quest'iconografia risaliva a un quadro di Parrasio (cfr. XXXV.71; *Anthologia Palatina* II 548) ed è documentata da cinque rappresentazioni superstiti, di età ellenistica e alto-imperiale (cfr. C. Bauchhenss-Thüriedl, *Der Mythos von Telephos*, Würzburg 1971, nn. 71-75). Plinio (cfr. il presente *pingitur*) sembra riferirsi a una produzione a lui coeva.

diluta et cum murra subacta, condylomatis ex aceto. Podagras quoque inlita lenit.

154 (46) Squama quoque ferri in usu est ex acie aut mucronibus, maxime simili, sed acriore vi quam robigo, quam ob rem et contra epiphoras oculorum adsumitur. Sanguinem sistit, cum volnera ferro maxime fiant. Sistit et feminarum profluvia. Inponitur et contra lienium vitia, et haemorroidas compescit ulcerumque serpentia. Et ge-
155 nis prodest farinae modo adspersa paullisper. Praecipua tamen commendatio eius in hygremplastro ad purganda vulnera fistulasque et omnem callum erodendum et rasis ossibus carnes recreandas. Componitur hoc modo: ... oboli VI, Cimoliae cretae drachmae VI, aeris tusi drachmae II, squamae ferri totidem, cerae X, olei sextarius. His adicitur, cum sunt repurganda volnera aut replenda, ceratum.

156 (47) Sequitur natura plumbi, cuius duo genera, nigrum atque candidum. Pretiosissimum hoc candidum, Graecis appellatum cassiterum fabuloseque narratum in insulas Atlantici maris peti vitilibusque navigiis et circumsutis corio advehi. Nunc certum est in Lusitania gigni et in Gallaecia summa tellure, harenosa et coloris nigri.

la mirra, la si applica sulle ferite fresche, con aceto sui condilomi. Se strofinata, dà sollievo anche alla gotta[1].

154 (46) Ci si serve anche della scaglia di ferro[1] estratta dalla lama o dalla punta delle armi, che ha proprietà assai simili alla ruggine ma un'azione piú energica, per cui la si utilizza anche contro le lacrimazioni degli occhi. Arresta il sangue soprattutto quando le ferite siano dovute al ferro. Arresta anche il flusso mestruale[2]. Se ne fanno applicazioni anche contro le malattie della milza e blocca le emorroidi e le ulcere che si propagano. Fa bene anche alle palpebre se viene sparsa un poco, come farina.

155 Tuttavia la si raccomanda soprattutto in un impiastro umido per pulire le ferite e le fistole, per eliminare ogni callosità e per far ricrescere le carni sulle ossa messe a nudo. L'impiastro risulta cosí composto: sei oboli di creta di Paro[1], sei dracme di creta di Cimolo[2], due dracme di rame pestato, altrettante di scaglia di ferro, sei di cera, un sestario di olio. A questi si aggiunge un cerotto quando le ferite siano da pulire o da chiudere.

156 (47) Passiamo dunque al piombo di cui esistono due generi, il nero e il bianco[1]. Quest'ultimo[2] è assai prezioso; chiamato dai Greci *kassiteros*[3], c'era la leggenda che lo si andasse a cercare nelle isole del mare Atlantico[4] e che lo si riportasse in barche intrecciate di canne e ricoperte di pelli cucite. Ora è certo che si trova in Lusitania e in Galizia[5], in superficie, in una terra sabbiosa e di colore nero, la quale si riconosce solo dal suo peso.

153. [1] Riscontri puntuali in Dioscoride, V 93; *Euporista* I 46, 48, 95, 162, 168, 190, 219, 235; II 83: cfr. par. 151, nota 5.

154. [1] O «battiture», particelle metalliche che il fabbro ferraio fa saltare con colpi di martello: si veda Dioscoride, V 90; *Euporista* I 209, 212; II, 61: cfr. par. 151, nota 5.

[2] Altro puntuale riscontro in Celso, V 1.

155. [1] Accetto la lezione *Pari* di VRdTa, perché non pregiudica l'intelligenza del passo; inoltre la menzione della creta di Paro è in sintonia con quella della creta di Cimolo, essendo entrambe isole delle Cicladi. 1 dracma equivale a 6 oboli, vale a dire a 3,41 gr; un obolo corrisponde a 0,56 gr, un sestario a circa mezzo litro.

[2] Cfr. XXXV.195.

156. [1] Plinio, chiusa la trattazione del ferro (parr. 138-55), inizia a esporre quella del piombo (parr. 156-78). Il piombo nero è il nostro piombo, il bianco è lo stagno: la comune denominazione dei due metalli è dovuta alla loro somiglianza e alla frequente presenza dei rispettivi giacimenti negli stessi luoghi. Sul piombo, W. W. Krysko, *Blei in Geschichte und Kunst*, Stuttgart 1979; Rieder, *Archäologie* cit., pp. 131-38. Sullo stagno, cfr. R. D. Penhallurick, *Tin in Antiquity*, London 1986.

[2] Cioè lo stagno.

[3] Menzionato sovente già in Omero.

[4] A detta degli scrittori antichi, le isole dello stagno o Cassiteridi erano localizzate tra la Spagna e l'Inghilterra e presso la Bretagna: esse pertanto coincidono probabilmente con le Scilly, su alcun delle quali è documentata l'attività estrattiva di stagno, ma che dovevano servire soprattutto come scalo della vicina Cornovaglia, penisola particolarmente ricca di questo metallo (documentazione in Penhallurick, *Tin* cit., pp. 115-243). Cfr. anche IV.104 e VII.206.

[5] Cfr. IV.112 e l'osservazione in par. 148, nota 2. L'antica attività estrattiva di stagno è ben documentata nella penisola iberica: cfr. Penhallurick, *Tin* cit., pp. 95-103.

157 Pondere tantum ea deprehenditur; interveniunt et minuti calculi, maxime torrentibus siccatis. Lavant eas harenas metallici et, quod subsedit, cocunt in fornacibus. Invenitur et in aurariis metallis, quae alutias vocant, aqua inmissa eluente calculos nigros paullum candore variatos, quibus eadem gravitas quae auro, et ideo in calathis, quibus aurum colligitur, cum eo remanent; postea caminis separantur con-
158 flatique in plumbum album resolvuntur. Non fit in Gallaecia nigrum, cum vicina Cantabria nigro tantum abundet, nec ex albo argentum, cum fiat ex nigro. Iungi inter se plumbum nigrum sine albo non potest nec hoc ei sine oleo ac ne album quidem secum sine nigro. Album habuit auctoritatem et Iliacis temporibus teste Homero,
159 cassiterum ab illo dictum. Plumbi nigri origo duplex est; aut enim sua provenit vena nec quicquam aliud ex sese parit aut cum argento nascitur mixtisque venis conflatur. Huius qui primus fuit in fornacibus liquor stagnum appellatur; qui secundus, argentum; quod remansit in fornacibus, galena, quae fit tertia portio additae venae; haec rursus conflata dat nigrum plumbum deductis partibus nonis II.

157 Si presenta anche sotto forma di minuti sassi[1], soprattutto nel letto di torrenti in secca. I fonditori lavano quelle sabbie e, ciò che resta, lo fondono nelle fornaci. Lo si trova anche nelle miniere d'oro che chiamano *alutiae*[2] dopo avervi immesso dell'acqua che sciacqua le pietruzze nere leggermente macchiate di bianco, che hanno lo stesso peso dell'oro; per questo esse restano con l'oro in fondo ai panieri[3] ove lo si raccoglie; poi le si separa[4] nei forni e, una volta fuse, producono piombo bianco.

158 La Galizia non produce piombo nero, benché la vicina Cantabria[1] sia ricca solo di nero, e se dal bianco non si ricava l'argento, lo si ricava invece dal nero[2]. Non si possono saldare due parti di piombo nero senza il bianco[3], né questo si può unire a quello senza olio, e neppure due parti di piombo bianco senza piombo nero[4]. Quello bianco ha avuto prestigio anche ai tempi di Troia, testimone Omero che lo chiama *kassiteros*[5].

159 Duplice è l'origine del piombo nero: o infatti proviene da un filone che gli è proprio e che non fornisce niente altro oppure si trova mescolato all'argento già nel filone e lo si fonde trattando insieme i due minerali[1]. Il liquido che scorre per primo dalle fornaci si chiama stagno[2]; il secondo, argento[3]; ciò che resta nei forni, galena[4] e costituisce un terzo del filone trattato; questa, di nuovo sottoposta a fusione, dà il piombo nero con uno scarto di due noni[5].

157. [1] Infatti la cassiterite (SnO^2) si trova ordinariamente nel letto di corsi d'acqua che abbiano sfaldato rocce stagnifere.

[2] *Hapax* di significato ed etimologia ignoti appartenente probabilmente al lessico ispanico (cfr. par. 148, nota 2).

[3] *Calathus* designa propriamente il paniere e per traslato recipienti dal corpo troncoconico rovesciato, staccato dal piede con un'accentuata strozzatura, con labbro espanso e spesso con anse a nastro arcuato sotto l'orlo: cfr. R. T. Williams, in «Antike Kunst», IV, 1961, pp. 27-29.

[4] La separazione era possibile, perché lo stagno ottenuto con la riduzione della cassiterite fonde a 216°, mentre l'oro fonde a 1045°.

158. [1] Cfr. par. 148, nota 2. Sull'attività estrattiva del piombo in Spagna Tarraconese in età romana, J. M. Blazquez, *Economia de la Hispania romana*, Bilbao 1978, pp. 253-319; 409-19.

[2] Infatti il solfuro di piombo (PbS) è argentifero.

[3] Cfr. XXXIII.94: l'olio veniva usato per impedire l'ossidazione durante la saldatura.

[4] Infatti lo stagno, se fuso col piombo, si salda piú facilmente.

[5] Le diverse menzioni omeriche del *kassiteros*, non a caso tutte nell'*Iliade* (XI 25, 34; XVIII 474, 565, 574, 612; XX 271; XXI 592; XXIII 503, 561) e pertinenti soprattutto all'impiego del metallo per armi, riflettono probabilmente l'importanza dello stagno per strumenti bellici nel mondo miceneo: cfr. Penhallurick, *Tin* cit., pp. 65-73.

159. [1] Cfr. XXXIII.95 e il paragrafo precedente, nota 2.

[2] Era chiamata *stagnum* la lega di piombo e argento.

[3] Cfr. ancora XXXIII.95; anche l'argento doveva avere quantità di piombo.

[4] O semplice piombo, cosí denominato per analogia col minerale di piombo, detto appunto *galena* (XXXIII.95).

[5] Infatti quando il piombo semplice, ricavato dalla precedente operazione, era di nuovo fuso, le impurità del piombo, come l'antimonio e il rame, si ossidavano con una parte del piombo, formando una scoria che si poteva staccare.

160 (48) Stagnum inlitum aereis vasis saporem facit gratiorem ac compescit virus aeruginis, mirumque, pondus non auget. Specula etiam ex eo laudatissima, ut diximus, Brundisi temperabantur, donec argenteis uti coepere et ancillae. Nunc adulteratur stagnum addita aeris candidi tertia portione in plumbum album. Fit et alio modo mixtis albi plumbi nigrique libris; hoc nunc aliqui argentarium appellant. Iidem et tertiarium vocant, in quo duae sunt nigri portio-
161 nes et tertia albi. Pretium eius in libras ⁂ XX. Hoc fistulae solidantur. Inprobiores ad tertiarum additis partibus aequis albi argentarium vocant et eo quae volunt incoquunt. Pretium huius faciunt in p. ⁂ LXX. Albo per se sincero pretium sunt ⁂ LXXX, nigro ⁂ VII.

Albi natura plus aridi habet, contraque nigri tota umida est. Ideo album nulli rei sine mixtura utile est. Neque argentum ex eo plum-
162 batur, quoniam prius liquescat argentum, confirmantque, si minus albo nigri, quam satis sit, misceatur, erodi ab eo argentum. Album incoquitur aereis operibus Galliarum invento ita, ut vix discerni possit ab argento, eaque incoctilia appellant. Deinde et argentum incoquere simili modo coepere equorum maxime ornamentis iumentorumque ac iugorum in Alesia oppido; reliqua gloria Biturigum fuit.
163 Coepere deinde et esseda sua colisataque ac petorita exornare simili

160 (48) Uno strato di stagno[1] applicato su vasi di rame ne rende piú piacevole il gusto e impedisce il veleno del verderame e, cosa sorprendente, non ne aumenta il peso[2]. Con esso a Brindisi si facevano anche specchi molto ricercati, come abbiamo detto[3], finché anche le serve hanno cominciato a usare specchi di argento. Oggi si adultera lo stagno aggiungendo un terzo di rame bianco al piombo bianco[4]. Un altro modo di contraffarlo consiste nel mescolare libbra per libbra piombo bianco e piombo nero; questo ora alcuni lo definiscono piombo argentario. Gli stessi chiamano anche terziario un composto di due terzi di piombo nero e uno di bianco. Il suo prezzo è di venti
161 denari per libbra. Serve a consolidare i tubi. Degli artigiani disonesti[1] chiamano piombo argentario il terziario a cui hanno aggiunto parti uguali di piombo bianco e se ne servono per ogni tipo di stagnatura. Lo vendono a 70 denari la libbra. Il piombo bianco puro senza aggiunte lo vendono per 80 denari, quello nero per 7. La natura del piombo bianco è prevalentemente secca, al contrario quella del piombo nero è del tutto umida[2]. Per questo il piombo bianco non serve a nulla se lo si utilizza senza mescolarlo, né l'argento può essere saldato[3] con questo, poiché l'argento fonde prima; e dicono che, se si me-
162 scola al piombo bianco meno piombo nero di quel che è necessario, il piombo bianco può corroderlo[1].

Il piombo bianco serve a stagnare oggetti di rame secondo un'invenzione gallica, al punto che a stento si può riconoscere dall'argento; chiamano questi oggetti vasi stagnati. Piú tardi hanno cominciato a stagnare allo stesso modo anche l'argento, soprattutto per gli ornamenti dei cavalli, dei giumenti e dei carri nella città di Alesia[2], ma la gloria dell'invenzione originale spetta ai Biturigi[3].

163 In seguito cominciarono ad ornare, con lo stesso procedimento,

160. [1] *Stagnum* designa anche qui la lega di piombo e argento (cfr. par. precedente, nota 2).

[2] Il peso aggiunto era trascurabile probabilmente perché si fregava la superficie di rame prima di stendervi sopra lo stagno.

[3] Cfr. XXXIII.130.

[4] Il rame bianco è l'ottone. Lo *stagnum* è ancora lega di piombo e argento ed è pertanto adulterato con leghe di metalli meno pregiati dell'argento.

161. [1] La disonestà consisteva nell'uso dell'argentario, lega di piombo e stagno, in luogo dello *stagnum*, lega di piombo e argento: la contraffazione risultava piú credibile fondendo due terzi di stagno e uno di piombo, perché il colore doveva essere piú vicino a quello dello *stagnum*.

[2] Plinio ha probabilmente argomentato che, se lo stagno da solo si salda difficilmente, col piombo piú facilmente (cfr. par. 158, nota 4), ciò presuppone che lo stagno sia secco, il piombo umido.

[3] Probabilmente Plinio si riferisce alla convenienza di creare una lega di argento, piombo e stagno, che fonde a 174°, rispetto a una lega di soli argento e stagno, che fonderebbe invece a 220°.

162. [1] Verosimilmente ciò accadeva perché si usava come amalgama il mercurio, che corrode l'argento.

[2] L'indicazione di Plinio è stata confermata dallo scavo del quartiere «industriale» di Alesia, che ha portato al rinvenimento di manufatti stagnati e argentati: cfr. M. Mangin, *Le quartier des commerciants et d'artisans d'Alesia*, Paris 1981, I, pp. 256-59, 335, 389-90.

modo, quae iam luxuria ad aurea quoque, non modo argentea, staticula pervenit, quaeque in scyphis cerni prodigum erat, haec in vehiculis adteri cultus vocatur. Plumbi albi experimentum in charta est, ut liquefactum pondere videatur, non calore, rupisse. India neque aes neque plumbum habet gemmisque ac margaritis suis haec permutat.

164 (49) Nigro plumbo ad fistulas lamnasque utimur, laboriosius in Hispania eruto totasque per Gallias, sed in Brittannia summo terrae corio adeo large, ut lex ultro dicatur, ne plus certo modo fiat. Nigri generibus haec sunt nomina: Iovetanum, Caprariense, Oleastrense, nec differentia ulla scoria modo excocta diligenter. Mirum in his so-
165 lis metallis, quod derelicta fertilius revivescunt. Hoc videtur facere laxatis spiramentis ad satietatem infusus aër, aeque ut feminas quasdam fecundiores facere abortus. Nuper id conpertum in Baetica Sa-

anche i loro carri a due ruote[1], i loro *colisata*[2] e le carrozze a quattro ruote; e il lusso è ormai arrivato a fissarvi statuette d'oro, non solo d'argento; e quegli ornamenti notare i quali sulle coppe ci pareva segno di sfarzo, oggi li facciamo calpestare dalle vetture, e questo lo definiamo civiltà. La prova della genuinità del piombo bianco sul foglio di papiro si ha quando sembra che il piombo fuso lo rompa per il peso, non per il calore[3]. L'India non ha né rame né piombo e scambia questi minerali con le sue pietre preziose e le sue perle[4].

164 (49) Con il piombo nero facciamo tubi e lamine; esso si estrae piuttosto a fatica in Spagna e in tutta la Gallia, mentre in Britannia lo si trova nello strato piú esterno della superficie terrestre talmente in abbondanza che esiste una esplicita legge la quale impedisce di produrne piú di una certa quantità[1]. I nomi dei vari tipi di piombo nero sono: Giovetano[2], piombo di Capraria[3], Oleastro[4]; e non c'è alcuna differenza se solo viene eliminata attentamente ogni scoria mediante fusione. Un fatto straordinario capita a proposito delle sole miniere di piombo: una volta abbandonate, rinascono piú ricche[5].

165 Ciò che sembra produrre questo risultato è l'aria che si introduce abbondantemente nei pozzi aperti, proprio come un aborto sembra rendere certe donne piú feconde[1]. Di recente se ne è avuta confer-

[1] Su questo popolo dell'Aquitania, cfr. IV.108-109, XIX.8.

161. [1] L'*essedum* era un carro a due ruote di tradizione gallica originariamente da guerra, in seguito usato per viaggi ed escursioni.

[2] *Hapax* appartenente probabilmente al lessico gallico: non si sa che tipo di carro indichi.

[3] Quando cioè il metallo fuso non brucia il papiro: ciò è dovuto al fatto che lo stagno fonde a soli 232°.

[4] Infatti l'India è povera di giacimenti di rame, stagno e piombo: cfr. rispettivamente J. D. Muhly, in «Transactions of the Connecticut Academy of Arts», XLIII, 1973, pp. 234-39; Penhallurick, *Tin* cit., pp. 21-52 ed E. H. Warmington, *The Commerce between the Roman Empire and India*, London 1974, pp. 267-68. Sulle pietre preziose indiane, cfr. XXXVII, *passim*; sull'importazione di perle dalla valle dell'Indo, cfr. XII.84.

164. [1] Probabilmente perché lo sfruttamento del piombo britannico era meno redditizio di quello dei giacimenti gallici e ispanici per la maggiore distanza tra le miniere e i centri mediterranei in cui il metallo era richiesto in grandi quantità: cfr. J. Liversidge, *Britain*, London 1968, pp. 205-8. Sulle miniere di piombo in Spagna, cfr. par. 158, nota 1; sul piombo in Gallia e sull'impiego di questo metallo per le tubature cfr. A. Cochet, J. Hansen, *Conduites et objets de plomb gallo-romaines de Vienne*, Paris 1986.

[2] *Iovetanus* è un *hapax*: probabilmente designava il piombo di *Ouetum*, l'odierna Oviédo.

[3] Oggi Cabrera, una delle Baleari (cfr. III.78).

[4] *Oleastrum* è un centro della Spagna Betica (cfr. III.15): queste citazioni dei vari tipi di piombo esistenti in Spagna sono dovute certo alla capillare conoscenza diretta che di questa parte dell'Impero aveva Plinio (cfr. par. 148, nota 2).

[5] È un altro esempio dell'assimilazione dei minerali a esseri viventi, figli della terra, che pertanto può generarne ancora (cfr. parr. 2, nota 10; 137, nota 2; 147, nota 4; XXXI.77): donde il paragone dell'aria che entra nei pozzi aperti a un aborto della terra stessa. Probabilmente alla base di questa convinzione vi è l'osservazione che l'esposizione all'aria può giuocare un importante ruolo nella trasformazione di diversi minerali (ad es., dei solfuri in solfati).

165. [1] Sull'aborto nel mondo classico, cfr. H. E. Sigerist, *A History of Medicine*, II, Oxford 1961, pp. 230-31.

mariensi metallo, quod locari solitum ⁜ $\overline{CC}$ annuis, postquam obliteratum erat, ⁜ $\overline{XLV}$ locatum est. Simili modo Antonianum in eadem provincia pari locatione pervenit ad HS $\overline{CCCC}$ vectigalis. Mirum et addita aqua non liquescere vasa e plumbo, eadem, si in aquam addantur calculus vel aereus quadrans, peruri.

166 (50) In medicina per se plumbi usus cicatrices reprimere adalligatisque lumborum et renium parti lamnis frigidiore natura inhibere inpetus veneris visaque in quiete veneria sponte naturae erumpentia usque in genus morbi. His lamnis Calvus orator cohibuisse se traditur viresque corporis studiorum labori custodisse. Nero, quoniam ita placuit diis, princeps, lamna pectori inposita sub ea cantica excla-
167 mans alendis vocibus demonstravit rationem. Coquitur ad medicinae usus patinis fictilibus substrato sulpure minuto, lamnis inpositis tenuibus opertisque sulpure et ferro mixtis. Cum coquatur, munienda in eo opere foramina spiritus convenit; alioqui plumbi fornacium halitus noxius sentitur et pestilens est, canibus ocissime, omnium vero metallorum muscis et culicibus, quam ob rem non sunt ea taedia

ma a proposito della miniera Samariense in Betica che si soleva affittare per 200 000 denari all'anno, e che, dopo un periodo di abbandono, è stata affittata per 45 000 denari. Ugualmente la miniera Antoniana[2] nella stessa provincia con pari affitto ha ottenuto una rendita di 400 000 sesterzi. Fatto straordinario è che se si aggiunge dell'acqua i vasi di piombo non fondono, ma gli stessi, se, con l'impiego pur dell'acqua, si aggiungono un globo, o un quadrante di rame, fondono completamente[3].

166 (50) In medicina il piombo, usato da solo, serve a ridurre le cicatrici[1] e delle lamine di piombo, attaccate a mo' di amuleto ai lombi ed ai reni impediscono, per la loro natura refrigerante, i desideri venerei; si dice che l'oratore Calvo[2] con queste lamine reprimesse i sogni erotici con polluzione spontanea che degeneravano in un'autentica malattia e che in questa maniera conservasse le forze del suo corpo per la fatica degli studi. Nerone, l'imperatore – cosí vollero gli dei[3] – il quale, posta la suddetta lamina sul petto, declamava poi delle arie, introdusse tale nuovo metodo per amplificare la voce[4].

167 Per gli usi medici si fa fondere il piombo in piatti di terracotta dopo che, su uno strato di zolfo in polvere, sono state poste sottili lamine, ricoperte di un miscuglio di zolfo e ferro[1]. Durante la fusione, si ritiene concordemente che vada chiusa ogni possibilità di uscita di vapore; altrimenti si respirano esalazioni di piombo di fornace, nocive e ammorbanti, e di effetto immediato soprattutto sui cani[2]. Del resto i vapori di tutti i metalli sono mortali per mosche e zanzare: per questo tali fastidi sono assenti nelle miniere[3].

[2] Cfr. paragrafo precedente, note 4 e 5. Le miniere Samariense e Antoniana si trovavano forse in Sierra Morena, nella Betica: cfr. O. Davies, *Roman Mines in Europe*, Oxford 1935, p. 115.

[3] Quest'ultima frase è oscura, probabilmente per l'abituale stringatezza di Plinio: forse si può intendere che l'acqua rende piú difficile la fusione di oggetti di piombo (ciò sarebbe ritenuto strano, perché in genere l'acqua era ritenuta fondamentale nella fusione dei metalli: cfr. par. 144, nota 2), a meno che, pur ricorrendo all'acqua, non si aggiunga al piombo del rame appena fuso (Plinio direbbe «un globo o un quadrante di rame» per precisare che basta la quantità di rame ricavata da queste due forme), che propagherebbe il calore al piombo, facilitandone la fusione, in quanto il rame appena fuso è a circa 1085° (Forbes, *Technology* cit., IX, p. 33), mentre il piombo fonde a soli 232°.

166. [1] Celso, V 26.36: cfr. par. 151, nota 5.

[2] Gaio Licinio Macro Calvo, oratore e *poeta novus* (82-47 a. C.): cfr. A. Alfonsi, in «La parola del passato», XXXVII, 1982, pp. 108-13. Forse l'aneddoto riportato da Plinio è riferibile all'innamoramento del poeta per Quintilia. Lo stesso consiglio contro il priapismo è dato da Teodoro Prisciano, *Euporista* II 33.

[3] Cfr. VII.45-46.

[4] Stessa notizia in Svetonio, *Nerone* 20.

167. [1] Con quest'operazione, si ottenevano solfuri di piombo e di ferro: cfr. Dioscoride, V 96 e l'osservazione a par. 151, nota 5.

[2] Cfr. XXXIII.98.

[3] Si intende, nelle miniere di piombo, perché Plinio stesso allude (XI.119) all'esistenza di volatili in fornaci per rame.

168 in metallis. Quidam in coquendo scobem plumbi lima quaesitam sulpuri miscent, alii cerussam potius quam sulpur. Fit et lotura plumbi usus in medicina. Cum se ipso teritur in mortariis plumbeis addita aqua caelesti, donec crassescat; postea supernatans aqua tollitur spongeis; quod crassissimum fuit, siccatum dividitur in pastillos. Quidam limatum plumbum sic terunt, quidam et plumbaginem ad-
169 miscent, alii vero acetum, alii vinum, alii adipem, alii rosam. Quidam in lapideo mortario et maxime Thebaico plumbeum pistillum terere malunt, candidiusque ita fit medicamentum. Id autem quod ustum est plumbum lavatur ut stibis et cadmea. Potest adstringere, sistere, contrahere cicatrices; usu est eodem et in oculorum medicamentis, maxime contra procidentiam eorum et inanitates ulcerum
170 excrescentiave rimasque sedis aut haemorroidas et condylomata. Ad haec maxime lotura plumbi facit, cinis autem usti ad serpentia ulcera aut sordida, eademque quae chartis ratio profectus. Uritur autem in patinis per lamnas minutas cum sulpure, versatum rudibus ferreis aut ferulaceis, donec liquor mutetur in cinerem; dein refrigeratum teritur in farinam. Alii elimatam scobem in fictili crudo cocunt in caminis, donec percoquatur figlinum. Aliqui cerussam admiscent pari mensura aut hordeum teruntque ut in crudo dictum est, et praeferunt sic plumbum spodio Cyprio.

171 (51) Scoria quoque plumbi in usu est. Optima quae maxime ad luteum colorem accedit, sine plumbi reliquiis aut sulpuris specie et terra carens. Lavatur haec in mortariis minutim fracta, donec aqua

168 Durante la fusione alcuni mescolano allo zolfo la raschiatura del piombo ottenuta limandolo, altri preferiscono la biacca allo zolfo. Anche col lavaggio[1] si ottiene un preparato di piombo utile in medicina. Lo si pesta in mortai di piombo, con un battente pure di piombo, dopo aver aggiunto acqua piovana, finché il composto diventa viscoso; in seguito, l'acqua, che rimane in superficie, si toglie con spugne; la parte piú grassa si mette a seccare e poi si divide in pastiglie. Alcuni tritano in questa maniera la limatura di piombo, altri vi mescolano anche piombaggine[2], altri poi o aceto o vino o grasso o olio rosaceo.

169 Alcuni preferiscono battere con un pestello di piombo in un mortaio di pietra e preferibilmente pietra di Tebe[1], cosicché il medicamento diviene piú bianco. Quanto al piombo che è stato bruciato, lo si lava come l'antimonio[2] e la cadmia[3]. Ha poteri astringenti, stagna[4] e cicatrizza; si usa anche nei medicamenti per gli occhi, soprattutto contro il distacco della retina, per rimediare ai buchi o alle escrescenze lasciate dalle piaghe, alle ragadi o alle emorroidi e ai condilomi.

170 Per questi mali è soprattutto efficace la risciacquatura del piombo, ma per le ulcere che si propagano o per quelle infette è la cenere del piombo bruciato la piú adatta, e il suo modo d'agire è uguale a quello della cenere del papiro[1]. Si fa fondere in dei piatti insieme a zolfo il piombo tagliato in sottili lamine, mescolandolo con spatole di ferro o di canne finché il liquido non si muti in cenere; quindi una volta raffreddato, lo si riduce in polvere. Alcuni fanno cuocere la limatura di piombo in un vaso di terra cruda che lasciano al fuoco finché il vaso non sia cotto perfettamente. Altri mescolano in uguale misura la biacca o l'orzo e lo pestano come è stato detto per il piombo crudo[2], e ritengono il piombo cosí trattato migliore della *spodos* di Cipro.

171 (51) Anche la scoria di piombo è utilizzata in medicina. La migliore è quella il cui colore si avvicina di piú al giallo, senza residui di piombo, o quella che è simile allo zolfo e non è terrosa. Questa viene lavata, dopo essere stata ridotta in minimi pezzi nei mortai finché

168. [1] Cfr. ancora Celso, V 26.36; VI 6.5; Dioscoride, V 95 e par. 151, nota 5.
[2] Cfr. Dioscoride, V 95, da cui si arguisce che *plumbago* designa qui un minerale di piombo e non l'erba omonima (cfr. XXV.155 e XXIX.81).

169. [1] Si intende, Tebe d'Egitto: cfr. par. 106; XXXVI.63, 157. Questa pietra doveva essere un tipo di granito.
[2] Cfr. XXXIII.103.
[3] Cfr. par. 104.
[4] Cioè arresta l'emorragia di sangue: cfr. Celso, V 1 e par. 151, nota 5.

170. [1] Cfr. XXIV.88.
[2] Ossia non fuso: cfr. i parr. 168-69.

luteum colorem trahat, et transfunditur in vas purum, idque saepius, usque dum subsidat quod utilissimum est. Effectus habet eosdem quos plumbum, sed acriores. Mirarique succurrit experientiam vitae, ne faece quidem rerum excrementorumque foeditate intemptata tot modis.

172 (52) Fit et spodium ex plumbo eodem modo quo ex Cyprio aere; lavatur in linteis raris aqua caelesti separaturque terrenum transfusione; cribratum teritur. Quidam pulverem eum pinnis digerere malunt ac terere in vino odorato.

173 (53) Est et molybdaena, quam alio loco galenam appellavimus, vena argenti plumbique communis. Melior haec, quanto magis aurei coloris quantoque minus plumbosa, friabilis et modice gravis. Cocta cum oleo iocineris colorem trahit. Adhaerescit et auri argentique fornacibus; hanc metallicam vocant. Laudatissima quae in Zephyrio fiat; probantur minime terrenae minimeque lapidosae. Coquuntur
174 lavanturque scoriae modo. Usus in lipara ad lenienda ac refrigeranda ulcera et emplastris, quae non inligantur, sed inlita ad cicatricem perducunt in teneris corporibus mollissimisque partibus. Compositio eius e libris III et cerae libra, olei III heminis, quod in senili corpore cum fracibus additur. Temperatur cum spuma argenti et scoria plumbi ad dysenteriam et tenesmum fovenda calida.

175 (54) Psimithium quoque, hoc est cerussam, plumbariae dant officinae, laudatissimam in Rhodo. Fit autem ramentis plumbi tenuis-

l'acqua non prenda il colore giallo, poi viene travasata in un recipiente pulito, operazione questa che va ripetuta piú volte finché non si depositi sul fondo la parte piú utile. La scoria produce gli stessi effetti del piombo, ma in maniera piú energica[1]. Possiamo qui ammirare l'esperienza umana che in cosí tanti modi ha cercato di sfruttare persino la feccia e gli scarti piú ripugnanti.

172 (52) Lo spodio di piombo si prepara nello stesso modo della *spodos* di rame di Cipro; si lava in teli di tessuto rado con acqua piovana e si separa la parte terrosa con il travaso; una volta setacciato, viene tritato. Alcuni preferiscono togliere la polvere con penne e tritarlo in vino profumato.

173 (53) C'è ancora la molibdena[1] che in un altro passo abbiamo chiamato galena: proviene da un filone contenente insieme piombo e argento. È migliore[2] quella che, il piú possibile di colore dorato e meno simile al piombo, è friabile e moderatamente pesante. Se è cotta con olio, assume il colore del fegato. Si attacca anche alle pareti delle fornaci dove si fonde l'oro e l'argento; questo tipo lo chiamano «metallico». Il piú famoso è quello che si prepara a Zefirio[3]; sono preferibili le varietà meno terrose e meno pietrose. Si fondono e si lavano come la scoria di piombo.

174 La molibdena si adopera negli unguenti per lenire e rinfrescare le ulcere e negli impiastri[1] che non vengono fissati con bende, ma spalmati aiutano la cicatrizzazione nei corpi delicati e nelle parti del corpo piú sensibili. La composizione è la seguente: tre libbre di molibdena, una di cera, tre emine di olio, a cui, quando si tratti di un corpo vecchio, si aggiunge feccia d'olio. Si mescola il tutto con schiuma di argento[2] e scoria di piombo e, una volta scaldato, se ne fanno fomenti contro la dissenteria e il tenesmo[3].

175 (54) Anche lo psimizio, cioè la biacca[1], proviene dalle officine ove si lavora il piombo; la piú famosa si fabbrica a Rodi. Si ottiene

171. [1] Puntuali confronti in Celso, V 15; Dioscoride, V 97 (la fonte piú importante); Scribonio Largo, *Composizioni* 48; e si veda l'osservazione al par. 151, nota 5. Plinio ha dato la definizione di «scoria» in XXXIII.69.

173. [1] Il termine *molybdaena* designa qui sia un minerale contenente piombo e argento (che è la *galena* di XXXIII 95 ed essendo di color giallo corrisponde probabilmente al cosiddetto piombo giallo: PbO), sia un prodotto artificiale, probabilmente il litargirio: il tipo «metallico» era verosimilmente il piú puro, il meno terroso e pietroso, dunque derivato esclusivamente dalle presenze metalliche nei minerali fusi, donde il nome.

[2] Ancora confronti puntuali con le indicazioni di Dioscoride, V 10: cfr. par. 151, nota 5.

[3] Città della Cilicia: cfr. V.91.

174. [1] Indicazioni analoghe sono date da Celso, V 19.26; Scribonio Largo, *Composizioni* 220: cfr. par. 151, nota 5.

[2] Cfr. XXXIII.106.

[3] Cfr. Dioscoride, V 100; *Euporista*, I 182, II 52.

175. [1] Si trattava di un acetato di piombo formato con l'azione sul piombo dell'acido acetico di vi-

simis super vas aceti asperrimi inpositis atque ita destillantibus. Quod ex eo cecidit in ipsum acetum, arefactum molitur et cribratur iterumque aceto admixto in pastillos dividitur et in sole siccatur aestate. Fit et alio modo, addito in urceos aceti plumbo opturatos per dies X derasoque ceu situ ac rursus reiecto, donec deficiat materia.
176 Quod derasum est, teritur et cribratur et coquitur in patinis misceturque rudiculis, donec rufescat et simile sandaracae fiat. Dein lavatur dulci aqua, donec nubeculae omnes eluantur. Siccatur postea similiter et in pastillos dividitur. Vis eius eadem quae supra dictis, lenissima tantum ex omnibus, praeterque ad candorem feminarum. Est autem letalis potu sicut spuma argenti. Postea cerussa ipsa, si coquatur, rufescit.

177 (55) Sandaracae quoque propemodum dicta natura est. Invenitur autem et in aurariis et in argentariis metallis, melior quo magis rufa quoque magis virus sulpuris redolens ac pura friabilisque. Valet purgare, sistere, excalfacere, erodere, summa eius dote septica. Explet alopecias ex aceto inlita; additur oculorum medicamentis; fauces purgat cum melle sumpta vocemque limpidam et canoram facit; suspiriosis et tussientibus iucunde medetur cum resina terebinthina in cibo sumpta, suffita quoque cum cedro ipso nidore isdem medetur.

178 (56) Et arrhenicum ex eadem est materia. Quod optimum, coloris etiam in auro excellentis; quod vero pallidius aut sandaracae si-

ponendo della raschiatura di piombo molto sottile sopra un vaso di aceto fortissimo e facendola cosí distillare. Ciò che è caduto nell'aceto, una volta seccato, viene macinato e setacciato e di nuovo, mescolato dell'aceto, viene diviso in pastiglie e fatto seccare al sole in estate. Lo si prepara anche in un altro modo: in orci di aceto si mette del piombo e si lasciano chiusi per dieci giorni, quindi grattato via quella specie di deposito che si è formato, di nuovo il piombo è messo nell'aceto finché non si dissolva del tutto.

176 Ciò che si è grattato via, viene tritato, setacciato e scaldato in piatti, e lo si rimescola con spatole finché divenga rosso e simile alla sandracca; quindi viene lavato in acqua dolce finché tutte le macchioline non scompaiano; poi lo si secca come abbiamo detto precedentemente e lo si divide in pastiglie. La biacca[1] ha le stesse proprietà delle sostanze trattate sopra, solo che la sua azione è la piú blanda fra tutte; serve inoltre alle donne per schiarire la pelle[2]; se bevuta, è velenosa come la schiuma d'argento. Infine anche la biacca, se scaldata, diviene rossa.

177 (55) Anche della «sandracca»[1] piú o meno ho già detto le caratteristiche[2]. La si trova anche nelle miniere d'oro e in quelle d'argento[3], ed essa è migliore quanto piú è rossa, quanto piú è forte il suo odore di zolfo e quanto piú è pura e friabile. Essa deterge, arresta, riscalda, erode[4], ma la sua qualità precipua è di essere settica. Applicata con aceto colma le macchie dell'alopecia; si aggiunge ai medicamenti degli occhi; presa con il miele pulisce la gola, e rende la voce limpida e canora; presa come cibo con resina di terebinto è un gradevole rimedio per l'asma e la tosse; suffumigata insieme a legno di cedro, il solo vapore guarisce le stesse affezioni.

178 (56) Anche l'«arsenico»[1] proviene dalla stessa sostanza. Il migliore è quello che ha il colore considerato il migliore anche per l'oro;

nagra e contenente pertanto anche acetato di piombo basico: cfr. Teofrasto, *De lapidibus* 56; Vitruvio, VII.12; Dioscoride, V.103 (con l'osservazione in par. 151, nota 5).

176. [1] Sull'impiego della biacca, la testimonianza di Plinio concorda con quelle di Vitruvio, VII 12.2; Celso, V 19.27, 22.7, 27.12, 103; VI 6.12; Dioscoride, V 103; Scribonio Largo, *Composizioni, passim*; Isidoro, VII 9.11.

[2] Come confermano Aristofane, *Ecclesiazuse* 878, 929, 1072; Ovidio, *De medicamentis* 73; Marziale, II 41.12, VII 25.2.

177. [1] Si tratta del solfuro rosso d'arsenico (As^2S^2).

[2] Cfr. XXIII.18; XXVIII.223; XXX.75; XXXII.126; e ancora XXXV.39-40.

[3] Stessa notizia in Teofrasto, *De lapidibus* 51.

[4] Cosí anche Celso, V 6-8 (cfr. par. 151, nota 5); si vedano anche Dioscoride, V 121; Marcello Empirico, *Medicamenti* VI 29.

178 [1] O solfuro giallo d'arsenico (As^2S^3); le indicazioni di Plinio sono analoghe a quelle di una lunga tradizione precettistica: cfr. Teofrasto, *De lapidibus* 51; Vitruvio, VII 7.5; Celso, V 5; Dioscoride, V 120; Marcello Empirico, *Medicamenti* XXXIV 57. Plinio (VI.98) aveva già segnalato una miniera d'arsenico in Persia.

mile est, deterius iudicatur. Est et tertium genus, quo miscetur aureus color sandaracae. Utraque haec squamosa, illud vero siccum purumque, gracili venarum discursu fissile. Vis eadem quae supra, sed acrior. Itaque et causticis additur et psilotris. Tollit et pterygia digitorum carnesque narium et condylomata et quidquid excrescit. Torretur, ut valdius prosit, in nova testa, donec mutet colorem.

quello che è piú pallido e simile alla sandracca, viene ritenuto peggiore[2]. C'è una terza specie che unisce il colore dell'oro a quello della sandracca. Queste due ultime specie sono entrambe scagliose; la prima, al contrario, è secca e pura, e si fende lungo il tessuto sottile delle sue venature. L'arsenico ha le stesse proprietà della sandracca ma è piú energico; per questo entra nella composizione dei caustici e dei preparati depilatori. Fa scomparire anche le unghie incarnite, i polipi delle narici, i condilomi e ogni altro tipo di escrescenza. Lo si tosta, per aumentarne l'efficacia, in un vaso di terra nuovo finché non muta colore[3].

[2] Cosí Dioscoride, V 121 (cfr. par. 151, nota 5).

[3] Sotto l'azione del calore infatti, il solfuro giallo d'arsenico As^2S^3 si trasforma in sandracca (As^2S^2) prima rossa e poi nera e successivamente, con l'ossidazione, in biossido di zolfo e in triossido d'arsenico As^2O^3; la presenza di quest'ultimo, l'«arsenico bianco» tossico, rendeva piú efficace il preparato, come segnala Plinio.

LIBRO TRENTACINQUESIMO

I colori minerali

(Introduzione e note di Antonio Corso)
(Traduzione di Rossana Mugellesi)

Plinio in questo libro tratta le terre e i relativi impieghi: egli procede dalla valorizzazione piú nobile delle terre alla meno rilevante, considerando pertanto in primo luogo la pittura (parr. 2-150), poi la coroplastica, o scultura in terracotta (151-58), quindi le produzioni fittile e laterizia (158-73) e infine alcune terre particolari (174-202). Pertanto, mentre nei libri XXXIII e XXXIV la materia trattata era stata suddivisa per minerali, in questo libro è invece adottata una ripartizione non per terre, ma per tipi di manufatti: Plinio, nella considerazione delle terre, rispetto a quella dei minerali, ha quindi concentrato la propria attenzione sulle varie utilizzazioni, riducendo le descrizioni naturalistiche a stringate digressioni nella trama espositiva delle produzioni.

La personalità dello scrittore si rivela sin da questo generale ripensamento della materia, che sottintende un giudizio d'importanza delle terre piú che per se stesse, per i loro «trattamenti»; come nel libro precedente, Plinio è inoltre presente sia nel giudizio di decadenza irreversibile della natura e delle arti (in questo caso enfatizzato piú per le seconde che per la prima, in accordo con la preminente attenzione alle produzioni propria del libro) sia nei contenuti di volta in volta affrontati (con un privilegio accordato a persone, fatti e monumenti di regioni familiari a Plinio: in primo luogo Roma; e poi la Cisalpina, le Gallie e la Spagna) sia infine nella preferenza data a ciò ch'egli ha visto, come si evince dalla tematica svolta.

Le manifatture trattate possono essere distinte in due generi, caratterizzati da diverse modalità espositive: le arti (pittura e coroplastica: parr. 2-158) e le produzioni correnti (fittili, laterizie e ricavate dalle terre «particolari»: 158-202). Per le prime, e in modo alquanto stringato per la coroplastica, Plinio dapprima presenta l'arte, illustrandone le peculiarità, poi si pone il problema della sua *inventio* nel mondo greco e della successiva introduzione e affermazione dell'arte in Italia, quindi parla dei materiali utili alla produzione artistica, infine tratta le opere d'arte, ripartite per qualità, tecnica, generi e fasce cronologiche; largo spazio è dedicato alle relative personalità artistiche.

Per le produzioni correnti, Plinio opera una ripartizione della materia per le diverse funzioni degli oggetti e, all'interno di queste, per centri di produzione, con notizie piuttosto scarse sui singoli manufatti e senza menzioni di distinte personalità di artigiani. Egli inoltre non dà ragguagli sulle dinamiche storiche di tali manifatture.

La trattazione della pittura occupa da sola tre quarti del libro (149 parr.), un'estensione superiore a quella assegnata da Plinio alle altre arti figurative: è da tempo pacifico che ciò riflette il giudizio di preminenza della pittura rispet-

to alla statuaria, alla coroplastica e alla scultura in marmo, giudizio largamente diffuso dall'età classica a quella imperiale ed evidentemente condiviso da Plinio.

L'illustrazione della pittura è articolata, secondo lo schema predetto, nelle seguenti sezioni espositive: presentazione dell'arte e suo giudizio sul piano morale (parr. 2-14); origini nel mondo greco, introduzione e affermazione in Italia (15-28); materiali pittorici (29-52); produzione pittorica (53-148); quest'ultima è ripartita per categorie qualitative: opere dei grandi maestri (54-137); dei *primis proximi* (138-45); dei *non ignobiles* (146); infine delle pittrici (147-48). I grandi maestri sono a loro volta catalogati a seconda della tecnica usata, la tempera (54-121) e l'encausto (122-37); infine i pittori a tempera sono ulteriormente ripartiti in due sezioni a seconda dei contenuti illustrati (pittori di soggetti «impegnati»: 54-111; pittori di genere: 112-37). Contro queste suddivisioni i grandi maestri sono disposti in ordini latamente cronologici; gli altri, entro le categorie predette, in ordini alfabetici.

Questa complessa classificazione per *genera* della pittura rivela l'impronta peripatetica, eminentemente classificatoria e dovrebbe pertanto risalire a trattati di autori vicini a questa scuola, come Senocrate e Antigono (III secolo a. C.), anche perché i pittori citati sono prevalentemente di età tardoclassica o protoellenistica: Plinio, poiché non cita questi trattatisti nella bibliografia del libro XXXV data nel libro I, probabilmente apprende tale schema da fonti tardoellenistiche (tra le quali certo Varrone e Nepote, citati nella predetta bibliografia).

Diversamente che per la statuaria, Plinio interpola altresí nelle maglie del suo discorso diversi pittori romani. Si tratta forse di esiti della concezione della pittura come «arte nobile», che comportò da un lato la sua accettazione a Roma come pratica degna di cittadini (già nel IV secolo), dall'altro il desiderio di Plinio (e, prima di lui, di Varrone) di porre in risalto l'apporto romano ai progressi della pittura. Lo scrittore interpreta la storia della pittura in chiave individualistica, in misura anche maggiore rispetto alla storia della statuaria. Egli presenta, con dovizia di notizie e aneddoti, i maggiori maestri del V e IV secolo a. C. come le pietre miliari del progresso dell'arte: è ormai riconosciuto che la preminente attenzione alle varie personalità, con racconti atti a illustrarne i caratteri, aveva connotato il trattato *Sui pittori* di Duride, e che diversi brani di questi massimi pittori fossero stati inseriti dalle fonti tardoellenistiche di Plinio nelle rispettive trattazioni, in accordo con l'eclettismo dell'epoca. Tale tradizione rifletterebbe, in chiave a volte romanzata, il fatto che in pittura l'affermazione delle grandi personalità sarebbe avvenuta prima, e in modo piú marcato, rispetto alle altre arti figurative (cfr. le note ai vari passi del libro). Naturalmente, anche in questo caso, l'accettazione della rilevante portata storica di Polignoto, Micone, Apollodoro, Zeusi, Parrasio, Timante, dei maestri ionici, attici e sicioni, di Apelle e Antifilo non è in contrasto con l'esigenza di comprenderli nelle rispettive dialettiche storiche, né significa l'accettazione alla lettera di molti aneddoti su di essi.

Plinio vede lo sviluppo storico della pittura analogamente a quello della statuaria, secondo l'*interpretatio* che risale a Senocrate, come una serie di tappe finalizzate all'affermazione del soggettivismo e dei valori spaziali e segnate da significativi progressi ad opera dei maggiori maestri, fino al coronamento di questa ricerca con Apelle. Come si dirà nelle note, la documentazione figurata in nostro possesso, per quanto spesso esigua, sembra confermare le attribuzioni di diverse innovazioni menzionate da Plinio ai rispettivi momenti cronologici e scuole.

Tuttavia Plinio non aderisce acriticamente a questa proposta interpretativa, ma afferma piú volte di non condividerne singoli punti: l'esempio piú significativo appare la critica della tesi, verosimilmente senocratea, che il primo significativo progresso nella pittura avesse avuto luogo nel 420-417 (vedi par. 54, nota 1).

Il primo-medio ellenismo sembra ritenuto da Plinio, piú sulla base di un *argumentum ex silentio* che per affermazioni esplicite un'epoca di stagnazione nella ricerca per la pittura, come lo sarebbe stato per la statuaria. Le problematiche soggettivistica e spaziale sarebbero state riproposte ad opera di diversi maestri dall'età neoattica in poi, tuttavia con risultati ritenuti meno soddisfacenti di quelli conseguiti nell'età di Alessandro.

Anche in pittura, come nella statuaria, la grandezza delle singole personalità è indipendente dalla loro posizione nella parabola delineata, cosicché, se il massimo pittore di tutti i tempi, Apelle, fiorí nel momento piú felice dell'arte, un maestro di tutto rispetto come Famulo può anche fiorire quando l'arte è ormai in avanzato declino.

Il quadro pliniano dimostra l'accettazione negli anni 70 del I secolo d. C. della tesi di un apogeo della pittura, come della statuaria, nell'età di Alessandro: ma è ormai imminente l'affermazione del gusto arcaistico, con la «riscoperta» soprattutto di Polignoto (cfr. le lunghe descrizioni dei dipinti delfici del pittore tasio in Pausania).

Per l'attendibilità di Plinio, valgono le avvertenze esposte nell'introduzione al XXXIV. Una *crux* propria del XXXV è il problema della veridicità dei numerosi aneddoti sui massimi pittori, di ascendenza duridea: come sarà chiarito nelle note, alcuni racconti possono esser presi per buoni, altri, a prescindere dalle rispondenze con fatti accaduti, recano comunque una loro *veritas*, perché emblematizzano pensieri e comportamenti dei pittori in questione.

Il riconoscimento delle configurazioni dei dipinti citati da Plinio nella documentazione pittorica in nostro possesso è problematico, ancor piú che per la statuaria. Diversi passi di Plinio (cfr. l'apparato delle note) confermano l'esistenza in età romana di una produzione copistica dai grandi capolavori della pittura greca, ed è pertanto metodologicamente corretta la ricerca degli originali a cui rinviano diversi dipinti superstiti. Questa disamina ha dato tuttavia frutti meno cospicui che per la statuaria, in quanto disponiamo di un patrimonio pittorico di gran lunga piú esiguo rispetto a quello scultoreo e, soprattutto, per il totale naufragio della pittura di cavalletto (sarebbe come se dovessimo individuare i capolavori statuari in una documentazione di soli rilievi, senza l'apporto della scultura a tutto tondo). Queste lacune sono in parte bilanciate dalle pitture vascolari prima (fino all'età di Alessandro), murali poi (notevoli quelle dalle tombe macedoni, dall'età di Alessandro a quella dei Diadochi), che ci fanno conoscere, se non singole composizioni, la problematica pittorica affrontata dai maestri coevi.

Pertanto il libro XXXV dell'enciclopedia pliniana costituisce la fonte principe per la ricostruzione del quadro storico della pittura greca di età classica e del primo ellenismo (e di diversi momenti dell'arcaismo, del tardo ellenismo e della prima età imperiale), a cui riferire i documenti pittorici in nostro possesso.

1 (1) Metallorum, quibus opes constant, adgnascentiumque iis natura indicata propemodum est, ita conexis rebus, ut inmensa medicinae silva officinarumque tenebrae et morosa caelandi fingendique ac tinguendi subtilitas simul dicerentur. Restant terrae ipsius genera lapidumque vel numerosiore serie, plurimis singula a Graecis praecipue voluminibus tractata. Nos in iis brevitatem sequemur utilem
2 instituto, modo nihil necessarium aut naturale omittentes, primumque dicemus quae restant de pictura, arte quondam nobili – tunc cum expeteretur regibus populisque – et alios nobilitante, quos esset dignata posteris tradere, nunc vero in totum marmoribus pulsa, iam quidem et auro, nec tantum ut parietes toti operiantur, verum

1 (1) Abbiamo praticamente concluso[1] la trattazione della natura dei metalli, fonti di ricchezze, e delle sostanze a loro affini collegando gli argomenti in maniera che si potesse parlare insieme dell'immenso campo della medicina, dei misteri delle officine, delle complicate finezze del cesellare, del modellare e del tingere[2]. Restano le varie specie di terra propriamente detta e di pietre – e l'elenco è ancor piú lungo – trattate singolarmente soprattutto dai Greci in moltissimi libri[3]. Nel trattare tali argomenti noi perseguiremo una brevità utile al nostro piano, pur senza trascurare nulla che sia necessario o
2 conforme alla natura, e per prima cosa diremo quanto ancora resta intorno alla pittura, arte un tempo nobile – quando la ricercavano re e popoli – e capace di nobilitare quelli che si era degnata di tramandare ai posteri; ora però è stata soppiantata completamente dai marmi[1] e persino dall'oro al punto che non solo tutte quante le pare-

1. [1] Plinio ha trattato i metalli nei libri XXXIII-XXXIV della sua enciclopedia.

[2] Il naturalista evidenzia qui che l'esposizione sulle tre arti in questione rientra nell'illustrazione delle proprietà e degli impieghi dei metalli: egli aveva trattato la toreutica soprattutto in XXXIII. 154-57; la bronzistica in XXXIV.6-93 (su *fictor* = bronzista, cfr. XXXIV.7, nota 2); l'arte del tingere con preparati ricavati da metalli segnatamente in XXXIV.98-99.

[3] Le terre e le pietre occuperanno infatti i libri rispettivamente XXXV e XXXVI-XXXVII. La dipendenza diretta di Plinio da fonti greche per buona parte di questi tre libri è confermata dai relativi apparati bibliografici del libro I, nei quali le fonti greche appaiono predominanti rispetto alle latine.

2. [1] Inizia con questo par. la trattazione della pittura, che si protrarrà fino al par. 150, occupando quindi gran parte dell'esposizione sulle terre, delle quali costituisce la valorizzazione piú nobile. Anche la pittura, come la bronzistica, appare a Plinio in decadenza irreversibile, che per il naturalista caratterizza le arti e la terra stessa (cfr. soprattutto XXXIV.2, nota 10; 5, note 2 e 5), questa per senilità, quelle anche per l'azione corruttrice della *luxuria*, secondo una convinzione diffusa nella società romana. Tra i popoli che anticamente ricercavano la pittura, dovevano essere annoverati secondo Plinio soprattutto gli Egizi, i Sicioni, i Corinzi (cfr. par. 15) e naturalmente gli Ateniesi; tra i re si era distinto Alessandro, amante della pittura e legato ad Apelle (cfr. parr. 85-86, 98, 106). L'uso di dipingere ritratti veniva fatto risalire a Polignoto, che avrebbe raffigurato l'amante Elpinice, sorella di Cimone, nel «Portico dipinto» di Atene (Plutarco, *Vite parallele*, *Cimone* 4). Lo scrittore ha qui presente soprattutto la pittura parietale, perché afferma che essa è stata soppiantata dalla voga dei marmi, ossia dei rivestimenti parietali con incrostazioni e con lastre regolari connesse tra loro (*opus sectile*): usi invalsi già in età tardoclassica (cfr. XXXVI.47-51), ma la cui massima voga ebbe luogo in effetti in età tardorepubblicana e altoimperiale (dunque ai tempi di Plinio). La vasta diffusione dei rivestimenti marmorei era un esito dell'adozione dell'apparato architettonico di tradizione ellenistica per l'architettura, soprattutto privata, del mondo romano, come prova del successo

et interraso marmore vermiculatisque ad effigies rerum et animalium
3 crustis. Non placent iam abaci nec spatia montes in cubiculo dilatantia: coepimus et lapide pingere. Hoc Claudii principatu inventum, Neronis vero maculas, quae non essent in crustis, inserendo unitatem variare, ut ovatus esset Numidicus, ut purpura distingueretur Synnadicus, qualiter illos nasci optassent deliciae. Montium haec subsidia deficientium, nec cessat luxuria id agere, ut quam plurimum incendiis perdat.

4 (2) Imaginum quidem pictura, qua maxime similes in aevum pro-

ti sono ricoperte, ma si hanno anche marmi intarsiati e rivestimenti marmorei a forma di mosaico che rappresentano cose e animali[2].

3 Non piacciono piú i pannelli di rivestimento o le superfici che trasportano le montagne a stipare una camera da letto: abbiamo cominciato anche a dipingere col marmo. Questo è stato inventato sotto il principato di Claudio[1], mentre sotto Nerone[2], si è trovato il modo di variare l'uniformità inserendo macchie che non erano presenti nella superficie marmorea, cosicché le lastre in marmo Numidico avessero forma ovale e quello in marmo Sinnadico[3] fossero variegate di porpora come il nostro lusso avrebbe voluto che quei marmi esistessero in natura. È cosí che si ovvia ai limiti delle montagne; e il lusso si adopera incessantemente affinché, in caso di incendio, la perdita sia la massima possibile.

4 (2) Anche la pittura di ritratti[1] con la quale venivano tramanda-

economico e sociale e della raffinatezza del *dominus*, ed esprimeva l'affermazione del gusto per l'involucrazione cromatica degli spazi architettonici (cfr. ad esempio «Studi Miscellanei», XXV, 1981-83, pp. VIII, 171-233). Plinio critica la voga dei rivestimenti marmorei parietali probabilmente non solo in quanto manifestazioni di *luxuria*, ma anche perché essi, pur pregevoli per *materia*, gli dovevano apparire insufficienti per *ars* (opere «industriali», non presentavano l'acribia dei capolavori individui degli antichi) e per soggetto, com'è noto entrambi importanti criteri di giudizio nella valutazione pliniana di un'opera d'arte (cfr. XXXIV.5, nota 2).

[2] Plinio condanna quindi a maggior ragione le dorature delle lastre marmoree e puntualizza il riferimento ai rivestimenti parietali in marmo distinguendo le tarsie dall'*opus sectile* (cfr. nota precedente). *Vermiculatae crustae* sembra designare un mosaico di lastre dalle forme sinuose, ma molto varie, e di diversi colori e dimensioni, piuttosto che un mosaico di tessere molto minute (cfr. XXXVI.185; Nonio, 188 20; e la decisiva disamina di D. Gioseffi, in «Rendiconti dell'Accademia Nazionale del Lincei», X (1955), pp. 572-95). Le rappresentazioni di *res* e *animalia*, dunque naturalistiche, compaiono *in primis* su mosaici di Pella del IV secolo a. C. (le cacce al cervo e al leone), ma conoscono una larga diffusione soprattutto con l'impiego estensivo di mosaici tessellati (con tessere regolari di piccolo formato) e *sectilia* nell'architettura, particolarmente privata, del mondo romano nei secoli I a. e d. C. (cfr. M. L. Morricone Matini, in «Studi Miscellanei», XXV, 1981-83, pp. 135-53). L'adozione di siffatti scenari sulle pareti dava luogo a illusori «sfondamenti» delle delimitazioni dei vani e collocava idealmente i vari ambienti in parchi o paesaggi idillici, che per antica tradizione connotavano i palazzi di persone di condizione elevata ed erano pertanto prove del potere sociale ed economico del *dominus* (cfr. J. Grimal, *Les jardins romains*, Paris 1969, pp. 63-87, 301-49).

3. [1] 41-54 d. C. L'espressione *dilatare montes in cubiculo* è probabilmente un'allusione all'impiego estensivo del marmo per rivestire i muri delle stanze, l'argomento di cui sta parlando qui Plinio; *lapide pingere* equivale verosimilmente all'imitazione della pittura con l'*opus sectile*, già citato infatti alla fine del par. 2.

[2] 54-68 d. C.

[3] Le piú importanti cave numide di marmo di discreta circolazione durante il primo impero sono quelle di Shemtou e Gebel Azeiza (cfr. XXXVI.49). Il marmo sinnadico prende il nome da Sinnada, città della Frigia celebre per le cave di marmo dei monti vicini. Sui principali marmi del mondo romano, cfr. «Studi Miscellanei», XXV, 1981-83, pp. 15-30. L'uso di intarsi per rivestimenti parietali e pavimentali con disegni geometrici e figurati in marmi policromi, e di imitazioni musive, contraddistingue l'architettura privata romana soprattutto dalla seconda metà del I secolo d. C. in poi: cfr. ancora «Studi Miscellanei», XXV, 1981-83, pp. 155-251.

4. [1] Plinio si riferisce qui probabilmente all'uso di dipingere ritratti di personalità notevoli su quadri da parte di definite personalità artistiche, che caratterizza la pittura greca soprattutto in età tardoclassica e nel primo ellenismo e che si può accettare fosse caduto in desuetudine ai suoi tempi. Egli può pertanto non esser contraddetto dall'esistenza del ritratto veristico nella pittura, soprattutto parietale, di età altoimperiale, in quanto doveva giudicare tali immagini carenti per *ars* e spesso per soggetto (cfr. par. 2, nota 1) e pertanto non annoverabili tra le opere d'arte pittorica. Sul ritratto

pagabantur figurae, in totum exolevit. Aerei ponuntur clipei argentea facie, surdo figurarum discrimine; statuarum capita permutantur, volgatis iam pridem salibus etiam carminum. Adeo materiam conspici malunt omnes quam se nosci. Et inter haec pinacothecas veteribus tabulis consuunt alienasque effigies colunt, ipsi honorem non nisi in pretio ducentes, ut frangat heres furisque detrahat laqueo. Itaque nullius effigie vivente imagines pecuniae, non suas, relincunt. Iidem palaestras athletarum imaginibus et ceromata sua exornant, Epicuri voltus per cubicula gestant ac circumferunt secum. Natali

te nei secoli figure somiglianti al massimo grado, è del tutto scomparsa. Si dedicano ora scudi di bronzo[2] argentati in superficie, senza alcuna sensibilità nel differenziare le figure; si scambiano le teste delle statue, e su quest'uso circolano già da tempo facezie, anche in componimenti poetici. A tal punto tutti preferiscono che si noti il materiale prezioso piuttosto che si riconosca la propria immagine. E intanto tappezzano le loro pinacoteche di vecchie tavole[3] e celebrano i ritratti altrui, riponendo l'onore solo nel prezzo, inducendo cosí l'erede a ridurre in pezzi l'opera, per sottrarla alle insidie di un ladro. Cosí, dato che nessuno sopravvive nella propria immagine, quelli che costoro lasciano sono ritratti del loro denaro, non già delle loro sembianze. Gli stessi ornano le loro palestre e le sale da lotta di ritratti di atleti, mettono i busti di Epicuro[1] nelle stanze da letto e se li por-

in età imperiale, cfr. H. Temporini, a cura di, *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II, 12, 2, Berlin 1981, pp. 477-725.

[2] L'uso di apporre ritratti sugli scudi è documentato nell'Atene del V secolo (Alcibiade s'era fatto ritrarre sul proprio scudo in sembianze d'Erote: cfr. XXXVI.28 e Plutarco, *Vite parallele*, *Alcibiade* 16; Ateneo, XII 534*e*). Il primo esempio a Roma è ancora di età altorepubblicana ma risale forse ancora al tardo arcaismo (naturalmente, con ritratti solo intenzionali: cfr. par. 12, nota 1). Gli scudi (*clipei*) recavano ritratti idealizzati dei possessori (*imagines clipeatae*); tale usanza venne in gran voga specie in età tardorepubblicana e imperiale per la sua funzione celebrativa, in quanto esprimeva l'eroizzazione del personaggio in questione (cfr. «American Journal of Archaeology», LXXXIII, 1979, pp. 481-84, e D. Scarpellini, *Stele romane con imagines clipeatae in Italia*, Roma 1987). L'inciso *surdo figurarum discrimine* testimonia l'affermarsi nel I secolo dell'Impero di «ritratti» tipologici, conseguenza delle produzioni industriali e per serie di rappresentazioni iconiche. La sostituzione delle teste originarie di statue con ritratti di principi romani venne in uso soprattutto in età giulio-claudia (dunque in tempi prossimi a quelli di Plinio): essa è spiegabile con la concezione italica che la spiritualità di ognuno sia concentrata nel capo; tali «modernizzazioni» simboleggiavano i richiami dei nuovi principi a determinate epoche precedenti e permettevano di limitare la necessità di erigere nuove statue: cfr., ad esempio, Tacito, *Annales* I 74. Plinio condanna quest'usanza probabilmente perché in tal modo si distruggeva l'*ars* dell'opera originaria e l'immagine che ne risultava non dava una compiuta *similitudo* né del personaggio antico, né di quello moderno.

[3] Le pinacoteche, ambienti per l'esposizione e l'ammirazione di quadri (cfr. anche par. 148), erano di tradizione ellenistica (dubbia è infatti la funzione di Pinacoteca per un vano dei Propilei di Atene, di età periclea): la loro affermazione procede di conserva con quella dei Musei e presuppone la maturazione di una concezione delle opere d'arte come beni per se stessi, anche a prescindere dai rispettivi contesti, e lo studio e la valorizzazione del retaggio del passato, del quale i monumenti sono parte integrante. La creazione di pinacoteche nel mondo romano è attestata già per l'età tardorepubblicana: si trattava non solo di istituzioni pubbliche (cfr. ad esempio Petronio, 83.1; 7; 93.3), ma anche di ambienti privati, inseriti in *domus* e *villae*, nei quali la funzione di godere dei quadri era talora congiunta a quella del triclinio: cfr. Varrone, *De re rustica* I 2.10; 57.2; Vitruvio, VI 3.8; 4.2; 5.3; 6.5; 7.3. Anche le pinacoteche citate in questo passo sembrano private. Lo scrittore non condanna categoricamente le raccolte di quadri (il libro XXXV dimostra che egli ne era un assiduo frequentatore), ma le ritiene sintomatiche del declino dell'arte (si sarebbero ammirate le opere degli antichi senza crearne di altrettanto pregevoli), manifestazioni di *luxuria*, se private, e spesso dissonanti dall'esigenza di conservare in molti casi i capolavori nei rispettivi contesti (cfr. ad esempio VII.127; XXXVI.20-22): sulle idee di Plinio concernenti il collezionismo d'arte, cfr. G. Gualandi, in aa.vv., *Plinio il Vecchio, sotto il profilo storico e letterario*, II, Como 1982, pp. 259-78.

[1] Le palestre erano impianti adibiti a esercizi ginnici e constanti di corti quadrangolari, dall'età periclea generalmente porticate, su cui davano ambienti funzionali a specifici ludi; nel mondo greco, esse erano comprese nei ginnasi, in quello romano, erano di regola associate a terme. Plinio parla qui di palestre private, testimoniate anche da Varrone (*De re rustica* II *prooem.* 2; III 13.1), Cicerone (in molti passi) e Vitruvio (VI 5.3). I *ceromata* erano probabilmente sale per lotta associate alle palestre (cfr. XXIX.26). La testimonianza pliniana sulle rappresentazioni pittoriche di atleti in ambienti per

eius sacrificant, feriasque omni mense vicesima luna custodiunt, quas icadas vocant, ii maxime, qui se ne viventes quidem nosci volunt. Ita est profecto: artes desidia perdidit, et quoniam animorum
6 imagines non sunt, negleguntur etiam corporum. Aliter apud maiores in atriis haec erant, quae spectarentur; non signa externorum artificum nec aera aut marmora: expressi cera vultus singulis disponebantur armariis, ut essent imagines, quae comitarentur gentilicia funera, semperque defuncto aliquo totus aderat familiae eius qui umquam fuerat populus. Stemmata vero lineis discurrebant ad imagines
7 pictas. Tabulina codicibus implebantur et monimentis rerum in magistratu gestarum. Aliae foris et circa limina animorum ingentium imagines erant adfixis hostium spoliis, quae nec emptori refigere liceret, triumphabantque etiam dominis mutatis aeternae domus. Erat haec stimulatio ingens, exprobrantibus tectis cotidie inbellem

tano dietro in viaggio. Nel giorno del suo natalizio gli fanno un sacrificio e ogni mese celebrano al ventesimo giorno della luna la ricorrenza che chiamano ecade, soprattutto coloro che non vogliono essere riconosciuti neppure quando sono vivi. Cosí è certamente: l'indolenza ha rovinato le arti e poiché non ci sono piú ritratti di animi, si trascurano anche quelli del corpo.

6 Ben diversi erano i ritratti che si potevano vedere negli atrii degli antenati; non statue, opere di artisti stranieri, né in bronzo né in marmo; erano volti modellati in cera che venivano disposti in ordine in singole nicchie per avere immagini che accompagnassero i funerali gentilizi e ad ogni nuovo morto era sempre presente la folla dei familiari vissuti in ogni tempo prima di lui[1]. Del resto gli alberi genealogici[2] si allargavano con le loro linee ramificate conducenti ai singoli ritratti dipinti.

7 Gli archivi di famiglia erano pieni di registri e di documenti relativi alle imprese compiute durante le magistrature. Fuori e intorno alle soglie c'erano altre immagini di grandi animi, con le spoglie tolte al nemico che neanche al compratore era consentito staccare, cosicché le case continuavano eternamente a trionfare anche mutando i padroni. Questo rappresentava un forte stimolo poiché ogni giorno le mura sembravano rimproverare al padrone imbelle di entrare a far parte di un trionfo altrui.

funzioni ginniche trova riscontro nella documentazione archeologica (cfr. Pompei, *regio* VIII 2.22-24). La notevole diffusione dei ritratti di Epicuro è nota grazie anche a Cicerone, *De finibus* II 31.101; V 1.3. Com'è noto, il pensiero epicureo, esaltante la vita nell'*otium* appartata dalla città, contribuí non poco alla diffusione, in età tardo repubblicana e imperiale, della villa di piacere (cfr. G. Sauron, in «Mélanges d'Archéologie et d'Histoire. Antiquité: Ecole Française de Rome», XCII, 1980, pp. 277-301). Qui Plinio accetta l'equazione epicureo = dedito alla *luxuria* riferibile in realtà a una *vulgata interpretatio* del pensiero del filosofo samio. Il ritratto di Epicuro è riconoscibile in circa 30 copie della testa (due col nome del filosofo) e in alcune repliche di piccolo formato dell'intera figura, riconducibili a una statua del filosofo seduto, avvolto nel mantello e tenente il rotolo con la destra; il realismo della testa, di matrice lisippea, spinto a un indugio analitico sulle notazioni superficiali, induce a collocare l'archetipo nella temperie eclettica dei primi decenni del III secolo e ad attribuirlo a uno scultore di scuola asiana; si può pertanto trattare della statua bronzea eretta a Samo, patria di Epicuro, alla sua morte, nel 270 a. C. (H. Wrede, in «Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Athenische Abteilung», XCVII, 1982, pp. 235-45). Sull'uso di portare con sé le statue predilette, cfr. XXXIV.48, nota 2.

6. [1] L'uso di apprestare calchi in cera dei volti dei defunti, da conservare perché comparissero nei funerali venturi della famiglia, distingueva le famiglie della *nobilitas*, che infatti vantavano lo *ius imaginum*; la presenza dei volti degli antenati in un funerale evidenziava l'antichità del lignaggio, ricco di personaggi illustri. Questa pratica sta alla base della genesi del ritratto «patrizio», inteso come riproposizione del solo volto e funzionale alla propaganda delle piú rinomate *gentes*, anche se l'affermazione di tale produzione ritrattistica si spiega in primo luogo col desiderio dei notabili romani di assimilare se stessi a re, principi e «intellettuali» del mondo ellenistico. I calchi in cera sono ricordati da molte fonti: la piú antica, e autorevole, è Polibio, VI 53; cfr. J. M. C. Toynbee, *Death and Burial in the Roman World*, London 1971.

[2] Le linee, formate da nastri di tela o dipinte, componevano l'albero genealogico (*stemma*) e ciascuna conduceva a uno o piú volti dipinti (*imagines pictae*): è probabile che tali *stemmata*, rappresentati su riquadri di stoffa o su tavole entro cornici, fossero esposti a guisa di quadri negli atri, al solito come prove dell'antichità e dell'importanza della *gens* (bibliografia, molto ricca, in Croisille, *ad loc.*).

8 dominum intrare in alienum triumphum. Exstat Messalae oratoris indignatio, quae prohibuit inseri genti suae Laevinorum alienam imaginem. Similis causa Messalae seni expressit volumina illa quae de familiis condidit, cum Scipionis Pomponiani transisset atrium vidissetque adoptione testamentaria Salvittones – hoc enim fuerat cognomen – Africanorum dedecori inrepentes Scipionum nomini. Sed – pace Messalarum dixisse liceat – etiam mentiri clarorum imagines erat aliquis virtutum amor multoque honestius quam mereri, ne quis suas expeteret.

9 Non est praetereundum et novicium inventum, siquidem non ex auro argentove, at certe ex aere in bibliothecis dicantur illis, quorum inmortales animae in locis iisdem locuntur, quin immo etiam quae non sunt finguntur, pariuntque desideria non traditos vultus, sicut
10 in Homero evenit. Quo maius, ut equidem arbitror, nullum est felicitatis specimen quam semper omnes scire cupere, qualis fuerit ali-

8 Resta un'invettiva dell'oratore Messalla[1] con la quale vietò che un ritratto dei Levini fosse inserito nella sua famiglia, cui essi non appartenevano. Un motivo simile fece comporre al vecchio Messalla[2] quei volumi che egli scrisse intorno alle famiglie, quando, attraversato l'atrio di Scipione Pomponiano, vide che i Salvittoni – questo era infatti il cognome – per adozione testamentaria si erano insinuati nella famiglia degli Scipioni a disonore degli Africani. Ma – sia detto con buona pace dei Messalla – anche contraffare le immagini dei grandi era già segno di un certo amore per la virtú che era comunque molto piú onorevole che meritare la mancata ricerca della propria immagine da parte degli altri.

9 Non si deve dimenticare neanche la nuova trovata di dedicare nelle biblioteche[1] ritratti – se anche non in oro o argento, almeno in bronzo – di coloro le cui anime immortali parlano in quegli stessi luoghi; ché anzi, vengono raffigurati anche ritratti immaginari e il nostro desiderio dà forma a volti non tramandati, come è avvenuto per Omero[2].

10 Come io credo, non c'è nessun esempio di fortuna maggiore che quando tutti sempre desiderano sapere di quale aspetto uno fosse in

8. [1] Si tratta di Marco Valerio Messalla Corvino (64 a. C. - 8 d. C.), da non confondere con Marco Valerio Messalla Rufo (cfr. XXXIV.137, nota 2). Pure i Levini erano un ramo della *gens Valeria*.
[2] Cfr. XXXIV.137, nota 2.

9. [1] L'usanza di collocare nelle biblioteche le effigi di autori illustri è probabilmente di ascendenza ellenistica, perché potrebbe essere un esito della concezione dell'opera letteraria come espressione dell'ingegno d'un singolo, la spiritualità del quale è rilevata in guisa immediata dal ritratto (per la concezione dei ritratti come *animorum imagines*, cfr. il par. 5). Momenti decisivi di tale processo sono forse costituiti dalle biblioteche di Alessandria e Pergamo (cfr. il par. 10). A Roma, tale costume è documentato fin dal I secolo a. C.: memorabile l'istituzione da parte di Asinio Pollione nel 39 a. C. circa della biblioteca presso l'*Atrium Libertatis*, tra il Campidoglio e il Quirinale (cfr. il par. 10), anche perché vi fu collocato il ritratto di Varrone, accordando per la prima volta tale privilegio a un vivente (VII.115). Sui ritratti di poeti e scrittori in biblioteche del mondo romano, T. Lorenz, *Galerien von Griechischen Philosophen und Dichterbildnissen bei den Römern*, Mainz 1965.
[2] L'iconografia di Omero rappresenta l'esempio piú celebre nell'antichità di ritratto di ricostruzione: abbiamo notizia di almeno quattordici distinti ritratti del poeta, che coprono un arco di tempo dal 460 a. C. circa al tardoantico e dimostrano quindi che il desiderio di ricrearne l'immagine caratterizzò l'intero svolgimento temporale della ritrattistica antica. Momenti salienti di tale ricostruzione iconografica sono: 1) il cosiddetto Epimenide, del 460 a. C. (copie principali a Monaco e al Vaticano, forse riferibili alle statue di Dionisio d'Argo a Olimpia), che inaugura la rappresentazione del poeta ad occhi chiusi per indicarne la cecità, con un volto ancora tipico; 2) il tipo Modena, databile probabilmente tra il V e il IV secolo, di scuola attica, forse della tradizione di Demetrio di *Alópeke*, che attribuisce ad Omero un capo di vecchio, con una certa carica patetica, per altro senza interpretazione fisiognomica; 3) il cosiddetto Apollonio di Tiana, del primo ellenismo (copie fondamentali ai Capitolini, a Napoli, a Monaco e ad Atene) rappresenta un Omero eroizzato (il culto del poeta si afferma dal 350 a. C. circa), interpretato in chiave fisiognomica: in esso la vigorosa resa plastica e tridimensionale, di matrice lisippea, si stempera in un calligrafismo accademico, per cui il prototipo dovrebbe essere d'uno scultore attico; 4) il tipo Parigi-Napoli, probabilmente di scuola rodia, forse del II secolo a. C.: notevole per il virtuosismo veristico, la sensibilità per gli aspetti patologici, si situa verosimilmente nel momento in cui il barocco asiano è reinterpretato dai Rodioti in chiave pittoricistica. È quest'ultimo il tipo piú diffuso, anche in età imperiale (e in quelle successive) e pertanto probabilmente quello a cui si riferisce Plinio. Sul ritratto di Omero, ancora fondamentale R. ed E. Böhringer, *Homer*, Breslau 1939.

quis. Asini Pollionis hoc Romae inventum, qui primus bibliothecam dicando ingenia hominum rem publicam fecit. An priores coeperint Alexandreae et Pergami reges, qui bibliothecas magno certamine in-
11 stituere, non facile dixerim. Imaginum amorem flagrasse quondam testes sunt Atticus ille Ciceronis edito de iis volumine, M. Varro benignissimo invento insertis voluminum suorum fecunditati etiam septingentorum inlustrium aliquo modo imaginibus, non passus intercidere figuras aut vetustatem aevi contra homines valere, inventor muneris etiam dis invidiosi, quando inmortalitatem non solum dedit, verum etiam in omnes terras misit, ut praesentes esse ubique ceu di possent. Et hoc quidem alienis ille praestitit.

12 (3) Verum clupeos in sacro vel publico dicare privatim primus instituit, ut reperio, Appius Claudius qui consul cum P. Servilio fuit anno urbis CCLVIIII. Posuit enim in Bellonae aede maiores suos, pla-

vita. Questa fu un'innovazione a Roma di Asinio Pollione che per primo, dedicando una biblioteca, rese di dominio pubblico l'ingegno degli uomini. Se poi abbiano cominciato prima i re di Alessandria e di Pergamo, i quali in grande gara fondarono biblioteche, non potrei dirlo facilmente.

11 Che l'amore per i ritratti dei grandi sia stato un tempo molto vivo, lo testimoniano quell'Attico amico di Cicerone con un volume su questo argomento[1] e Marco Varrone[2] con l'invenzione nobilissima di inserire in qualche modo nei suoi numerosi volumi anche i ritratti di settecento uomini illustri, non sopportando che le loro immagini si perdessero o che l'usura del tempo prevalesse sull'uomo: autore di un dono da fare invidia anche agli dèi dal momento che non solo conferí immortalità ai personaggi raffigurati ma li fece anche conoscere in tutto il mondo, perché potessero essere presenti ovunque come dèi. E questo onore lo rese a gente che non era della sua famiglia.

12 (3) Trovo comunque che il primo a dedicare specificamente in luogo sacro o pubblico medaglioni sia stato Appio Claudio[1] che fu console con Publio Servilio nell'anno 259 di Roma [495 a. C.]. Pose infatti nel tempio di Bellona[2] i suoi antenati e volle che fossero in

11. [1] Attico aveva raccolto in un volume serie di epigrammi ricordanti le azioni celebri di personaggi illustri, posti sotto le rispettive effigi (Nepote, *Attico* 18).

[2] Il Reatino aveva scritto le *Imagines*, raccolta di 700 ritratti (il 7 era sacro per la dottrina pitagorica, abbracciata da Varrone) espressi sia con raffigurazioni sia con *elogia* scritti. Queste opere di Attico e Varrone sono un esito del confronto, tipicamente tardoellenistico, tra parole e immagini, per verificarne le rispettive capacità comunicative (cfr., ad esempio, il *monumentum aere perennius* di Orazio), e presuppongono la concezione individualistica della storia, risolta in serie di personaggi, di matrice peripatetica, e l'istanza celebrativa, propria della cultura romana. Questi impulsi stanno appunto alla base della voga della biografia e del ritratto in età tardorepubblicana: sulle esigenze culturali alla base dei «ritratti» varroniani, cfr. G. Becatti, *Arte e gusto negli scrittori latini*, Firenze 1951, pp. 66-67.

12. [1] Sulle immagini clipeate, cfr. par. 4, nota 2. Poiché un Appio Claudio fu in effetti console con Publio Servilio nel 495 a. C. (Livio, II 21), non v'è ragione, a mio avviso, di pensare che Plinio citi un altro Appio Claudio, sbagliandone la cronologia. Plinio sta infatti attingendo a una fonte scritta (cfr. *reperio*), forse gli *Annales Maximi*. La datazione ancora agli inizi del V secolo dell'usanza di dedicare immagini clipeate (ovviamente, con ritratti solo intenzionali) a Roma presupporrebbe a sua volta che questo costume fosse presente fin dal tardoarcaismo nel mondo greco e, piú specificatamente, ad Atene, dove esso è documentato solo nel momento classico (cfr. par. 4, nota 2).

[2] Il tempio di Bellona si trova accanto a quello di Apollo Medico o Sosiano (cfr. XXXVI.28), all'esterno del pomerio, presso l'antica porta Carmentale e fungeva da sede per le riunioni del senato, quando questi accoglieva i magistrati dotati di *imperium*, segnatamente i generali vittoriosi; nel santuario, dinanzi al tempio, avevano luogo anche le adunate degli eserciti in partenza per le guerre, presso la *columna bellica*. Il tempio fu dedicato nel 296 a. C. da Appio Claudio Cieco: il passo in questione di Plinio suggerisce però che una prima erezione del tempio fosse stata operata dall'Appio Claudio del 495 (infatti, le riunioni del senato in quest'area sono documentate fin dal 449); distrutto il tempio col sacco gallico, un discendente del primo istitutore avrebbe provveduto a un nuovo impianto, con relativa nuova *dedicatio*. Tale proposta spiegherebbe il carattere «libresco» della notizia di Plinio, che naturalmente non poteva vedere i donari pertinenti ad un impianto pregallico (sul tempio di Bellona, cfr. F. Coarelli, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», LXXX, 1965-67, pp. 37-72).

cuitque in excelso spectari in titulos honorum legi, decora res, utique si liberum turba parvulis imaginibus ceu nidum aliquem subolis pariter ostendat, quales clupeos nemo non gaudens favensque aspicit.

13 (4) Post eum M. Aemilius collega in consulatu Quinti Lutatii non in basilica modo Aemilia, verum et domi suae posuit, id quoque Martio exemplo. Scutis enim, qualibus apud Troiam pugnatum est, continebantur imagines, unde et nomen habuere clupeorum, non, ut perversa grammaticorum suptilitas voluit, a cluendo. Origo plena vir-

14 tutis, faciem reddi in scuto cuiusque, qui fuerit usus illo. Poeni ex auro factitavere et clupeos et imagines secumque vexere. In castris certe captis talem Hasdrubalis invenit Marcius, Scipionum in Hispania ultor, isque clupeus supra fores Capitolinae aedis usque ad incen-

bella vista, situandoli in posizione elevata, e che si leggessero fino le iscrizioni delle cariche: spettacolo magnifico specialmente quando una corona di figli con le loro piccole immagini, mostri, in un solo colpo d'occhio, quasi il nido della stirpe: e nessuno può guardare questi medaglioni senza gioia e approvazione.

13 (4) Dopo di lui Marco Emilio[1], collega nel consolato di Quinto Lutazio [78 a. C.], li pose non solo nella basilica Emilia ma anche in casa sua, sempre seguendo un uso militare. I ritratti, infatti, erano contenuti in scudi simili a quelli con cui si combatté presso Troia; è di lí che presero anche il nome di clipei, e non, come ha voluto la fuorviante sottigliezza dei grammatici, dal verbo *cluere*[2]. L'origine è del tutto legata al valor militare poiché il ritratto viene riprodotto nello scudo di colui che lo aveva usato.

14 I Cartaginesi usarono far d'oro anche gli scudi e i ritratti e li portavano con sé, al campo. Sicuramente nell'accampamento da lui conquistato, Marcio, il vendicatore degli Scipioni[1], in Spagna, ne trovò uno di Asdrubale, e quello scudo stette sopra la porta del tempio Capitolino fino al primo incendio[2]. A tale riguardo è degno di nota il

13. [1] La Basilica Emilia, eretta sul lato nord del foro romano *in primis* nel 179 a. C. da Fulvio Nobiliore (donde il nome originario di Basilica Fulvia), fu piú volte ricostruita. L'impianto originario aveva rappresentato una delle piú notevoli iniziative edilizie mediorepubblicane volte a monumentalizzare le direttrici perimetrali del foro, su probabile richiamo delle *agorai* delle città ellenistiche, ed era stato uno dei primi momenti di elaborazione della tipologia della basilica, sede di tribunali e luogo d'affari e ritrovi. Plinio si riferisce qui all'intervento sulla basilica del 78 a. C. operato da Emilio Lepido (donde il nome poi definitivo dell'impianto), che accompagnò la ricostruzione dell'edificio con la collocazione al suo interno d'un apparato «decorativo» (i *clipei*; e probabilmente il fregio con rappresentazione a rilievo di episodi delle origini di Roma), celebrativo a un tempo degli eroi fondatori dell'Urbe e dei valorosi antenati vantati dalla *gens Aemilia*. Poiché fregio e *clipei* erano rivolti verso l'area al centro dell'impianto, il nuovo apparato era anche funzionale alla creazione di uno spazio interno centripeto, ricerca che costituisce, com'è noto, uno dei temi piú significativi dell'architettura romana tardorepubblicana (sulla Basilica Emilia, cfr. F. Coarelli, *Il Foro Romano. Periodo repubblicano e augusteo*, II, Roma 1985, *passim*).

[2] Secondo Plinio, *clipeus* deriverebbe da γλύφω (cesello), anziché da *cluo* (sono celebre). Plinio si dimostra favorevole all'antico uso romano delle immagini clipeate, probabilmente sia perché esso, celebrando chi s'era distinto combattendo, era in accordo col costume patriottico, bellicoso e austero attribuito agli antenati, sia in quanto i ritratti clipeati avrebbero riproposto le vere sembianze dei personaggi in questione e potevano pertanto esser contrapposti ai ritratti idealizzati e tipici, alle trasformazioni di immagini antiche e all'affermazione di iconografie generiche propri di età piú vicine allo scrittore (cfr. parr. 4-5). Plinio è quindi un assertore del ritratto fisiognomico, in accordo con la sua predilezione per la pittura tardoclassica e protoellenistica, caratterizzata dalla ricerca di un'adeguata rappresentazione delle peculiarità fisiche e spirituali nella ritrattistica, e con la sua nostalgia per Roma repubblicana, vale a dire per l'età del ritratto «realistico».

14. [1] Nel 212 a. C. (Livio, XXV 39.12-15). L'uso delle immagini clipeate anche da parte delle piú illustri famiglie puniche non è altrimenti documentato, ma può essere accolto, data la profonda ellenizzazione di Cartagine del III secolo a. C. (sintesi critica in *Storia e civiltà dei Greci*, X, Milano 1977, pp. 543-46; fondamentale ora *Chartage*, IX, 1986, pp. 99-120): cfr. par. 4, nota 2.

[2] Nell'83 a. C. Il tempio capitolino è naturalmente quello della massima triade divina di Roma arcaica, Giove, Giunone e Minerva, eretto su una delle due vette del Campidoglio, donde il nome. Sarebbe stato fondato da Tarquinio Prisco, ultimato dal Superbo, dedicato dai primi consoli nel 509; dopo l'incendio dell'83, fu ricostruito nella configurazione originaria da Catulo nel 69 a. C., di nuovo distrutto da un incendio nel 69 d. C. ad opera dei Vitelliani e eretto nuovamente da Vespasiano; dopo la morte di Plinio, subirà un incendio ancora nell'80 e sarà ripristinato da Domiziano nell'82.

dium primum fuit. Maiorum quidem nostrorum tanta securitas in ea re adnotatur, ut L. Manlio, Q. Fulvio cos. anno urbis DLXXV M. Aufidius tutelae Capitolio redemptor docuerit patres argenteos esse clupeos, qui pro aereis per aliquot iam lustra adsignabantur.

(5) De picturae initiis incerta nec instituti operis quaestio est. Aegyptii sex milibus annorum aput ipsos inventam, priusquam in Graeciam transiret, adfirmant, vana praedicatione, ut palam est; Graeci autem alii Sicyone, alii aput Corinthios repertam, omnes umbra hominis lineis circumducta, itaque primam talem, secundam sin-

disinteresse dei nostri padri: al punto che sotto il consolato di Lucio Manlio e Quinto Fulvio[3] nell'anno 575 di Roma [179 a. C.], Marco Aufidio[4], che aveva l'appalto della conservazione del Campidoglio, fece sapere ai senatori che gli scudi erano d'argento, mentre già per parecchi lustri[5] erano stati registrati come bronzei.

15 (5) La questione degli inizi della pittura è molto incerta e del resto esula dal nostro compito. Gli Egizi sostengono che fu scoperta da loro seimila anni prima che passasse in Grecia: una vana pretesa, come è chiaro[1]. I Greci dicono, alcuni che fu trovata a Sicione, altri a Corinto, tutti comunque concordano che nacque dall'uso di tracciare con delle linee il contorno dell'ombra umana: pertanto la prima pit-

L'impianto originario aveva colonne su tre lati, escluso quello di fondo, e un profondo pronao, pure colonnato, che dava sulle tre celle; di dimensioni gigantesche, doveva essere il frutto della politica tirannica dei Tarquini (e pertanto analogo all'Olimpieio dei Pisistratidi ad Atene) e della profonda etruschizzazione di Roma nel VI secolo a. C. e probabilmente pure del richiamo esercitato dai grandiosi templi ionici arcaici. Dopo il sacco gallico, dal quale non sarebbe stato violato, divenne il simbolo della *perennitas* di Roma, come tale riproposto tramite i vari *capitolia* in tutto l'impero. Non a caso, è il tempio piú spesso ricordato da Plinio: cfr. III.70; VII.138; XIX.23; XXVIII.16; XXXIII.15-16, 19, 57, 111-12; XXXIV.38, 77; XXXV.14, 157; XXXVI.45, 185): su tale tempio, H. Riemann, in «Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung», LXXVI (1969), pp. 110-21.

[3] Si tratta di Lucio Manlio Acidino Fulviano e Quinto Fulvio Flacco, le vicende dei quali sono ampiamente narrate da Livio nei libri XXXVIII-XL.

[4] Livio, XL 51.3 precisa che l'appalto riguardava l'intonacatura del tempio di Giove Capitolino, la rimozione delle statue addossate poco opportunamente alle colonne e di scudi e insegne militari affissi al tempio.

[5] È probabile che la rimozione degli scudi dal tempio (cfr. nota precedente) abbia consentito una verifica del materiale dei *clipei* (forse qui *argenteus* è aggettivo generico per «argentato»). Poiché l'espressione *in ea re* («su quest'argomento») è riferita a *clipei* d'argento, non piú alle immagini clipeate, è verosimile che per Plinio tali scudi non recassero ritratti: questo passo pliniano mi sembra pertanto del tutto in accordo con quello *ad hoc* di Livio.

15. [1] Plinio, dopo avere parlato della degenerazione della pittura ai suoi tempi, comparandola col costume antico (parr. 2-14), passa ora a trattare dell'origine della pittura e della sua evoluzione in Italia (parr. 15-28), adottando una ripartizione della materia analoga a quella del libro XXXIV (deplorazione della decadenza delle arti del rame e del bronzo: parr. 2-8; origine della bronzistica e sua evoluzione a Roma e in Italia: parr. 9-48). Essendo la pittura, come le altre arti figurative, ritenuta mimetica della realtà, le sue acquisizioni sono considerate non invenzioni, ma «scoperte» di quanto esiste già in natura e basta solo trovare. Plinio presenta una linea evolutiva della pittura che dalle discusse origini perviene alla sua piena maturazione con Apelle: è probabile che questo disegno storico risalga a Senocrate, per coerenza con la matrice senocratea dell'analoga concezione sulla bronzistica (cfr. XXXIV.54, nota 9) e perché l'interpretazione mimetica ed evolutiva dell'*ars* e il giudizio particolarmente laudativo sulla pittura della seconda metà del IV secolo si addicono al critico del primo ellenismo, di scuola lisippea e cultura peripatetica (cfr. F. Münzer, *Beiträge zur Quellenkritik der Naturgeschichte des Plinius*, Berlin 1897). La teoria dell'origine egizia della pittura risale a fonti egizie (*Aegyptii... adfirmant*) probabilmente di età tolemaica e che Plinio cita di seconda mano (infatti nessuna fonte egizia è compresa nella bibliografia del libro XXXIV). Essa era motivata probabilmente dall'alta antichità della tradizione pittorica egiziana, esplicitata da Plinio e confermata dall'indagine archeologica, dagli importanti uffici riservati a quest'arte in Egitto di rappresentare un'ampia gamma di aspetti della vita reale, in misura maggiore che presso gli altri popoli noti ai Greci, e di definire alcuni tra i piú significativi tipi monumentali (sintesi in A. Mekhitarian, *Le peinture égyptienne*, Genève 1954), infine perché l'origine egizia di diverse discipline e arti connesse con la sapienza era un *topos* nel mondo greco-romano. Plinio non accetta questa teoria perché, come si vedrà, identifica tale arte, come le altre, con uno sviluppo organico, incentrato nella scoperta delle verità naturali e avvenuto storicamente soprattutto in Grecia, nel quale la pittura egizia non poteva rientrare.

gulis coloribus et monochromaton dictam; postquam operosior in-
16 venta erat, duratque talis etiam nunc. Inventam liniarem a Philocle Aegyptio vel Cleanthe Corinthio primi exercuere Aridices Corinthius et Telephanes Sicyonius, sine ullo etiamnum hi colore, iam ta-

tura fu di questo tipo, la seconda fu a colori unici[2] e, quando già era stata introdotta la pittura a piú colori, fu chiamata monocromatica;
16 essa è tuttora in uso. La pittura lineare sarebbe stata trovata da Filocle[1] d'Egitto o da Cleante di Corinto[2]: per primi la esercitarono Aridice di Corinto e Telefane di Sicione[3]; tutti costoro non usavano ancora il colore, ma già tracciavano linee all'interno della figura. Da

[2] Le due scuole pittoriche di Sicione e Corinto evidentemente vantavano ciascuna la priorità cronologica di quest'*inventio*: è probabile che la tesi filosicionia risalga a Senocrate, educato alle arti in questa città, dove fors'anche aveva scritto i suoi trattati; essa era probabilmente condivisa pure da Polemone d'Ilio, autore d'un'opera sui quadri di Sicione. Plinio, in ogni caso, conosce tale teoria tramite qualche fonte seriore, perché questi due scrittori non compaiono nella bibliografia del libro XXXV. La tesi sicionia si basava probabilmente sulle figure dei pittori sicioni di età arcaica Telefane (cfr. par. 16, nota 3) e Cratone (Atenagora, *Legatio* 14), di cui il primo sarebbe stato l'iniziatore della celebre scuola di pittura della città. La tesi favorevole a Corinto si basava invece sulla nota presenza in questa città nell'alto arcaismo di un'importante tradizione pittorica (la piú rinomata in Grecia), documentata dalle numerose personalità di pittori riferibili a tale temperie (Cleante, Aridice, Ecfanto: cfr. par. 16; Igienonte, Dinia, Carmada: cfr. par. 56; Milonida e Timonida, noti da iscrizioni), dai quadretti votivi superstiti (da Pendeskouphia e Pitsa), da metope dipinte (da Termo in Etolia) e infine dalla pittura vascolare corinzia, egemone in Grecia dalla fine dell'VIII ai primi decenni del VI secolo. Sul problema della pittura corinzia, fondamentale H. Payne, *Necrocorinthia*, Oxford 1931. La «pittura d'ombre» corrisponde probabilmente alle rappresentazioni tardogeometriche d'esseri umani e altri temi desunti dalla realtà e resi appunto come ombre scure, definite da linee di contorno, senza o con poche suddivisioni interne: in effetti, questo è il primo stadio della pittura greca, intesa come rappresentazione del reale. Il secondo stadio, caratterizzato da immagini definite da linee di contorno e campite con colori stesi uniformemente, corrisponde forse alle rappresentazioni vascolari orientalizzanti a carattere narrativo, che grazie a tale tecnica acquisiscono contorni fluenti e movimenti coordinati (P. Moreno, *La pittura greca*, Milano 1987, pp. 33-37).

16. [1] Sull'ascendenza senocratea del principio di «scoperta» (*inventio*) della pittura, di cui la ricerca dell'*inventor* è una conseguenza, cfr. par. 15, nota 1. Gli «scopritori» della pittura sono riferibili naturalmente al primo stadio, quello del ricorso alle ombre delimitate da linee di contorno (cfr. par. 15, nota 2) e sono pertanto databili all'VIII-VII secolo a. C. Filocle è la figura di pittore che darebbe consistenza alla tesi dell'origine egizia: poiché questo nome è greco e ricorre soprattutto ad Atene (cfr. *RE*, s.v.), si può proporre si trattasse d'un pittore ateniese stabilitosi in Egitto e che, tornato in patria, avrebbe portato alla ribalta le esigenze narrative proprie della pittura egizia, contribuendo all'affermazione di rappresentazioni del reale nel tardogeometrico attico.

[2] Cleante è la figura che piú di altre darebbe consistenza alla tesi dell'origine corinzia, essendo identificabile col noto pittore omonimo altoarcaico attivo a Olimpia con dipinti nel tempio di Artemide dell'Alfeo sulla presa di Troia e su Posidone offerente un tonno a *Zeus* incinto di Atena (Strabone, VIII 343; Ateneo, VIII 346*bc*; cfr. anche Atenagora, *Legatio* 17.3). La sua pertinenza al primo stadio della pittura ne garantirebbe la cronologia ancora nell'VIII secolo o agli inizi del VII. Se è cosí, questo pittore potrebbe rappresentare la maturazione di esigenze figurative a Corinto nell'ambito della pittura propriamente detta intorno al 700 a. C., documentata nei primi decenni del VII secolo dalla pittura vascolare protocorinzia (sintesi in A. Giuliano, *Arte greca*, I. *Dalle origini all'età arcaica*, Milano 1986, pp. 202-10).

[3] Aridice e Telefane sarebbero pertanto legati alla «conquista» delle linee distintive delle varie parti delle figure; l'abitudine di abbondare nel dare indicazioni con segni, una volta invalsa, avrebbe dato luogo a iscrizioni esplicative accanto ai personaggi. Com'è noto, nel protocorinzio, all'iniziale produzione con figure campite interamente in nero (le «ombre») è affiancata, col pittore di Aiace (verso il 675), la rappresentazione di scene con figure modellate con abbondanti linee interne e con parti risparmiate dal colore; in un secondo momento, dopo il 640 circa, si afferma l'uso di accompagnare personaggi divini e mitici con iscrizioni (cfr. Payne, *Necrocorinthia* cit., pp. 158-69). La congruenza tra le indicazioni di Plinio e il quadro offerto dalla pittura protocorinzia dal 680 al 630 permette di proporre che all'inizio del VII secolo Telefane e soprattutto il corinzio Aridice abbiano proposto l'uso estensivo delle linee interne, adottato nella pittura vascolare dal Pittore di Aiace (se questi non è lo stesso Aridice); in seguito, dall'esperienza continua di linee graffite sarebbe nata la «moda» delle iscrizioni. Probabilmente un discendente di questo Telefane sarebbe il pittore omonimo che firma un *pinax* marmoreo nel 600 a. C., dall'Acropoli di Atene (cfr. A. E. Raubitschek, *Dedications from the Athenian Akropolis*, Cambridge (Mass.) 1949, n. 385, p. 415).

men spargentes linias intus. Ideo et quos pingerent adscribere institutum. Primus invenit eas colore testae, ut ferunt, tritae Ecphantus Corinthius. Hunc eodem nomine alium fuisse quam tradit Cornelius Nepos secutum in Italiam Damaratum, Tarquinii Prisci regis Romani patrem, fugientem a Corintho tyranni iniurias Cypseli, mox docebimus.

17 (6) Iam enim absoluta erat pictura etiam in Italia. Exstant certe hodieque antiquiores urbe picturae Ardeae in aedibus sacris, quibus equidem nullas aeque miror, tam longo aevo durantes in orbitate tecti veluti recentes. Similiter Lanuvi, ubi Atalante et Helena comminus pictae sunt nudae ab eodem artifice, utraque excellentissima for-

ciò nacque anche l'abitudine di scrivere, accanto alla figura, il nome dei personaggi rappresentati. Il primo a trovare col colore le figure fu, come tramandano, Ecfanto di Corinto usando il colore dell'argilla tritata. Questo, pur avendo lo stesso nome, è un Ecfanto[4] diverso da quello che, come Cornelio Nepote tramanda, seguí in Italia Damarato, padre del re di Roma Tarquinio Prisco, esule da Corinto per sfuggire alle ingiurie del tiranno Cipselo[5]: presto riparleremo di ciò.

17 (6) Infatti ormai la pittura era giunta a perfezione anche in Italia. Esistono, è vero, ancora oggi pitture, anteriori alla fondazione di Roma a Ardea[1], in alcuni templi, pitture che certo ammiro come nessun'altra e che resistono da cosí lungo tempo all'aperto come fossero nuove. Similmente a Lanuvio[2], dove Atalanta e Elena[3] sono state raffigurate una presso l'altra nude dallo stesso artista, ambedue

[4] Ecfanto è la figura che dà consistenza al passaggio dal primo al secondo stadio della pittura: essendo egli pure corinzio, la sua fioritura dovrebbe esser collocata ancora entro il VII secolo, l'epoca in cui la pittura corinzia fu in effetti egemone in Grecia. La sua *inventio* (non vedo ragione di correggere l'*invenit* dei codici) consiste nella creazione di immagini col colore. Si tratta ancora d'un colore unico, il marrone bruciato, ricavato dall'argilla bruciata e tritata, il che rivela l'esperienza di un pittore sull'argilla (che poteva essere di quadretti, elementi architettonici o ceramica). Probabilmente un'eco della conquista di Ecfanto è costituita dall'affermarsi dell'uso del rosso scuro o paonazzo nel protocorinzio medio, soprattutto a partire dal 670 a. C. circa (bibliografia in Giuliano, *Arte greca*, I cit., pp. 244-45). Se è cosí, l'Ecfanto venuto in Italia nel 657 a. C. (cfr. par. 152) apparterrebbe alla generazione successiva; e un suo discendente potrebbe essere ancora l'Ecfanto che firma a Melo, sul finire del VII secolo, l'immagine dipinta d'una divinità sopra una colonna (E. Löwy, *Inschriften Griechischer Bildhauer*, Leipzig 1885, n. 5). Avremmo pertanto un esempio della vitalità d'una bottega corinzia innovativa e rinomata per quasi settant'anni.

[5] Cfr. nota precedente. La venuta in Etruria, a Tarquinia, di questo pittore nel 657 (cfr. par. 152) potrebbe esser messa in relazione con la larga «presenza» della pittura corinzia in area etrusca meridionale soprattutto a partire dal 650 a. C. circa e, in particolare, con l'affermazione in quest'ambito dell'uso di campire le figure con rosso scuro (cfr. M. Martelli, *La ceramica degli Etruschi*, Novara 1987, pp. 16-30), vale a dire della modalità espressiva tradizionale degli Ecfanti.

17. [1] Plinio evidenzia l'alta antichità della pittura in Italia, come aveva fatto per la bronzistica (cfr. XXXIV.21-34), certo per desiderio di dimostrare che la tradizione italica (etrusca, latina e quindi romana) non era inferiore a quella greca nelle arti. Lo scrittore dà notizia in primo luogo di pitture in piú templi di Ardea (Lazio meridionale), anteriori alla metà dell'VIII secolo. Egli probabilmente annovera tra queste pitture quelle di Marco Plauzio, che ritiene assai antiche (cfr. parr. 115-16), e la rappresentazione di Capaneo nel tempio dei Dioscuri (Servio, *Scholia in Vergilium* (*Aeneis*), I 44). In realtà, si trattava forse di opere del VI secolo, l'età di maggior splendore di Ardea, anche perché i due templi noti della città (dell'Acropoli e della Civitavecchia) risalgono a tale torno di tempo. (Cfr. *Enea nel Lazio. Archeologia e Mito*, Roma 1981, pp. 10-18).

[2] La fioritura di Lanuvio, sui Colli Albani meridionali, nei secoli VI-V(cfr. *RE*, s. v. *Lanuvium*) fa pensare a una datazione seriore di questo dipinto rispetto a quella creduta da Plinio. Poiché Atalanta ed Elena nude sono difficilmente immaginabili nel VI secolo, quest'opera è forse del V (cfr. nota seguente).

[3] Atalanta è rappresentata nuda in Etruria fin dalla prima metà del V secolo (cfr. *LIMC*, s.v. *Atalante*, n. 61) e ancora nel IV-III secolo (cfr. *LIMC*, nn. 31-33; 92), in altre aree solo sporadicamente (cfr. *LIMC*, nn. 81 e 87). L'associazione dell'eroina ad Elena, anch'essa nuda, è nota pure solo in Etruria (cfr. *LIMC*, n. 92): l'iconografia nuda d'Atalanta e il suo accostamento a Elena sembrano pertanto una reinterpretazione etrusca di tali figure. Esse erano accumunabili perché entrambe famose per la loro bellezza e desiderate da molti pretendenti (l'eroina rappresentata come *virgo* era certo Atalanta, restia alle nozze): è pertanto giustificabile la raffigurazione delle due mortali al di fuori di contesti narrativi, come paradigmi di *excellentissima forma*. Il dipinto si doveva trovare nel tempio piú importante del centro, quello di *Iuno Lanuvina* (cfr. *RE*, s.v. *Lanuvium*), dea del matrimonio, il tema centrale delle peripezie d'Atalanta ed Elena.

ma, sed altera ut virgo, ne ruinis quidem templi concussae. Gaius
18 princeps tollere eas conatus est libidine accensus, si tectorii natura permisisset. Durant et Caere antiquiores et ipsae, fatebiturque quisquis eas diligenter aestimaverit nullam artium celerius consummatam, cum Iliacis temporibus non fuisse eam appareat.

19 (7) Apud Romanos quoque honos mature huic arti contigit, siquidem cognomina ex ea Pictorum traxerunt Fabii clarissimae gentis, princepsque eius cognominis ipse aedem Salutis pinxit anno urbis conditae CCCCL, quae pictura duravit ad nostram memoriam aede ea Claudi principatu exusta. Proxime celebrata est in foro boario aede Herculis Pacui poetae pictura. Enni sorore genitus hic fuit clario-
20 remque artem eam Romae fecit gloria scaenae. Postea non est spectata honestis manibus, nisi forte quis Turpilium equitem Romanum

di perfetta bellezza (ma una è rappresentata come vergine), non dan-
18 neggiate neppure dal crollo del tempio. L'imperatore Gaio Caligo-
la[1], innamoratosi di esse, tentò di portarle via da là; ci sarebbe riu-
scito se la natura dell'intonaco glielo avesse permesso. Resistono del
resto a Cere pitture anche piú antiche[2] e chiunque le avrà esaminate
attentamente non potrà non riconoscere che nessuna altra arte è
giunta cosí presto alla perfezione, essendo certo che al tempo di
Troia la pittura non esisteva[3].

19 (7) Anche presso i Romani la pittura ebbe onore presto, se è vero
che l'assai famosa gente dei Fabii derivò da questa il cognome di Pit-
tori ed il primo che portò questo cognome dipinse il tempio della Salu-
te nell'anno di Roma 450 [304 a. C.][1]. Questa pittura durò fino ai no-
stri tempi poiché il tempio bruciò sotto il principato di Claudio. Dopo
di essa ebbe grande fama nel Foro Boario, nel tempio di Ercole, la pit-
tura del poeta Pacuvio[2]. Nato da una sorella di Ennio, egli rese ancora
piú illustre l'arte della pittura con la sua fama di tragediografo[3].

20 In seguito però essa non fu piú praticata da cittadini di rango, a
meno che non si voglia ricordare Turpilio[1] cavaliere romano, prove-

18. [1] L'amore di diversi principi romani per le opere d'arte è ben noto: cfr., ad esempio, il par. 70 e XXXIV.62; Moreno, *La pittura greca* cit., pp. 25-28.

[2] Cere è una delle piú importanti città dell'Etruria meridionale. Il ritrovamento in città e nelle relative necropoli di numerose lastre fittili dipinte (F. Roncalli, *Le lastre dipinte da Cerveteri*, Firenze 1965) conferma la notizia pliniana e orienta verso una datazione delle pitture ricordate da Plinio a età arcaica o protoclassica.

[3] Probabilmente Plinio lo deduceva dalla mancanza di riferimenti alla pittura in Omero.

19. [1] Su Fabio Pittore, cfr. anche Cicerone, *Tusculanae disputationes* I 2.4; Valerio Massimo, VIII 14.6. Il tempio della Salute, dedicato nel 311 e consacrato nel 303 da Gaio Giunio Bubulco, vincitore sui Sanniti, si trovava sul *collis Salutaris*, la sommità nord del Quirinale (F. Coarelli, *Guida archeologica di Roma*, Milano 1974, pp. 217-20). Queste pitture murali si raccomandavano per la buona qualità del disegno e delle mescolanze cromatiche (Dionisio di Alicarnasso, XVI 3.6) e si inserirebbero pertanto nella fortuna in area centroitalica della maniera attica tardoclassica, forse per il tramite tarentino. La personalità del committente (Bubulco) suggerisce che le pitture rappresentassero episodi della seconda guerra sannitica: anche sotto questo aspetto con richiamo alle pitture di battaglie tardoclassiche, soprattutto attiche, e alla rimeditazione di questa tematica operata dalla scuola tarentina. Una pittura murale degli inizi del III secolo dall'Esquilino narrante momenti della seconda guerra sannitica sembra serbare l'eco degli affreschi di Fabio Pittore, per congruenza tematica e cronologica e in quanto vi sarebbero evidenziate le gesta del generale Fabio Rulliano, della stessa *gens* del Pittore. Si tratta di pittura a fasce sovrapposte, con quinte architettoniche e lumi a macchia, di recezione tarentina (Moreno, *La pittura greca* cit., p. 197). I dipinti di Fabio sono comunque un momento del costituirsi a Roma della pittura celebrativa, sull'eredità della pittura «storica» tardoclassica e con modalità espressive di recezione tarentina.

[2] Questo tempio di Ercole era stato dedicato da Scipione Emiliano nel 142 (donde il nome di *aedes Aemiliana Herculis*: cfr. Coarelli, *Guida archeologica* cit., p. 288): la pittura murale di Pacuvio doveva esser coeva all'erezione dell'impianto. Poiché Scipione era il vincitore sui Macedoni a Pidna nel 168 e Pacuvio aveva composto una *praetexta* su questa battaglia, è probabile che questa vittoria fosse il soggetto dell'affresco. La rappresentazione di un evento sia coi versi sia col pennello si inquadra nel confronto tardoellenistico tra le capacità espressive delle parole e quelle delle immagini (cfr. par. 11, nota 2: il motto *ut pictura poësis* riassume tale rimeditazione d'un concetto già di età classica), qui piegato all'istanza celebrativa, tipica del mondo romano.

[3] Cfr. la vita di Pacuvio in Svetonio, *De poetis*.

20. [1] È probabile che il venir meno dell'interesse dei Romani ben nati per la pratica della pittura

e Venetia nostrae aetatis velit referre, pulchris eius operibus hodieque Veronae exstantibus. Laeva is manu pinxit, quod de nullo ante memoratur. Parvis gloriabatur tabellis extinctus nuper in longa senecta Titedius Labeo praetorius, etiam proconsulatu provinciae Nar-
21 bonensis functus, sed ea re inrisa etiam contumeliae erat. Fuit et principum virorum non omittendum de pictura celebre consilium, cum Q. Pedius, nepos Q. Pedii consularis triumphalisque et a Caesare dictatore coheredis Augusto dati, natura mutus esset. In eo Messala orator, ex cuius familia pueri avia fuerat, picturam docendum censuit, idque etiam divus Augustus comprobavit; puer magni
22 profectus in ea arte obiit. Dignatio autem praecipua Romae increvit, ut existimo, a M. Valerio Maximo Messala, qui princeps tabulam pictam proelii, quo Carthaginienses et Hieronem in Sicilia vicerat, proposuit in latere curiae Hostiliae anno ab urbe condita CCCCXC. Fecit hoc idem et L. Scipio tabulamque victoriae suae Asiaticae in

niente dalla Venezia e nostro contemporaneo, le cui belle opere ancora oggi si conservano a Verona. Egli dipingeva con la mano sinistra, fatto che non si ricorda precedentemente per altri autori; si dilettava di piccoli quadretti, nella vecchiaia avanzata, Titedio Labeone[2] morto da poco, già pretore, ed anche proconsole della provincia Narbonese[3], ma deriso per questa attività, che divenne addirittura motivo di ignominia.

21 Riguardo alla pittura ci fu anche una celebre decisione presa da parte di uomini illustri romani e di cui non voglio omettere la menzione: il fatto si verificò quando Quinto Pedio[1], nipote del Quinto Pedio ex console e trionfatore e designato da Cesare dittatore quale coerede con Augusto, risultò muto di nascita. L'oratore Messalla[2], dalla cui famiglia era provenuta la nonna del fanciullo, decise che egli dovesse apprendere la pittura, e anche il divino Augusto approvò. Ma il fanciullo, che già aveva fatto grandi progressi in quell'arte morí.

22 Ma la dignità della pittura crebbe a Roma, come ritengo, soprattutto a partire da Manio Valerio Massimo Messalla[1] che per primo, nell'anno di Roma 490 [263 a. C.], fece esporre su un lato della Curia Ostilia[2] un quadro che rappresentava la battaglia in cui egli ave-

dalla seconda metà del II secolo a. C. fosse derivato in primo luogo dalla sempre maggior presenza a Roma di pittori greci, che avrebbe indotto la *nobilitas* romana a disprezzare quest'arte come lavoro da stranieri e subalterni, per quanto ne apprezzasse le opere. L'aneddoto di Turpilio dipingente con la sinistra suggerisce che Plinio avesse conosciuto di persona questo pittore, come lui cisalpino; l'uso del passato (*pinxit*) e la specificazione che le sue opere si conservavano ancora fa pensare che questi fosse già morto quando Plinio scriveva il libro XXXV. Le indicazioni che Turpilio proveniva dalla *Venetia* e che le sue opere erano visibili a Verona fanno pensare che Plinio lo ritenesse, come Telefane di Focea (XXXV.68), un artista poco noto per non esser vissuto in importanti centri d'arte, ma autore di *pulchra opera*. Questo passo documenta altresí il costituirsi nella *Venetia* in età altoimperiale d'una produzione pittorica «d'autore» e di collezioni di quadri «firmati».

[2] Probabilmente le *parvae tabellae* erano quadretti di genere, che saranno sembrati troppo frivoli per un magistrato dotato di *imperium*; se è cosí, la produzione di Labeone si inquadrerebbe nella fortuna delle rappresentazioni di genere in età augustea e giulio-claudia: cfr., da ultimo, A. Barbet, *La peinture murale romaine*, Paris 1985, pp. 36-269.

[3] Tacito, *Annales* II 85, cita questo personaggio per il 19 d. C. come marito di Vestilia, esiliata allora per la sua condotta dissoluta.

21. [1] Il fatto che Messalla e Augusto avessero iniziato alla pittura un giovane romano di buoni natali, ma con una grave menomazione fisica, fa pensare che il principe e i suoi consiglieri condividessero un orientamento «moderato» sulla valutazione sociale e morale del pittore, ritenendo che pure un romano di buona famiglia, ma impedito di brillare nei campi politico, civile e militare, potesse manifestare il proprio ingegno soprattutto con la pittura, privilegiata quindi rispetto alle altre arti comportanti pratiche manuali.

[2] Il suggerimento di Messalla è coerente con quanto sappiamo di questo cultore delle lettere e delle arti (cfr. par. 8, nota 1; e XXXIV.22).

22. [1] Su questo personaggio, cfr. VII.214.

[2] Sulla *Curia Hostilia*, posta a nord del Comizio, cfr. VII.212; XXXIV.26, nota 2: eretta, secondo la tradizione, da Tullo Ostilio (in realtà, sembra, intorno al 600 a. C.), restaurata e allargata da Silla nell'80, bruciata nel 52 durante i disordini dei partigiani di Clodio, era stata infine sostituita con la *Curia Iulia*, progettata da Cesare (in accordo col suo programma di radicale risistemazione del Comizio, cioè del simbolo delle istituzioni repubblicane) ed eretta da Augusto (l'ultimazione è del

Capitolio posuit, idque aegre tulisse fratrem Africanum tradunt,
23 haut inmerito, quando filius eius illo proelio captus fuerat. Non dissimilem offensionem et Aemiliani subiit L. Hostilius Mancinus, qui primus Carthaginem inruperat, situm eius oppugnationesque depictas proponendo in foro et ipse adsistens populo spectanti singula enarrando, qua comitate proximis comitiis consulatum adeptus est. Habuit et scaena ludis Claudii Pulchri magnam admirationem pic-

va vinto in Sicilia i Cartaginesi e Ierone. Ugualmente fece anche Lucio Scipione[3] ed espose nel Campidoglio un quadro con la sua vittoria asiatica; tramandano che il fratello Africano se la prese a male, e non senza ragione, dal momento che in quella battaglia suo figlio era stato fatto prigioniero.

23 Suscitò un'irritazione analoga anche nell'Emiliano[1], Lucio Ostilio Mancino che per primo aveva fatto irruzione in Cartagine, allorché fece esporre nel Foro quadri che riproducevano il sito della città e le varie fasi dell'assalto: egli stesso era vicino ai quadri ed illustrava alla folla degli spettatori i singoli avvenimenti: con tale affabilità si guadagnò il consolato nei seguenti comizi. Fu grandemente ammirata anche la scena dipinta per i giochi di Claudio Pulcro[2], allorché i

29). Dopo Plinio, essa sarà ancora restaurata da Domiziano, bruciata durante i disordini causati da Carino e da ultimo completamente ricostruita da Domiziano (è l'impianto ancor oggi visibile). Questa *tabula picta* era collocata sul lato della Curia a sinistra della facciata (Cicerone, *In Vatinium testem* 9.21; *Ad familiares* XIV 2.2; cfr. anche Scoli Bobiensi, *ad loc.*). Valerio Messalla aveva posto il suo quadro in una posizione particolarmente felice per la propaganda delle sue imprese, presso i seggi dei tribuni della plebe; esso, data la sua posizione, rimase rinomato anche dopo la probabile distruzione della *tabula* con l'incendio della *Curia* nel 52 a. C. (cfr. F. Coarelli, *Il Foro Romano. Periodo arcaico*, I, Roma 1983; II cit., *passim*; specie pp. 53-59 e fig. 21). Il quadro di Valerio illustrante la vittoria d'un generale trionfatore, può esser messo in relazione con la pittura tardoellenistica d'argomento storico e specificamente bellico, valorizzata particolarmente nella seconda metà del IV secolo a Taranto (cfr. il Pittore di Dario), in aree lucana e campana (cfr. la tomba 114 di *Paestum*), etrusco-meridionale (la tomba François a Vulci), latina e a Roma stessa (la cista prenestina e la pittura storica dall'Esquilino: par. 19, nota 1): essa sembra quindi l'esito d'una cospicua sperimentazione della tematica storica in area italica. Tale *tabula*, per la funzione celebrativa e la probabile preminente attenzione al contenuto rappresentato – le *res gestae* – rispetto alle modalità espressive, costituisce l'antecedente delle pitture trionfali (tavole portate nei trionfi con illustrazioni di tempi e luoghi degli scontri) e, piú in generale, delle rappresentazioni storiche romane, pittoriche o a rilievo (cfr. M. Torelli, *Tipology and Structure of Roman Historical Reliefs*, Ann Arbor 1982).

[3] Publio Cornelio Scipione Asiatico vinse Antioco nel 190, trionfò nel 189 e istituí giuochi particolarmente fastosi nel 186 (cfr. XXXIII.138). Il figlio dell'Africano, Lucio Cornelio Scipione, era stato prigioniero d'Antioco per due anni. Anche l'Asiatico aveva collocato tale quadro in una sede (*in Capitolio*) opportuna per la propaganda delle proprie gesta vittoriose.

23. [1] L'Emiliano si era irritato evidentemente perché Lucio Ostilio Mancino ne aveva minimizzato l'apporto all'espugnazione di Cartagine, nel 146: la rappresentazione dei momenti salienti di uno svolgimento storico sembra forse di recezione pergamena (cfr. il fregio di Tolefo, di poco anteriore, probabilmente del 164-159; Metrodoro nel 168 aveva probabilmente dipinto la vittoria romana a Pidna con rievocazioni puntuali, ma non concatenate in una sequenza, par. 135, nota 1), qui però piegata all'esigenza di celebrare non le origini mitiche d'uno stato, ma i singoli eventi (*res*); questa produzione pittorica, per la segmentazione dei fatti e l'additività paratattica, tradisce l'emulazione dei coevi scritti annalistici, mentre il precedente ellenistico si apparentava piuttosto ai componimenti sulle «origini» (*aitia*) e sulle «fondazioni» (*ktiseis*) delle varie comunità. La rappresentazione dipinta del luogo dei combattimenti richiama quella analoga per la campagna di Sempronio Gracco in Sardegna, del 174 a. C. (Livio, XLI.8-10): si doveva trattare di raffigurazioni semplificate a volo d'uccello delle regioni dove avevano avuto luogo i combattimenti (per intenderci, del tipo delle vedute gromatiche: cfr. *Gromatici veteres* I, figg. 5-24); pure in questi casi, si tratterebbe di rimeditazioni delle vedute pittoriche a volo d'uccello dai temi geografici medioellenistiche (come quella del Nilo a Palestrina), forse diffuse a Roma da pittori alessandrini come Demetrio «Topografo» (= «pittore di vedute»?, dapprima alla corte di Alessandria, poi a Roma già prima del 165: Diodoro, *Excerpta* 31 18.1-3), considerate qui tuttavia come inquadramenti di eventi attuali, e lontani incunabuli delle immagini di città e territori nelle colonne coclidi (su tutto il problema, T. Hölscher, in «Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts», XCV, 1980, pp. 265-321; sulle rappresentazioni a volo d'uccello, L. Bosio, *La Tabula Peutingeriana*, Rimini 1983).

[2] Cfr. anche VIII.64; XXXIV.36 (nota 2); XXXVI.5, 50, 113-15; in questo passo, si tratta na-

turae, cum ad tegularum similitudinem corvi decepti imagine advolarent.

24 (8) Tabulis autem externis auctoritatem Romae publice fecit primus omnium L. Mummius, cui cognomen Achaici victoria dedit. Namque cum in praeda vendenda rex Attalus * [VI] emisset tabulam Aristidis, Liberum patrem, pretium miratus suspicatusque aliquid in ea virtutis, quod ipse nesciret, revocavit tabulam, Attalo multum querente, et in Cereris delubro posuit. Quam primam arbitror picturam externam Romae publicatam, deinde video et in foro positas
25 volgo. Hinc enim ille Crassi oratoris lepos agentis sub Veteribus;

corvi, ingannati dalla rappresentazione, volarono sulle tegole imitate nella pittura.

24 (8) Ma il primo a conferire pubblicamente in Roma prestigio a quadri stranieri fu Lucio Mummio[1] a cui la vittoria in Grecia dette il cognome di Acaico. Infatti, allorché vide che il re Attalo[2], nella vendita del bottino, aveva comprato per 600 000 denari un quadro di Aristide, raffigurante Bacco[3], meravigliandosi del prezzo e sospettando che in quell'opera fosse contenuta una qualche virtú a lui sconosciuta, rivolle il quadro indietro, nonostante Attalo molto se ne lamentasse, e lo espose nel tempio di Cerere. Credo che questa sia stata la prima pittura straniera esposta in Roma, in seguito vedo che divenne di uso comune esporle anche nel Foro.

25 Da qui deriva infatti quel motto di spirito dell'oratore Crasso[1] allorché sosteneva una causa presso le *Veteres*[2]; poiché un teste mal-

turalmente della frontescena, dal fondale con raffigurazioni di impianti architettonici. Siffatte scenografie tardorepubblicane furono forse fonti d'ispirazione per le analoghe scenografie illusorie del II stile «pompeiano» (100-30 a. C. circa) e quasi certamente per quelle di IV stile (età neroniana e flavia): bibliografia molto ricca, in Croisille, *ad loc.* Poiché le scenografie dovevano comunicare allo spettatore le illusioni della profondità spaziale e di determinate ambientazioni, l'aneddoto dei corvi funge da prova della persuasività, e quindi dell'eccellenza, del fondale di frontescena predisposto da Scauro: cfr. pure Valerio Massimo, II 4.6, che sottolinea la policromia di tale apparato pittorico.

24. [1] Plinio, dopo aver parlato dei piú importanti *genera* della produzione pittorica a Roma (pitture murali: par. 19; quadri: parr. 20-23, ripartiti tra quadri «d'autore», ai parr. 20-21, e celebrativi di vittorie, ai parr. 22-23; e infine pitture di scenografie teatrali: par. 23), passa ora a dar ragguagli sulle collezioni romane di quadri di pittori greci (parr. 24-28) e in primo luogo sulla genesi di questo collezionismo. L'espugnazione di Corinto a opera di Mummio nel 146 dette luogo al primo consistente afflusso di quadri greci a Roma: infatti con la presa di Siracusa del 212 e con la campagna d'Oriente del 189 erano affluiti a Roma principalmente nel primo caso statue, nel secondo oggetti d'oro e d'argento (cfr. rispettivamente Livio, XXV 40; Plutarco, *Vite parallele*, *Marcello* 21; e XXXIII.148-50). La conquista di Corinto era stata un evento decisivo anche per la recezione a Roma d'opere greche in bronzo: cfr. XXXIV.7, nota 1.

[2] Si tratta di Attalo II, rappresentato alla spartizione del bottino da Filopemene (Strabone, VIII 381; Pausania, VII 16.1-3).

[3] Si tratta di Aristide il Giovane: su quest'opera, par. 89, nota 3. Il tempio di Cerere si trovava sull'Aventino (cfr. XXXIV.15, nota 2; 30, nota 5); si trattava d'un culto dalla spiccata connotazione plebea (H. Le Bonniec, *Le culte de Cérès à Rome*, Paris 1958), che offriva pertanto una sede opportuna per la *dedicatio* di raffigurazioni di Dioniso e Arianna. Plinio intende quindi dire che la pittura greca, dapprima accolta in un santuario periferico della città (e in cui non si riconosceva la parte piú importante della *nobilitas*), trovò poi posto nello stesso Foro, vale a dire nell'area piú significativa della città sul piano simbolico.

25. [1] Cicerone, *De oratore*, II 66.266, e Quintiliano, VI 3 attribuiscono la stessa battuta a Gaio Giulio Cesare Strabone Vopisco e non a Lucio Licinio Crasso: probabilmente si tratta di due episodi distinti.

[2] Le *tabernae veteres*, istituite, secondo la tradizione, da Tarquinio Prisco, si trovavano nell'angolo sud-ovest del Foro Romano. Per Cicerone (cit. in nota precedente), Vopisco avrebbe invece detto questo motto presso le *tabernae novae* sul lato nord del Foro, affacciate sulla *Sacra Via*, dunque non lungi dal tribunale del Pretore, sito in Comizio. Vopisco, per l'Arpinate, si era riferito a un Gallo con la lingua all'infuori dipinto non su un quadro, ma su uno degli «scudi cimbrici» (dedicati da Mario, vincitore sui Cimbri, sulle *tabernae novae*), evidentemente a scopo apotropaico (cfr. Coarelli, *Il Foro Romano*, I e II cit., *passim*, e soprattutto II, pp. 22-38, 166-89, 298). Gli episodi riportati da Cicerone e Quintiliano e da Plinio divergono dunque per persone, luoghi e monumenti di pertinenza di tale iconografia; si deve pertanto pensare, secondo me, a due fatti distinti: nel primo caso, Vopisco avrebbe detto tale motto riferendosi al Gallo sullo scudo posto sulle *Novae*; nel secondo, Crasso l'a-

cum testis compellatus instaret: dic ergo, Crasse, qualem me noris? Talem, inquit, ostendens in tabula inficetissime Gallum exerentem linguam. In foro fuit et illa pastoris senis cum baculo, de qua Teutonorum legatus respondit interrogatus, quantine eum aestimaret, do-
26 nari sibi nolle talem vivum verumque. (9) Sed praecipuam auctoritatem publice tabulis fecit Caesar dictator Aiace et Media ante Veneris Genetricis aedem dicatis, post eum M. Agrippa, vir rusticitati propior quam deliciis. Exstat certe eius oratio magnifica et maximo civium digna de tabulis omnibus signisque publicandis, quod fieri satius fuisset quam in villarum exilia pelli. Verum eadem illa torvitas tabulas duas Aiacis et Veneris mercata est a Cyzicenis HS [XII]. In thermarum quoque calidissima parte marmoribus incluserat parvas

trattato lo incalzava: «Dí dunque, Crasso, che tipo credi che io sia?» «Come quello», disse, mostrando in un quadro un Gallo nell'atto di tirare fuori la lingua in maniera assai sgraziata. Nel Foro c'era anche un quadro rappresentante un vecchio pastore con bastone in merito al quale l'ambasciatore dei Teutoni[3], a chi gli chiedeva quanto lo stimasse, rispose che non avrebbe mai voluto che gli fosse regalato neanche vivo e vero, brutto com'era.

26 (9) Ma fu il dittatore Cesare[1] che dette pubblicamente importanza precipua ai quadri avendo dedicato Aiace[2] e Medea davanti al tempio di Venere Genitrice[3]; dopo di lui venne Marco Agrippa[4], che pure era uomo di gusti piuttosto rustici che raffinati. Almeno, di lui resta un'orazione stupenda e degna del piú grande dei cittadini intorno alla necessità di rendere di proprietà pubblica tutti i quadri e le statue, il che sarebbe stato meglio che mandarli, quasi in esilio, nelle ville. Ciò nondimeno quel rozzo individuo acquistò dai Cizicenì[5] per 1 200 000 sesterzi due quadri, un Aiace e una Venere. Anche nella parte piú calda delle terme[6] egli aveva incassato, nelle pa-

vrebbe pronunciato riferendosi a un Gallo dipinto su un quadro (cfr. *in tabula*) collocato sulle *Veteres*, probabile traduzione dell'iconografia sugli scudi. Gli scudi cimbrici offrono il primo esempio di unione di clipei con immagini di barbari, destinato a notevole fortuna in età imperiale, come simbolo di vittoria.

[3] Nell'8 a. C. o nel 5 d. C.: il quadro col vecchio pastore rientrava probabilmente tra le rappresentazioni dipinte di tipi umani, tardoclassiche o ellenistiche, nelle quali erano resi anche gli aspetti sgradevoli dei soggetti espressi (cfr. Moreno, *La pittura greca* cit., p. 160).

26. [1] Cfr. par. 136 e VII.126: probabilmente Plinio si riferisce qui alla cerimonia della *dedicatio* (cfr. *dicatis*), che sarebbe avvenuta dinanzi alla facciata del tempio, non alla collocazione dei quadri, che lo stesso scrittore precisa negli altri due passi essersi trovati all'interno dell'*aedes*.

[2] Su queste due opere, cfr. par. 136, nota 1.

[3] Il tempio di Venere Genitrice si affacciava sul lato di fondo del Foro di Cesare, di cui rappresentava il punto d'arrivo, dunque l'impianto piú importante; esso pertanto costituisce la fonte d'ispirazione per i successivi templi di Marte Vendicatore, della Pace, di Minerva e del divo Traiano, nelle loro relazioni con i rispettivi fori. Il rapporto con la piazza antistante ne aveva imposto la configurazione frontale, di tradizione italica, con alto podio, profondo pronao, colonne su tre lati escluso quello di fondo. La dea era qui venerata come capostipite della *gens Iulia*, che faceva di Cesare il discendente d'una divinità. L'impianto era impreziosito da diverse opere di pregio: oltre ai quadri di Timomaco, la statua di culto di Arcesilao e sei collezioni di gemme: cfr. Gualandi, in aa.vv., *Plinio il Vecchio* cit., pp. 292-93.

[4] Questa proposta era già stata propugnata da Cicerone (*Tusculanae disputationes* V 102). Probabilmente dapprima i tradizionalisti della tarda repubblica, poi i collaboratori al programma augusteo di restaurazione della *severitas morum* avrebbero voluto colpire con tale provvedimento la *luxuria* dei privati, di cui il possesso di collezioni sarebbe stato un aspetto. Il gusto di decorare le ville con quadri era stato introdotto da Lucullo in ambito romano (cfr. Varrone, *De re rustica* I 2.10; Plutarco, *Vite parallele*, *Lucullo* 39) e si era diffuso rapidamente in età cesariana (cfr. par. 4, nota 3).

[5] Il quadro con Aiace è probabilmente citato da Cicerone (*Verrinae orationes* II, IV 135) come il capolavoro piú prezioso esistente a Cizico assieme a una tavola con Medea (che naturalmente non può coincidere con la Venere qui in questione). Le due opere citate da Cicerone non possono coincidere con i quadri di Timomaco dagli stessi soggetti, perché l'Arpinate scrive le Verrine nel 70, mentre Timomaco dipinse i due quadri sotto la dittatura di Cesare (45-44 a. C.), probabilmente ispirandosi alle precedenti illustrazioni cizicene dei due personaggi (par. 136, nota 1).

[6] Proprio nell'età di Agrippa, Vitruvio, VII 4.4 consigliava giustamente di non collocare composizione pittoriche in ambienti troppo esposti a fonti di calore. Sulle Terme di Agrippa, Cfr. XXXIV.62, nota 2: si tratta del primo dei grandi impianti termali di età imperiale, fonte d'ispira-

27 tabellas, paulo ante, cum reficerentur, sublatas. (10) Super omnes divus Augustus in foro suo celeberrima in parte posuit tabulas duas, quae Belli faciem pictam habent et Triumphum, item Castores ac Victoriam. Posuit et quas dicemus sub artificum mentione in templo Caesaris patris. Idem in curia quoque, quam in comitio consecrabat, duas tabulas inpressit parieti. Nemean sedentem supra leonem, palmigeram ipsam, adstante cum baculo sene, cuius supra caput tabella
28 bigae dependet, Nicias scripsit se inussisse; tali enim usus est verbo.

reti di marmo, piccoli quadretti che sono stati tolti da poco, al momento del restauro.

27 (10) Superando tutti, il divino Augusto[1] espose nella parte piú rinomata del suo Foro, due quadri che riproducono l'immagine della Guerra e del Trionfo[2], ugualmente i Castori[3] e la Vittoria[4]. Fece inoltre esporre nel tempio del padre Cesare[5] quei quadri di cui parleremo facendo l'elenco degli artisti. Ancora lui fece appendere due quadri alla parete della Curia[6] che inaugurava nel Comizio: Nemea[7] seduta sopra un leone, con una palma in mano, vicino a lei un vecchio con bastone, al di sopra della cui testa è appeso un quadretto con una biga: Nicia sostiene di averlo fatto lui con la tecnica dell'en-
28 causto[8]; è questo infatti il termine che ha usato. Nell'altro quadro

zione per quelli successivi sia nella macrotettonica sia nell'impreziosimento con opere d'arte (oltre a questi quadri, l'*Apoxiomenos* di Lisippo: XXXIV.62; dipinture a encausto sui rivestimenti fittili delle coperture negli ambienti riscaldati, rivestimenti a stucco negli altri: XXXVI.189). La *calidissima pars* doveva essere il laconico, il primo ambiente costruito del complesso (Dione Cassio, LIII 27.1). L'inserimento di quadri nelle pareti è noto archeologicamente grazie ai «monocromi» d'Ercolano (cfr. C. Schwanzar, in *Festschrift Kenner*, Wien 1985, pp. 312-18).

27. [1] Sul Foro di Augusto, cfr. anche i parr. 93-94; VII.183; XXII.13; XXXIV.48, nota 6, 141. Votato nel 42, ultimato nel 2 a. C., occupava un'area tra il Foro romano e la Suburra e richiamava il precedente Foro di Cesare per la configurazione rettangolare, con ingresso sul lato breve sud (dalla parte del Foro romano), una piazza bordata sui lati lunghi da portici e desinente a nord nel tempio di Marte Vendicatore. La *celeberrima pars* era un'aula in fondo al portico occidentale sontuosamente rivestita di marmi, con statua colossale del principe e grandi quadri inseriti nelle pareti, dei quali rimangono le cornici (cfr. Moreno, *La pittura greca* cit., pp. 16, 27, 153).

[2] Cfr. parr. 93-94, nota 1: questi quadri e i seguenti erano opere di Apelle.

[3] Cfr. par. 93, nota 4.

[4] Cfr. par. 93, nota 5.

[5] Il tempio del Divo Cesare fu eretto da Augusto tra il tempio di Castore e la Basilica Emilia (e separato da questi con due archi che assicuravano la viabilità), con valore di chiusura sul lato est della *platea* forense, ridefinita con la ristrutturazione augustea come area quadrangolare, delimitata da impianti architettonici e conclusa da un tempio, sul modello delle piazze italiche. Anche in questo caso, la relazione con la piazza antistante ne aveva imposto l'aspetto frontale, pure di tradizione italica, con alto podio e profondo pronao; l'adozione dell'ordine ionico ne esaltava la spinta ascensionale (cfr. Coarelli, *Il Foro Romano*, II cit., *passim*, soprattutto pp. 308-24). Delle *tabulae* che impreziosivano il tempio (cfr. il plurale *quas*), certo di diversi pittori (cfr. il plurale *artificum*), è identificabile, per l'esplicita indicazione pliniana, solo l'Afrodite Anadiomene di Apelle, dedicata in questa sede come capostipite della *gens Iulia*: cfr. parr. 91 (nota 1)-92.

[6] Sulla *Curia Iulia*, cfr. par. 22, nota 1. Dalle indicazioni *ad hoc* di Plinio si ricava che Augusto aveva portato a Roma soprattutto quadri di pittori del IV secolo (il momento prediletto da buona parte della scuola neoattica), impreziosendo con essi segnatamente gli impianti celebrativi della *gens Iulia* (elenco delle dediche augustee di capolavori greci a Roma nel saggio di Gualandi, in aa.vv., *Plinio il Vecchio* cit., pp. 288-98).

[7] Nemea era la personificazione dell'omonima sede di giuochi sacri a Zeus in Argolide; ella era dipinta seduta sul leone nemeo, la belva dalla pelle invulnerabile strozzata da Eracle nella sua prima fatica; l'uomo anziano era un giudice di gara, la *tabella* la dedica per una vittoria nella corsa con le bighe, la palma tenuta da Nemea simboleggiava la vittoria largita dal centro agonistico. Il quadro riflette la voga delle rappresentazioni allegoriche e di concetti astratti propria della cultura ateniese del IV secolo e la predilezione di Nicia per le immagini femminili: realizzato certo per il vincitore con la biga, sarebbe entrato nella collezione degli Attalidi a Pergamo, donde fu poi portato a Roma nel 176 a. C. da Marco Giulio Silano (cfr. par. 131, nota 1). Augusto in questo caso aveva rilevato un capolavoro greco già entrato in una collezione romana (sintesi in Moreno, *La pittura greca* cit., p. 117).

[8] Sull'encausto e sul contributo di Nicia all'affermazione di questa tecnica, cfr. i parr. 122, 133 e 149, con le rispettive note 1.

Alterius tabulae admiratio est puberem filium seni patri similem esse aetatis salva differentia, supervolante aquila draconem complexa; Philochares hoc suum opus esse testatus est, inmensa, vel unam si tantum hanc tabulam aliquis aestimet, potentia artis, cum propter Philocharen ignobilissimos alioqui Glaucionem filiumque eius Aristippum senatus populi Romani tot saeculis spectet! Posuit et Tiberius Caesar, minime comis imperator, in templo ipsius Augusti quas mox indicabimus. Hactenus dictum sit de dignitate artis morientis.

29 (11) Quibus coloribus singulis primi pinxissent diximus, cum de iis pigmentis traderemus in metallis, quae monochromata a genere picturae vocantur. Qui deinde et quae invenerint et quibus temporibus, dicemus in mentione artificum, quoniam indicare naturas colorum prior causa operis instituti est. Tandem se ars ipsa distinxit et invenit lumen atque umbras, differentia colorum alterna vice sese

l'ammirazione va tutta alla somiglianza tra un figlio adolescente e un vecchio padre, fatta salva solo la differenza di età; su di loro vola un'aquila che tiene stretto un serpente: Filocare[1] ha provato con la firma che l'opera è sua. Davvero straordinaria è la potenza dell'arte, unica – direi anzi – se ci si limita a valutare solo questo quadro, dal momento che, grazie a Filocare il senato del popolo romano guarda da tanti secoli Glaucione e suo figlio Aristippo[2], uomini di per sé di nessuna importanza! Anche l'imperatore Tiberio[3], sovrano per niente affabile, nel tempio dello stesso Augusto[4] espose dei quadri di cui parleremo tra poco. Basti ciò che si è detto finora riguardo al prestigio di un'arte ormai prossima alla fine.

29 (11) Quali fossero i singoli colori con i quali i primi pittori dipinsero, lo dicemmo nel trattare quelle misture nella sezione dei metalli[1]: dal genere di pittura vengono chiamati monocromi[2]. Diremo poi nell'elenco degli artisti quali furono i pittori che introdussero novità, che cosa trovarono e in quale epoca, poiché il compito primo che mi sono prefisso nella mia opera è quello di indicare la natura dei colori. Finalmente l'arte stessa acquisí autonomia e trovò la luce e le ombre

28. [1] L'opera commemorava un prodigio (l'aquila che teneva stretto il serpente) ed era probabilmente il dono votivo d'un privato in un santuario. Filocare è certo il pittore ateniese tardoclassico deriso da Demostene, *De falsa legatione* 415 237; Scolio, *ad loc.*: infatti una produzione «corrente» di quadri votivi per una comune clientela privata si addice al pittore che, per l'oratore, decorava oggetti per il culto.

[2] I nomi dei due personaggi ritratti, che saranno stati anche coloro che avevano assistito al prodigio e commissionato pertanto il quadro che lo rappresentava.

[3] Plinio ne darà contezza nel par. 131 (cfr. nota 3): tali quadri erano di Nicia. Tiberio prediligeva le opere d'arte dell'età di Alessandro: cfr. anche XXXIV.62, nota 3.

[4] La collocazione dei due quadri nel tempio di Augusto era dovuta al fatto che il principe li aveva molto apprezzati (cfr. par. 131). Su questo tempio, cfr. XXXIV.43, nota 1.

29. [1] Cfr. XXXIII.117. Plinio inizia qui la lunga trattazione riguardante i colori (parr. 29-50): la sua teoria d'un progresso costante dell'arte fino all'età di Alessandro nell'impiego dei colori risale probabilmente a Senocrate, tramite fonti seriori (cfr. par. 15, note 1 e 2). Un'altra fonte dev'esser stato il *De coloribus* di Eufranore (cfr. par. 129), a cui Plinio attingerebbe direttamente, perché lo cita nella bibliografia del libro XXXV.

[2] Sui «monocromi», cfr. i parr. 15-16 e 56, con le note relative. Stando a Plinio, la storia della pittura sarebbe stata caratterizzata dai seguenti stadi: 1) la pittura d'ombre (qui non citata, ma cfr. i parr. 15-16): essendo basata sulle linee di contorno che racchiudono aree ingubbiate con ombre scure, è ritenuta un momento propedeutico alla pittura, non ancora pittura vera e propria; 2) la pittura monocromatica, che distingue i primi pittori in senso stretto (cfr. *primi*, sott. *pictores*), quelli che campivano le figure con un colore, e sarebbe stata inventata da Ecfanto (cfr. par. 16, nota 4); 3) la pittura con quattro colori (bianco, nero, rosso e giallo), che si afferma soprattutto col protocorinzio tardo (650-630 circa) e per le cui progressive innovazioni Plinio rimanda all'esposizione sui pittori (parr. 53-148); 4) il configurarsi della pittura come *ars* autonoma e la resa della luce e delle ombre, a cui si arrivò con l'alterna giustapposizione dei quattro colori; la prima acquisizione è enunciata da Simonide, Pindaro e Melanzio ed è già operante con la coeva personalità di Polignoto (prima metà del V secolo); la seconda risale ad Apollodoro (dopo il 450); 5) la resa della brillantezza (*splendor*), vale a dire della luce lampeggiante e del riflesso brillante alla luce viva, con conseguenti accentuazioni chiaroscurali, attribuibile *in primis* soprattutto alle scuole tardoclassiche attica (Eufranore, Nicia, Nicomaco e Filosseno) e sicionia (Panfilo e Apelle); cfr. Moreno, *La pittura greca* cit., pp. 34-160. Questo disegno storico, che presuppone un costante miglioramento dell'arte fino ad Apelle, dev'esser pertanto di origine protoellenistica, probabilmente senocratea (cfr. nota precedente).

excitante. Postea deinde adiectus est splendor, alius hic quam lumen. Quod inter haec et umbras esset, appellarunt tonon, commissuras vero colorem et transitus harmogen.

30 (12) Sunt autem colores austeri aut floridi. Utrumque natura aut mixtura evenit. Floridi sunt – quos dominus pingenti praestat – minium, Armenium, cinnabaris, chrysocolla, Indicum, purpurissum; ceteri austeri. Ex omnibus alii nascuntur, alii fiunt. Nascuntur Sinopis, rubrica, Paraetonium, Melinum, Eretria, auripigmentum; ceteri finguntur, primumque quos in metallis diximus, praeterea e vilioribus ochra, cerussa, usta, sandaraca, sandyx, Syricum, atramentum.

31 (13) Sinopis inventa primum in Ponto est; inde nomen a Sinope

esaltate dalla differenza dei colori, con la loro alterna contrapposizione. In seguito fu aggiunta anche la brillantezza, cosa differente, questa, dalla luce. Chiamarono *tonos* l'intervallo tra la luce e le ombre, *harmoge* l'armonizzarsi e i passaggi dei colori[1].

30 (12) I colori poi sono austeri o floridi[1]. L'uno e l'altro tipo si ha per natura o per mistura. Sono floridi – e il committente li fornisce a sue spese al pittore – il minio, l'*Armenium*, il cinabro, la crisocolla, l'indaco, il *purpurissum*, gli altri sono austeri. In ogni tipo alcuni si trovano allo stato naturale, altri si fabbricano. Si trovano allo stato naturale la terra di Sinope, la rubrica, il bianco Paretonio, la terra di Melo, la terra di Eretria, l'orpimento; tutti gli altri si fabbricano, e in primo luogo quelli menzionati tra i metalli, poi, tra i piú comuni, l'ocra, la biacca e la biacca bruciata, la sandracca, la *sandyx*, il Siriaco, l'*atramentum*.

31 (13) *La terra di Sinope*[1] è stata trovata per la prima volta nel Ponto; per questo il nome, che deriva dalla città di Sinope. Allo stato na-

[1] Plinio cita due termini della critica d'arte greca: *tonos* designa lo spazio di passaggio dalla luce all'ombra, occupato da una serie di gradazioni intermedie; *harmoge* designa il «trascolorare», vale a dire lo spazio d'incontro tra un colore e l'altro: il problema dell'espressione di queste realtà cromatiche deve aver caratterizzato la scuola attica nel torno di tempo da Apollodoro a Filosseno, vale a dire nel periodo del graduale distacco dal tetracromatismo (cfr. Ferri, *ad loc.*).

10. [1] *Austerus* è il colore secco; *floridus* quello vivo, fresco e umido: l'uso dei due aggettivi con questi significati è proprio della retorica e ricorre nella critica sia letteraria sia d'arte. I colori floridi venivano acquistati dal committente perché costosi (cfr. par. 44) sia per il prezzo degli ingredienti sia per la complessità della preparazione; Vitruvio, VIII 5.8 testimonia che questa consuetudine era generalizzata nel mondo romano fin dall'età tardorepubblicana: essa naturalmente è riferibile alla sola produzione corrente e di serie, non certo a quella di alto livello, i cui pittori apprestavano essi stessi i colori, o li facevano preparare dai loro aiutanti, per ottenere esattamente gli effetti cromatici da loro perseguiti: cfr., ad es., i parr. 85 e 102-3. L'elenco pliniano dei colori evidenzia la ricca gamma di variazioni dei quattro colori fondamentali di cui disponeva il pittore antico e che è possibile mettere in relazione con la cospicua documentazione pittorica superstite del mondo romano (cfr. S. Augusti, *I colori pompeiani*, Roma 1967; J. Riederer, *Archäologie und Chemie*, Berlin 1987): in particolare il minio (rosso) è solfuro di mercurio (HgS); l'armenio è blu di azzurrite (2 $CuCO^3$. $Cu(OH)^2$); il *cinnabaris* è la resina rossa dei frutti del *calamus draco W* e delle piante simili della famiglia delle palme; la crisocolla è verde di malachite ($CuCO^3$. $Cu(OH)^2$); l'indaco (blu-nero) è ricavato dal glucoside di *ingorifera* ($C^{14}H^{17}O^6N$. $3H^2O$) e da altre sostanze vegetali; il *purpurissum* (rosso) è prodotto fissando la sostanza colorante di murice sulla *creta argentaria*; la terra di Sinope è un'ocra rossa con presenza predominante di ossido ferrico (Fe^2O^3); la rubrica (rosso) è una terra rossa ricca d'argilla pure a base di ossido ferrico; il bianco Paretonio è un carbonato di calcio ($CaCO^3$) con quantità di silicio (SiO^2), Magnesio (Mg), fosfati (PO^4) e sostanze organiche; la terra di Melo (bianco) è carbonato di calcio di origine sedimentaria e formato da resti microscopici di organismi unicellulari; la terra di Eretria (bianco) è una creta silicea; l'orpimento (giallo) è solfuro naturale di arsenico (As^2S^3); l'ocra (giallo) è limo raccolto nelle miniere d'argento; la biacca (bianco) è costituita di carbonato basico di piombo (2 $Pb\,CO^3\,Pb\,(OH)^2$); la bruciata (bianco) è ossido salino di piombo ($Pb^3\,O^4$); la sandracca (rosso) è solfuro di arsenico ($As^2\,S^2$); la *sandyx* (rosso) è l'esito di sandracca e rubrica fuse insieme in parti uguali; il Siriaco (rosso) è costituito di *sandyx* e terra di Sinope; l'atramento (nero) è solfato di ferro ($Fe\,SO^4$. $7\,H^2O$) o di rame ($CuSO^4$. $5\,H^2O$): queste identificazioni dei colori antichi sono in diversi casi soltanto probabili. L'elenco pliniano dei colori fu ritenuto paradigmatico in età tardoantica ed è pedissequamente replicato da Isidoro XIX 17.2.

31. [1] Sinope, una colonia greca sulla costa sud del Mar Nero, era rinomata per l'esportazione di minerali: cfr. Teofrasto, *De lapidibus*, 93-94; Dioscoride, V 111-12. Teofrasto è certo la fonte principe di questo passo, essendo citato nella bibliografia del libro XXXV.

urbe. Nascitur et in Aegypto, Baliaribus, Africa, sed optima in Lemno et in Cappadocia, effossa e speluncis. Pars, quae saxis adhaesit, excellit. Glaebis suus colos, extra maculosus. Hac usi sunt veteres ad splendorem. Species Sinopidis tres: rubra et minus rubens atque inter has media. Pretium optimae ✱ II, usus ad penicillum aut si lignum
32 colorare libeat; eius, quae ex Africa venit, octoni asses – cicerculum appellant –; magis ceteris rubet, utilior abacis. Idem pretium et eius, quae pressior vocatur, et est maxime fusca. Usus ad bases abacorum, in medicina vero blandus ... emplastrisque et malagmatis, sive sicca compositione sive liquida facilis, contra ulcera in umore sita, velut oris, sedis. Alvum sistit infusa, feminarum profluvia pota denarii pondere. Eadem adusta siccat scabritias oculorum, e vino maxime.

33 (14) Rubricae genus in ea voluere intellegi quidam secundae auctoritatis, palmam enim Lemniae dabant. Minio proxima haec est, multum antiquis celebrata cum insula, in qua nascitur. Nec nisi si-
34 gnata venumdabatur, unde et sphragidem appellavere. Hac minium sublinunt adulterantque. In medicina praeclara res habetur. Epiphoras enim oculorum mitigat ac dolores circumlita et aegilopia manare

turale si trova anche in Egitto, nelle Baleari[2], in Africa, ma la migliore è quella che si trova a Lemno[3] e in Cappadocia[4], scavata nelle grotte. La parte attaccata alle rocce è la migliore. Le zolle hanno un loro colore che fuori è variegato. Gli antichi se ne sono serviti per dare luminosità. Tre sono le specie della terra di Sinope: rossa, meno rossa e una via di mezzo tra queste. Il valore della migliore di queste è di 2 denari la libbra, e serve per dipingere o per colorare il legno;
32 il prezzo di quella che viene dall'Africa è di otto assi la libbra – la chiamano *cicerculum*[1] –; è rossa piú delle altre ed è piú indicata per pannelli di rivestimento. Ha lo stesso valore quella che viene definita *pressior* e tende soprattutto allo scuro. Serve per gli zoccoli delle pareti, ma in medicina è di debole aiuto. Serve negli impiastri e nei cataplasmi emollienti – è facile da trattare sia asciutta che liquida –, contro le ulcere che si formano nelle mucose, per esempio della bocca o dell'ano. Arresta la diarrea se presa in infusione, cosí pure il flusso mestruale se bevuta in quantità di un denario[2]. La stessa, bruciata, essicca le granulazioni delle palpebre, soprattutto se presa nel vino.

33 (14) Alcuni hanno voluto vedere nella terra di Sinope una specie di rubrica di seconda qualità: infatti davano la palma alla terra di Lemno. Questa è vicinissima al minio[1]. È assai celebrata dagli antichi insieme all'isola nella quale si trova allo stato naturale. E la si vendeva solo se contrassegnata, onde l'hanno chiamata anche *sphragis*.

34 La si usa spalmata sotto il minio e anche per falsificarlo. In medicina viene considerata una cosa meravigliosa. Lenisce infatti, se spalmata, le lacrimazioni e i dolori degli occhi e impedisce che avan-

[2] Sulla terra di Sinope allo stato naturale, cfr. par. 30, nota 1.

[3] Per quest'indicazione, lo scrittore sembra dipendere dalla stessa fonte utilizzata da Vitruvio, VII 7.2.

[4] Per la seconda parte del paragrafo, Plinio dipende in parte ancora da Teofrasto e da una fonte comune pure a Dioscoride (passi citati in nota 1); egli a sua volta è la fonte principe di Isidoro, XIX 7.3.

32. [1] Questa terra africana era appellata *cicerculum* = piccolo cece probabilmente perché la si rinveniva in grumi di questa forma e per il colore ocra bruno scuro.

[2] *Denarius* = *drachma*: cfr. XXI.185. Anche per questo paragrafo, Plinio dipende dalla stessa fonte di Dioscoride, V 111.

33. [1] Plinio, dopo aver affermato che la migliore *sinopis* è quella di Lemno (e di Cappadocia), ora riferisce la tesi di coloro (*quidam*) che ritengono la rubrica di Lemno di qualità superiore rispetto a qualunque terra di Sinope, senza tuttavia aderire a tale opinione, certo perché Teofrasto, *De lapidibus*, 93, aveva messo i due tipi di terre sullo stesso piano qualitativo (sulle quali, cfr. par. 30, nota 1). Un tipo di rubrica lemnia di alta qualità sarebbe per Plinio la *sphragis* (dando al periodo *minio... est* un valore ipotetico, spiegabile con l'abituale concisione di Plinio, si può evitare di attribuirgli il grossolano errore di un'equazione *sic et simpliciter* tra rubrica lemnia e *sphragis*), cosí detta perché la si vendeva in pani di terra contrassegnati da un sigillo con l'effigie di una capra, essendo impastati con sangue di quest'animale: cfr. Dioscoride, *De simplicium medicamentorum temperamentis* IX 12. 169-74; *De antidotis*, I 14.80.

prohibet, sanguinem reicientibus ex aceto datur bibenda. Bibitur et contra lienum reniumque vitia et purgationes feminarum, item et contra venena et serpentium ictus terrestrium marinorumque, omnibus ideo antidotis familiaris. – (15) E reliquis rubricae generibus fabris utilissima Aegyptia et Africana, quoniam maxime sorbentur picturis. Autem nascitur et in ferrariis metallis. (16) Ex ea fit ochra exusta rubrica in ollis novis luto circumlitis: quo magis arsit in caminis, hoc melior. Omnis autem rubrica siccat ideoque ex emplastris conveniet igni etiam sacro.

(17) Sinopidis Ponticae selibrae silis lucidi libris X et Melini Graecensis II mixtis tritisque una per dies duodenos leucophorum fit. Hoc est glutinum auri, cum inducitur ligno.

(18) Paraetonium loci nomen habet ex Aegypto. Spumam maris esse dicunt solidatam cum limo, et ideo conchae minutae inveniuntur in eo. Fit et in Creta insula atque Cyrenis. Adulteratur Romae creta Cimolia decocta conspissataque. Pretium optimo in pondo VI ✱ L. e candidis coloribus pinguissimum et tectorii tenacissimum propter levorem.

zino le egilopi[1]. Viene data da bere con aceto a coloro che vomitano sangue. Viene bevuta anche contro il male alla milza, ai reni e i flussi femminili, ugualmente contro i veleni e i morsi dei serpenti terrestri e marini; si usa insomma normalmente in tutti gli antidoti.

35 (15) Tra gli altri generi di rubrica le piú utili ai costruttori sono quella Egizia e quella Africana[1], poiché vengono assorbite di piú nelle dipinture[2]. Si trova allo stato naturale anche nelle miniere di ferro[3]. (16) Dalla miniera deriva l'ocra rossa bruciata in otri nuovi spalmati di fango[4]. Tanto piú è bruciata nei forni, tanto migliore è la qualità. Ogni tipo di rubrica ha proprietà essiccanti e per questo è utile negli impiastri ed anche nel trattamento del fuoco sacro.

36 (17) Se si mescolano e si tritano insieme mezza libbra[1] di terra di Sinope pontica, dieci libbre di sil lucido[2] e due libbre di terra di Melo per dodici giorni, si ottiene il *leucophorum*[3]. Questo è la colla per l'oro quando lo si applichi sul legno.

(18) Il Paretonio[4] deriva il nome dal luogo di provenienza, in Egitto. Dicono che sia la schiuma del mare rappresa con il limo ed infatti in esso si trovano piccolissime conchiglie. Viene prodotto anche nell'isola di Creta e a Cirene. A Roma viene falsificato con creta di Cimolo[5] cotta bene e fatta divenire dura. Il prezzo della qualità piú pregiata è di 50 denari per 6 libbre. Tra i colori bianchi è il piú grasso e il piú resistente sull'intonaco a causa della sua levigatezza.

34. [1] Plinio aveva già dato notizie su usi farmacologici della *sphragís* in XXVIII.88; XXXIX.104; qui egli sembra dipendere dalla stessa fonte a cui si rifà Dioscoride, V 113; ulteriori ragguagli *ad hoc* verranno quindi dati da Galeno, *De simplicium medicamentorum temperamentis*, X 298, 329. Le egilopi sono piccole ulcere che si formano nell'angolo interno delle palpebre, presso il sacco lacrimale.

35. [1] Sulla rubrica, cfr. par. 30, nota 1.

[2] Conservo *picturis* dei codici perché tale lezione sembra permettere una compiuta intelligenza del passo: si dovrebbe trattare di terre argillose dal grande potere assorbente e che permettono pertanto una migliore fissazione del colore ai supporti umidi di rivestimento nelle costruzioni (cfr. Augusti, *I colori* cit., pp. 84-85); naturalmente la finitura delle pareti, di regola prevista nel progetto di un impianto, rientrava tra le competenze dei «costruttori» (*fabri*).

[3] Il soggetto sottinteso è ovviamente la rubrica, l'argomento di questo par.: essa, essendo a base di ossido ferrico, presente di regola nelle miniere di ferro, si trova pertanto normalmente in tali giacimenti.

[4] Conservo ancora la lezione dei codici, perché dà un senso pienamente intelligibile e in quanto, se si riferisce *ex ea* al sostantivo immediatamente precedente, *metalla*, com'è ovvio, l'indicazione pliniana diviene pienamente accettabile: infatti l'ocra rossa bruciata deriva dall'ocra gialla, raccolta nelle miniere d'argento (cfr. par. 30, nota 1).

36. [1] Una libbra equivaleva a 12 once, vale a dire a 326,4 gr.

[2] Il sil lucido è un colore (giallo) a base d'idrossido di ferro ($Fe(OH)_3$): cfr. XXXIII.159.

[3] Plinio ha dato contezza dei mezzi di fissare l'oro su un supporto già in XXXIII.64.

[4] Sul bianco Paretonio, cfr. par. 30, nota 1. Plinio ne aveva illustrato le qualità già in XXXIII.90-91. *Paraetonium* si trova in Cirenaica (è probabilmente l'odierna Marsa Matrouh): cfr. V.33, 39; e Vitruvio, VII 7.3. L'idea che fosse schiuma di mare solidificata è probabilmente dovuta alle sostanze organiche marine in esso presenti (cfr. Augusti, *I colori* cit., p. 36).

[5] Plinio ne parlerà diffusamente nei parr. 195-201 (alle cui note si rinvia).

37 (19) Melinum candidum et ipsum est, optimum in Melo insula. In Samo quoque nascitur; eo non utuntur pictores propter nimiam pinguitudinem; accubantes effodiunt ibi inter saxa venam scrutantes. In medicina eundem usum habet quem Eretria creta; praeterea linguam tactu siccat, pilos detrahit smectica vi. Pretium in libras sestertii singuli.

Tertius e candidis colos est cerussa, cuius rationem in plumbi metallis diximus. Fuit et terra per se in Theodoti fundo inventa Zmyrnae, qua veteres ad navium picturas utebantur. Nunc omnis ex
38 plumbo et aceto fit, ut diximus. (20) Usta casu reperta est in incendio Piraeei cerussa in urceis cremata. Hac primum usus est Nicias supra dictus. Optima nunc Asiatica habetur, quae et purpurea appellatur. Pretium eius in libras ⁂ VI. Fit et Romae cremato sile marmoroso et restincto aceto. Sine usta non fiunt umbrae.

(21) Eretria terrae suae habet nomen. Hac Nicomachus et Parrhasius usi. Refrigerat, emollit, explet volnera; si coquatur, ad siccanda praecipitur, utilis et capitis doloribus et ad deprehendenda pura; subesse enim ea intellegunt, si ex aqua inlita inarescat.

39 (22) Sandaracam et ochram Iuba tradidit in insula Rubri maris

37 (19) Anche il melino è bianco: il migliore si trova nell'isola di Melo. Anche a Samo si trova allo stato naturale ma non è usato dai pittori a causa dell'eccessiva grassezza; lo si scava stando chinati a cercare il filone tra le pietre. Nella medicina ha lo stesso uso della creta di Eretria[1]: inoltre essicca la lingua al suo contatto e toglie i peli grazie al suo potere detergente. Costa un sesterzio la libbra. Il terzo colore, fra quelli bianchi, è la biacca[2] di cui abbiamo parlato a proposito dei minerali di piombo. Esisteva anche allo stato puro, come terra, e fu trovata in un fondo di Teodoto[3] a Smirne[4], e di questa gli antichi si servivano per dipingere le navi. Ora si ricava tutta dal piombo e dall'aceto, come abbiamo detto.

38 (20) La biacca bruciata fu trovata per caso in un incendio del Pireo[1] in quanto della biacca era bruciata in alcuni orci. Di questa per primo si servì Nicia menzionato precedentemente. Ora si ritiene che la migliore sia quella asiatica che è chiamata anche «purpurea». Il suo prezzo è di 6 denari la libbra. Anche a Roma viene preparata con sil di marmo bruciato e spento nell'aceto. Senza biacca bruciata non si fanno le ombreggiature.

(21) L'eretria prende il nome dalla terra che la produce. Di questa si sono serviti Nicomaco e Parrasio[2]. Rinfresca, ammorbidisce, chiude le ferite; se viene cotta, si prescrive come essiccante; è utile anche contro i dolori alla testa e per il riconoscimento di focolai purulenti; si nota la loro presenza, infatti, se, mescolata con acqua in forma d'impacco, si secca rapidamente.

39 (22) Secondo Giuba[1] la sandracca e l'ocra si trovano allo stato

37. [1] Anche per queste avvertenze, Plinio dipende da Teofrasto, *De lapidibus* 107-8 e trova consonanze con Vitruvio, VII 7.13 e Dioscoride, V 171-72, 180; il naturalista ha già parlato del *melinum* come farmaco in XXVIII.194, 248; e XXXI.117; cfr. ancora i parr. 38, 49-50, 191-92.

[2] Sulla biacca, cfr. par. 30, nota 1. Plinio ha già indicato come prepararla in XXXIV.175-76 (nelle relative note, sono citate le altre fonti su questo colore).

[3] Probabilmente Plinio assimila qui alla *cerussa* la *creta viridis*, che sappiamo da Vitruvio, VII 7.4 esser stata trovata appunto nelle proprietà di Teodoto a Smirne, donde il nome greco θεοδότιον di questo colore.

[4] Smirne (oggi Izmir) era una città greca sulla costa egea dell'Asia Minore, dapprima eolica, poi ionizzata e, secondo la tradizione piú accreditata, la patria di Omero. L'epoca dell'*inventio* in questione non è precisabile, ma; valorizzando il color verde chiaro, è forse riferibile al momento del superamento del tetracromatismo (IV secolo a. C.?).

38. [1] Sulla biacca bruciata, cfr. par. 30, nota 1. Puntuali anche in questo caso i riferimenti a Vitruvio, VII 11.2; Dioscoride, V 103. Stando alle precisazioni di Plinio, essa sarebbe stata inventata intorno al 350 a. C., in connessione con le ricerche chiaroscurali di Nicia (cfr. Moreno, *La pittura greca* cit., p. 125).

[2] Pertanto l'impiego sistematico del bianco d'Eretria in pittura sarebbe occorso soprattutto a partire dall'età di Parrasio (dopo il 450 a. C.): probabilmente un esito di quest'innovazione è costituito dall'ampio uso del bianco, per la campitura del fondo e la sottolineatura dei singoli momenti della rappresentazione, ad opera del pittore di Achille e dei suoi seguaci, dovuto all'esigenza di concepire il quadro raffigurato come campo visuale dell'occhio umano (cfr. Moreno, *La pittura greca* cit., p. 82).

39. [1] Si tratta di Giuba II, re di Mauretania dal 25 a. C. al 23 d. C., che probabilmente aveva dato

Topazo nasci, sed inde non pervehuntur ad nos. Sandaraca quomodo fieret diximus. Fit et adulterina ex cerussa in fornace cocta. Co-
40 lor esse debet flammeus. Pretium in libras asses quini. (23) Haec si torreatur aequa parte rubrica admixta, sandycem facit, quamquam animadverto Vergilium existimasse herbam id esse illo versu:

Sponte sua sandyx pascentis vestiat agnos. Pretium in libras dimidium eius quod sandaracae. Nec sunt alii colores maioris ponderis.

(24) Inter facticios est et Syricum, quo minium sublini diximus. Fit autem Sinopide et sandyce mixtis.

41 (25) Atramentum quoque inter facticios erit, quamquam est et terrae, geminae originis. Aut enim salsuginis modo emanat, aut terra ipsa sulpurei coloris ad hoc probatur. Inventi sunt pictores, qui carbones infestatis sepulchris effoderent. Inportuna haec omnia ac novicia. Fit enim e fuligine pluribus modis, resina vel pice exustis, propter quod etiam officinas aedificavere fumum eum non emittentes. Laudatissimum eodem modo fit e taedis. Adulteratur fornacium
42 balinearumque fuligine quo ad volumina scribenda utuntur. Sunt qui et vini faecem siccatam excoquant adfirmentque, si ex bono vino faex ea fuerit, Indici speciem id atramentum praebere. Polygnotus

naturale a Topazo[2], isola del mar Rosso, ma da là non ne importiamo. Abbiamo detto[3] in che modo si prepara la sandracca. Una specie adulterata si ottiene anche dalla biacca cotta nel forno[4]. Il colore deve essere rosso vivo. Il prezzo è di cinque assi alla libbra.

40 (23) Se si brucia la sandracca con un'uguale quantità di rubrica, si ha la *sandyx*[1], anche se Virgilio la riteneva un'erba, come capisco da quel verso[2]:

Spontaneamente la *sandyx* rivestirà gli agnelli al pascolo.

Il prezzo alla libbra è metà di quello della sandracca. Non ci sono altri colori di maggior peso di questo.

(24) Tra i colori artificiali c'è anche il Siriaco[3] che, lo abbiamo detto, viene spalmato sotto il minio. Lo si prepara mescolando insieme la terra di Sinope e la *sandyx*.

41 (25) Anche l'*atramentum*[1] sarà da collocare tra i colori artificiali sebbene anche questo provenga da una terra per duplice origine. O infatti viene fuori come un'acqua salina, oppure si trova una terra di color sulfureo adatta a ottenerlo. Sono stati trovati pittori che, devastati i sepolcri, ne tiravano fuori pezzi di carbone. Tutti questi espedienti sono scomodi e recenti. Si prepara infatti anche dalla fuliggine in parecchi modi, bruciando la resina o la pece; perciò hanno costruito anche officine che non lasciassero andar via quel fumo. L'*atramentum* piú pregiato si ricava con lo stesso procedimento dal legno di pino. Lo si falsifica con la fuliggine di fornaci e bagni e lo si utilizza per scrivere sui *volumina*.

42 Ci sono quelli che fanno cuocere bene la feccia del vino essiccata e affermano che se la feccia è quella di un buon vino, il nero che ne deriva presenta l'aspetto dell'indaco. Polignoto e Micone[1], famosis-

tale notizia nel suo trattato «sull'Arabia» (cfr. nota seguente; *RE*, s.v.). Probabilmente Plinio lo cita di seconda mano, perché questo scrittore non compare nella bibliografia del libro XXXV.

[2] Su quest'isola, posta di fronte all'Arabia, cfr. VI.169; XXXVII.24, 108.

[3] In XXIII.18; XXVIII.223; XXX.75; XXXII.126; XXXIV.177.

[4] Sulla *cerussa usta*, cfr. i parr. 30 e 38 (con le relative note 1).

40. [1] Sulla *sandyx*, cfr. par. 40, nota 1; anche questo preparato vanta una lunga tradizione precettistica, tutta di età imperiale: cfr. Dioscoride, V 103; Galeno, *De simplicium medicamentorum temperamentis* XII 244; Ezio, I 2.82; Oribasio, VIII 32.2; come al solito, dipende da Plinio Isidoro, XIX 17.11.

[2] Virgilio, *Bucolica* IV 45: il poeta si riferisce probabilmente al colore in sé, anche se concretato nella fattispecie in un'erba (cfr. R. Flobert, in «Revue de Philologie», XXXVIII, 2, 1964, pp. 228-41).

[3] Sul Siriaco, cfr. par. 30, nota 1: anche in questo caso, cfr. Ezio, I 2.82 e Isidoro, XIX 17.5-6.

41. [1] Sull'*atramentum*, cfr. par. 30, nota 1 (e XXXIV.123-25): Plinio dipende dalla stessa fonte di Dioscoride, V 114-16; le indicazioni pliniane trovano confronti pure con quelle di Vitruvio, VII 10.1-4; e di Galeno, *De simplicium medicamentorum temperamentis* IX 238-40.

42. [1] La preparazione del nero è coerente col tetracromatismo, che caratterizza la pittura di età severa: il presente passo dimostra che Polignoto e Micone collaboravano non solo nella realizzazione di cicli dipinti per gli stessi impianti (cfr. par. 59, note 3 e 4), ma anche nelle ricerche cromatiche.

et Micon, celeberrimi pictores, Athenis e vinaceis fecere, tryginon appellantes. Apelles commentus est ex ebore combusto facere, tryginon appellantes. Apelles commentus est ex ebore combusto facere,
43 quod elephantinum vocatur. Adportatur et Indicum ex India inexploratae adhuc inventionis mihi. Fit etiam aput infectores ex flore nigro, qui adhaerescit aereis cortinis. Fit et ligno e taedis combusto tritisque in mortario carbonibus. Mira in hoc saepiarum natura, sed ex iis non fit. Omne autem atramentum sole perficitur, librarium cumme, tectorium glutino admixto. Quod aceto liquefactum est, aegre eluitur.

44 (26) E reliquis coloribus, quos a dominis dari diximus propter magnitudinem pretii, ante omnes est purpurissum. Creta argentaria cum purpuris pariter tinguitur bibitque eum colorem celerius lanis. Praecipuum est primum, fervente aheno rudibus medicamentis inebriatum, proximum egesto eo addita creta in ius idem et, quotiens id
45 factum est, elevatur bonitas pro numero dilutiore sanie. Quare Puteolanum potius laudetur quam Tyrium aut Gaetulicum vel Laconicum, unde pretiosissimae purpurae; causa est quod hysgino maxime inficitur rubiaque, quae cogitur sorbere. Vilissimum a Canusio. Pretium a singulis denariis in libras ad XXX. Pingentes sandyce sublita,

simi pittori, ottennero ad Atene l'*atramentum* da vinacce, e lo chiamarono *tryginon*[2]. Apelle[3] ebbe l'idea di fabbricare dall'avorio bruciato quel colore che viene chiamato «elefantino».

43 Anche l'indaco[1] viene portato dall'India; ma non sono ancora riuscito ad appurare come si produca. Lo si prepara anche presso i tintori da un fiore nero che rimane attaccato alle caldaie di bronzo. Si ottiene anche da legno di pino bruciato e da carboni pestati nel mortaio. Quest'ultima specie assomiglia straordinariamente al nero di seppia[2]; ma non si ricava dalla seppia. Ogni genere di nero, dunque, viene portato alla perfezione dal sole, quello usato per scrivere misto a gomma, quello che serve alla pittura murale misto a colla. Quello che è stato allungato con aceto si cancella con difficoltà.

44 (26) Tra gli altri colori che abbiamo detto essere messi a disposizione dai committenti per il prezzo elevato, prima di tutti si colloca il *purpurissum*[1]. Esso si ottiene immergendo nella tintura contemporaneamente creta argentaria e stoffe da tingere con la porpora; la creta argentaria assorbe quel colore piú rapidamente delle lane. Il migliore è quello che all'inizio, in una caldaia bollente, si è imbevuto degli ingredienti senza alcuna aggiunta; subito dopo viene quello che, una volta tolto dalla caldaia il precedente, si ottiene aggiungendo creta nello stesso liquido; e, ogni volta che si ripete il procedimento, si ha uno scadimento di qualità proporzionale al grado crescente di diluizione dell'impasto.

45 Per questo va apprezzato quello di Pozzuoli[1] piuttosto che quello di Tiro[2] o di Getulia[3] o di Laconia[4], da cui provengono le porpore piú preziose; il motivo risiede nel fatto che è colorato soprattutto con l'*hysginum* e la robbia che è costretta ad assorbirlo. La qualità piú scadente proviene da Canosa[5]. Il prezzo va da uno a 30 denari

[2] Il greco τρύγινον deriva da τρύξ, «feccia».

[3] La creazione del nero d'avorio (su cui, cfr. Augusti, *I colori* cit., p. 113) da parte di Apelle era finalizzata probabilmente alla ricerca di rendere, mediante violenti chiaroscuri, gli effetti della brillantezza (*splendor*), il valore luministico che distingueva le opere di questo pittore e sul quale cfr. par. 28, nota 2.

43. [1] Si deve trattare dell'*Indicum* del par. 30 (cfr. nota 1) e, naturalmente, di quello citato nel par. 42, perché Plinio, nei parr. 31-47, ragguaglia appunto sui colori elencati nel par. 30: infatti l'indaco poteva essere interpretato come nero bluastro, dal quale si poteva ricavare in taluni casi per trattamento il blu indaco (cfr. par. 46).

[2] L'indaco si distinguerebbe dal nero di seppia perché ha un'origine vegetale e non animale. Le indicazioni seguenti trovano confronti in XIII.67 (per la gomma); XXVIII.236 (per la colla); Vitruvio, VII 10.2 (per entrambi questi preparati).

44. [1] Cfr. par. 30, nota 1; sul bagno per la tintura, cfr. IX.133-34.

45. [1] Sul *purpurissum* ricavato da *hysginum* e radici di robbia, cfr. Vitruvio, VII 14.1.

[2] Com'è noto, i Fenici erano ritenuti gli inventori della porpora.

[3] I Getuli abitavano l'antica Mauretania (Africa nordoccidentale).

[4] La regione sudorientale del Peloponneso, il cui capoluogo è Sparta.

[5] Una manifattura di porpora si era stabilita a Canosa, essendo questo un centro rinomato per la lana (cfr. XIX.47); sull'*hysginum*, cfr. IX.140.

mox ex ovo inducentes purpurissum, fulgorem minii faciunt. Si purpurae facere malunt, caeruleum sublinunt, mox purpurissum ex ovo inducunt.

46 (27) Ab hoc maxima auctoritas Indico. Ex India venit harundinum spumae adhaerescente limo. Cum cernatur, nigrum, at in diluendo mixturam purpurae caeruleique mirabilem reddit. Alterum genus eius est in purpurariis officinis innatans cortinis, et est purpurae spuma. Qui adulterant, vero Indico tingunt stercora columbina aut cretam Selinusiam vel anulariam vitro inficiunt. Probatur carbone; reddit enim quod sincerum est flammam excellentis purpurae et, dum fumat, odorem maris. Ob id quidam e scopulis id colligi putant. Pretium Indico ⁂ XX in libras. In medicina Indicum rigores et impetus sedat siccatque ulcera.

47 (28) Armenia mittit quod eius nomine appellatur. Lapis est, hic quoque chrysocollae modo infectus, optimumque est quod maxime vicinum et communicato colore cum caeruleo. Solebant librae eius trecenis nummis taxari. Inventa per Hispanias harena est similem curam recipiens; itaque ad denarios senos vilitas rediit. Distat a caeruleo candore modico, qui teneriorem hunc efficit colorem. Usus in medicina ad pilos tantum alendos habet maximeque in palpebris.

48 (29) Sunt etiamnum novicii duo colores e vilissimis: viride quod Appianum vocatur et chrysocollam mentitur, ceu parum multa dicta sint mendacia eius; fit e creta viridi, aestimatum sestertiis in libras. (30) Anulare quod vocant, candidum est, quo muliebres picturae in-

per libbra. I pittori dànno una prima mano di *sandyx*, quindi passano il *purpurissum* con l'uovo, ottenendo cosí lo splendore del minio. Se preferiscono ottenere quello della porpora, dànno la prima mano d'azzurro, quindi vi aggiungono il *purpurissum* mescolato ad uovo.

46 (27) Dopo questo il massimo prestigio va all'indaco. Proviene dall'India come un fango che si attacca alla schiuma delle canne di bambú[1]. Quando lo si stacca è nero ma poi, diluendolo, produce uno stupendo colore misto di porpora e di azzurro. Un'altra specie di indaco è quella che, nelle tintorie di porpora, galleggia nelle caldaie ed è la «schiuma di porpora». Quanti lo contraffanno, tingono con indaco autentico letame di colombo oppure tingono con il guado l'argilla di Selinunte o la creta anulare. Si prova la genuinità dell'indaco con il carbone; infatti quello puro produce una fiamma di porpora eccellente e, mentre fuma, emana odore di mare. Per questo alcuni credono che l'indaco si raccolga sugli scogli. Il prezzo dell'indaco è di venti denari la libbra. In medicina l'indaco placa i crampi e gli

47 accessi e secca le ulcere. (28) L'Armenia c'invia la sostanza che da lei prende il nome[1]. Si tratta di una pietra che viene colorata allo stesso modo della crisocolla; la migliore è quella che le si avvicina di piú, e ha un colore che stinge sull'azzurro. Il prezzo consueto era di trecento sesterzi la libbra. In Spagna è stata trovata una sabbia che si presta a un uguale trattamento; cosí il prezzo è precipitato a sei denari. Si differenzia dall'azzurro per un leggero biancore che rende questo colore piú delicato. In medicina serve soltanto per far crescere i peli,

48 soprattutto delle ciglia. (29) Ci sono ancora due nuovi colori tra i meno pregiati: un verde che si chiama appiano[1] e viene scambiato per la crisocolla – (come se non fossero note abbastanza contraffazioni di questo materiale); si ottiene dalla creta verde ed ha il valore di un sesterzio la libbra. (30) Quello che chiamano anulare, è bianco

46. [1] Sull'indaco, cfr. i parr. 30 e 43, note 1 (e anche XXXIII.163). Plinio, al solito, sembra dipendere dalla stessa fonte di Dioscoride, V 107. Sulla provenienza dell'indaco, cfr. anche Vitruvio, VII 9.6. Plinio qui si riferisce al solo tipo di sostanza vegetale che, diversamente dalle altre che dànno indaco, consente il passaggio per trattamento dal nero al blu. Il guado è un'erba da cui pure si ricavava il blu (esempi in E. Forcellini, *Lexicon totius latinitatis* (rist. anast. Patavii, 1864-1926), Bologna 1965, s.v. *vitrum*).

47. [1] Cfr. par. 30, nota 1. Anche l'armenio è stato trattato da una lunga tradizione precettistica: si vedano Dioscoride, V 105 (con Plinio la fonte principe); Ezio, I 2.47; Paolo Egineta, VII 614g; Oribasio, XIII 451*e*; 514*g*.

48. [1] L'*appianum* era ottenuto probabilmente da un tipo, verosimilmente purificato, di *creta viridis* (argilla magnesica colorata da silicato di ferro). Il nome *appianum* deriverebbe da un toponimo prediale («il fondo di Appio») relativo a un terreno nell'odierna Val Appiana presso il Monte Baldo, dove tale creta sarebbe stata valorizzata per la prima volta (cfr. il caso analogo di Θεοδότιον, nome di un altro tipo di *creta viridis* trovata primieramente nel fondo di Teodoto a Smirne: par. 37, nota 3), e designerebbe quindi la «terra di Verona» (cfr. W. von Gümbel, in «Archiv für latinisches Lexikon und Grammatik», X, 1897, p. 291).

luminantur; fit et ipsum e creta admixtis vitreis gemmis e volgi anulis, inde et anulare dictum.

49 (31) Ex omnibus coloribus cretulam amant udoque inlini recusant purpurissum, Indicum, caeruleum, Melinum, auripigmentum, Appianum, cerussa. Cerae tinguntur isdem his coloribus ad eas picturas, quae inuruntur, alieno parietibus genere, sed classibus familiari, iam vero et onerariis navibus, quoniam et pericula expingimus, ne quis miretur et rogos pingi, iuvatque pugnaturos ad mortem aut certe caedem speciose vehi.

Qua contemplatione tot colorum tanta varietate subit antiquita-
50 tem mirari. (32) Quattuor coloribus solis immortalia illa opera fecere – ex albis Melino, e silaciis Attico, ex rubris Sinopide Pontica, ex nigris atramento – Apelles, Aetion, Melanthius, Nicomachus, clarissimi pictores, cum tabulae eorum singulae oppidorum venirent opibus. Nunc et purpuris in parietes migrantibus et India conferente fluminum suorum limum, draconum elephantorumque saniem nulla

e dà luce ai trucchi femminili, anche questo si prepara dalla creta insieme a gemme di vetro di quelle usate negli anelli comuni, per cui è stato chiamato anulare.

49 (31) Tra tutti i colori, quelli che sono assorbiti bene dalla creta e che, se spalmati su fondo umido[1], non si attaccano, sono il *purpurissum*, l'indaco, il ceruleo, il melino, l'orpimento, l'appiano e la biacca. Le cere si tingono con quegli stessi colori nelle pitture a fuoco[2], è questo un genere estraneo alle pitture parietali, ma comune nelle navi da guerra e ormai in quelle da trasporto, e, poiché noi dipingiamo anche i mezzi esposti al pericolo – nessuno si meravigli del fatto che vengano dipinti anche i roghi funebri –; piace che quelli che vanno a combattere fino a rischiare la morte o almeno a versare il sangue, viaggino nell'eleganza. A considerare un cosí gran numero e una tale varietà di colori ci prende ammirazione per gli antichi.

50 (32) Con soli quattro colori[1] fecero quelle opere immortali – dei bianchi il melino, dei gialli l'Attico, dei rossi la terra di Sinope del Ponto, dei neri l'*atramentum* – Apelle, Ezione, Melanzio, Nicomaco, famosissimi pittori; eppure uno solo dei loro quadri si vendeva al prezzo dei tesori di intere città. Ora che la porpora è emigrata sulle pareti e l'India ci fa arrivare il limo dei suoi fiumi[2], la bava dei suoi

49. [1] Forse si può intendere che alcuni colori debbano essere applicati alle pareti non direttamente con l'affresco, ma indirettamente sulla *cretula*, un intonaco probabilmente di calce e sapone diluiti con acqua, con l'aggiunta di cera (cosí S. Augusti, in *Pompeiana*, Napoli 1950, pp. 313-54).

[2] Sulla pittura a encausto, cfr. i parr. 122 e 149 (note 1): ivi anche le ragioni dell'impiego di questa pittura per le dipinture di navi. L'informazione pliniana che questa tecnica non era usata nelle pitture parietali sembra confermata dall'indagine archeologica (cfr. Augusti, *I colori* cit., pp. 319-20) ed è motivata dal fatto che la pittura a fresco o su intonaco secco doveva garantire una piú veloce esecuzione e un minore prezzo rispetto alla pittura a encausto e pertanto era piú appropriata a una produzione «industriale» come la pittura parietale. Plinio, nella trattazione dei colori ai parr. 30-49, si è riferito segnatamente alla pittura parietale, come dichiara egli stesso piú volte (cfr. i parr. 32; 35, note 1 e 2; 36; e 43) e come ribadiscono i ripetuti cfr. con le analoghe avvertenze di Vitruvio sottolineati nelle note di questa sezione, probabilmente perché la pittura parietale era la piú in voga ai suoi tempi, mentre quella di quadri gli sembrava moribonda (cfr. i parr. 1-11). Pertanto questa sezione del I. ha un valore testimoniale prima di tutto sulla pittura romana dei tempi di Plinio.

50. [1] L'elogio del tetracromatismo è in accordo con la convinzione di Plinio della superiorità della pittura classica, specie tardoclassica, rispetto alle maniere pittoriche di età ellenistica e del primo impero ed è una conseguenza della sua predilezione per la semplicità, con la conseguente ripulsa dell'artefazione, nelle arti (particolarmente penetranti, a tal riguardo, le pagine di A. Daneu Lattanzi, in aa.vv., *Plinio il Vecchio* cit., pp. 97-107). Lo scrittore probabilmente si rifà alla stessa fonte di Cicerone, *Bruto* 70, dal quale sembra si possa ricavare che Zeusi, Polignoto, Timante e gli altri pittori della prima e piena classicità avevano usato i quattro colori puri o con poche mescolanze, mentre Ezione, Nicomaco, Protogene e Apelle avevano portato all'estrema compiutezza il tetracromatismo, giudizio che si ricava anche dal par. 29 (nota 2): e Luciano, *Immagini* 7 chiarisce che Polignoto, Eufranore e Apelle si erano distinti nelle mescolanze dei colori, naturalmente dei quattro qui citati da Plinio. Si può pertanto affermare che questi pittori tardoclassici rappresentano l'estremo perfezionamento del tetracrómatismo, grazie a un ricco novero di mescolanze, dal quale ci si sarebbe allontanati in età ellenistica, quando la *luxuria* e le conseguenti importazioni di colori soprattutto dall'estremo Oriente (cfr. nota 2) avrebbero avviato la pittura a irreversibile decadenza (cfr. nota 3).

[2] L'associazione, a prima vista singolare, del limo dei fiumi con la bava di serpenti ed elefanti è dovuta probabilmente alla favola della lotta tra un drago e un elefante nel letto di un fiume, già

nobilis pictura est. Omnia ergo meliora tunc fuere, cum minor copia. Ita est, quoniam, ut supra diximus, rerum, non animi pretiis excubatur.

51 (33) Et nostrae aetatis insaniam in pictura non omittam. Nero princeps iusserat colosseum se pingi CXX pedum linteo, incognitum ad hoc tempus. Ea pictura, cum peracta esset in Maianis hortis, accensa fulmine cum optima hortorum parte conflagravit. Libertus
52 eius, cum daret Anti munus gladiatorium, publicas porticus occupavit pictura, ut constat, gladiatorum ministrorumque omnium veris imaginibus redditis. Hic multis iam saeculis summus animus in pictura, pingi autem gladiatoria munera atque in publico exponi coepta a C. Terentio Lucano. Is avo suo, a quo adoptatus fuerat, triginta paria in foro per triduum dedit tabulamque pictam in nemore Dianae posuit.

serpenti e degli elefanti, ora non c'è piú alcuna pittura famosa[3]. Tutto era migliore allora, quando c'erano minori risorse. Questo perché, come abbiamo detto sopra, ora si bada piú ai valori materiali che a quelli spirituali.

51 (33) E non tacerò la follia della nostra epoca quanto alla pittura. L'imperatore Nerone aveva ordinato un ritratto di dimensioni colossali su di una tela di 120 piedi[1], cosa impensabile fino a quel momento. Questa pittura, una volta ultimata nei giardini Maiani[2], fu colpita da un fulmine e bruciò con la parte piú bella del giardino.

52 Un suo liberto, dando ad Anzio[1] uno spettacolo gladiatorio, ricoprí le pareti dei portici pubblici, da quanto risulta, con riproduzioni realistiche di gladiatori e dei loro addetti. Già da molti secoli questa è la massima aspirazione in pittura, ma fu Gaio Terenzio Lucano[2] che per primo fece dipingere ed esporre in pubblico i giuochi dei gladiatori. Costui, in onore di suo nonno, dal quale era stato adottato, per tre giorni fece combattere nel Foro trenta coppie di gladiatori e dedicò nel bosco di Diana[3] il relativo quadro dipinto.

raccontata da Plinio (VIII.34; cfr. anche XXXIII.116), il quale qui allude forse dapprima all'indaco (cfr. nel par. 46 la definizione dell'indaco come «fango che si attacca alla schiuma delle canne di bambú»), poi al cinabro (cfr. par. 30, nota 1).

[3] Il compianto della grande pittura inesorabilmente scomparsa trama tutto il libro XXXV e spiega il tono malinconico che cosí spesso lo caratterizza.

51. [1] 120 piedi = 35,88 m. Forse si trattava del corrispettivo in pittura della statua colossale di Nerone, opera di Zenodoro e della stessa altezza (per la quale, cfr. XXXIV, nota 3); dovevano essere ritenute novità le dimensioni davvero insolite per un quadro e la loro pertinenza a una pittura su tela e non su tavola. Tale ritratto dipinto si inquadra nell'affermazione del ritratto dell'imperatore in termini colossali e di un'architettura macrotettonica, simboli di una concezione assolutistica e teocratica del potere imperiale. Questi elementi, unitamente all'impiego di «nuovi» materiali in arti tradizionali, erano pure espressioni di un gusto barocco che porta alla rottura della misura classica (sulla pittura a soggetto storico nell'alto impero, cfr. G. Köppel, in «Aufstieg und Niedergang der römischen Welt», I, 1982, pp. 507-35).

[2] Gli *Horti Maiani*, noti anche da iscrizioni (CIL, VI 6152; 8668-69) si trovavano sull'Esquilino, presso gli *Horti Lamiani*: entrambe le aree erano divenute di proprietà imperiale ed erano amministrate dallo stesso procuratore; questo gigantesco ritratto di Nerone era stato pertanto collocato entro il sistema di parchi e impianti imperiali disposti nel cuore dell'Urbe e doveva forse esprimere la «presenza» del sovrano divinizzato nella sua dimora, quasi nel suo luogo di culto (sugli *Horti* imperiali sull'Esquilino e sulla concezione dell'Imperatore ad essi sottesa, cfr. M. Cima, E. La Rocca, M. Mattei, *Le tranquille dimore degli dèi*, Roma 1986, pp. 3-52, 105-28, 153-64).

52. [1] Anzio era la città natale di Nerone e probabilmente questo suo liberto lo voleva adulare con un gesto di *liberalitas*. Le rappresentazioni di gladiatori rientrano tra quelle illustrative dei momenti salienti della vita quotidiana, una tematica tra le piú ricorrenti nelle arti figurative del mondo romano durante la tarda repubblica e il primo impero: l'esigenza di rappresentare momenti della realtà vissuta in modo evidente e comprensibile e l'istanza celebrativa favorivano la resa espressiva e realistica (anche se spesso non naturalistica) sia della scena sia dei personaggi raffigurati. I liberti dovevano rientrare sovente nella committenza di siffatte rappresentazioni: cfr., ad esempio, Petronio, 71, 5-11. Sulle illustrazioni di *munera gladiatoria*, cfr. B. M. Felletti Maj, *La tradizione italica nell'arte romana*, I, Roma 1977, pp. 114-31, 229-39, 314-16. L'affermazione sull'antichità delle rappresentazioni realistiche si giustifica con le ormai remote ascendenze della ritrattistica, delle immagini clipeate e delle pitture illustranti eventi bellici (cfr. i parr. 2, 4-14, 19, 22-23).

[2] Gaio Terenzio Lucano è forse il triumviro monetale del 214 a. C.

[3] A Nemi: cfr. *Enea nel Lazio* cit., pp. 19-27. La pratica romana di dedicare quadri con rappresentazioni di giuochi gladiatori, si innesta dunque nel III secolo, con peculiari finalità celebrative,

53 (34) Nunc celebres in ea arte quam maxima brevitate percurram, neque enim instituti operis est talis executio; itaque quosdam vel in transcursu et in aliorum mentione obiter nominasse satis erit, exceptis operum claritatibus quae et ipsa conveniet attingi, sive exstant sive intercidere.

54 Non constat sibi in hac parte Graecorum diligentia multas post olympiadas celebrando pictores quam statuarios ac toreutas, primumque olympiade LXXXX, cum et Phidian ipsum initio pictorem fuisse tradatur clipeumque Athenis ab eo pictum, praeterea in confesso sit LXXX tertia fuisse fratrem eius Panaenum, qui clipeum intus

53 (34) Ora con la massima brevità possibile elencherò coloro che si sono resi celebri in questa arte poiché una tale esposizione esula dal piano generale della mia opera; per questo alcuni sarà sufficiente nominarli di passagio e parallelamente al ricordo di altri, fatta eccezione dei capolavori che dovranno anch'essi essere ricordati, sia che esistano ancora sia che siano scomparsi.

54 Non è coerente in questa parte la diligenza storica dei Greci se menziona i pittori molte Olimpiadi[1] dopo gli scultori in pietra e in bronzo, per la prima volta nell'Olimpiade 90ª, quando lo stesso Fidia[2] all'inizio si tramanda che fu pittore e dipinse lo scudo che è ad Atene, e quando inoltre è noto che nella 83ª Olimpiade visse suo fratello Paneno[3]: egli dipinse in Elide l'interno dello scudo di Mi-

sulle precedenti raffigurazioni di tali ludi pertinenti ai mondi osco, lucano e forse etrusco; del resto, lo stesso svolgimento delle pratiche gladiatorie nelle piazze sembra di tradizione italica (cfr. G. Ville, *Le gladiature en Occident des origines à la mort de Domitien*, Roma 1981).

54. [1] Inizia qui la lunga esposizione sui pittori (parr. 54-148), suddivisa in diverse minori trattazioni: sui problemi cronologici (parr. 54-55); sui primi pittori celebri (parr. 56-60); sui grandi maestri (parr. 60-111); sui pittori di soggetti umili (parr. 112-21); sui pittori che usarono l'encausto (parr. 122-37); sui maestri di second'ordine per importanza (parr. 138-45); su quelli minori (par. 146); sulle pittrici (parr. 147-48). Plinio critica l'opinione di fonti greche che collocavano il primo significativo progresso della pittura nella 90ª Olimpiade (il 420-417). Evidentemente, Plinio aveva una concezione della pittura diversa da quella delle fonti in questione: per lo scrittore latino, è pittura, come si è visto, qualunque immagine campita di colore (cfr. i parr. 15-16 e 29, con le note *ad hoc*); per questi scrittori, doveva esser considerata pittura vera e propria solo la rappresentazione, col disegno e i colori, dell'apparenza visiva (che sarebbe stata avviata da Aglaofonte e Apollodoro, fioriti, per le fonti di Plinio, rispettivamente nel 420-417 e nel 408-405: cfr. par. 60, note 1 e 4) nella sua tridimensionalità (che sarebbe stata avviata da Evenore e Parrasio, il primo fiorito per Plinio anch'egli proprio nel 420-417: cfr. par. 60, nota 3). Poiché questa concezione della pittura come serie di tappe finalizzate all'affermazione del soggettivismo e dei valori spaziali è peculiare del periodo tra tarda classicità e primo ellenismo, probabilmente Plinio ha qui presente *in primis* il trattato di Apelle (citato nella bibliografia del libro XXXV) e poi le opere di Senocrate e Antigono (che avevano individuato nelle arti figurative progressi costanti fino a Lisippo e Apelle), considerate tuttavia tramite fonti seriori, perché non compaiono nella bibliografia in questione. Su questo passo, cfr. i contributi citt. dal Croisille, *ad loc.*

[2] Probabilmente Fidia era stato educato alla pittura nella bottega di Evenore, che può esser identificato con lo scultore attivo ad Atene a partire dal 490 a. C. (Raubitschek, *Dedications* cit., nn. 14, 22, 24) e il cui figlio, Parrasio, non a caso collaborò con lo scultore ateniese (Pausania, I 28.2). Questa notizia sulla prima fase di attività di Fidia risale forse a Duride (indirettamente, perché Plinio non cita nemmeno questi nella bibliografia del libro XXXV), trattatista interessato agli itinerari biografici e culturali dei grandi maestri (cfr. Sellers, pp. XLVI-LXVII). «Lo scudo che è ad Atene» per antonomasia non può che essere quello della statua piú famosa della città, l'Atena Vergine nel Partenone, il cui scudo era stato dipinto all'interno da Fidia con una gigantomachia: entro il cerchio centrale dello scudo i Giganti scalavano il monte Olimpo, respinti dagli dèi disposti nella fascia perimetrale, secondo una definizione dello spazio per elementi contrastanti formulata da Anassagora (cfr. Moreno, *La pittura greca* cit., pp. 75-81).

[3] L'83ª Olimpiade cade nel 448-445: non a caso ad essa vengono riferite le fioriture sia di Fidia sia di Paneno (cfr. XXXIV.49, nota 1); l'informazione che questi era il fratello di Fidia, essendo riproposta anche ai parr. 57 e 177, confermata dalle *akmaí* dei due e corroborata da Pausania, V 11. 6, è probabilmente esatta (è probabile che Strabone, VIII 354, che menziona un Paneno nipote dello scultore, si riferisca a un altro congiunto). È verosimile che le fioriture dei vari pittori indicate di volta in volta da Plinio risalgano ad Apollodoro (sul quale cfr. XXXIV.49, nota 1), nelle cui «Cronache» l'interesse cronologico doveva essere notevole (cfr. Croisille cit., p. 18); questi costituirebbe tuttavia una fonte indiretta di Plinio, perché il suo nome non compare nella bibliografia del libro XXXV.

pinxit Elide Minervae, quam fecerat Colotes, discipulus Phidiae et
55 ei in faciendo Iove Olympio adiutor. Quid? Quod in confesso perinde est Bularchi pictoris tabulam, in qua erat Magnetum proelium, a Candaule, rege Lydiae Heraclidarum novissimo, qui et Myrsilus vocitatus est, repensam auro? Tanta iam dignatio picturae erat. Circa Romuli id aetatem acciderit necesse est, etenim duodevicensima olympiade interiit Candaules aut, ut quidam tradunt, eodem anno quo Romulus, nisi fallor, manifesta iam tunc claritate artis, adeo ab-
56 solutione. Quod si recipi necesse est, simul apparet multo vetustiora principia eosque, qui monochromatis pinxerint, quorum aetas non traditur, aliquanto ante fuisse, Hygiaenontem, Dinian, Charmadan et, qui primus in pictura marem a femina discreverit, Eumarum Atheniensem, figuras omnes imitari ausum, quique inventa eius ex-

nerva, opera di Colote, discepolo di Fidia e suo aiutante nell'esecu-
55 zione del Giove di Olimpia[4]. Forse che non è altrettanto noto che il quadro del pittore Bularco[1], in cui era raffigurata la battaglia dei Magneti, fu comprato a peso d'oro da Candaule, re di Lidia, ultimo degli Eraclidi, chiamato anche Mirsilo? Cosí grande era già allora la reputazione della pittura! Il fatto deve essere accaduto intorno all'epoca di Romolo poiché Candaule morí nella 18ª Olimpiade o, come dicono alcuni, lo stesso anno di Romolo; già a quel tempo, se non m'inganno, si vede bene come quell'arte avesse raggiunto un tale grado di perfezione da conquistarsi la celebrità.

56 Se ciò deve essere accettato, ne consegue che gli inizi della pittura sono molto piú antichi e vissero alquanto prima coloro che dipinsero dei monocromi, la cui età non è tramandata[1]: Igienonte, Dinia, Carmada[2] e colui che per primo in pittura distinse il maschio dalla femmina[3], Eumaro[4] di Atene, che osò imitare qualsiasi figura, ed

[4] Cfr. XXXIV.87, nota 4: è probabile che la bottega di Evenore si fosse specializzata nell'istoriazione di scudi pertinenti a statue di Atena, con rappresentazioni delle lotte mitiche in voga nel V secolo, tema per il quale infatti lavorarono sia Parrasio, figlio di Evenore, sia Fidia (cfr. nota 2) e Paneno: questi era venuto in Elide al seguito di Fidia, per il quale aveva dipinto i riquadri del trono di *Zeus* a Olimpia (Pausania, V 11.5-6) e si era probabilmente stabilito colà in seguito al «successo» della produzione artistica attica e, piú in generale, della cultura periclea nel Peloponneso, in atto nel settimo decennio del V secolo.

55. [1] Plinio ne ha già parlato in VII.126: si trattava di una battaglia tra Magneti e Cimmeri o Efesi, rovinosa per i primi. La battaglia, e il relativo quadro, sono databili anteriormente alla morte di Candaule, occorsa l'anno della morte di Romolo (717 a. C.) o nella 18ª Olimpiade (708-705); tale notizia dimostra l'esistenza già in età tardogeometrica di una pittura su tavola, naturalmente ancora col sistema «a ombre» (forse riflessa nelle rappresentazioni «metopali» di temi narrativi della pittura vascolare coeva?), portante alla ribalta eventi storici attuali e affermata già in uno stato non greco, anche se vicino al mondo ellenico. Un'eco del quadro di Bularco si potrebbe forse cogliere in rappresentazioni di battaglie tra uomini su carri, cavalieri e fanti su sarcofagi clazomeni, riconducibili al medesimo archetipo pittorico (bibliografia in Croisille, *ad loc.*; e cfr. Moreno, *La pittura greca* cit., p. 34).

56. [1] Il *quod* che apre questo par. dev'esser riferito all'intera argomentazione condotta nei parr. 54-55 ed è pertanto probabile che Plinio consideri gli inizi della pittura molto piú antichi non dell'epoca di Bularco, ma della 90ª Olimpiade: infatti egli sta polemizzando contro la teoria di un inizio della pittura a quest'ultima data; inoltre il quadro di Bularco, potendo essere stato composto con la tecnica «a ombre», non dava allo scrittore alcun appiglio per pensare che i monocromi lo avessero preceduto. Si aggiunga che la notizia del quadro di Bularco è separata dal *quod* mediante un'affermazione a carattere generale sull'antica celebrità della pittura, alla quale vanno quindi riferiti i successivi *exempla*. Del resto, Igienonte, Dinia e Carmada debbono essere posteriori a Ecfanto, il supposto *inventor* della pittura monocroma; né poteva egli spostare all'VIII secolo Cimone, un esponente ben noto, come si vedrà, della pittura tardoarcaica.

[2] Queste tre personalità sono altrimenti ignote; tuttavia i loro nomi, pertinenti probabilmente all'onomastica peloponnesiaca, permettono di ipotizzare si trattasse di pittori su tavola di Corinto, il maggior centro di pittura nell'alto arcaismo, vissuti dopo il 670 a. C. (dopo il primo Ecfanto: cfr. par. 16, nota 4): cfr. la bibliografia in Croisille, *ad loc.*

[3] Si tratta probabilmente della distinzione tra uomini e donne grazie al colore (bianco per le donne, nero o bruno per gli uomini) che diviene sistematica nella pittura vascolare attica a figure nere a partire dal 570 a. C. circa; notevole la rigorosa aderenza a tale convenzione nel cratere François, dopo diverse esperienze in tal senso (cfr., ad es., il *dinos* con le nozze di Peleo e Teti di Sofilo, ancora del 580 circa: J. Boardman, *Athenian Black Figure Vases*, London 1974, pp. 17-51).

[4] In base a quanto detto in nota precedente, Eumaro dovrebbe aver codificato la distinzione cromatica tra uomini e donne (già precedentemente in uso) intorno al 580-570; anche il suo tentativo di

coluerit, Cimonem Cleonaeum. Hic catagrapha invenit, hoc est obliquas imagines, et varie formare voltus, respicientes suspicientesve vel despicientes; articulis membra distinxit, venas protulit, praeter-
57 que in vestibus rugas et sinus invenit. Panaenus quidem frater Phidiae etiam proelium Atheniensium adversus Persas apud Marathona factum pinxit. Adeo iam colorum usus increbruerat adeoque ars per-

infine Cimone[3] di Cleone che perfezionò le scoperte di Eumaro. Costui trovò i *catagrapha*, cioè le figure oblique ed inoltre il modo di presentare i volti in vari atteggiamenti, nell'atto cioè di guardare indietro, in alto, in basso; distinse le membra con le articolazioni, rappresentò le vene ed inoltre, nelle vesti, segnò per primo le crespe e le pieghe.

57 Paneno[1], fratello di Fidia, dipinse anche la battaglia degli Ateniesi contro i Persiani, avvenuta a Maratona. A tal punto si era già diffuso l'uso dei colori e l'arte si era talmente perfezionata che, si

dipingere tutte le figure presenti in natura richiama il vasto campionario di immagini diversificate per soggetti, iconografie e atteggiamenti offerto dalla pittura vascolare attica a partire dal cratere François. Si può quindi proporre che Clizia offra una traduzione nella pittura vascolare della maniera di Eumaro (cfr. Moreno, *La pittura greca* cit., p. 37). Per ragioni cronologiche, mi sembra sia pertanto da respingere l'ipotesi si tratti di *Eumares* (genitivo: *Eumaros*) padre di Antenore, probabilmente scultore, noto per quattro sue firme dall'Acropoli di Atene (cfr. Raubitschek, *Dedications* cit., nn. 51, 108, 197, 244), del 530-500 circa. Si può proporre, dato il ricorrere degli stessi nomi nelle famiglie greche, che l'Eumaro pliniano fosse un piú antico esponente di questa stessa famiglia di artisti. Le innovazioni dell'Eumaro pliniano sono in accordo con la vocazione narrativa, proponente una vasta gamma di aspetti del reale, della pittura attica nel medio arcaismo, almeno a giudicare dalla produzione vascolare.

[3] *Catagrapha* dovrebbe essere l'equivalente greco delle immagini oblique (cfr. par. 90) e designare quindi figure in scorcio. Poiché Cimone dovrebbe esser fiorito dopo Eumaro e le innovazioni segnalate da Plinio compaiono *in primis* nella produzione attica a figure rosse della fine del VI secolo (cfr. J. Boardman, *Red figure vases*, London 1971), possiamo collocare Cimone nel tardo arcaismo. Il suo descrittivismo analitico è infatti coerente con l'indicazione delle varie partizioni col pennello nella ceramica a figure rosse e con le ricerche anatomiche che caratterizzano in Attica sia la pittura vascolare sia la produzione scultorea in questo torno di tempo. Si deve pertanto trattare dello stesso pittore cantato da Simonide (*Anthologia Planudea* IV 83-84), che probabilmente l'aveva conosciuto alla corte di Ippia ad Atene, e ricordato da Eliano, *Varia historia* VIII 8.

57. [1] La pittura della battaglia di Maratona qui citata dev'esser quella del «portico dipinto» presso l'*agorá* di Atene: quest'impianto, dovuto a Pisianatte, parente di Cimone, offriva una sequenza di quattro fondamentali scene su tavole: la battaglia di Enoe; l'Amazzonomachia di Teseo; Troia distrutta; e la battaglia di Maratona, con un serrato confronto tra verità mitiche ed episodi della storia recente: dalle fonti *ad hoc* si può evincere che Polignoto fosse stato inizialmente il soprintendente (*epískopos*) dell'intero complesso e avesse realizzato l'Iliuperside; Micone avrebbe dipinto l'Amazzonomachia e iniziato la Maratonomachia; questi, di indirizzo oligarchico e favorevole a Cimone, sarebbe stato sostituito da Paneno, di orientamento democratico, intorno al 460 a. C., con l'avvento di Pericle al potere (incerta è la paternità della battaglia di Enoe, forse aggiunta in età di Pericle alle altre tre pitture). La scelta di Paneno per la battaglia di Maratona si spiega anche con l'osservazione che il donario delfico per lo stesso evento fu affidato nel medesimo torno di tempo al fratello Fidia (Pausania, X 10.1). l'apporto di Paneno si raccomandava forse per l'ambientazione topografica e le puntualizzazioni ritrattistiche, innovazioni ottenute con un audace impiego di mescolanze cromatiche ed esiti di una ricerca volta al realismo, connesse con le connotazioni democratiche della committenza e del pittore (documentazione in T. Hölscher, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrunderts v. Chr.*, Würzburg 1973, pp. 50-84; cfr. ancora Moreno, *La pittura greca* cit., pp. 68-70). Plinio non a caso sottolinea dell'opera di Paneno il cromatismo e la rappresentazione «iconica» dei personaggi di rilievo: l'aggettivo *iconicus* dev'esser qui riferito a immagini che permettessero, seppur allusivamente, l'individuazione dei soggetti, perché, se alludesse esclusivamente all'adozione del «tipo» dello stratego, sarebbe stato pleonastico rispetto al sostantivo *duces*. Questa intenzione di proporre le sembianze dei protagonisti dell'evento si spiega nella temperie dell'Atene periclea, caratterizzata dalla preminenza di un personaggio d'eccezione, dalla valutazione degli individui come attori (anche se non registi) della storia, che informerà le «Storie» di Erodoto (la cui esposizione della battaglia di Maratona concordava con quella di Paneno), e da una considerazione della realtà meno condizionata da vincoli religiosi. Pertanto questa pittura costituisce un momento nodale nel processo di acquisizione del ritratto fisiognomico e corrobora l'idea di una maturazione di esigenze ritrattistiche nell'ambiente di Fidia (cfr. XXXIV.54, nota 7).

fecta erat, ut in eo proelio iconicos duces pinxisse tradatur, Atheniensium Miltiadem, Callimachum, Cynaegirum, barbarorum Datim, Artaphernen.

58 (35) Quin immo certamen etiam picturae florente eo institutum est Corinthi ac Delphis, primusque omnium certavit cum Timagora Chalcidense, superatus ab eo Pythiis, quod et ipsius Timagorae carmine vetusto apparet, chronicorum errore non dubio.

Alii quoque post hos clari fuere ante LXXXX olympiadem, sicut Polygnotus Thasius, qui primus mulieres tralucida veste pinxit, ca-

tramanda, in quella battaglia riprodusse i comandanti al vero, degli Ateniesi Milziade[2], Callimaco[3] e Cinegiro[4], dei barbari Dati e Artaferne[5].

58 (35) Anzi, quando Paneno era nel pieno della sua attività, furono istituiti anche concorsi di pittura a Corinto e a Delfi[1], e, primo di tutti, egli[2] gareggiò con Timagora[3] di Calcide, che lo avrebbe poi superato negli agoni Pitici come risulta da un antico carme dello stesso Timagora. Questo dimostra l'errore dei cronisti.

Oltre a questi ci furono anche altri pittori famosi prima della 90ª Olimpiade, come Polignoto di Taso[4] che per primo dipinse le

[2] La figura di Milziade è citata tra le piú importanti del dipinto anche da Pausania, I 15.3; cfr. pure Nepote, *Milziade* 6.3: tuttavia accanto a tale immagine non compariva il nome dello stratego, diversamente da Eschilo, raffigurato come combattente con relativa iscrizione, e nonostante il desiderio espresso in tal senso dal comandante, perché quest'onore gli era stato negato dal popolo; in compenso, gli era stato concesso d'esser ritratto in primo piano nell'atto d'incoraggiare i soldati (Eschine, *Contro Ctesifonte* 186): cfr. Moreno, *La pittura greca* cit., pp. 69-70. L'immagine di Milziade nel «Portico dipinto» e la statua del generale nel donario delfico di Fidia (Pausania, X 10.1) influenzeranno probabilmente il seriore ritratto di ricostruzione del personaggio (cfr. G. M. A. Richter, *Greek Portraits*, II, Bruxelles 1959, pp. 29-30, 39).

[3] Callimaco, l'arconte preposto alla guerra (Polemarco) del 490, era caduto mentre combatteva i nemici presso le navi (Erodoto, VI 114); la sua figura nel dipinto, rappresentata forse in quest'azione estrema, è ricordata pure da Pausania, I 15.3; Luciano, *Zeus tragedo* 32; Eliano, *De natura animalium* VII 38.

[4] Cinegiro, fratello di Eschilo, si era aggrappato agli ornamenti di poppa d'una nave persiana, ma ebbe la mano mozzata da una scure e morí (Erodoto, VI 114); egli doveva esser rappresentato nel dipinto in tal frangente: cfr. Luciano ed Eliano (citati nella nota precedente); Luciano, *Demonatte* 53; *Anthologia Planudea* IV, 117-18.

[5] La contrapposizione, nelle battaglie dipinte, dei generali degli opposti eserciti, dovuta forse a una trasposizione alla pittura storica dell'abitudine a rappresentare dèi ed eroi affrontati in contese mitiche, presuppone probabilmente l'intento di far risaltare con tali accostamenti gli opposti stati d'animo dei comandanti e sarà destinata a una notevole fortuna nei secoli successivi (gli esempi piú notevoli saranno nei dipinti della battaglia di Mantinea di Eufranore e degli scontri di Alessandro e Dario).

58. [1] Questi concorsi erano associati ai giuochi istmici (che si celebravano a Istmia, presso Corinto) e pitici (Pito era un altro nome di Delfi). Gare tra esperti nelle stesse arti erano istituite in rinomati santuari, in occasioni festive: le testimonianze si addensano per la seconda metà del V secolo (cfr., per la pittura, ancora i parr. 65 e 72; per la bronzistica, il par. 53, nota 1). I due *certamina* in questione debbono esser datati al 448-445, perché occorsero *florente eo* (sott.: *Panaeno*) e il *floruit* di Paneno, si ricorderà, cade appunto in quell'anno (cfr. par. 54, nota 3) e coincide pertanto con la vittoria di Paneno nell'agone di Istmia.

[2] Cioè Paneno, che avrebbe dimostrato per primo la propria bravura nei due concorsi: le indicazioni di Plinio fanno pensare che i pittori in questi agoni gareggiassero a coppie (nella fattispecie, Paneno e Timagora), forse dopo selezioni preliminari, per le quali i giudici potevano basarsi su «saggi di bravura» apprestati all'uopo dai vari pittori.

[3] La vittoria di Timagora all'agone di Delfi, centro cultuale allora di indirizzo oligarchico, fu forse facilitata dalla partecipazione di Paneno ad iniziative della dirigenza democratica di Atene. Il carme di Timagora è un esempio di versi composti da un artista per una propria opera, un esito forse dell'equazione asserita da Simonide, e accolta dalla cultura di età severa, tra poesia e pittura (sintesi critica in Moreno, *La pittura greca* cit., pp. 44-54) e sull'esempio dei precedenti trattati in prosa di architetti e scultori per spiegare le rispettive creazioni.

[4] L'importanza fondamentale di Polignoto nello svolgimento storico della pittura greca è ribadita da molte altre fonti e dalle recezioni delle sue innovazioni nella pittura vascolare del tardo periodo severo (cfr. E. Löwy, *Polygnot*, Wien 1929; P. E. Arias, in «Studi classici e orientali», XIX-XX, 1970-71, pp. 293-96). Alla luce di questa documentazione le caratteristiche formali indicate da Plinio possono essere cosí precisate: la «trasparenza delle vesti» doveva essere ottenuta con la raffigurazione di tessuti leggeri, che lasciano trasparire le forme del corpo; la varietà cromatica era

pita earum mitris versicoloribus operuit plurimumque picturae primus contulit, siquidem instituit os adaperire, dentes ostendere, vol-
59 tum ab antiquo rigore variare. Huius est tabula in porticu Pompei, quae ante curiam eius fuerat, in qua dubitatur ascendentem cum clupeo pinxerit an descendentem. Hic Delphis aedem pinxit, hic et Athenis porticum, quae Poecile vocatur, gratuito, cum partem eius Micon mercede pingeret. Vel maior huic auctoritas, siquidem Am-

donne con veste trasparente, coprí il loro capo con mitre di vari colori, e fu il primo che fece compiere grandi progressi alla pittura e cominciò ad aprire la bocca ai suoi personaggi, a mostrare i denti, a variare l'espressione del volto scostandosi dall'antica rigidità.

59 Di lui c'è un quadro nel Portico di Pompeo[1], che prima era dinanzi alla Curia di Pompeo: vi è rappresentato un guerriero con scudo, non si sa se in atto di salire o scendere[2]. Polignoto dipinse un impianto a Delfi e ad Atene il Portico che è detto *Poecile*[3]; quest'ultimo lo dipinse gratuitamente mentre Micone[4], che ne dipinse una parte, anche lui si fece pagare. Tanto piú grande fu la fama di Poli-

ottenuta con l'impiego di diversi colori (nell'ambito del tetracromatismo) per raffigurare gli stessi oggetti; il «variare l'espressione del volto» sembra significare la manifestazione con l'apparenza esterna delle peculiarità interiori di un individuo; in tal modo probabilmente il pittore aveva raffigurato Elpinice (la sorella di Cimone da lui amata) come troiana nella «distruzione d'Ilio» del «portico dipinto». Questa prima affermazione della componente autobiografica nell'arte costituirebbe pertanto la premessa della maturazione della ritrattistica (cfr. par. 57, nota 8). La collocazione critica di Polignoto è attinta da Plinio probabilmente a un trattato del primo ellenismo (cfr. par. 54, nota 1).

59. [1] Sulla *porticus Pompei*, cfr. XXXIV.40, nota 2. Questo quadro apparteneva a una serie di dipinti del V e IV secolo collocati nel portico dallo stesso Pompeo e di ignota provenienza (cfr. Gualandi, in aa.vv., *Plinio il Vecchio* cit., p. 296).

[2] Questo quadro è forse lo stesso descritto in *Anthologia Planudea*, IV 106, raffigurante Capaneo combattente dinanzi a Tebe: infatti nessun'altra opera d'arte con questo tema è nota; e la raffigurazione d'un episodio della saga dei sette contro Tebe ben si addice a un maestro dell'età di Eschilo. La rappresentazione d'un soggetto in atto di salire o scendere presuppone la resa delle differenze altimetriche d'un paesaggio, com'è noto uno dei modi per rendere l'ambientazione usato da Polignoto (cfr. il saggio di Arias, citato al paragrafo precedente, nota 4).

[3] Polignoto a Delfi aveva dipinto un impianto per riunioni (*Lésche*) dei Cnidi, su tavole applicate alle pareti. L'iniziativa dei Cnidi sembra celebrativa della vittoria della flotta ateniese e alleata contro i Persiani nel 469-465 (Cnido era stata la base delle operazioni): pertanto il programma figurativo della *Lésche* è l'esito di esigenze non solo dei Cnidi, ma anche della dirigenza cimoniana di Atene; esso prevedeva due grandi composizioni: la fine di Troia e la rappresentazione dell'Oltretomba. L'attenta descrizione di Pausania, X 25-31, e il confronto con una varia documentazione iconografica ne hanno consentito la ricostruzione grafica a opera di C. Robert, in «Winckelmannsprogramm», XVI-XVII, 1892-93. Esse si caratterizzavano per la profonda ispirazione religiosa, e specificatamente eleusina (Polignoto era ispirato ai misteri), l'ideazione autonoma rispetto ai testi letterari (e allo stesso Omero), il carattere tragico della composizione, l'espressione dei sentimenti, la vastità dell'ambientazione, la ricchezza tonale dei colori usati, la leggerezza delle vesti femminili al vento, nonché spunti fisiognomici e autobiografici. Per questi motivi, Polignoto sembra aver avuto notevole libertà nell'ideazione delle scene: le pitture della *Lésche* dovettero essere un momento decisivo per il riconoscimento alla pittura della dignità della poesia. Sulle pitture del «Portico dipinto» (*Poecile*), cfr. i parr. 57 (nota 1) e 58 (nota 4). La decisione di dipingere gratuitamente per Atene era dovuta all'attaccamento di Polignoto per la città (e forse al desiderio di ingraziarsela), presuppone che il pittore avesse conseguito una notevole ricchezza (e che quindi fosse possibile arricchirsi per gli artisti molto apprezzati) e ritenesse la pittura un'arte «liberale» (Plutarco, *Vite parallele*, *Cimone* 4). Com'è noto, le sue prestazioni gratuite gli valsero la cittadinanza ateniese (Arpocrazione, s.v. *Polygnotos*): è il primo caso noto d'un siffatto onore concesso a un artista per le sue opere.

[4] Micone per il «Portico dipinto», forse sotto la generale sovrintendenza di Polignoto, realizzò l'Amazzonomachia e probabilmente iniziò la Maratonomachia, sostituito poi da Paneno (cfr. par. 57, nota 1): sembra assodato che Micone si distinguesse da Polignoto per una maggiore apertura spaziale e perché si sarebbe specializzato nel rappresentare azioni piuttosto che i momenti meditativi, prima e dopo gli eventi cruciali (cfr. Moreno, *La pittura greca* cit., pp. 56-68). Il suo dipingere a pagamento nonostante l'esempio di Polignoto può dipendere dai fatti che egli, essendo ateniese, non doveva ingraziarsi la città per ottenerne la cittadinanza; che, meno famoso di Polignoto, fosse anche di questi meno ricco; e, diversamente dal pittore tasio, non avesse elaborato la concezione «liberale» della pittura assimilata alla poesia.

phictyones, quod est publicum Graeciae concilium, hospitia ei gratuita decrevere. – Fuit et alius Micon, qui minoris cognomine distinguitur, cuius filia Timarete et ipsa pinxit. –

60 (36) LXXXX autem olympiade fuere Aglaophon, Cephisodorus, Erillus, Euenor, pater Parrhasii et praeceptor maximi pictoris, de quo suis annis dicemus, omnes iam inlustres, non tamen in quibus haerere expositio debeat festinans ad lumina artis, in quibus primus refulsit Apollodorus Atheniensis LXXXXIII olympiade. Hic primus

gnoto se gli Anfizioni[5], cioè il consiglio generale di tutta la Grecia, decretarono di provvedere ai suoi bisogni gratuitamente. Ci fu anche un altro Micone[6] che si distingue con l'epiteto di Minore, la cui figlia Timarete fu anch'essa pittrice.

60 (36) Nella 90ª Olimpiade fiorirono Aglaofonte[1], Cefisodoro, Erillo[2], Evenore[3], padre e precettore di Parrasio, grandissimo pittore, del quale parleremo nella sua epoca: tutti ormai illustri, costoro, non tali tuttavia che su di loro si debba fermare la trattazione, la quale si affretta verso i grandi nomi dell'arte: tra questi per primo splendette Apollodoro di Atene[4] nella 93ª Olimpiade. Costui per

[5] Il decreto degli Anzifioni era riferito probabilmente al soggiorno del pittore a Delfi per dipingere la *Lésche*: il conferimento di quest'onore, quello della cittadinanza ateniese, la concezione della pittura come arte «liberale» e l'affacciarsi d'una produzione autobiografica fanno credere che Polignoto sia stato il primo artista d'eccezione riconosciuto come tale nella società greca e che il processo d'affermazione di queste personalità sia maturato per la pittura prima che per altre arti.

[6] Si tratta probabilmente dell'artista (forse pittore) citato in un'iscrizione relativa alla decorazione dell'Eretteo (Löwy, *Inschriften* cit., n. 527), forse lo stesso ricordato da Taziano, *Contra Graecos* 54 (per una vittoria sul toro), che potrebbe essere il nipote di Micone maggiore: infatti la sua datazione alla seconda metà del V secolo spiegherebbe sia l'appellativo «minore» (di solito riferito ad artisti non solo meno famosi, ma anche piú recenti, di altri omonimi), sia che un quadro della figlia del minore potesse esser appellato da Plinio «di pittura assai antica» (potendo risultare tale un'opera del 400 a. C. circa per Plinio, che riteneva antica tutta la pittura fino ad Apelle; cfr. parr. 50 e 147), sia l'associazione dei due artisti in Plinio, che fa pensare il minore fosse pure ateniese e discendente del maggiore: non deve trattarsi quindi né del padre di Onata, perché anteriore al Micone di stile severo (Pausania, V 25.10, 13; VIII 42.7-8), né del Micone di Siracusa, perché vissuto alla fine del III secolo (Pausania, VI 12.4) e la cui figlia non poteva pertanto dipingere quadri «assai antichi» (l'espressione *picturae antiquissimae* del par. 147, mancando qualsiasi avvertenza in tal senso, non può essere intesa come «di stile assai antico», cioè arcaistico ma di età ellenistica).

60. [1] La 90ª Olimpiade cade nel 420-417 (cfr. par. 54, nota 1). Questo Aglaofonte è certo il pittore di due quadri, il primo con Olimpiade e Piziade incoronanti Alcibiade; il secondo con Nemea che teneva l'ateniese sulle ginocchia (Plutarco, *Vite parallele*, *Alcibiade* 16; Pausania, I 22.6; Ateneo, XII 534*d*; cfr. anche Cicerone, *De oratore* III 7.26; Eliano, *De natura animalium*, *epil.*; Gregorio Nazianzeno, *Orazioni* 34, p. 555*a*). Alcibiade vinse probabilmente a Olimpia nel 420, a Delfi nel 418 e a Nemea nel 417, per cui i due quadri sarebbero stati composti rispettivamente nel 418 e 417 e risulterebbero entrambi pertinenti alla 90ª Olimpiade (bibliografia in Croisille, *ad loc.*).

[2] Cefisodoro è forse il bronzista citato in XXXIV.74 (note 5-7), l'unico artista con questo nome noto a Plinio e che possiamo riferire al periodo classico. Erillo è ignoto, ma, essendo cit. con altri pittori ateniesi, forse era egli pure di questa città.

[3] Per Evenore, come per altri pittori del V-IV secolo, Plinio indica date di fioritura posteriori di alcuni anni ai presumibili ultimi momenti della loro attività: non sembra un caso che le personalità in questione fossero contrassegnate, come si vedrà, dalla concezione della pittura innanzitutto come ricerca teoretica, i cui svolgimenti, coincidendo con i rispettivi itinerari biografici, culminano quindi nei momenti estremi delle loro vite: perciò queste fioriture coinciderebbero con le date di morte di tali pittori. Nella fattispecie, Evenore potrebbe, a mio avviso, coincidere con lo scultore attivo fin dal 490 circa (cfr. par. 54, nota 2), che dev'esser nato almeno intorno al 505: una morte intorno al 420 sarebbe dunque plausibile, immaginando un lungo periodo di attività.

[4] Plinio dà anche di Apollodoro una fioritura alquanto bassa, che dovrebbe essere la sua data di morte (la 93ª Olimpiade cade nel 408-405: cfr. nota precedente), perché le innovazioni attribuite dagli antichi a questo pittore sembrano testimoniate nella pittura vascolare fin dal 450 a. C. (Moreno, *La pittura greca* cit., pp. 81-84). Plinio indica di Apollodoro la novità fondamentale, l'aver riprodotto le apparenze (*species*), nel senso di immagini inconsistenti (che, secondo Anassagora, colpiscono i nostri sensi in luogo delle cose reali) e parvenze (con un superamento della concezione della pittura come mimesi del reale), che Apollodoro esprimeva graduando il chiaroscuro e dando dunque risalto alle ombre portate (cfr. E. G. Pemberton, in «American Journal of Archaeology», LXXX, 1976, pp. 81-84). Apollodoro, per Plinio e le sue fonti protoellenistiche (cfr. par. 54, nota 1), è colui che apre le porte della pittura, funzione analoga a quella assolta per la statuaria da Fidia, non a caso

species exprimere instituit primusque gloriam penicillo iure contulit. Eius est sacerdos adorans et Aiax fulmine incensus, quae Pergami spectatur hodie. Neque ante eum tabula ullius ostenditur, quae teneat oculos.

61 Ab hoc artis fores apertas Zeuxis Heracleotes intravit olympiadis LXXXXV anno quarto, audentemque iam aliquid penicillum – de hoc enim adhuc loquamur – ad magnam gloriam perduxit, a quibusdam falso in LXXXVIIII olympiade positus, cum fuisse necesse est Demophilum Himeraeum et Nesea Thasium, quoniam utrius eorum disci-
62 pulus fuerit ambigitur. In eum Apollodorus supra scriptus versum

primo cominciò a riprodurre le apparenze e per primo conferí a buon diritto gloria all'arte del pennello. È suo un Sacerdote in atto di adorare e un Aiace arso dal fulmine, che oggi si può vedere a Pergamo[3]. Non c'è prima di lui un quadro di chiunque altro che appaghi talmente la vista.

61 Fu lui ad aprire le porte dell'arte: dopo di lui vi entrò Zeusi di Eraclea[1] nel quarto anno della 95ª Olimpiade e portò a grande fama l'arte del pennello – infatti conviene parliamo ancora di questo genere di pittura – che aveva ormai preso un certo ardire. Alcuni, a torto, pongono il suo fiorire nella 89ª Olimpiade, mentre è necessario ammettere che in quella stessa olimpiade fiorirono Demofilo di Imera e Neseo di Taso[2] di uno dei quali – è controverso di quale – egli è stato discepolo.

62 Contro di lui Apollodoro, di cui si è parlato sopra, scrisse in un

coevo al pittore ed egli pure aperto al pensiero anassagoreo: è dunque nell'Atene della seconda metà del V secolo che, secondo questa corrente critica, nelle arti figurative si sarebbe affermata una conscia esigenza di rappresentazione delle forme intese come configurazioni armoniche e nella loro tridimensionalità.

[3] È possibile che la predilezione di Apollodoro per singoli quadri piuttosto che per grandi tavole parietali fosse l'esito di una concezione dello spazio come campo visuale dell'occhio umano (di matrice democritea), in accordo col carattere soggettivistico della sua pittura delle apparenze. I due quadri citati da Plinio non sono altrimenti noti, ma l'Aiace colpito dal fulmine depone a favore d'una pittura ricca di contrasti di luce. Notevole è infine l'indicazione che questo quadro si trovava a Pergamo, perché la sua pertinenza a un collezionismo ancora proto- o medioellenistico combacia con la valorizzazione nella stessa temperie epocale di Apollodoro come colui che aprí le porte all'arte (cfr. nota prec.) e in quanto ribadisce la ben nota attenzione di Plinio al fenomeno collezionistico (cfr. Gualandi, in aa.vv. *Plinio il Vecchio* cit., pp. 259-98).

61. [1] È probabile che Zeusi fosse di Eraclea Minoa in Sicilia: infatti un pittore di quest'isola era forse stato suo maestro (cfr. piú sotto) e nell'occidente greco si trovavano diverse sue opere (non può trattarsi di Eraclea Lucana, perché gli abitanti di questa città erano detti Ἡραχλεῖοι, mentre Zeusi era detto Ἡραχλεώτης. La data della sua fioritura, il 397, coincide quasi sicuramente con quella della sua morte, perché il pittore era stato in Macedonia alla corte di Archelao re dal 413 al 399 e Isocrate lo cita già morto nel 394 (cfr. par. precedente, nota 3; su tutti questi problemi, K. Gschwantler, *Zeuxis und Parrhasios*, Wien 1975). Plinio parla in seguito della pittura a pennello in sottintesa opposizione a quella ad encausto (sulla quale, cfr. i parr. 122 e 149, con le relative note 1).

[2] L'89ª Olimpiade cade nel 424-421: le due fioriture probabilmente rappresentavano la piú antica il momento mediano, la piú recente quello estremo della vita del pittore. È probabile che Plinio avesse trovato notizie su alunnati di Zeusi sia presso Demofilo sia presso Neseo: si può pensare che il primo fosse stato il maestro di Zeusi in Sicilia, il secondo ad Atene. Le fioriture dei due pittori nel momento centrale della vita d'un loro allievo potrebbero spiegarsi con l'ipotesi che esse coincidessero con gli anni delle rispettive opere piú celebri, che sarebbero state tarde. Demofilo (atticizzazione del nome dorico Damofilo) era forse un discendente del Damofilo attivo a Roma come pittore e coroplasta nel 493 (potrebbe esserne il nipote, perché tra il 493 e il 440-435 intercorre lo spazio di due generazioni: cfr. par. 154) ed è forse lo stesso artista autore d'un trattato precettistico sulla simmetria (Vitruvio, VII *praef.* 14): se è cosí, il suo insegnamento starebbe alla base delle ricerche di Zeusi sulla simmetria. È infine possibile che Neseo, essendo di Taso, fosse un esponente della scuola tasia trapiantatasi ad Atene (i cui principali esponenti erano stati Polignoto, Aristofonte e Aglaofonte) e che questi abbia indotto Zeusi a interessarsi delle mescolanze cromatiche e delle ricchezze tonali dei colori, valori approfonditi sulla scia della tradizione polignotea. Forse questo pittore tasio è il Neseo detto residente ad Atene (e dunque meteco) attivo ancora nel 409-408 all'Eretteo per modelli di decorazioni bronzee e ornamenti su marmo dei lacunari (*IG* I² 374 l.250) tematica che si addice a un pittore abituato a ottenere con gradazioni cromatiche motivi risaltanti sul fondo.

fecit, artem ipsis ablatam Zeuxim ferre secum. Opes quoque tantas adquisivit, ut in ostentatione earum Olympiae aureis litteris in palliorum tesseris intextum nomen suum ostentaret. Postea donare opera sua instituit, quod nullo pretio satis digno permutari posse dice-
63 ret, sicuti Alcmenam Agragantinis, Pana Archelao. Fecit et Penelopen, in qua pinxisse mores videtur, et athletam adeoque in illo sibi placuit, ut versum subscriberet celebrem ex eo, invisurum aliquem facilius quam imitaturum. Magnificus est et Iuppiter eius in throno adstantibus diis et Hercules infans dracones strangulans Alcmena matre coram pavente et Amphitryone. Reprehenditur tamen ceu

verso che Zeusi, rubata l'arte ai suoi maestri, se l'era portata con sé[1]. Accumulò anche cosí grandi ricchezze che, per ostentazione, andava mostrando a Olimpia[2] il suo nome intessuto con lettere d'oro in placche applicate ai suoi mantelli. In seguito cominciò a regalare le sue opere poiché diceva che non potevano essere pagate con nessun prezzo abbastanza degno, e cosí regalò l'Alcmena agli Agri-
63 gentini e il Pan ad Archelao[3]. Fece anche una Penelope nella quale sembra averne dipinto le qualità interiori e un Atleta di cui si compiacque a tal punto da scriverci sotto un verso famoso da allora e cioè «lo si potrà piú facilmente invidiare che imitare». Magnifico è anche il suo Giove in trono circondato dagli dei in piedi e l'Ercole infante che strozza due serpenti alla presenza della madre Alcmena impaurita e di Anfitrione[1].

62. [1] Quest'informazione avvalora l'ipotesi che Zeusi fosse stato alunno sia di Demofilo sia di Neseo e che da essi egli avesse appreso rispettivamente la costruzione modulare di immagini e composizioni e la valorizzazione delle tonalità e delle mescolanze cromatiche per esprimere la plasticità e lo spazio (cfr. nota prec.). Questo tra Apollodoro e Zeusi è il primo esempio a noi noto di «querelle» tra artisti che confrontano i rispettivi ideali estetici compendiandoli in brevi epigrammi e dibattono problemi specifici (nella fattispecie, l'originalità), un esito senza dubbio della riflessione sull'*ars* e di una concezione intellettualistica e individualistica della medesima, nonché dell'equiparazione della pittura alla poesia, per cui il pittore accompagna la produzione di quadri con quella poetica.

[2] Anche Parrasio si abbigliava lussuosamente (Ateneo, XII 543*c*): è pertanto verosimile che i due con vestiti sontuosi volessero indicare il mutamento del loro *status* sociale, da artigiani a «sapienti», equiparati ai poeti perché esperti d'un'arte creativa e conoscitiva (cfr. T. Hölscher, in «Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts», LXXXIX, 1974, pp. 92-93).

[3] Per l'Alcmena, cfr. nota seg. Il Pan era forse un dono di ringraziamento al re che l'aveva chiamato a corte (cfr. Eliano, *Varia historia* XIV 77): la scelta di questo soggetto inaugura la predilezione per le divinità che simboleggiano il piacere dei sensi, che sarà tipica del IV secolo; forse risale a Zeusi l'umanizzazione del nume boschivo (con la sostituzione di gambe umane alle zampe caprine: cfr. Moreno, *La pittura greca* cit., p. 90).

63. [1] Le qualità interiori di Penelope sono quelle della moglie fedele che attende il marito, secondo una reinterpretazione dei principali eroi come ciascuno portatore d'un «carattere» operata soprattutto dal teatro. Zeusi aveva forse rimeditato la Penelope severamente panneggiata, seduta di fronte al telaio, la testa malinconicamente reclinata sulla mano, tipo documentato ad Atene nella pittura vascolare fin dal 450 circa, dunque presente probabilmente nella cultura iconografica di Zeusi (cfr. Moreno, *La pittura greca* cit., pp. 81-82). Il quadro, forse un voto in un santuario di divinità femminile, si trovava presumibilmente ad Atene. L'atleta aveva probabilmente per Zeusi la stessa funzione paradigmatica del Doriforo per Policleto e rimanda agli interessi del pittore per la simmetria e la modularità (cfr. Luciano, *Zeusi* 3). Gli dèi (probabilmente, undici in piedi ai lati di *Zeus* seduto) si inquadrano forse nella fortuna delle ripetute ideazioni fidiache di accolte delle divinità maggiori (cfr. *LIMC*, s.v. *Dodekátheoi*, n. 4a-e) e potrebbero aver influito sulle analoghe opere di Eufranore (cfr. par. 129) e Prassitele (cfr. Pausania, I 40.3): per analogia con questi monumenti, forse si trattava di un quadro votivo in un santuario. Il quadro con Eracle infante strozzante due serpenti con Alcmena impaurita e Anfitrione è probabilmente quello con «Alcmena» citato nel paragrafo precedente, perché la sua inclusione tra le opere «magnifiche» si adatta bene a un quadro ritenuto tanto prezioso da non poter essere pagato e in quanto Alcmena, descritta come «impaurita», doveva essere il personaggio piú caratterizzato della composizione, dunque quello che, plausibilmente, poteva dare il titolo all'opera. Questo quadro risale alla fase matura della produzione di Zeusi (cfr. il *postea* del paragrafo precedente), ma è anteriore al 409, quando Agrigento fu distrutta. È verosimile che Zeusi non fosse tornato in Sicilia, ma avesse dipinto l'opera ad Atene e l'avesse regalata agli Agrigentini perché ancor legato alla terra natale. Una puntuale rispondenza alla descrizione pliniana è offerta da tre dipinti (due da Pompei e uno da Ercolano), quasi sicuramente rielaborazioni del quadro di Zeusi (cfr. *LIMC*, s.v. *Alkmene*, nn. 13-16): se è cosí, questo quadro si sarebbe raccomandato per la resa spaziale e plastica ottenuta con una modellazione chiaroscurale e per lo «studio» di un soggetto spaventato.

64 grandior in capitibus articulisque, alioqui tantus diligentia, ut Agragantinis facturus tabulam, quam in templo Iunonis Laciniae publice dicarent, inspexerit virgines eorum nudas et quinque elegerit, ut quod in quaque laudatissimum esset pictura redderet. Pinxit et mo-
65 nochromata ex albo. Aequales eius et aemuli fuere Timanthes, Androcydes, Eupompus, Parrhasius. Descendisse hic in certamen cum Zeuxide traditur et, cum ille detulisset uvas pictas tanto successu, ut in scaenam aves advolarent, ipse detulisse linteum pictum ita veritate repraesentata, ut Zeuxis alitum iudicio tumens flagitaret tan-

64 Gli si rimprovera[1] tuttavia di aver fatto troppo grandi le teste e le articolazioni; ma del resto fu cosí esageratamente preciso che, dovendo fare un quadro per gli Agrigentini da dedicare pubblicamente a spese pubbliche nel tempio di Giunone Lacinia[2], volle prima esaminare le loro fanciulle nude, quindi ne scelse cinque come modelle affinché la pittura rendesse ciò che c'era di piú bello in ciascuna di loro. Dipinse anche dei monocromi in bianco[3]. Suoi contemporanei
65 e rivali furono Timante, Androcide, Eupompo, Parrasio[4]. Si racconta che Parrasio venne a gara con Zeusi; mentre questi presentò dell'uva dipinta cosí bene che gli uccelli si misero a svolazzare sul quadro, quello espose una tenda dipinta con tanto verismo che Zeu-

64. [1] Plinio rimprovererà queste stesse peculiarità anche ad Eufranore (cfr. par. 128), probabilmente avendo fatto propria la posizione critica dei trattatisti del primo ellenismo (cfr. par. 54, nota 1), per i quali il canone lisippeo, che proponeva figure slanciate (cfr. XXXIV.65), superava le canonizzazioni precedenti. Secondo Quintiliano, XII 10.4, Zeusi aveva dipinto immagini gagliarde ispirandosi a Omero, pensando che esse rendevano piú grandiose le figure maschili, piú piacenti quelle femminili: con un superamento dell'estetica della mimesi, perché questo canone era finalizzato non piú a esprimere il vero, bensí a suggellare lo spettatore con determinate sensazioni e rientra pertanto in una concezione edonistica dell'*ars*.

[2] È probabile che i Crotoniani avessero dedicato il quadro nel tempio di Era Lacinia (nel territorio di Crotone) e mostrato a Zeusi le loro fanciulle a Crotone, secondo le testimonianze di Cicerone, *De inventione* II 1.1 e Dionisio d'Alicarnasso, *De veteribus scriptoribus censura* 1: Plinio avrebbe erroneamente pensato agli Agrigentini per associazione mentale con l'Alcmena del par. 62. Nel quadro in questione, era raffigurata Elena, la donna piú bella, che Zeusi, coerentemente col soggetto, avrebbe inteso raffigurare come il paradigma della bellezza femminile. E poiché il bello non si troverebbe mai compiutamente in un esempio contingente, ne deriverebbe la necessità di avvalersi d'una pluralità di modelli per discernere in ciascuno il meglio, ottenendo con la sintesi il bello ideale. Zeusi inaugura pertanto l'uso di avvalersi di modelle per le realizzazioni di nudi femminili, costume che starà poi alla base delle due piú celebri Afroditi tardoclassiche, la Cnidia di Prassitele (cfr. XXXVI.20-22) e l'Anadiomene di Apelle (cfr. parr. 91-92, 145): non a caso l'Elena sarà certo la sua opera piú famosa dal I secolo a. C., l'età della speculazione eclettica, la cui idea del bello poteva esser ritenuta congruente con quella di Zeusi (cfr. J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig 1868, nn. 1667-75). Quanto alla cronologia, si deve trattare di un'opera della giovinezza, anteriore al trasferimento del pittore ad Atene, quando ancora lavorava per commissioni pubbliche di città d'Occidente: infatti la disamina delle fanciulle crotoniati presuppone che egli avesse dipinto il quadro a Crotone, dunque quand'era ancora nell'Occidente greco. Sul trasporto del quadro a Roma, cfr. par. 66, nota 1.

[3] Il cfr. con Quintiliano, XI 3.46, chiarisce che si trattava di quadri con raffigurazioni ottenute col color rosso scuro su fondo bianco: la valorizzazione di questa tecnica è forse l'esito della ricerca di Zeusi di ottenere la plasticità delle immagini e la loro ambientazione spaziale con una modellazione chiaroscurale. Il monocromo classicistico di Alessandro da Ercolano forse offre un'eco del tipo di soggetti, della composizione e dello stile, se non d'una precisa opera, di questi monocromi di Zeusi (cfr. Schwanzar, in *Festschrift Kenner* cit., pp. 312-18); se è cosí, il pittore di Eraclea avrebbe inaugurato con essi l'aggraziata pittura di genere dello «stile fiorito».

[4] Sulle cronologie di costoro, cfr. par. 73, nota 1 (per Timante); par. 75, nota 3 (per Eupompo); par. 67, nota 1 (per Parrasio). Androcide fu attivo probabilmente alla fine del V secolo e nei primi decenni del IV, dunque coevo all'ultimo periodo di attività di Zeusi (cfr. Moreno, *La pittura greca* cit., pp. 97-99). L'indicazione pliniana sul fatto che questi cinque artisti (i quattro citati e Zeusi) erano tutti attivi nel medesimo torno di tempo (alla fine del V secolo) è attendibile. La rivalità di Zeusi con gli altri quattro è spiegabile perché essi erano diversi per idee, scuole di appartenenza, cultura e programmi d'arte: essa sembra quindi un esito della concezione individualistica dell'arte e della riflessione su di essa che caratterizzano la pittura nell'età dei Sofisti. Nel caso di Androcide, la sua predilezione per i soggetti naturalistici (Platone, *Simposio* IV 2, 665*d*; Ateneo, VIII 341*a*) doveva risultare agli antipodi della ricerca di Zeusi di definire soggetti umani sui piani euritmico e volumetrico.

dem remoto linteo ostendi picturam atque intellecto errore concederet palmam ingenuo pudore, quoniam ipse volucres fefellisset, Parr-
66 hasius autem se artificem. Fertur et postea Zeuxis pinxisse puerum uvas ferentem, ad quas cum advolassent aves, eadem ingenuitate processit iratus operi et dixit: uvas melius pinxi quam puerum, nam si et hoc consummassem, aves timere debuerant. Fecit et figlina opera, quae sola in Ambracia relicta sunt, cum inde Musas Fulvius Nobilior Romam transferret. Zeuxidis manu Romae Helena est

si, pieno di orgoglio per il giudizio degli uccelli, chiese che, tolta la tenda, finalmente fosse mostrato il quadro; dopo essersi accorto dell'errore, gli concesse la vittoria con nobile modestia: se egli aveva ingannato gli uccelli, Parrasio aveva ingannato lui stesso, un pittore.

66 Si racconta che poi anche Zeusi dipinse un fanciullo che portava l'uva sulla quale, al solito, volarono gli uccelli; onde, con la stessa spontaneità, si fece dinanzi al quadro adirato e disse: «Ho dipinto l'uva meglio del fanciullo, perché, se avessi fatto bene anche lui, gli uccelli avrebbero dovuto averne paura»[1]. Fece anche opere in terracotta, le sole che furono lasciate in Ambracia[2], quando Fulvio Nobiliore da là trasportò le Muse a Roma[3]. Di mano di Zeusi ci sono a Roma l'Elena[4]

66. [1] È probabile che i due racconti dei parr. 65-66 risalgano a Duride, di cui è nota la propensione all'aneddotica (cfr. Croisille, p. 19; e, su Duride, XXXIV.61, nota 1), tuttavia indirettamente, perché questo scrittore non compare nella bibliografia del libro XXXV. La gara tra Zeusi e Parrasio si inquadra nella voga delle gare di pittura della seconda metà del V secolo (cfr. par. 54, nota 1) e nella nota rivalità tra i due pittori, che propugnavano due diverse concezioni della pittura, definita per il primo essenzialmente col colore, per il secondo soprattutto col disegno (sul cfr. tra i due, cfr. Overbeck, *Schriftquellen* cit., nn. 1647-730; e, per una critica recente, Moreno, *La pittura greca* cit., pp. 85-94). Il primo episodio illustra bene le due diverse maniere: Zeusi, per aver dipinto l'uva convincentemente, doveva averla resa con gradazioni cromatiche e un accorto chiaroscuro; Parrasio aveva invece raffigurato un soggetto (la tenda) che si prestava ad una definizione prevalentemente linearistica. Del secondo racconto conosciamo l'epilogo da Seneca Retore, *Controversiae* X 34, 27: integrando le due fonti (secondo me, non inconciliabili), Zeusi avrebbe infine cambiato idea, pensando che doveva conservare ciò ch'era migliore, non piú vicino al vero, lasciando perciò il fanciullo e togliendo l'uva, il che consona con la concezione del bello fantastico, e non mimetico, propria di Zeusi (cfr. par. 64, note 1-2).

[2] I *figlina opera* dovevano essere statue di terracotta: infatti è comprensibile che un pittore, abituato a «trattare» le terre per ottenere i colori e spesso a dipingere su oggetti fittili (cfr., ad esempio, par. 16, nota 4), si specializzasse pure nella coroplastica, che richiedeva sovente una dipintura delle superfici. La produzione fittile di Zeusi era forse un esito dell'interesse del pittore per gli effetti plastici, anche nei quadri (cfr. parr. 62, nota 1; 63, note 1 e 3): la presenza di opere fittili di Zeusi ad Ambracia si può spiegare con la partecipazione del centro epirota alle vicende attico-peloponnesiache nell'ultimo trentennio del V secolo (cfr. *RE*, s.v.). I Romani nel 189 a. C. avevano tolto ad Ambracia quadri, bronzi e marmi (Polibio, XXII 13.9; Livio, XXXVIII 9.13), ma avevano lasciato colà queste opere fittili, probabilmente ritenendole di materiale meno pregiato e meno significative come simboli del centro conquistato.

[3] Col sacco di Ambracia, furono portate a Roma anche le Muse di bronzo dedicate da Nobiliore nell'*Aedes Herculis Musarum* eretta, sembra, nel 179-178 a sud-ovest del Circo Flaminio: le Muse erano 9, accompagnate da Ercole Musagete; le loro iconografie, note grazie a riproduzioni su monete, permettono di considerarle del III-II secolo a. C. di scuola attica prassitelica (M. Martina, in «Dialoghi di Archeologia», III, 1981, pp. 49-68); da respingere è invece la ricostruzione di M. T. Marabini Moevs (in «Bollettino d'Arte», LXVI, 1981, 12, pp. 1-51) di un gruppo di sole quattro Muse con Ercole, perché Eumenio (*Panegyrici Latini* IX 7) è esplicito nel dire che si trattava di *novem signa Camenarum*. La recezione di questo gruppo e del culto delle Muse a Roma è connessa con l'attività di Ennio, che seguí il Nobiliore ad Ambracia: essa costituisce dunque un'affermazione significativa della poesia ellenizzante di Ennio, che faceva del Nobiliore un novello Eracle Musagete (= conduttore delle Muse, ma anche del grande poeta) e inaugura quindi la pratica della glorificazione poetica d'un privato cittadino (cfr. il Martina cit.).

[4] Plinio, per associazione topografica, ricorda quindi un'opera del pittore, l'Elena, posta nella *porticus Philippi*, eretta da Lucio Marcio Filippo dopo il 33 a. C.: dev'esser la piú famosa Elena di Zeusi, quella del santuario d'Era Lacinia (un'altra Elena del pittore si trovava ad Atene: Eustazio, *Iliade*. Scoli 868 37), portata a Roma forse nella prima età augustea, quando Crotone aveva perduto gran parte della sua importanza (Cicerone, *De inventione* II 1.1 riferisce il quadro ancora a Crotone, non a Roma) e come le altre opere di questa collezione (cfr. i parr. 114, 144): Plinio la cita sveltamente perché ne ha già parlato, senza indicarne il soggetto, nell'elenco delle opere (cfr. par. 64, nota 2).

in Philippi porticibus, et in Concordiae delubro Marsyas religatus.
67 Parrhasius Ephesi natus et ipse multa contulit. Primus symmetrian picturae dedit, primus argutias voltus, elegantiam capilli, venustatem oris, confessione artificum in liniis extremis palmam adeptus. Haec est picturae summa suptilitas. Corpora enim pingere et

nel Portico di Filippo e un Marsia[3] incatenato nel tempio della Concordia.

67 Parrasio[1], nato a Efeso, dette anche lui un grande contributo alla pittura. Per primo le dette la simmetria, per primo curò i particolari[2] del viso, l'eleganza dei capelli, la bellezza della bocca, e per riconoscimento degli altri artisti conquistò il primato nelle linee di contorno del corpo: e questo costituisce, in pittura, la massima raffinatezza. È infatti opera di grande perizia dipingere i corpi e le parti

[3] Il quadro col Marsia riproponeva un soggetto tipico del dramma satiresco e rientra nella produzione di Zeusi d'ispirazione teatrale (cfr. par. 63, nota 1). Esso pertanto poteva trovarsi originariamente ad Atene ed esser stato portato a Roma in età augustea, come altri «pezzi» di collezione dell'*aedes Concordiae* (cfr. Gualandi, in aa.vv. *Plinio il Vecchio* cit., p. 292; sull'impianto, cfr. XXXIV.73, nota 7), in accordo con la politica antiateniese seguita da Augusto nel primo periodo del suo principato.

67. [1] La nascita a Efeso di Parrasio è nota anche grazie a Strabone, XIV 1 25, 642; Ateneo, XII 543*d*; Arpocrate, s.v.; Tzetze, *Chiliadi* VIII 398; essa non è contraddetta da chi lo dichiara ateniese (Seneca Retore, *Controversie* X 34; Acrone e Porfirione, *Carmi di Orazio* IV 8.6) perché Parrasio, avendo illustrato questa città con la sua arte, può esser stato insignito della cittadinanza ateniese, come Polignoto (cfr. par. 59, nota 3). Poiché questo pittore sembra attivo dal 450 alla fine del secolo (infatti la sua prima opera dev'esser il disegno per l'Amazzonomachia sullo scudo dell'Atena Combattente di Fidia sull'Acropoli di Atene, tradotto nel bronzo da *Mýs*, noto da Pausania, I 28.2: la statua è del 460-450 (cfr. XXXIV.54, nota 4) e l'apporto di Parrasio e *Mýs* fu probabilmente l'ultimo momento della realizzazione del colosso, alla metà del secolo; l'ultima opera nota potrebbe essere il quadro per Rodi, posteriore quindi alla fondazione della città del 408 (cfr. par. 69, nota 3; per il problema cronologico del Filisco, cfr. par. 70, nota 2), egli dev'esser nato a Efeso intorno al 470. Il padre Evenore, come s'è visto probabilmente ad Atene già nel 490 circa (cfr. parr. 54, nota 2; e 60, nota 3), dopo il sacco persiano dovrebbe dunque esser tornato temporaneamente a Efeso, forse perché, essendosi specializzato nella realizzazione di donari votivi per l'Acropoli, il venir meno di queste commissioni dopo il 480 l'avrebbe indotto a cercar fortuna nella città natale, nell'orbita ateniese dal 470 circa (cfr. *RE*, s.v. *Ephesos*).

[2] Come Apollodoro aveva avuto per la pittura la stessa funzione di Fidia per la statuaria (cfr. par. 60, nota 4) e Zeusi aveva portato innovazioni analoghe a quelle di Policleto (cfr. parr. 63 e 64, note 1), così Parrasio assolve a una funzione parallela a quella di Mirone, che sarebbe stato migliore per euritmia e simmetria rispetto a Policleto (cfr. XXXIV.58, note 2-4): i due dovevano essere inoltre accomunati da una concezione disegnativa delle immagini. L'idea di uno sviluppo parallelo delle due arti dall'età di Pericle a quella di Alessandro risale probabilmente ai trattatisti del primo ellenismo, come pure le indicazioni pliniane sulle maniere dei singoli artisti e, nella fattispecie, di Parrasio (cfr. par. 54, nota 1): queste ultime posson esser confrontate coi giudizi sul pittore di altri autori di età imperiale, che potrebbero forse rifarsi alle stesse fonti protoellenistiche di Plinio (cfr. Diodoro Siculo, XXXVI 1; Orazio, *Carmina* IV 8 4; Quintiliano, XII 10.4; Frontone, *A Vero* I 1; Imerio, *Ecloghe* 13 5). Sulla base di questa documentazione, Parrasio avrebbe proposto un linguaggio linearistico, corroborato dall'impiego di toni delicati, ottenuti con mescolanze cromatiche: in esso rientravano le cure per la simmetria (con un'accorta modularità delle parti d'una figura e dell'intera composizione), per i lineamenti espressivi del volto, rivelatori dell'animo (per cui Parrasio risentirebbe dell'insegnamento di Socrate: cfr. Senofonte, *Memorabilia* 3.10; e XXXIV.81, nota 2; 82, nota 1; 86, note 1 e 13), la disposizione aggraziata dei capelli e la definizione della bocca (pure funzionale all'espressione psicologica) e soprattutto per le linee di contorno «funzionali», cioè con valore plastico. Plinio cita a tal riguardo l'opinione di *artifices*, che nel par. 68 chiarirà trattarsi di Senocrate e Antigono. La maniera parrasiana (e soprattutto la linea funzionale) sembra riflessa in rappresentazioni della pittura vascolare attica degli ultimi decenni del V secolo e particolarmente delle *lékythoi* funerarie, specie quelle del Pittore del Canneto e della sua scuola (sintesi in Moreno, *La pittura greca* cit., pp. 91-95) e sembra influenzata, oltre che dall'insegnamento paterno, dall'affermazione di una mentalità teatrale (donde l'assimilazione delle figure nel quadro a personaggi compresi nello spazio scenico e pertanto la valorizzazione della plasticità delle immagini in un ambiente che le circondi) e dal magistero di Socrate (l'autonomia morale dell'individuo proposta dal filosofo avrebbe influito sull'enucleazione delle immagini dal contesto grazie alla linea «funzionale»).

media rerum est quidem magni operis, sed in quo multi gloriam tulerint; extrema corporum facere et desinentis picturae modum includere rarum in successu artis invenitur. Ambire enim se ipsa debet
68 extremitas et sic desinere, ut promittat alia post se ostendatque etiam quae occultat. Hanc ei gloriam concessere Antigonus et Xenocrates, qui de pictura scripsere, praedicantes quoque, non solum confitentes; et alias multa graphidis vestigia exstant in tabulis ac membranis eius, ex quibus proficere dicuntur artifices. Minor tamen videtur sibi comparatus in mediis corporibus exprimendis. Pinxit de-
69 mon Atheniensium argumento quoque ingenioso. Ostendebat namque varium: iracundum iniustum inconstantem, eundem exorabilem clementem misericordem; gloriosum ..., excelsum humilem, ferocem fugacemque et omnia pariter. Idem pinxit et Thesea, quae Romae in Capitolio fuit, et nauarchum thoracatum, et in una tabula, quae est Rhodi, Meleagrum, Herculem, Persea; haec ibi ter fulmine ambusta

interne degli oggetti, ma in questo ambito molti hanno riportato la gloria; invece rappresentare i contorni dei corpi e racchiudere entro un limite la modalità di scorcio dell'immagine, là dove essa si va per-
68 dendo, questo è un risultato che si ottiene raramente nell'arte. Infatti la linea di contorno deve come girare su se stessa e finire in modo da lasciare immaginare altri piani dietro di sé e da mostrare anche quelle parti che nasconde. Questa gloria hanno concesso a Parrasio Antigono e Senocrate che scrissero intorno alla pittura non solo constatando il fatto ma anche proclamandolo come norma. E restano di lui molti disegni e abbozzi a matita su tavole e pergamene da cui si dice che traggano profitto gli artisti. Nel complesso, tuttavia, sembra inferiore – rispetto al suo normale livello – nella rappresentazione della parte interna dei corpi.

69 Dipinse il Popolo degli Ateniesi con una risorsa pittorica davvero ingegnosa. Infatti lo mostrava di carattere variabile: iracondo, ingiusto, incostante, al tempo stesso placabile, clemente, misericordioso; vanitoso, sublime, umile, feroce, timido e tutto questo insieme. Sempre lui dipinse anche un Teseo[1] che era a Roma in Campidoglio e un Navarco[2] vestito di corazza ed in un solo quadro, che è a Rodi, Meleagro, Ercole, Perseo[3]; questo quadro, è stato là colpito tre vol-

69. [1] La rappresentazione del Demo con questa caratterizzazione psicologica risente della disamina delle antinomie governanti la società umana, propria della speculazione sofistica e del teatro euripideo, e si inquadra nella cultura allegorica degli ultimi decenni del V secolo. Perché abbia senso l'elogio di questo quadro, bisogna pensare che Parrasio fosse stato tanto bravo da concentrare in una sola immagine le undici qualità citate, soprattutto grazie all'espressione del volto (cfr. nota precedente): poiché sei qualità sono negative e solo cinque positive e lo stesso giudizio di volubilità è negativo, Parrasio doveva essere antidemocratico e favorevole forse all'oligarchia moderata (come Socrate). Questa rappresentazione del Demo sta probabilmente alla base delle successive ridefinizioni del soggetto (notevole soprattutto quella di Eufranore) e delle rappresentazioni di soggetti antinomici (cfr., ad esempio, XXXIV.77, nota 1, non a caso ancora a proposito di Eufranore): cfr. *LIMC*, s.v. *Demos*, nn. 8-11, 36-40, 47-49. Nella tematica di questo quadro rientrava anche quello del Teseo, il re considerato dalla cultura attica classica (soprattutto con la tragedia euripidea) l'istitutore della democrazia (cfr. par. 129, per la ripresa di Eufranore di questo soggetto parrasiano): la figura doveva esser stata dipinta con toni delicati (immaginabili grazie ai colori «gentili» di molti vasi attici coevi: cfr. nota precedente), perché il re sembrava «nutrito di rose» (par. 129): il quadro si trovava ad Atene, da dove Silla nell'86 a. C. l'avrebbe portato a Roma nel tempio di Giove Capitolino (cfr. par. 14, nota 2): quivi fu distrutto (cfr. *fuit*) probabilmente con l'incendio del 69 d. C. (cfr. XXXIV.38, nota 1).

[2] Trattandosi della prima rappresentazione nota d'un comandante militare con corazza istoriata, si può proporre che a Parrasio spetti la prima definizione del «tipo», poi documentato in età ellenistica e romana: la raffigurazione delle istoriazioni poteva costituire un «pezzo di bravura» del Maestro, dovuto alla sua abilità nel disegno. Questo quadro, con altre opere citate nel par. 70, testimonia l'interesse di Parrasio per rappresentazioni iconiche (forse, un esito del suo studio sull'espressività dei volti) e il suo coinvolgimento nelle vicende del suo tempo (dimostrato anche dal *Demos*: si inquadra forse nell'impegno oligarchico del pittore). L'interesse di Plinio per tale quadro è in accordo con la tradizione, radicata nel mondo romano, di ritrarre personaggi in armatura (cfr. XXXIV.18).

[3] Dati i legami di Meleagro, Eracle e Perseo con l'isola di Rodi, è probabile si trattasse d'un quadro votivo pubblico della nuova città all'indomani della sua fondazione (408), con le immagini di tre eroi protettori (bibliografia in Croisille, *ad loc.*). Parrasio potrebbe aver apprestato ad Atene il quadro, poi ritirato e portato nell'isola da rappresentanti dei Rodioti (per questa procedura cfr.

70 neque obliterata hoc ipso miraculum auget. Pinxit et archigallum, quam picturam amavit Tiberius princeps atque, ut auctor est Deculo, HS ⌈LX⌉ aestimatam cubiculo suo inclusit. Pinxit et Thressam nutricem infantemque in manibus eius et Philiscum et Liberum patrem adstante Virtute, et pueros duos, in quibus spectatur securitas aetatis et simplicitas, item sacerdotem adstante puero cum acerra et co-
71 rona. Sunt et duae picturae eius nobilissimae, hoplites in certamine ita decurrens, ut sudare videatur, alter arma deponens, ut anhelare sentiatur. Laudantur et Aeneas Castorque ac Pollux in eadem tabula, item Telephus, Achilles, Agamemnon, Ulixes. Fecundus artifex, sed quo nemo insolentius usus sit gloria artis, namque et cognomina usurpavit habrodiaetum se appellando aliisque versibus principem artis et eam ab se consummatam, super omnia Apollinis se radice or-

te dal fulmine senza essere stato danneggiato, il che accresce la sua
70 celebrità. Dipinse anche un Archigallo[1] che piacque all'imperatore Tiberio il quale, secondo la testimonianza di *Deculone*, pagatolo 6 000 000 di sesterzi, lo chiuse nella sua stanza da letto. Dipinse anche una Nutrice tracia con un bambino in braccio, Filisco[2] e il padre Bacco con la Virtú in piedi presso di lui e due fanciulli in cui si ravvisa la noncuranza e l'ingenuità dell'età, e un Sacerdote con fanciullo
71 che porta un incensiere e una corona. Inoltre vi sono di lui due pitture famose, un Oplita in battaglia in atto di correre cosí da sembrare che sudi, un altro che depone le armi, tale che sembra di sentirlo ansimare. In uno stesso quadro sono ammirati Enea, Castore e Polluce, in un altro Telefo, Achille, Agamennone, Ulisse. Artista fecondo, certo, ma nessuno si vantò con piú arroganza di lui della fama artistica; infatti si dette anche dei soprannomi, chiamandosi «L'uomo dalla dolce vita»[1] e in altri versi «Principe dell'arte pittorica», da lui

XXXVI.20). La notizia sul quadro colpito tre volte da fulmini dev'esser attinta a Muciano (citato nella bibliografia del libro XXXV), come molte altre riguardanti la costa micrasiatica e le isole prospicienti, particolarmente Rodi (cfr. XXXIV.36, nota 5).

70. [1] O giovane eunuco sacerdote di Cibele, il cui carattere effeminato era piaciuto a Tiberio: l'imperatore prediligeva, com'è noto, i Maestri dell'epoca da Alcibiade ad Alessandro (cfr. i parr. 28, note 3 e 4; 131, nota 3; XXXIV.62, nota 3; forse XXXVI.25). Quest'opera, come quelle per Efeso, Rodi e Lindo (cfr. nota seguente e parr. 69, nota 3; e 71), dimostra che il pittore efesio poté giovarsi d'una clientela dalle terre d'Asia. Le rappresentazioni di armati, sacerdoti, bambini, una nutrice, ecc., pur talora con finalità ritrattistiche, dimostrano un interesse alla definizione di «tipi» umani, portati alla ribalta soprattutto dal teatro (cfr. par. 63, nota 1).

[2] Il quadro con nutrice e bambino è probabilmente rievocato in un epigramma (*Anthologia Palatina* VII 663). Pure la nutrice era un personaggio ricorrente nella produzione tragica, riproposto non a caso nella coeva pittura vascolare. Probabilmente Parrasio valorizzava di questa figura soprattutto l'espressione pietosa. Filisco è forse l'omonimo pittore citato da Plinio, vissuto verosimilmente nella seconda metà del V secolo e che, proponendo un tema tipico della scuola mironiana (cfr. par. 143, nota 2), doveva esser vicino a Parrasio, che propugnava in pittura valori analoghi a quelli mironiani (cfr. par. 67, nota 2): questo ritratto dipinto d'un pittore sarebbe il primo che si conosca e si inquadrerebbe nell'affermazione dell'autocoscienza dell'artista maturata nell'ambiente di Parrasio. Il Dioniso con la Virtú è probabilmente pertinente a un episodio della vita teatrale, in accordo con la stretta relazione intercorrente, come si è visto (cfr. parr. 67, nota 2; 69, nota 1), tra il teatro, particolarmente euripideo e la produzione parrasiana. Forse questo quadro sta alla base delle successive definizioni iconografiche della figura di *Areté* (Virtú): cfr. *LIMC* s.v. *Arete I*, pp. 851-52, a-e. Il quadro coi due fanciulli è probabilmente rievocato in un epigramma (*Anthologia Palatina* VI 332): con quest'opera, Parrasio introduceva la rappresentazione di espressioni tipicamente puerili, in accordo con la resa delle espressioni, tipica della maniera parrasiana, e primo momento dell'elaborazione della tipologia del putto. Il sacerdote con fanciullo portante incensiere e corona era quindi rappresentato mentre si accingeva a un sacrificio, richiama un'opera di Apollodoro, dal soggetto analogo (cfr. par. 60) e si inserisce nelle rappresentazioni di età periclea di scene sacrificali, elaborate soprattutto, non a caso, nell'ambito della scuola mironiana (cfr. XXXIV.79, nota 2; 81, nota 1) e da Filisco (cfr. par. 143, nota 2); si tratta probabilmente del ritratto di Megabizo, gran sacerdote del santuario di Artemide a Efeso, posto in questa città (cfr. Tzetze, *Chiliadi* VIII 398-404): sulla clientela «asiatica» d'opere del pittore efesio, cfr. nota prec.; sul suo interesse per i ritratti, cfr. paragrafo precedente, nota 2. Poiché Megabizo si era recato ad Atene, dove aveva conosciuto anche Zeusi (cfr. Eliano, *Varia historia* II 2), è probabile che in questo frangente Parrasio l'avesse ritratto ad Atene.

71. [1] Sulle rappresentazioni parrasiane di armati, cfr. par. 69, nota 2; di tipi umani, cfr. par. 70, nota 1. Lo «studio» di soggetti in corsa con la resa del sudore e dell'ansimazione era un esito della ricerca di Parrasio di proporre le svariate espressioni dei soggetti. Il quadro con Enea, Castore e Polluce era probabilmente un'altra tavola votiva pubblica commissionata da una città con le imma-

72 tum et Herculem, qui est Lindi, talem a se pictum, qualem saepe in quiete vidisset; ergo magnis suffragiis superatus a Timanthe Sami in Aiace armorumque iudicio, herois nomine se moleste ferre dicebat, quod iterum ab indigno victus esset. Pinxit et minoribus tabellis libidines, eo genere petulantis ioci se reficiens.

73 Nam Timanthi vel plurimum adfuit ingenii. Eius enim est Iphigenia oratorum laudibus celebrata, qua stante ad aras peritura cum

portata alla massima perfezione: ma soprattutto diceva di essere nato dalla stirpe di Apollo e di aver dipinto l'Ercole che si trova a Lindo
72 nel modo in cui spesso lo aveva visto in sogno. Essendo stato a grande maggioranza di voti superato da Timante a Samo presentando il tema «Aiace e il giudizio delle armi», diceva di sopportare male questo fatto in nome dello stesso eroe poiché per la seconda volta Aiace era stato vinto da un indegno. In quadretti piú piccoli dipinse anche scene erotiche quasi riposandosi in questo genere di pittura impudica[1].

73 Tornando a Timante grandissimo fu il suo ingegno. È di lui infatti l'Ifigenia[1] grandemente celebrata dagli oratori che egli ha dipinto

gini non narrative dei tre eroi protettori (forse la città era Argo, dov'erano venerati tutti e tre questi eroi: cfr. *LIMC*, s.vv. *Aineias*, nn. 2 e 6; *Dioskouroi*, nn. 14, 56, e 189: naturalmente non è forse un caso che tale composizione con Enea sia citata, tra le fonti superstiti, solo da questo scrittore romano). Il quadro con Telefo rappresentava certo la guarigione dell'eroe ad opera di Achille (cfr. XXV.42; XXXIV anche per la relativa documentazione iconografica) ed era forse ispirato al Telefo di Eschilo o a quello di Euripide (bibliografia in Croisille, *ad loc.*). La presunzione di sé di Parrasio dipende probabilmente dalla considerazione della pittura come un'arte conoscitiva, per cui il pittore è assimilato al sapiente: il motivo del pittore che dipinge la divinità perché l'ha vista in sogno sottolinea appunto la possibilità dell'artista-sapiente di superare la mimesi del mondo sensibile per attingere direttamente alle forme divine (secondo una scissione tra verità e mondo dei sensi che sarà non a caso affermata da un altro, e piú illustre, discepolo di Socrate, Platone) e ripropone un *tópos* già documentato per poeti (ad esempio, Stesicoro che vede in sogno Elena; l'assimilazione del pittore al poeta per questa conoscenza «diretta» delle divinità potrebbe essere una reinterpretazione dell'equazione tra poesia e pittura: cfr. par. 58, nota 3) e sarà riproposta nel IV secolo da Prassitele (cfr. XXXVI.21). L'Eracle di Lindo è noto anche da Ateneo, XII 543*c*: esso inaugura una ricca serie di impreziosimenti del santuario di Atena Lindia (cfr. ad esempio XXXIV.86, nota 4; 91, nota 18).

72. [1] Sui concorsi tra pittori, cfr. il par. 58, nota 1. Ignoriamo se nell'agone di Delo (posto sotto la tutela di Apollo, patrono dei certami tra esperti nelle diverse arti) i due pittori si esibissero in temi liberi o dovessero illustrarne uno determinato: l'argomento doveva essere tuttavia sufficientemente generico; infatti Aiace non compariva certo nel quadro di Timante, perché altrimenti l'eroe non sarebbe stato vinto da un altro soggetto (quest'aneddoto è ribadito da Eliano, *Varia historia* IX 11; Ateneo, XII 543*c*). Pure quest'opera sembra di ispirazione teatrale (sofoclea?). I quadretti erotici sono in accordo col rampollare nell'età dei sofisti d'un'estetica edonistica (cfr. par. 64, nota 1) e con l'inclinazione al vivere molle e dedito ai piaceri del pittore ionico (cfr. parr. precedenti e 62, nota 2): uno di questi quadretti, con Atalanta praticante la *fellatio* a Meleagro, era stato posto da Tiberio nella sua stanza da letto (cfr. Svetonio, *Tiberio* 44 2); Plinio li citerebbe quindi perché aveva potuto vedere una parte di questa produzione, che si trovava a Roma, oltre che per il fatto d'esser attratto dalle curiosità «piccanti» (cfr., ad esempio, VII.127; XXXVI.21-22, 39). A questo genere di pitture sembra alludere già Euripide, *Ippolito* 1005, nel 428. Sull'attività collezionistica di Tiberio, cfr. par. 70, nota 1.

73. [1] Questo è il quadro di Timante piú famoso in età romana, col quale egli aveva riportato la vittoria su Colote in un agone (cfr. Cicerone, *Orazioni* XXII 74; Valerio Massimo, VIII 11 *ext.* 6; Lucilio il Giovane, *Etna* 595; Eustazio, *Iliade*. Scoli 1343 60), e pertanto quello a cui Plinio riserva il maggior «spazio». Timante aveva rappresentato l'episodio di Ifigenia nel momento precedente il sacrificio, ispirandosi probabilmente all'«Ifigenia in Aulide» di Euripide, e, coerentemente col modello tragico, ne valorizzò la carica drammatica tipica delle situazioni «sospese», prima e dopo gli eventi centrali, accentuando la connotazione patetica del momento e dei personaggi (il che rende ragione della fama del quadro presso gli oratori). Anche il velare il volto di Agamennone era funzionale al coinvolgimento dello spettatore nel dramma rappresentato, perché questi doveva immaginare il volto del padre secondo la propria sensibilità (cosí Quintiliano). Anche questa composizione denotava quindi la ricerca dell'espressione psicologica, tipica del periodo dopo il 430: essa sembra riflessa in diverse raffigurazioni dell'episodio (la piú fedele pare quella di Cleomene agli Uffizi): cfr. F. Jouan, in *Texte et image dans l'Antiquité classique et au Moyen Age*. Atti del convegno, Chantilly 13-15 ottobre 1982, Paris 1983, pp. 61-74.

maestos pinxisset omnes praecipueque patruum et tristitiae omnem
74 imaginem consumpsisset, patris ipsius voltum velavit, quem digne non poterat ostendere. Sunt et alia ingenii eius exempla, veluti Cyclops dormiens in parvola tabella, cuius et sic magnitudinem exprimere cupiens pinxit iuxta Satyros thyrso pollicem eius metientes. Atque in unius huius operibus intellegitur plus semper quam pingitur et, cum sit ars summa, ingenium tamen ultra artem est. Pinxit et heroa absolutissimi operis, artem ipsam complexus viros pingendi, quod opus nunc Romae in templo Pacis est.

75 Euxinidas hac aetate docuit Aristiden, praeclarum artificem, Eupompus Pamphilum, Apellis praeceptorem. Est Eupompi victor cer-

in attesa di essere sacrificata, in piedi, presso l'altare. Dopo che egli aveva rappresentato tutti i presenti mesti e in particolare lo zio, ed aveva esaurito tutta la gamma figurativa della tristezza, velò il volto
74 del padre che non poteva riprodurre in maniera degna. Vi sono altri esempi del suo ingegno come un quadro assai piccolo raffigurante il Ciclope dormiente ove, volendo comunque rappresentare la sua grandezza, dipinse vicino a lui dei Satiri che misuravano con il tirso il suo pollice. E soltanto nelle opere di costui si può comprendere piú di quanto si rappresenti e, pur essendo l'arte somma, l'ingegno tuttavia supera l'arte. Dipinse anche un Eroe[1] di esecuzione perfettissima concretando in esso l'arte stessa di rappresentare la figura maschile: l'opera si trova ora a Roma nel tempio della Pace[2].

75 In questo stesso periodo Eussinida[1] ebbe come allievo Aristide[2], artista illustrissimo, Eupompo invece Panfilo, maestro di Apelle[3].

74. [1] La voga dei quadri di piccole dimensioni caratterizza il tardo v secolo (cfr. anche le *tabellae* di Parrasio al par. 72) e sembra un esito dell'affermarsi della pittura come arte «autonoma», dunque talora svincolata, anche per formato, da un determinato contesto. Il quadro con Ciclope dormiente e Satiri era evidentemente ispirato al «Ciclope» di Euripide, forse del 422 (e documenta anch'esso l'enorme influsso del tragediografo sulle arti figurative coeve); come in diverse opere di Zeusi e Parrasio (cfr. parr. 62, nota 3; 64, nota 3; 65, nota 1; 70, note 1 e 2), anche in questo caso lo spunto mitico era il pretesto per una scena di genere. L'affermazione che Timante esprimeva piú di quanto rappresentasse rimanda a una delle caratteristiche fondamentali della sua maniera, l'allusività (cfr. il volto coperto di Agamennone), probabile traduzione pittorica del linguaggio tragico, soprattutto euripideo. L'eroe doveva essere non uno specifico personaggio mitico, ma una figura paradigmatica, l'espressione assolutizzata dell'ideale estetico di Timante, non diversamente dall'«atleta» di Zeusi (cfr. par. 63, nota 1) e dal «Doriforo» di Policleto (cfr. XXXIV.55, note 4-6): sul Ciclope e l'Eroe, cfr. Moreno, *La pittura greca* cit., pp. 93-95.

[2] Sul Tempio della Pace, cfr. XXXIV.84, nota 7.

75. [1] Plinio, chiusa la trattazione dei pittori della prima classicità (parr. 57-74), inizia ora a trattare la pittura di età tardoclassica (parr. 75-111), la fase su cui lo scrittore si sofferma maggiormente, certo perché la ritiene la stagione migliore dell'*ars* (cfr. par. 54, nota 1). Eussinida è altrimenti ignoto ma, essendo il maestro del tebano Aristide, che era discepolo anche di Policleto (cfr. nota seguente); forse era egli pure di Tebe, piú o meno coevo a Policleto, a cui pertanto era anch'egli forse vicino. Questa figura avrebbe forse contribuito all'affermazione nella scuola attica dei valori dell'euritmia e della modularità, probabilmente rimeditati da Policleto e che caratterizzeranno infatti le ricerche dei suoi allievi Aristide, Aristone ed Eufranore.

[2] Quasi sicuramente è lo stesso Aristide bronzista fiorito alla fine del v secolo e discepolo di Policleto (cfr. XXXIV.50, nota 4; 72, nota 3) e l'architetto citato da Pausania, VI 20.14, per congruenza cronologica, perché il suo alunnato presso Policleto è in accordo, come si vedrà, con la rimeditazione della tematica policletea nella scuola attica e in quanto anche il suo piú noto discepolo, Eufranore, era sia bronzista sia pittore. Quest'Aristide è citato da Plinio come pittore anche ai parr. 111 e 122. Per insanabili divergenze cronologiche e per una diversa posizione genealogica, lo si deve distinguere dall'omonimo pittore, fiorito al tempo di Alessandro e ricordato da Plinio ai parr. 24, 98-100, 110, 145, e in VII.126, da Strabone, VIII 381 e Ateneo, XIII 567*b*.

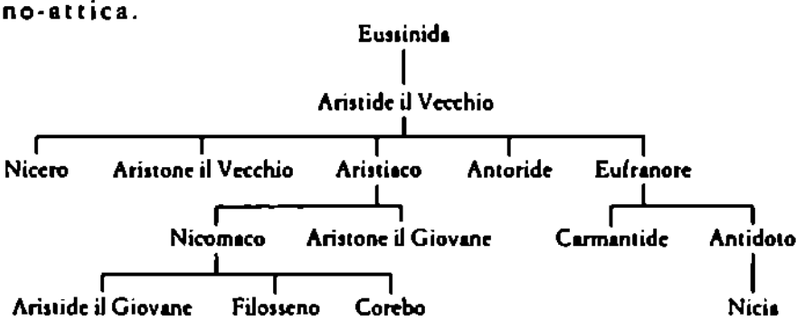
[3] Su Eupompo, cfr. anche par. 64, nota 4; XXXIV. 61, nota 3. Il suo «Vincitore che tiene in mano una palma» doveva essere l'immagine canonica di Panfilo, che nella ricerca di una forma euritmica e modulare si dimostra erede della tradizione policletea: se l'Atleta ex Rospigliosi ne serba l'eco, Eupompo avrebbe arricchito la scansione policletea con una posa piú instabile, un ritmo a S e una posizione di scorcio della figura, inserendola in una composizione caratterizzata dal convergere delle direttrici verso un punto centrale (la mano che impugna la palma): l'opera doveva rappresentare il rampollare, da un'educazione policletea, dello studio dal vero, visto nella sua trama geometrica (cfr. Moreno, *La pittura greca* cit., pp. 130-32). Su Panfilo, cfr. il par. seguente; su Apelle, cfr. i parr. 79-97.

tamine gymnico palmam tenens. Ipsius auctoritas tanta fuit, ut diviserit picturam in genera, quae ante eum duo fuere – Helladicum et Asiaticum appellabant –, propter hunc, qui erat Sicyonius, diviso Helladico tria facta sunt, Ionicum, Sicyonium, Atticum. Pamphili

Appartiene a Eupompo un Vincitore in una gara ginnica che tiene in mano la palma. Il suo prestigio fu tale che egli suddivise la pittura secondo nuovi criteri: prima i generi erano due, l'ellenico e l'asiatico[4], in seguito costui, che era nativo di Sicione, suddiviso l'ellenico, ne
76 fece tre, ionico, sicionio e attico. Di Panfilo[1] si ha una Famiglia, la

[4] Il *genus Asiaticum* è successivamente chiarito come *genus Ionicum* ed è pertanto riferibile a pittori da questa regione: agli efesini Evenore e Parrasio, ad Agatarco di Samo (su cui, cfr. Moreno, *La pittura greca* cit., pp. 70-75), a Colote di Teo (cfr. par. 73, nota 1) e ad Androcide di Cizico (cfr. par. 64, nota 4): quest'ambiente era accomunato dall'esigenza d'una fondazione scientifica dell'*ars* (soddisfatta con la prospettiva da Agatarco, con la linea funzionale da Parrasio, con l'osservazione naturalistica da Androcide) e da contenuti edonistici e spesso frivoli (i pesci dipinti da Androcide perché ne era ghiotto: par. 64, nota 4; i quadri con putti o scene erotiche di Parrasio: parr. 70, nota 2 e 72, nota 1), espressi con toni delicati (il Teseo nutrito di rose di Parrasio: parr. 67, nota 2, e 69, nota 1), il corrispettivo in pittura del proverbiale «vivere molle» ionico. La vitalità di quest'ambiente è infine provata dall'agone di pittura di Samo (par. 72, nota 1) ed è uno degli esiti della «crescita» del mondo ionico dall'età periclea all'ellenismo. Il *genus Helladicum* era rappresentato essenzialmente dalla tradizione attica, su cui si erano innestate esperienze di pittori di disparate provenienze, essendo Atene nel V secolo la sede principe della produzione pittorica in Grecia: esso aveva annoverato quindi, tra i molti, Polignoto, Micone, Paneno, Apollodoro, Zeusi e Timante (parr. 57-74). Con la fondazione del *genus Sicyonium*, ha luogo un ridimensionamento di Atene, a cui si riconduce un *genus* non piú *Helladicum*, ma solo *Atticum*: un esito della fine dell'egemonia ateniese, segnata dalla guerra peloponnesiaca, e della concomitante ribalta di diverse città del Peloponneso, oltre che dell'incidenza di Policleto nelle arti, favorita dalla numerosa scuola del bronzista (cfr. XXXIV.50, note 1-11).

Scuola tebano-attica.



L'accento dato da Plinio all'affermarsi di queste tradizioni riflette il successo, tra V e IV secolo, di una concezione della pittura come disciplina autonoma, da impartire con un'azione educativa, il che comporta piú o meno lunghi alunnati di chi voglia apprenderla e per conseguenza il costituirsi di scuole. L'esempio piú emblematico è offerto dalla scuola sicionia: cfr. par. seguente.

76. [1] Un quadro con rappresentazione d'una famiglia poteva essere una tavola votiva risolta dal pittore in uno studio dei diversi ritmi e d'una composizione delle direttrici geometriche, in accordo col magistero di Eupompo (cfr. par. precedente, nota 3). Il quadro con la battaglia di Fliunte rappresentava probabilmente lo scontro del 367, in cui Fliasi a Ateniesi batterono i Sicioni filotebani e di parte democratica. Panfilo, di sentimenti oligarchici, in accordo con la sua concezione geometrica, ideale e utopica del vero e del bello, doveva aver lasciato Sicione nel 369 (quando i Tebani vi avevano insediato il regime democratico di Eufrone) e trovarsi ora contro i suoi concittadini. Il rappresentare come una vittoria la disfatta della propria città fa pensare che Panfilo si sentisse ormai un intellettuale cosmopolita, che coltiva ideali universali, ma non si sente legato ad una città. Il tema può esser stato risolto con la raffigurazione di forme umane e animali nelle loro varietà ritmiche e reciproche relazioni e della forma ambientale come esito prospettico delle direttrici visive. Panfilo dev'esser stato pertanto un tramite tra le pitture di battaglie d'età periclea (cfr. par. 57, note 1-5) e la rimeditazione di questa tematica operata da Eufranore (cfr. par. 129). Il quadro con Ulisse sulla zattera, riproposto forse dalla raffigurazione dello stesso episodio su una lucerna, era probabilmente un altro momento della ricerca prospettica del pittore. Plinio afferma poi che Panfilo, nonostante provenisse da una regione poco acculturata, aveva appreso tutte le scienze, certo durante l'alunnato presso Eupompo e in virtú della concezione della pittura come scienza e risultante di diverse discipline professata a Sicione e implicante la considerazione del pittore tra gli uomini di cultura. L'insistenza del pittore sull'aritmetica e la geometria dimostra il carattere disegnativo delle sue compo-

76 cognatio et proelium ad Phliuntem ac victoria Atheniensium, item Ulixes in rate. Ipse Macedo natione, sed ... primus in pictura omnibus litteris eruditus, praecipue arithmetica et geometria, sine quibus negabat artem perfici posse, docuit neminem talento minoris – an-
77 nuis ✱ D –, quam mercedem et Apelles et Melanthius dedere ei. Huius auctoritate effectum est Sicyone primum, deinde in tota Graecia, ut pueri ingenui omnia ante graphicen, hoc est picturam in buxo, docerentur recipereturque ars ea in primum gradum liberalium. Semper quidem honos ei fuit, ut ingenui eam exercerent, mox ut honesti, perpetuo interdicto ne servitia docerentur. Ideo neque in hac neque in toreutice ullius, qui servierit, opera celebrantur.

78 Clari et centesima septima olympiade exstitere Aetion ac Therimachus. Aetionis sunt nobiles picturae Liber pater, item Tragoedia et Comoedia, Semiramis ex ancilla regnum apiscens, anus lampadas praeferens et nova nupta verecundia notabilis.

79 Verum omnes prius genitos futurosque postea superavit Apelles Cous olympiade centesima duodecima. Picturae plura solus prope

Battaglia di Fliunte con la vittoria degli Ateniesi, Ulisse sulla zattera. Egli era macedone di nascita ma fu il primo pittore ad essere erudito in tutte le scienze, soprattutto l'aritmetica e la geometria, senza le quali diceva che l'arte non poteva essere perfetta. Non insegnò a nessuno per meno di un talento – 500 denari all'anno – e fu questo
77 il prezzo che gli pagarono sia Apelle che Melanzio[2]. Per la sua autorità ne conseguí che prima a Sicione, poi in tutta quanta la Grecia, i ragazzi nati liberi prima di tutto imparassero la *graphiké*, cioè la pittura su legno, e tale arte fosse accolta al primo stadio delle arti liberali. E sempre essa ebbe tale onore che la esercitavano i cittadini liberi, poi anche persone di rango, mentre fu per sempre interdetto che la si insegnasse agli schiavi. Pertanto né in questa né nella statuaria, sono celebrate opere di schiavi.

78 Nella 107ª Olimpiade furono famosi Ezione[1] e Terimaco. Fra le pitture celebri di Ezione vi sono il padre Bacco, cosí pure la Tragedia e la Commedia, Semiramide che da ancella arriva al regno, una Vecchia che porta fiaccole e una Sposa novella notevole per il suo atteggiamento pudico.

79 Ma in seguito superò tutti quelli nati prima di lui nonché i posteri, Apelle di Cos[1], fiorito nella 112ª Olimpiade. Si può dire che da

sizioni, risolte con un'ottica simmetrica. Infine il fatto che si facesse pagare ribadisce l'assimilazione del pittore al sofista, vale a dire al maestro d'un sapere che può essere trasmesso e dare successo nella vita. Conseguenza delle innovazioni di Panfilo, esposta nel par. seg., sarà la comprensione della pittura, come della statuaria, tra le arti liberali, con un distacco dell'artista d'eccezione rispetto al comune artigiano (cfr., per la statuaria, XXXIV.61, nota 2). Su Panfilo, W. Lepik-Kopaczyńska, in «Meander», XIV, 1959, pp. 546-65.

[2] L'alunnato di Apelle e Melanzio presso Panfilo doveva cogliersi soprattutto nella matrice disegnativa delle loro composizioni: cfr., per il primo, il par. 84, nota 1; per il secondo, il par. 80, nota 2.

78. [1] Plinio, dopo aver presentato sommariamente i primi due maestri della scuola attica (Eussinida e Aristide) e i primi due della scuola sicionia (Eupompo e Panfilo), dà ora notizie dei due rinnovatori del genere ionico, presentati assieme già in XXXIV.50 (cfr. nota 18) come bronzisti, alla stessa Olimpiade (il 352-349). Tra le due personalità, Ezione doveva essere il piú notevole, essendo il solo di cui sono qui citt. le opere e che sia noto per altre fonti: i suoi quadri sono disposti in ordine gerarchico (prima una divinità, poi personificazioni, infine soggetti umani) e fors'anche cronologico: infatti il Dioniso, essendo il soggetto piú «nobile», potrebbe esser riferito agli anni di fioritura del pittore. L'ultimo titolo cit. è quasi certamente un riferimento alle «Nozze di Alessandro e Rossane», forse del 327, note anche da Luciano, *Erodoto* 4-6; *Immagini* 7. I soggetti sono tipici della cultura tardoclassica: un dio dell'abbandono agli impulsi sensori; due divinità astratte (che non formavano un'unica opera con Dioniso, perché distinte da questi con un *item*), in accordo con la voga delle rappresentazioni allegoriche, specie connesse con la vita teatrale, una scena di genere (non credo Plinio citi la portafiaccole e la sposa come elementi dello stesso quadro, perché in tal caso avrebbe preso per una vecchia Efestione, che accompagnava gli sposi con una fiaccola: cfr. la descrizione lucianea; meglio parlare di riuso, operato dal pittore, d'uno schema figurativo già da lui esperito, mutando il soggetto); infine, un'opera celebrativa del sovrano. Com'è noto, Ezione aveva approfondito un valore tipico del genere ionico, la simpatia del pittore col tema dipinto (cfr. Androcide: par. 75, nota 4), per cui, preso dalla persuasività delle nozze da lui dipinte, si sposò con la figlia d'un giudice dell'agone olimpico in cui aveva presentato il quadro (cfr. A. Lagi De Caro, in *Studies Jaschemski*, New Rochelle 1987).

79. [1] Plinio, presentate le tre scuole (parr. 75-78), passa a parlare della personalità piú notevole della tarda classicità, Apelle, su cui indugerà per ben 19 parr., ritenendolo, sulla scia dei trattatisti del

quam ceteri omnes contulit, voluminibus etiam editis, quae doctrinam eam continent. Praecipua eius in arte venustas fuit, cum eadem aetate maximi pictores essent; quorum opera cum admiraretur, omnibus conlaudatis deesse illam suam venerem dicebat, quam
80 Graeci χάριτα vocant; cetera omnia contigisse, sed hac sola sibi neminem parem. Et aliam gloriam usurpavit, cum Protogenis opus immensi laboris ac curae supra modum anxiae miraretur; dixit enim omnia sibi cum illo paria esse aut illi meliora, sed uno se praestare, quod manum de tabula sciret tollere, memorabili praecepto nocere saepe nimiam diligentiam. Fuit autem non minoris simplicitatis quam artis. Melanthio dispositione cedebat, Asclepiodoro de mensuris, hoc est quanto quid a quoque distare deberet.

solo egli fece fare piú progressi alla pittura di tutti gli altri messi insieme pubblicando anche volumi che contengono le sue teorie. La grazia della sua arte era inarrivabile, sebbene vivessero nella stessa epoca pittori grandissimi: ma, anche ammirando le loro opere, dopo averli lodati tutti, diceva che mancava loro quella sua particolare grazia che i Greci chiamano *charis*; tutte le altre qualità potevano ben
80 possederle, ma in questa sola nessuno gli era pari. E si attribuí un altro titolo di gloria: ammirando l'opera di Protogene[1], frutto di immensa fatica e di un'attenzione meticolosa fino all'eccesso, disse infatti che in tutto era pari a lui o a lui superiore: in una cosa sola egli era superiore, perché sapeva togliere la mano da un quadro: è una regola da non dimenticare, spesso l'eccesso di scrupolo nuoce al risultato. La sua semplicità non fu inferiore alla sua arte. Era inferiore a Melanzio[2] nella disposizione delle figure, ad Asclepiodoro[3] nelle misure, cioè nello stabilire la distanza tra gli oggetti[4].

primo ellenismo (cfr. par. 54, nota 1), il piú grande pittore mai esistito. Apelle era nato a Efeso (cfr. Eroda, IV 72; Strabone, XIV 642; Luciano, *Calumniae non temere credendum* 2; Suida, s.v.; Tzetze, *Chiliadi* VIII 392): poiché Plinio e Ovidio, *Ars amatoria* III 401; *Epistulae ex Ponto*, IV 1 29 lo definiscono «Coo», è probabile che egli fosse stato insignito della cittadinanza di quest'isola, dove si stabilí forse dopo i funerali di Alessandro, del 322, e alla quale aveva dato la sua opera piú celebre, l'Afrodite che sorge dal mare (cfr. par. 87). La 112ª Olimpiade cade nel 332-329: essa segna probabilmente il momento centrale della vita del pittore (nato intorno al 375 e morto nel 300 circa) quando egli celebrò in pitture ufficiali Alessandro all'epoca delle maggiori imprese di questi (parr. 85-86; 93; VII.125-26). La sua attività di trattatista rientrava nella tradizione sicionia: cfr. il par. 111. Apelle, con l'estetica della grazia, faceva consistere l'essenza dell'opera d'arte non in una ricca esperienza speculativa e tecnica, frutto di un lungo processo acquisitivo (come i Sicioni), ma nella capacità di cogliere il momento creativo, che si può avere solo per natura o, al piú, affinare, ma non acquisire. Questa concezione individualistica e sorgiva del bello riflette l'età di Alessandro, caratterizzata dall'affermarsi della personalità d'eccezione e da una concezione del mondo dominato dalla «Fortuna», in sé instabile e provvisoria. Su questi problemi, cfr. W. Lepik-Kopaczyńska, *Apelles*, Berlin 1962; P. Moreno, in «Dialoghi di archeologia», II (1984), pp. 115-18.

80. [1] Plinio tratterà Protogene ai parr. 101-106; cfr. anche i parr. 81-83, 88, 118; VII.126 e XXXIV.91 (nota 12). L'opera di Protogene qui in questione dev'esser lo Ialiso, il quadro piú famoso del pittore (par. 102) che lo dipinse in undici anni (Frontone, *Epistole greche* 1), sette solo per il lavoro «conclusivo» (Plutarco, *Vite parallele*, *Demetrio* 22; Eliano, *Varia historia* XII 41), il che è in accordo con la notazione pliniana sulla fatica e la meticolosità immense del dipinto. La critica di Apelle a Protogene riflette la maniera di questi, fredda e analitica, in accordo con la cultura razionalistica del pittore ionico. Apelle deve essersi recato a Rodi, per vedere il dipinto, dopo il 305 o 304, gli anni in cui esso fu ultimato (par. 102, nota 1). L'affermazione che non bisogna indulgere troppo al *labor limae* è un esito della morale classica del «niente di troppo» (probabilmente recepita da Apelle durante il suo alunnato alla scuola sicionia, che dava molta importanza alla «misura») ed è pertanto annoverata come norma nella precettistica classicistica: cfr. Cicerone, *Ad familiares* VII 25; Petronio, 76.

[2] La *dispositio* è la ripartizione delle figure nel campo dipinto: non sorprende che per questo valore avesse una cura particolare Melanzio, il discepolo di Panfilo che piú aveva aderito all'ideale del bello geometrico e simmetrico del maestro (cfr. par. 76, nota 1; Quintiliano, XII 10.6; Plutarco, *Vite parallele*, *Arato* 12-13).

[3] Su Asclepiodoro, cfr. il par. 107, la bibliografia del libro XXXV, e XXXIV.86, nota 3: la notazione pliniana (cfr. nota seg.) si addice a questo artista di educazione policletea.

[4] L'eccellenza di Asclepiodoro nelle *mensurae* doveva rivelarsi in diversi campi d'applicazione: nell'istituzione di «corrette» proporzioni tra le singole parti dei corpi (implicita nella sua attività di statuario; cfr. XXXIV.86); negli intervalli tra le varie figure e nelle dimensioni derivate a queste dalla loro collocazione tridimensionale (aspetti questi piú direttamente concernenti la sua produzione pittorica e sui quali insiste Plinio con l'inciso *hoc est*, ecc.): bibliografia in Croisille, *ad loc.*

81 Scitum inter Protogenen et eum quod accidit. Ille Rhodi vivebat, quo cum Apelles adnavigasset, avidus cognoscendi opera eius fama tantum sibi cogniti, continuo officinam petiit. Aberat ipse, sed tabulam amplae magnitudinis in machina aptatam una custodiebat anus. Haec foris esse Protogenen respondit interrogavitque, a quo quaesitum diceret. Ab hoc, inquit Apelles adreptoque penicillo lineam ex colore duxit summae tenuitatis per tabulam. Et reverso
82 Protogeni quae gesta erant anus indicavit. Ferunt artificem protinus contemplatum subtilitatem dixisse Apellen venisse, non cadere in alium tam absolutum opus; ipsumque alio colore tenuiorem lineam in ipsa illa duxisse abeuntemque praecepisse, si redisset ille, ostenderet adiceretque hunc esse quem quaereret. Atque ita evenit. Revertit enim Apelles et vinci erubescens tertio colore lineas secuit nul-
83 lum relinquens amplius subtilitati locum. At Protogenes victum se confessus in portum devolavit hospitem quaerens, placuitque sic eam tabulam posteris tradi omnium quidem, sed artificum praecipuo miraculo. Consumptam eam priore incendio Caesaris domus in Palatio audio, spectatam nobis ante, spatiose nihil aliud continentem quam lineas visum effugientes, inter egregia multorum ope-

81 Tra Protogene e Apelle accadde un divertente episodio[1]. Protogene viveva a Rodi, e Apelle, appena sbarcato là, subito si diresse verso la sua bottega, ansioso di conoscere direttamente le opere di quell'artista, che gli era noto soltanto di fama. Protogene era assente e una vecchia era l'unica custode di un quadro di notevole grandezza posto sul cavalletto. Essa rispose che Protogene era fuori e gli chiese chi dovesse dirgli che lo aveva cercato. «Questo» disse Apelle, e, preso un pennello, tracciò nel quadro una linea colorata estremamen-
82 te sottile. Al ritorno la vecchia raccontò a Protogene ciò che era successo. Raccontano che l'artista, vista la sottigliezza della linea, dapprima disse che era venuto Apelle – nessun altro poteva fare nulla di cosí perfetto; poi, all'interno di quella, tracciò una linea piú sottile di altro colore e, andandosene, le ordinò, se quello fosse tornato, di mostrargliela e di aggiungere che questo era l'uomo che lui cercava. E cosí fu. Infatti Apelle ritornò e vergognandosi di essere stato vinto, con un terzo colore intersecò le linee non lasciando piú spazio a
83 un tratto piú sottile. Ma Protogene, riconoscendosi vinto, si precipitò al porto a cercare l'ospite e decise, cosí com'era, di lasciare ai posteri quel quadro oggetto di ammirazione per tutti, ma in particolare per gli artisti. Sento dire che quel quadro andò distrutto nel primo incendio della casa di Cesare sul Palatino[1]; in precedenza avevo avuto modo di vederlo: nella sua grandezza, non conteneva nient'altro che linee difficili a distinguersi. In mezzo ai capolavori di tanti artisti, pareva quasi un quadro vuoto; e proprio per questa caratte-

81. [1] Quest'aneddoto, come molti altri dei libri sulle arti, risale presumibilmente a Duride (cfr. XXXIV.61, nota 1): Apelle si recò a Rodi forse da Coo, dove risiedette probabilmente dal 322 alla morte (meno probabile è ch'egli sia andato a Coo dopo il suo soggiorno efesino del 334-332 a. C., perché sembra al contrario che il pittore si sia trattenuto in Asia, perlopiú alla corte di Alessandro, fino ai funerali del sovrano: cfr. Overbeck, *Schriftquellen* cit., nn. 1446-48; 1833-36; 1867-73; 1875-82; 1885 e soprattutto il par. 93, nota 6). Il racconto illustra bene la matrice disegnativa delle maniere sia di Apelle (in accordo con la sua educazione sicionia: cfr. parr. 76, nota 2; 84, nota 1) sia di Protogene (portato per la propria cultura razionalistica ad attente calibrature linearistiche delle varie figure: cfr. par. prec., nota 1): R. Bianchi Bandinelli, *Il problema della pittura antica*, Firenze 1953, p. 83.

83. [1] Si tratta probabilmente della *domus Augusti in Palatio*, riconoscibile nella cosiddetta «casa di Livia», in realtà appartenente al principe (cfr. Platner, Ashby, pp. 156-58). L'incendio in questione è forse quello del 64 (Plinio parla del primo di due incendi perché ve ne fu poi un secondo nel 69). Il quadro, lasciato da Protogene in eredità a una collezione pubblica, probabilmente rodiese (cfr. il *tabulam posteris tradi*), era stato portato a Roma verosimilmente nella prima età augustea, come altre opere da Rodi (cfr. XXXVI.34): il fatto che un quadro con semplici linee senza immagini fosse stato portato a Roma ed esposto in una residenza imperiale presuppone che in ambito augusteo l'asportazione di opere d'arte potesse talora esser motivata, oltre che da altre ragioni, connesse col soggetto del dipinto, anche da un criterio estetico in senso stretto. Il fatto che a Roma vi fosse chi apprezzava piú questa tela dei quadri con immagini parla a favore: 1) dell'esistenza nell'Urbe, in età augustea e giulio-claudia, di una ristretta cerchia di intenditori d'arte interessati ai capolavori in primo luogo nei loro aspetti formali; 2) della persistenza in quest'epoca d'una concezione disegnativa (e dunque classicistica) della pittura. Sulle recezioni di maniere pittoriche tardoclassiche nel mondo augusteo, cfr. E. Simon, *Augustus*, München 1986, pp. 177-205.

ra inani similem et eo ipso allicientem omnique opere nobiliorem.
84 Apelli fuit alioqui perpetua consuetudo numquam tam occupatum diem agendi, ut non lineam ducendo exerceret artem, quod ab eo in proverbium venit. Idem perfecta opera proponebat in pergula transeuntibus atque, ipse post tabulam latens, vitia quae notarentur
85 auscultabat, vulgum diligentiorem iudicem quam se praeferens; feruntque reprehensum a sutore, quod in crepidis una pauciores intus fecisset ansas, eodem postero die superbo emendatione pristinae admonitionis cavillante circa crus, indignatum prospexisse denuntiantem, ne supra crepidam sutor iudicaret, quod et ipsum in proverbium abiit. Fuit enim et comitas illi, propter quam gratior Alexandro Magno frequenter in officinam ventitanti – nam, ut diximus, ab alio se pingi vetuerat edicto –, sed in officina imperite multa disserenti silentium comiter suadebat, rideri eum dicens a pueris, qui
86 colores tererent. Tantum erat auctoritati iuris in regem alioqui iracundum. Quamquam Alexander honorem ei clarissimo perhibuit

ristica attraeva i visitatori ed era considerato piú nobile di ogni altra opera.

84 Del resto Apelle ebbe sempre l'abitudine di non trascorrere mai un giorno cosí occupato da impedirgli di esercitare l'arte tracciando almeno una linea donde il noto proverbio[1]. Egli stesso esponeva le sue opere finite in una loggia ai passanti, e, nascosto dietro il quadro, ascoltava le critiche che gli venivano fatte preferendo, in quanto giu-
85 dice piú diligente, il volgo a se stesso; e raccontano che una volta fu rimproverato da un calzolaio poiché nei sandali aveva fatto all'interno un occhiello in meno; il giorno dopo, lo stesso calzolaio, inorgoglito che il difetto fosse stato corretto in seguito alla sua osservazione del giorno precedente, voleva cavillare sulla gamba; allora Apelle si parò dinanzi al suo accusatore, e disse indignato che la sua critica non doveva salire oltre il calzare, e anche questa espressione è divenuta proverbiale[1]. Seppe essere anche molto affabile e per questo fu assai caro ad Alessandro Magno che soleva venire frequentemente nella sua bottega – infatti, come abbiamo detto, aveva ordinato con un editto che nessun altro facesse il suo ritratto –, ma quando cominciava a parlare molto e a sproposito, lo invitava gentilmente al silenzio, dicendogli che faceva ridere i ragazzi addetti a mescolare i
86 colori. Un tale diritto gli conferiva la sua autorità di fronte al re, peraltro di carattere irascibile. Anzi Alessandro con un episodio famo-

84. [1] È il proverbio *nulla dies sine linea*, che riassume l'adesione di Apelle alla concezione della linea funzionale come fondamento delle immagini, tipica della scuola sicionia (cfr. parr. 76, nota 2; 81, nota 1). La *pergula* era un portico con cui la bottega del pittore dava sulla strada e dove questi esponeva la propria produzione (Ulpiano, *Digesto* IX 3.5). La considerazione del giudizio del pubblico da parte di Apelle rientra nella ben nota affabilità del pittore esemplificata anche ai parr. 79-80, 85, 87-88 e coerente con l'ideale estetico della «grazia» (cfr. par. 79, nota 1), in accordo con una temperie in cui l'artista d'eccezione era una «presenza» ormai indiscussa e dunque non abbisognava piú degli atti di presunzione e dell'esibizionismo attribuiti a Zeusi e Parrasio (cfr. parr. 62, note 1-2; 64, nota 4; 66 e 72, note 1). Come si vedrà nei parr. segg., l'esposizione pliniana su Apelle è ricca di aneddoti, forse sia perché Plinio avrebbe voluto illustrare adeguatamente quegli che riteneva il massimo pittore, sia in quanto Apelle doveva essere largamente presente nelle opere dei trattatisti del primo ellenismo (che avevano ravvisato in lui il momento piú alto della pittura: cfr. par. 54, nota 1), anche per la sua vita piuttosto travagliata, che si prestava all'aneddotica, sulla quale sembra aver insistito soprattutto Duride (cfr. par. 81, nota 1).

85. [1] Quest'episodio è narrato pure da Valerio Massimo, VIII 12, *ext.* 3: sulla probabile ascendenza da Duride di questo e dei racconti successivi, cfr. parr. 81 e 84, note 1. Plinio aveva dato notizia del decreto di Alessandro, che proclamava suoi ritrattisti ufficiali Apelle per la pittura, Lisippo per la statuaria e Pirgotele per la glittica in VII.125; XXXIV.63, nota 4. L'aneddoto di Alessandro che visita la bottega di Apelle depone a favore: 1) della separazione dei ruoli nella Grecia classica tra chi ideava e dipingeva e chi preparava i materiali *ad hoc* (documentata già per Zeusi da Eliano, *Varia historia* II 2; cfr. anche Plutarco, *De tranquillitate animi* 12: naturalmente il pittore era, dei due, il piú apprezzato), parallela alla distinzione nella statuaria tra chi ideava e modellava le figure e chi le fondeva (cfr. XXXIV.61, nota 2); 2) della concezione della pittura come un'arte comprensibile solo a chi possieda le apposite cognizioni, ma necessariamente fraintesa dal dilettante (il passo qui cit. di Eliano documenta ciò già per Zeusi); 3) della relazione assai stretta e franca tra sovrano e pittore d'eccezione (documentata pure da Eliano, *Varia historia* II 3), dovuta sia all'ormai acquisita alta dignità sociale di quest'ultimo, sia all'importanza delle arti figurative per la propaganda di effigi, episodi e simboli del nuovo potere monarchico.

exemplo. Namque cum dilectam sibi e pallacis suis praecipue, nomine Pancaspen, nudam pingi ob admirationem formae ab Apelle iussisset eumque, dum paret, captum amore sensisset, dono dedit ei,
87 magnus animo, maior imperio sui nec minor hoc facto quam victoria aliqua. Quippe se vicit, nec torum tantum suum, sed etiam adfectum donavit artifici, ne dilectae quidem respectu motus, cum modo regis ea fuisset, modo pictoris esset. Sunt qui Venerem anadyomenen ab illo pictam exemplari putent. Apelles et in aemulis benignus Proto-
88 geni dignationem primus Rhodi constituit. Sordebat suis, ut plerumque domestica, percontantique, quanti liceret opera effecta, parvum nescio quid dixerat, at ille quinquagenis talentis poposcit famamque dispersit, se emere, ut pro suis venderet. Ea res concitavit Rhodios ad intellegendum artificem, nec nisi augentibus pretium cessit.

Imagines adeo similitudinis indiscretae pinxit, ut – incredibile dictu – Apio grammaticus scriptum reliquerit, quendam ex facie hominum divinantem, quos metoposcopos vocant, ex iis dixisse aut

sissimo gli dimostrò tutta la sua stima. Avendo infatti ordinato ad Apelle di dipingere nuda per la bellezza delle forme Pancaspe, una delle sue favorite, prediletta fra le altre, ed essendosi accorto che lui, mentre eseguiva l'ordine, se ne era innamorato, donò a lui la donna: fu grande nell'animo, ma ancor piú grande per il controllo di sé, e
87 non è meno illustre per questo episodio che per una qualsiasi altra vittoria: infatti egli vinse su se stesso e non donò all'artista solo la sua concubina, ma anche una donna a lui cara, senza essere neppure turbato dal rispetto per i sentimenti della sua favorita, lei che, essendo stata fino a ieri la donna del re, ora era la donna di un pittore. Ci sono alcuni che credono che essa servì da modello per la Venere *Anadyomene*[1]. Apelle fu generoso anche con i rivali: per primo, a Rodi, procurò fama a Protogene.

88 Costui era disprezzato dai suoi concittadini, come accade per lo piú nelle cose di casa, e chiedendogli Apelle a quanto vendesse le opere finite, egli rispose non so a quale piccolo prezzo; ma Apelle gli offrí 50 talenti per quadro e sparse la fama che egli le comprava per rivenderle come sue. Tale fatto mosse i Rodii a capire l'artista e Apelle non cedette le opere se non a quelli che aumentavano l'offerta.

Fece dei ritratti talmente simili all'originale che – incredibile a dirsi – il grammatico Apione ha lasciato scritto che un tale, di quelli che guardando il volto di un uomo predicono il suo futuro (li chiamano metoposcopi), osservando i ritratti di Apelle sapeva indovinare quanti anni avesse l'uomo rappresentato, e dopo quanti anni sa-

87. [1] Il ricorso a modelle da parte degli artisti greci è documentato in primo luogo per Zeusi: par. 64, nota 2. Il costume di pittori e scultori di esprimere i loro amori con le rispettive produzioni è noto già per Polignoto (cfr. par. 58, nota 4) e Fidia (Pausania, VI 10 6; Clemente Alessandrino, *Protrepticon* 53 47; e Scolio *ad loc.*), ma fu portato alla ribalta soprattutto in età tardoclassica (ad opera di Pausia: par. 125; di Prassitele: XXXIV.70, nota 6; e dello stesso Apelle: Ateneo, XIII 588*c*). L'episodio di Pancaspe (raccontato anche da Eliano, *Varia historia* XII 34), è in accordo col principio della simpatia del pittore per il tema dipinto, valore particolarmente apprezzato in ambiente ionico (cfr. parr. 75, nota 4; 78, nota 1) e fatto proprio dal pittore di Efeso. L'Afrodite sorgente dalle acque (*anadyomene*) fu il quadro piú famoso in età ellenistica e imperiale (fonti citate in Overbeck, *Schriftquellen* cit., nn. 806, 1836, 1846-63; Svetonio, *Vespasiano* 18), in accordo con la fortuna, cultuale e iconografica, di Afrodite a partire dall'età tardoclassica, motivata dalla notevole importanza attribuita da quest'epoca alla felicità individuale. Il successo del quadro fu forse dovuto alla congruenza del soggetto (la dea dell'amore nascente dalle acque) con la «grazia» del pittore (intesa come rievocazione dolce e trasognata del bello femminile assolutizzato, considerato un dato *a priori*, naturale e sorgivo). L'idea che Apelle si fosse avvalso d'una concubina d'Alessandro e il ruolo di ispiratrice del pittore assolto da Frine per questo quadro (Ateneo, XIII 590*f*) depongono a favore d'una datazione dell'opera ancora agli anni dopo il 336 (quando Alessandro divenne re): il pittore si sarebbe portato il quadro con sé, espressione del proprio ideale estetico, per dedicarlo infine nell'Asclepieio di Coo, quando, forse dopo il 323, egli si stabilí nell'isola (cfr. Eroda, IV 39-78); l'adozione di piú modelle (Frine e Pancaspe) doveva esser ritenuta necessaria, perché il bello assoluto (Afrodite) non poteva esser compiutamente echeggiato da un solo esempio terreno; a piú modelle avevano infatti ricorso sia Zeusi (par. 64, nota 2), sia Prassitele per la Cnidia (Frine e Cratina: Overbeck, *Schriftquellen* cit., nn. 1241-43). Per le vicende collezionistiche del quadro, cfr. par. 91, nota 1.

futurae mortis annos aut praeteritae vitae. Non fuerat ei gratia in co-
89 mitatu Alexandri cum Ptolemaeo, quo regnante Alexandriam vi tempestatis expulsus, subornato fraude aemulorum plano regio invitatus, ad cenam venit indignantique Ptolemaeo et vocatores suos ostendenti, ut diceret, a quo eorum invitatus esset, arrepto carbone extincto e foculo imaginem in pariete delineavit, adgnoscente vol-
90 tum plani rege inchoatum protinus. Pinxit et Antigoni regis imaginem altero lumine orbam primus excogitata ratione vitia condendi; obliquam namque fecit, ut, quod deerat corpori, picturae deesse potius videretur, tantumque eam partem e facie ostendit, quam totam poterat ostendere. Sunt inter opera eius et exspirantium imagines. Quae autem nobilissima sint, non est facile dictu. Venerem exeun-
91 tem e mari divus Augustus dicavit in delubro patris Caesaris, quae

89 rebbe morto[1]. Tra gli amici di Alessandro non aveva buoni rapporti con Tolomeo, sotto il cui regno, spinto ad Alessandria da una violenta tempesta, fu invitato a reggia da un buffone di corte corrotto dall'inganno dei rivali del pittore. Egli si recò dunque a pranzo ed a Tolomeo[1], che, indignato, gli indicò i servi addetti agli inviti perché gli dicesse da quale di loro fosse stato invitato, Apelle, preso un pezzo di carbone spento dal focolare, disegnò sulla parete un ritratto in cui,
90 già appena iniziato, il re riconobbe il volto del buffone. Dipinse anche il ritratto del re Antigono, privo di un occhio e fu il primo a inventare il modo per nascondere i difetti; infatti lo rappresentò di tre quarti in maniera che la parte che mancava nel corpo di Antigono sembrasse mancare invece nella rappresentazione pittorica, e mostrò soltanto quella parte del viso che poteva mostrare nella sua completezza. Tra le sue opere ci sono anche ritratti di morenti. Ma quali
91 siano i migliori è difficile dire[1]. Il divino Augusto dedicò nel tempio

88. [1] La produzione ritrattistica e dal vero di Apelle era piuttosto ricca (cfr. Overbeck, *Schriftquellen* cit., nn. 1090, 1135, 1446-48, 1833-36, 1847, 1875-89). Probabilmente la notevole somiglianza dei suoi ritratti ai rispettivi personaggi era forse dovuta sia allo studio di riproporre il vero, a prescindere da precedenti modelli, tipico della scuola sicionia (e che accomuna Apelle a Lisippo, non a caso egli pure autore di molti ritratti: cfr. Overbeck, *Schriftquellen* cit., nn. 1478-96 e XXXIV.61, nota 3), sia all'uso del *lumen* (cioè della luce lampeggiante e del riflesso brillante alla luce viva, con relative gradazioni chiaroscurali: par. 29, nota 2), di cui possiamo farci un'idea grazie a una copia dell'Alessandro portatore di fulmine (par. 92, nota 1) e che doveva suggerire la sensazione d'un'immagine reale nello spazio atmosferico. Apione, nato ad Alessandria, insegnò grammatica sotto Tiberio, Caligola e Claudio a Roma, dove fu conosciuto da Plinio (XXX.18), che lo cita direttamente (cfr. bibliografia del libro XXXV), attingendo forse al suo «Elogio d'Alessandro» (la sua opera piú nota erano gli *Aigyptiakâ*). Il «metoposcopo» in questione, dovendo esser vissuto nel primo ellenismo, quand'erano ancora in vita personaggi ritratti da Apelle, è cronologicamente il primo esponente noto di questo genere d'indovini, in voga in età di Plinio (Svetonio, *Tito* 2).

89. [1] Il maggior rivale di Apelle alla corte di Tolomeo era un altro pittore, Antifilo (Luciano, *Calumniae non temere credendum* 2-5; Tzetze, *Chiliadi* VIII 394). Al soggiorno di Apelle ad Alessandria è riferibile anche il ritratto dell'attore tragico Gorgostene (par. 93, nota 3): dev'essersi trattato d'una breve parentesi nella permanenza del pittore a Coo (dovuta, secondo Plinio, a un naufragio), occorsa dopo il 305, perché Tolomeo divenne re solo in quell'anno. Apelle riuscí infine a conquistare le simpatie del sovrano (cosí Luciano), ma tornò ugualmente nell'amata Coo, dove morí (par. 92, nota 1). Il ritratto del buffone disegnato sulla parete con un pezzo di carbone ribadisce la fedeltà di Apelle alla sua educazione disegnativa e a una matrice linearistica della figura (cfr. parr. 76, nota 2; 81, 83 e 84, note 1) e sta alla base della produzione grottesca nel mondo alessandrino (per la quale, cfr. par. 114, nota 1), un esito della concezione dell'immagine come interpretazione soggettiva del reale (di cui poteva esser anche caricatura) condivisa dagli artisti alla corte di Alessandro (cfr. par. 29, nota 2; XXXIV.65, nota 2): cfr. Moreno, *La pittura greca* cit., p. 150.

90. [1] Plinio chiarirà piú avanti in due passi al par. 96 (note 1-2) che Apelle aveva rappresentato Antigono in corazza incedente a cavallo e che questo ritratto era annoverato dagli esperti tra i capolavori del pittore (il naturalista deve riferirsi, nei tre passi *ad hoc*, allo stesso quadro, perché la rappresentazione del sovrano avanzante a cavallo sembra confarsi alla resa del volto di tre quarti qui rilevata); Strabone, XIV 657 precisa che questo quadro era stato dedicato nell'Asclepieio di Coo: esso risale dunque al 306-301, quando Antigono ebbe il controllo dell'isola e probabilmente protesse Apelle. L'accorta dissimulazione della perdita d'un occhio era un esempio di libera interpretazione del tema rappresentato, in accordo con la concezione soggettivistica del reale propugnata da Apelle e con la sua teoria della «grazia», che imponeva una risoluzione garbata d'un difficile tema iconografico (cfr. Quintiliano, II 13.12). Pure i ritratti di morenti rimandano all'idea che la grazia sia l'esito dell'arte del pittore, non dei contenuti rappresentati, il che spiega l'associazione, a prima vista strana, dei ritratti di morenti con quello di Antigono (cfr. Moreno, *La pittura greca* cit., p. 160).

anadyomene vocatur, versibus Graecis tali opere dum laudatur, victo sed inlustrato. Cuius inferiorem partem corruptam qui reficeret non potuit reperiri, verum ipsa iniuria cessit in gloriam artificis. Consenuit haec tabula carie, aliamque pro ea substituit Nero in prin-
92 cipatu suo Dorothei manu. Apelles inchoaverat et aliam Venerem Coi, superaturus etiam illam suam priorem. Invidit mors peracta parte, nec qui succederet operi ad praescripta liniamenta inventus est. Pinxit et Alexandrum Magnum fulmen tenentem in templo Ephesiae Dianae viginti talentis auri. Digiti eminere videntur et fulmen extra tabulam esse – legentes meminerint omnia ea quattuor coloribus facta –; manipretium eius tabulae in nummo aureo men-

del padre Cesare una Venere uscente dalle acque, detta *Anadyomene*, un'opera esaltata in versi greci che hanno sí superato in valore il quadro stesso, ma lo hanno anche reso celebre[1]. Quando la parte inferiore di quel quadro si rovinò, non si riuscí a trovare nessuno disposto a restaurarla; ma anche questo danno contribuí alla gloria dell'artista. Questo quadro è marcito invecchiando, e Nerone durante il suo principato lo sostituí con un'altra Venere, opera di Doroteo.
92 Apelle aveva iniziato anche un'altra Venere a Cos, con cui voleva superare anche la precedente. La morte glielo impedí dopo che ne era stata compiuta una parte, e non si riuscí a trovare chi lo sostituisse nell'opera secondo le tracce indicate. Dipinse anche Alessandro Magno che tiene il fulmine nel tempio di Diana a Efeso per venti talenti d'oro. Le dita sembrano in rilievo e pare che il fulmine esca fuori dal quadro – i lettori si ricordino che tutto ciò è stato realizzato con quattro soli colori a disposizione; Apelle fu pagato per quel qua-
93 dro in nummi d'oro, ma a misura del quadro non a numero[1]. Dipin-

91. [1] Sull'Anadiomene, cfr. par. 87, nota 1. L'esaltazione dell'Anadiomene in epigrammi ecfrastici (cioè descrittivi) iniziò già col primo ellenismo e continuò fino all'età bizantina: la prima voce è Leonida di Taranto, ancor coevo ad Apelle, l'ultima è Giuliano Egizio, del VI secolo d. C. (Overbeck, *Schriftquellen* cit., nn. 1849-59). Plinio, nel parlare di descrizioni poetiche greche, che avrebbero superato per pregio lo stesso quadro, si riferisce senz'altro agli epigrammi di Leonida e Antipatro di Sidone (rispettivamente, *Anthologia Planudea*, IV 182 e 178, famosi entrambi, il primo perché dette inizio ai componimenti ecfrastici sul quadro, il secondo perché fu tradotto da Ausonio, *Epigrammi* 106): l'affermazione dello scrittore richiama ancora la gara tra pittura e poesia nell'illustrare un soggetto (cfr. parr. 9, nota 1; 11, note 1 e 2; 58 e 59, note 3; 62 e 71, note 1), parallela a quella tra poesia e statuaria (cfr. XXXIV.57), vinte entrambe dalla poesia, per la maggiore capacità espressiva che avrebbe la parola rispetto alle immagini; ciò riflette la convinzione, diffusa nel mondo classico, che quella del poeta fosse la piú nobile ed efficace tra le arti. Augusto portò l'Anadiomene da Coo a Roma nel 30 a. C. (compensando i Coi con un grosso condono fiscale), per dedicarla l'anno seguente nel tempio di Cesare (sul quale, par. 27, nota 5), come capostipite della *gens Iulia* (Strabone, XIV 2.19). Il fatto che in primo luogo si fosse tentato di restaurare il quadro e nessuno se la fosse sentita di porvi mano e che solo da ultimo lo si fosse sostituito con una copia è un'argomento a favore delle diverse valutazioni degli originali rispetto alle copie nella ristretta cerchia di intenditori d'arte di Roma altoimperiale. L'iniziativa di Nerone concernente il quadro nel tempio di Cesare è in accordo con la volontà di quest'imperatore di rifarsi alla personalità e all'indirizzo politico del dittatore. Doroteo è probabilmente il «rifacitore» dell'Anadiomene generosamente ricompensato da Vespasiano (Svetonio, *Vespasiano* 18: *refector* è termine generico, riferito qui sia al bronzista che «restaurò» il colosso di Nerone, sia al pittore che «rifece» *ex novo* il quadro di Apelle). La figura di questo copista e l'alta paga da lui ricevuta per tale quadro dimostrano l'esistenza a Roma in questo periodo d'una produzione copistica da dipinti tardoclassici (che legittima la ricerca di individuare copie di questi quadri nelle pitture di età imperiale) e il suo apprezzamento, in accordo con la riattualizzazione in età neroniana della figura di Alessandro e dell'indirizzo d'arte soggettivistico e «barocco» inaugurato dai maestri alla corte di questi.

92. [1] L'aneddoto sull'Afrodite incompiuta dimostra che Apelle morí a Coo. Il fatto che Apelle l'avesse ideata come un superamento sul piano qualitativo dell'Anadiomene presuppone l'adesione del pittore alla concezione dell'arte come ricerca costante, il cui svolgimento può pertanto culminare solo col momento estremo della vita (cfr. par. 60, nota 3). Sappiamo da Cicerone (*De officiis* III 2.10; *Ad familiares* I 9.15) che Apelle aveva ultimato la testa e la parte superiore del torso. Plinio parla anche del disegno preparatorio sul quadro della composizione (i *liniamenta*: cfr. anche par. 145), il che dimostra che il pittore usava prima delimitare le immagini con linee funzionali, usando solo in un secondo momento i colori, in accordo con la sua concezione disegnativa della pittura (cfr. parr. 76, nota 2; 81, 84 e 89, note 1). Poiché questo quadro è citato solo da scrittori viventi a Roma (Cicerone

93 sura accepit, non numero. Pinxit et megabyzi, sacerdotis Dianae Ephesiae, pompam, Clitum cum equo ad bellum festinantem, galeam poscenti armigerum porrigentem. Alexandrum et Philippum quotiens pinxerit, enumerare supervacuum est. Mirantur eius Habronem Sami; Menandrum, regem Cariae, Rhodi, item Antaeum; Alexandreae Gorgosthenen tragoedum; Romae Castorem et Pollucem cum Victoria et Alexandro Magno, item Belli imaginem restric-

se anche la Processione del megabizo[1], sacerdote di Diana Efesia, Clito[2] a cavallo che si affretta alla battaglia, un Armigero che porge l'elmo a uno che glielo chiede. Sarebbe superfluo enumerare quante volte abbia dipinto Alessandro e Filippo. Ammirano di lui Abrone[3] a Samo, Menandro re della Caria, a Rodi, come pure Anteo; Gorgostene, attore tragico, ad Alessandria; a Roma Castore e Polluce[4] con la Vittoria[5] e Alessandro Magno, e un secondo quadro col ritratto

e Plinio), esso era stato probabilmente portato nell'Urbe in età tardorepubblicana, in accordo col gusto del non finito, tipico del neoatticismo pasitelico (cfr. par. 156). L'Alessandro col fulmine è databile all'epoca del soggiorno del pittore a Efeso e del passaggio di Alessandro per questa città (nel 334). Il conferimento ad Alessandro dell'attributo di *Zeus* equivaleva all'apoteosi del sovrano macedone, alla quale Apelle aveva aderito, diversamente da Lisippo. L'Alessandro Ceraunoforo (cioè «portatore di fulmine») di Apelle è riconoscibile nella rappresentazione ad affresco di quest'iconografia nella casa dei Vettii di Pompei (P. Mingazzini, in «Jahrbuch der Berliner Museen», III, 1961, pp. 7-17). Plinio coglie la peculiarità formale piú notevole del quadro: la brillantezza (*splendor*: par. 29, nota 2) del fascio di folgori e i riflessi sulle dita del piede sinistro. Il notevole compenso per quest'opera dà un'idea delle ricchezze assai cospicue acquisite in qualche caso da artisti particolarmente affermati nell'età di Alessandro (cfr. parr. 76 e 84, note 1).

91. [1] Megabizo era il gran sacerdote del santuario di Artemide a Efeso (par. 70, nota 2). Anche questo quadro risale forse al 334 (cfr. nota precedente). La rappresentazione da parte di Apelle d'una processione in onore di Artemide riflette l'interesse di questi anni per l'*Artemision* di Efeso e specie per le rierezioni del tempio e dell'altare, con la partecipazione di personalità assai notevoli (Scopa: XXXVI.95-97; Prassitele: Strabone, XIV 641), suscitato anche dal clamoroso rifiuto degli Efesi di accettare il contributo di Alessandro alle spese per l'impianto (cosí Strabone). Per questo e i successivi quadri rappresentanti eventi con ritratti, cfr. le osservazioni al par. 88, nota 1.

[2] Clito aveva salvato la vita ad Alessandro in occasione del passaggio del Granico, nel 334: anche questo quadro potrebbe esser stato dipinto a Efeso in quest'anno. Apelle pertanto aveva rimeditato la pittura di battaglie, certo tenendo presenti come precedenti gli analoghi quadri della scuola sicionia (cfr. «la battaglia di Fliunte» del suo maestro Panfilo: par. 76, nota 1) e la cospicua produzione su questo tema di scuola attica (sintesi in Moreno, *La pittura greca* cit., pp. 100-29), nonché le coeve rappresentazioni in bronzo di episodi bellici concernenti Alessandro ad opera di Lisippo. Il pittore doveva essere indotto alla raffigurazione di questi soggetti dalla sua estetica del vero (in cui rientra il vero storico), dalla ricerca di esprimere, col rendimento della brillantezza, lo spazio atmosferico, dall'interesse per il ritratto fisiognomico (par. 88, nota 1), oltre che dalle istanze celebrative delle gesta d'Alessandro, maturate nell'ambiente di corte.

[3] Il quadro era stato dedicato probabilmente nel santuario di Era a Samo (dotato d'una ricca collezione di quadri: Strabone, XIV 637): Abrone era forse l'omonimo figlio dello statista ateniese Licurgo, ritratto nell'età di Apelle anche da Cefisodoto e Timarco (con un'effigie in legno: Pseudo Plutarco, *Vite parallele*, *Licurgo* 843*f*). Menandro è noto come satrape della Lidia nell'ottavo decennio del IV secolo (fonti in Croisille, *ad loc.*): questo ritratto, trovandosi a Rodi, fu probabilmente dipinto dopo il 323, quando Apelle soggiornò nell'isola (cfr. par. 81, nota 1). Il quadro di Anteo, essendo citato tra i ritratti, deve riguardare un personaggio storico e non il gigante omonimo: poiché il quadro si trovava a Rodi, si tratta probabilmente del personaggio rodiota con questo nome (British Museum, *Catalogue*, *Carya*, n. 229); questo ritratto sarebbe dunque coevo al precedente. Il quadro con Gorgostene ci porta invece al soggiorno alessandrino e agli ultimi anni di vita di Apelle (dopo il 305: par. 89, nota 1). La rappresentazione d'una serie variata di soggetti (un sacerdote; un cavaliere; un armigero; re e magistrati di città; un attore) è forse un esito dell'indagine aristotelica sui tipi umani (cfr. XXXIV.91, note 1; 9; 12; 20; 24).

[4] Queste allegorie della vittoria ci portano alla voga delle personificazioni astratte e simboliche, tipica della cultura greca dal momento tardoclassico: sul Foro di Augusto e l'ambiente di pertinenza di questi quadri, cfr. par. 27, nota 1 (e nota 6, per i criteri di scelta e destinazione propri delle collezioni augustee). Evidentemente Augusto aveva ridedicato nel suo Foro soprattutto opere celebrative di Alessandro (cfr. anche XXXIV.48, note 5-6), perché esse potevano essere considerate in funzione d'un'esaltazione di Roma e della *gens Iulia*, essendo l'iconografia trionfale romana largamente debitrice di quella celebrativa politico-militare protoellenistica.

[5] Apelle, per l'impiego della Vittoria come simbolo di trionfo politico-militare, si rifaceva probabilmente a una sua opera giovanile dipinta in collaborazione con Melanzio, rappresentante il tiranno sicionio Aristrato con carro e Vittoria (Plutarco, *Vite parallele*, *Arato* 13).

94 tis ad terga manibus, Alexandro in curru triumphante. Quas utrasque tabulas divus Augustus in fori sui celeberrimis partibus dicaverat simplicitate moderata; divus Claudius pluris existimavit utrisque excisa Alexandri facie divi Augusti imagines addere. Eiusdem arbitrantur manu esse et in Antoniae templo Herculem aversum, ut, quod est difficillimum, faciem eius ostendat verius pictura quam
95 promittat. Pinxit et heroa nudum eaque pictura naturam ipsam provocavit. Est et equus eius, sive fuit, pictus in certamine, quo iudicium ad mutas quadripedes provocavit ab hominibus. Namque ambitu praevalere aemulos sentiens singulorum picturas inductis equis

della Guerra con le mani legate dietro la schiena e Alessandro trion-
94 fante sul carro[6]. Ambedue questi quadri il divino Augusto li aveva dedicati nelle parti piú frequentate del suo foro con semplicità e senso di autocontrollo; il divino Claudio ritenne invece di valorizzarli introducendovi il ritratto del divino Augusto, dopo aver fatto eradere in entrambi la faccia di Alessandro[1]. Di Apelle ritengono che sia anche, nel tempio di Antonia, un Ercole visto di spalle ma raffigurato in modo tale che la pittura – cosa difficilissima – mostri il volto in modo piú esplicito di quanto prometta[2]. Dipinse anche un
95 Eroe nudo e con questa pittura sfidò la natura stessa[3]. C'è, o c'è stato, un suo cavallo dipinto per una gara in cui egli sporse appello contro il giudizio degli uomini ricorrendo a quello dei muti quadrupedi. Essendosi infatti accorto che i rivali stavano vincendo per corruzione dei giudici, fatti venire i cavalli, mostrò loro le pitture dei singoli

[6] L'Alessandro trionfante con la Guerra e il Trionfo (par. 27) è quasi sicuramente il dipinto citato da Servio, *Scholia in Vergilium* (*Aeneis*) I, 294, che ricorda pure il Furore, e coincide verosimilmente con uno dei quattro quadri apposti sul carro funebre di Alessandro, del 322 (Diodoro, XVIII 27.1: Apelle avrebbe rappresentato anche guardie armate macedoni e persiane attorno al sovrano, armigeri dinanzi a lui; non sorprenderebbe che Diodoro, in età augustea, avesse insistito sul contenuto narrativo del quadro e che Plinio e Servio, abituati alle allegorie celebrative dell'Impero romano, avessero posto invece l'accento sull'apparato simbolico). Se è cosí, diverrebbe probabile la permanenza di Apelle come pittore ufficiale di Alessandro alla corte di questi fino alla sua morte, cosí da fruire anche di commissioni pertinenti ai monumenti funebri del sovrano.

94. [1] Per l'uso in età giulio-claudia di sostituire le teste di immagini famose con «nuovi» ritratti, per le finalità celebrative di tale pratica e il giudizio negativo di Plinio, cfr. par. 4, nota 2. La sostituzione dei volti di Alessandro con quelli di Augusto si inquadra nell'ispirazione a questo principe da parte di Claudio, in polemica con la condotta politica «cesariana» di Caligola.

[2] Plinio, per associazione mentale, citerebbe poi un quadro in un tempio riferito alla madre di Claudio, Antonia Minore. I codici dànno *Antoniae*, eccetto il B, che dà *Annae*; queste lezioni sono di regola corrette in *Dianae*, ma mi sembra che la lezione dei codici pressoché unanimi possa esser difesa, per la non casualità della menzione d'un quadro connesso con la madre di Claudio, dopo la cit. degli interventi del figlio su altri dipinti. Ricordo gli altissimi onori goduti da Antonia Minore dopo la sua morte sotto Caligola e Claudio, con ritratti colossali e su monete e col conferimento del titolo di *Augusta*: nella fattispecie, potrebbe trattarsi del tempio d'una divinità (*Iuno*?) identificata o associata con la figura di Antonia Minore, con statua colossale dell'Augusta (sintesi in *EAA*, s.v.). Il quadro è forse l'archetipo dell'affresco della Basilica di Ercolano con Eracle, l'Arcadia e Telefo allattato da una cerva (nonostante le comuni datazioni dell'originale all'ellenismo pergameno): infatti il dipinto si raccomanda per un impianto geometrico, proprio d'un pittore di educazione sicionia, per la resa dell'ambientazione tramite uno studio luministico e per la centralità d'una personificazione, l'Arcadia, preminente per posizione e dimensioni rispetto ad altre personificazioni. L'Eracle però è l'immagine-perno della composizione, per la convergenza su questa figura delle direttrici del dipinto: pur essendo di spalle, il capo, con uno scatto improvviso, è reso di tre quarti, sorprendendo lo spettatore per l'inattesa visione parziale d'un volto reso con compiutezza psicologica, ma non materiale. Questo quadro rifletterebbe pertanto la poetica dell'inatteso, la cura di suggellare lo spettatore con immagini dinamiche e scatti improvvisi «ad effetto» che caratterizza la temperie dell'età di Alessandro, esito evidente d'una concezione del quadro visivo attinta al teatro (per quest'attribuzione, cfr. J. Six, in «Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts», XX, 1905, pp. 169-79).

[3] Il quadro con Eroe dev'esser stato l'emblema dell'ideale artistico di Apelle, non diversamente dalle figure «canoniche» di Zeusi (par. 63, nota 1), Timante (par. 74, nota 1), Eupompo (par. 75, nota 3) e naturalmente degli statuari Policleto (XXXIV.55, note 4-6) e Lisippo (XXXIV.62, note 1-3): si tratta d'un frutto dell'aulunnato sicionio del pittore. L'affermazione pliniana che tale immagine costituiva una sfida alla natura sembra un richiamo all'estetica del vero propugnata da Eupompo e Panfilo (par. 88, nota 1).

ostendit: Apellis tantum equo adhinnivere, idque et postea semper
96 evenit, ut experimentum artis illud ostentaretur. Fecit et Neoptolemum ex equo adversus Persas, Archelaum cum uxore et filia, Antigonum thoracatum cum equo incedentem. Peritiores artis praeferunt omnibus eius operibus eundem regem sedentem in equo et Dianam sacrificantium virginum choro mixtam, quibus vicisse Homeri versus videtur id ipsum describentis. Pinxit et quae pingi non possunt, tonitrua, fulgetra fulguraque; Bronten, Astrapen et Ceraunobolian
97 appellant. – Inventa eius et ceteris profuere in arte; unum imitari nemo potuit, quod absoluta opera atramento inlinebat ita tenui, ut id ipsum, repercussum, claritatis colorem album excitaret custodiretque a pulvere et sordibus, ad manum intuenti demum appareret,

partecipanti: essi nitrirono solo dinanzi al cavallo di Apelle e ciò avvenne sempre anche in seguito, tanto che questo procedimento ap-
96 parve una controprova del valore della sua arte[1]. Fece anche un Neottolemo a cavallo contro i Persiani, Archelao con moglie e figlia, Antigono armato di corazza che avanza a cavallo[1]. Gli esperti di questa arte preferiscono a tutte le sue opere l'Antigono che siede a cavallo e la Diana nel coro delle vergini sacrificanti con le quali sembra abbia superato i versi di Omero che descrivono una scena simile[2]. Dipinse persino cose che non è possibile dipingere: tuoni, lampi, fulmini; li chiamano *Bronte*, *Astrape* e *Ceraunobolia*[3].

97 Le sue invenzioni giovarono anche all'arte degli altri; una sola cosa nessuno poté imitare e cioè che a lavoro ultimato egli passava una mano di *atramentum* cosí leggera che, formando uno strato riflettente, questo produceva un colore bianco dovuto alla luminosità e al contempo difendeva la pittura da polvere e sporcizia; lo si poteva ve-

95. [1] Anche quest'aneddoto dovrebbe risalire a Duride (cfr. parr. 81, 84 e 85, note 1). Si trattava probabilmente del ritratto di Alessandro a cavallo, che pure il sovrano non aveva molto apprezzato: ma il suo cavallo, nitrendo di fronte a quello dipinto, avrebbe dimostrato l'eccellenza del quadro, ad onta del giudizio del re e, stando a Plinio, di quello dei giudici di gara (Eliano, *Varia historia* II 3; *De natura animalium* IV 50: se l'aneddoto è il medesimo, Apelle avrebbe portato dinanzi ai quadri dei concorrenti anche altri cavalli, oltre a quello di Alessandro; sulla franchezza del pittore nei confronti del re, cfr. par. 85, nota 1). Con l'Alessandro a cavallo, Apelle partecipa con Lisippo all'elaborazione dell'iconografia del re a cavallo e in genere a un'ampia sperimentazione sul tema dei cavalieri, in connessione con l'importanza della cavalleria nell'esercito macedone e per vittorie della campagna d'Oriente. Questo passo, con un altro concernente Ezione (par. 78, nota 1), dimostra la vitalità degli agoni di pittori nell'età di Alessandro (sui quali, cfr. anche parr. 58, nota 1; 65; 72, nota 1); e ribadisce l'adesione di Apelle all'estetica dal vero di matrice sicionia (parr. 88, nota 1; 94, nota 3; XXXIV.61, nota 3).

96. [1] Plinio continua l'elenco dei ritratti di Apelle (sui quali, par. 88, nota 1). Neottolemo e Archelao erano compagni di Alessandro (fonti in Croisille, *ad loc.*): il primo era forse rappresentato mentre combatteva i Persiani al Granico, nel 334 (quindi tale quadro rientrerebbe nella produzione del soggiorno efesino); il secondo, se è il governatore di Susa sotto Alessandro, satrapo della Mesopotamia dopo la sua morte, era stato forse ritratto a Susa o in Mesopotamia da Apelle e costituirebbe quindi una riprova della permanenza del pittore alla corte di Alessandro anche negli ultimi anni di vita di questi (cfr. par. 93, nota 6). Questi soggetti rientravano rispettivamente nelle rappresentazioni di battaglie (par. 93, nota 2) e di gruppi familiari (par. 76, nota 1), tematiche entrambe di tradizione sicionia. Sul ritratto di Antigono, cfr. par. 90, nota 1.

[2] Sulle ragioni dell'alta qualità del ritratto di Antigono, cfr. par. 90, nota 1. Anche il quadro di Artemide in una scena di sacrificio ci porta ad Efeso e al 334 (o poco dopo), a un momento di grande interesse per la vita religiosa e gli impianti dell'Artemisio efesino, al quale Apelle non fu certo estraneo (par. 93, nota 1). Motivi d'interesse saranno stati anche in questo caso una modellazione spaziale ottenuta con arditi rendimenti luministici e ancora una volta la gara tra poeta e pittore, qui, singolarmente, risolta a vantaggio del pittore (par. 91, nota 1; Plinio allude a *Odissea* VI 101-9): questo giudizio risale forse a un critico protoellenistico (Senocrate o Antigone: parr. 54, nota 1; 67, nota 2), che, come Callimaco e i «Telchini», assertori dell'epillio, sosteneva il superamento del modello narrativo omerico, in nome d'una concezione soggettivistica e icastica del «fare immagini», sia poetiche sia pittoriche (cfr. G. Schwartz, in «Österreichische Jareshefte», XLIX, 1968-71, pp. 77-78).

[3] La resa di questi soggetti s'inquadra nell'affermazione di raffigurazioni di concetti astratti, che caratterizzano l'età di Alessandro, grazie anche alla produzione *ad hoc* di Apelle (par. 93, note 4-6): perché abbia senso la sbalordita ammirazione di Plinio, bisogna intendere che il pittore aveva rappresentato non personificazioni di questi concetti, ma le rispettive apparenze visive, un esito dell'estetica del vero e della ricerca di rendere con lo *splendor* lo spazio atmosferico proprie di Apelle (parr. 88 e 92, note 1; 93 e 94, note 2).

sed et luminum ratione magna, ne claritas colorum aciem offenderet veluti per lapidem specularem intuentibus et e longinquo eadem res nimis floridis coloribus austeritatem occulte daret.

98 Aequalis eius fuit Aristides Thebanus. Is omnium primus animum pinxit et sensus hominis expressit, quae vocant Graeci ἤθη, item perturbationes, durior paulo in coloribus. Huius opera oppido capto ad matris morientis ex volnere mammam adrepens infans, intellegiturque sentire mater et timere, ne emortuo laete sanguinem
99 lambat. Quam tabulam Alexander Magnus transtulerat Pellam in patriam suam. Idem pinxit proelium cum Persis, centum homines tabula ea conplexus pactusque in singulos mnas denas a tyranno Elatensium Mnasone. Pinxit et currentes quadrigas et supplicantem

dere solo guardando da vicino, ma anche in questo caso, con estrema accortezza, dosava la luce per evitare che la luminosità dei colori colpisse la vista come attraverso una pietra speculare, mentre per chi guardava da lontano questo procedimento rendeva, senza farsi accorgere, piú stemperati i colori troppo accesi[1].

98 Suo contemporaneo fu Aristide di Tebe[1]. Costui per primo dipinse l'animo dei suoi personaggi ed espresse i sentimenti umani che i Greci chiamano *ethe*, e anche le passioni; ma era un po' troppo duro nei colori. Opera sua fu il Bambino che, dopo la presa di una città[2], si arrampica sul seno della madre morente per una ferita e si capisce che la madre se ne accorge e teme che, inariditosi il latte, il bambino succhi il sangue. Alessandro Magno aveva portato questo
99 quadro a Pella, sua patria. Dipinse anche una battaglia con i Persiani, comprendendo ben cento uomini nel suo quadro e per ciascuno di questi si era fatto promettere dieci mine da Mnasone, tiranno di Elatea[1]. Dipinse anche quadrighe in corsa e un Supplice che sem-

97. [1] Evidentemente la composizione dell'*atramentum* era un segreto di bottega, che nessun pittore dopo Apelle era riuscito a ottenere: si doveva trattare d'una vernice trasparente a base di nero (cfr. parr. 30, 41 e 50, note 1), dando luogo a una superficie riflettente i raggi luminosi e smorzante i toni troppo vivi; questa patina (non la sua composizione) è nota già ad Aristotele, *Meteorologica* I, 5.2; *Problemata*, 23 6; soprattutto *De sensu*, 3 440*a*), la cui testimonianza può esser riferita allo stesso ambiente (la corte macedone) di Apelle. Questi doveva esser pervenuto a tale acquisizione grazie alla continua pratica delle mescolanze cromatiche, mosso dall'esigenza, tipica della scuola sicionia, di dare unità ed equilibrio, sia geometrico sia tonale, alle composizioni e dalle ricerche luministiche da lui praticate (parr. 88 e 92, nota 1): su questi problemi, J. Gage, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLIV, 1981, pp. 1-26).

98. [1] Plinio prosegue nella trattazione dei pittori dell'età di Alessandro e, dopo essersi soffermato su Apelle, passa a parlare di Aristide il Giovane (parr. 98-100). Sull'opportunità di distinguere due Aristidi, par. 75, nota 2. Qui ci si attiene alla lettera del testo pliniano, attribuendo ad Aristide il Giovane tutte le opere che Plinio cataloga sotto il suo nome (altri ne attribuiscono alcune ad Aristide il Vecchio, pensando a confusione del naturalista). La rappresentazione delle passioni con cui commuovere gli spettatori presuppone un'assimilazione della pittura all'oratoria, in voga nell'Atene di Demostene. La rappresentazione dei caratteri è un esito della morale classificatoria, alla ribalta con l'insegnamento aristotelico e col teatro delle Commedie di mezzo e nuova. La severità cromatica presuppone un raffronto di Aristide con Apelle, collocato al vertice dello svolgimento storico della pittura e che Plinio ha appena elogiato per il suo virtuosismo nelle sovrapposizioni cromatiche (cfr. par. precedente). Sulla matrice protoellenistica di questa concezione, che si risolve in un giudizio limitativo su Aristide il Giovane, cfr. parr. 54 e 79, note 1.

[2] Questo quadro è descritto in un epigramma (*Anthologia Palatina* VII 623) ed è probabilmente presente a Silio Italico, IX 41. Ad esso si ispirò forse Epigono per la sua *mater interfecta infante miserabiliter blandiente* (XXXIV.88, nota 1). L'opera risale a prima del 335 (data della distruzione di Tebe) e dimostra che il pittore tebano poteva contare su una clientela della propria città. Il tema si inquadra nella pittura di eventi bellici, ampiamente sperimentata negli ambienti sia attico sia sicionio. L'accentuazione delle espressioni è invece tipica della maniera attica tardoclassica. Si trattava probabilmente del dipinto piú famoso del pittore, essendo considerato anche dalla tradizione ecfrastica e costituendo un esempio particolarmente eloquente del patetismo di stampo oratorio e atto a suscitare la partecipazione emotiva dello spettatore, proprio di Aristide (cfr. nota precedente). L'asportazione del dipinto, per collocarlo a Pella, nel palazzo reale, è un primo momento dell'affermazione del collezionismo regio, non a caso inaugurata proprio da Alessandro: essa parla a favore del riconoscimento nella corte macedone d'un valore paradigmatico alla cultura attica tardoclassica (esemplificato soprattutto dalla chiamata di Aristotele).

99. [1] Probabilmente nel dipinto era raffigurata una battaglia tra Alessandro e i Persiani. Mnasone, discepolo di Aristotele, fu tiranno d'Elatea in Focide dal 338 al 297. È significativo che questo ti-

paene cum voce et venatores cum captura et Leontion Epicuri et anapauomenen propter fratris amorem, item Liberum et Ariadnen
100 spectatos Romae in aede Cereris, tragoedum et puerum in Apollinis, cuius tabulae gratia interiit pictoris inscitia, cui tergendam eam mandaverat M. Iunius praetor sub die ludorum Apollinarium. Spectata

brava quasi parlasse, Cacciatori con la preda, Leonzio amica di Epicuro, la Fanciulla che muore per amore del fratello[2], ancora Bacco e Arianna ammirati a Roma nel tempio di Cerere[3], un Attore tragico
100 con fanciullo in quello di Apollo[4]; la bellezza di questo quadro andò perduta per l'imperizia di un pittore a cui il pretore Marco Giunio l'aveva dato da ripulire nell'imminenza dei giuochi apollinari[1]. Si è potuto ammirare anche nel tempio della Fede sul Campidoglio[2] il

ranno avesse incaricato Aristide d'un soggetto storico, Teomnesto di soggetti eroici e Asclepiodoro dei dodici dèi (par. 107, nota 1), perché presuppone il riconoscimento d'una specializzazione di Aristide in rappresentazioni di eventi storici e di cronaca. La giustapposizione dei tre temi (divino; eroico; storico) richiama la distinzione aristotelica dei generi. Anche il fatto che ad Aristide fossero date dieci mine per figura, a Teomnesto venti e ad Asclepiodoro trenta sembra un esito della superiorità, asserita da Aristotele, della poesia (che rappresenta l'universale tramite il mito) rispetto alla storia (che narra il contingente). In ogni caso, il guadagno di 1000 mine (10 × 100 figure) dà un'idea delle ricchezze accumulate da alcuni artisti d'eccezione nell'età di Alessandro (cfr. par. 92, nota 1). Sul piano formale, la rappresentazione in un unico dipinto di ben cento persone documenta l'affermazione di grandi composizioni pittoriche o megalografie, con le quali l'opera del pittore entrava in gara con la capillare narrazione dello storico, o atte a suggestionare lo spettatore con la vastità della rievocazione e a propagandare in tal modo la grandezza del sovrano glorificato (cfr. Moreno, *La pittura greca* cit., p. 115).

[2] Anche le quadrighe rientravano forse nell'uso in chiave politica di iconografie agonistiche, tipico dell'età di Alessandro (par. 93, nota 5; poteva trattarsi, ad es., di rappresentazioni di personaggi di spicco, cosí celebrati col pretesto di loro vittorie nelle corse coi carri: cfr. P. Moreno, *Vita e arte di Lisippo*, Milano 1987, pp. 200-1). Il (o la) supplice rientra nella predilezione del pittore per soggetti patetici, forse sulla scia della riproposizione, nell'Atene di Licurgo, dei drammi dei tre maggiori tragediografi ateniesi (le *Supplici* di Eschilo?). Le rappresentazioni di cacciatori si addensano negli ultimi decenni del IV secolo (cfr. par. 138; XXXIV.64, nota 3; 66, nota 5; 91, note 9-10; 12-14; 17-20), in coincidenza dell'affermazione della caccia come pratica distintiva del sovrano e di chi partecipa alla vita di corte (già col *Cinegetico* di Senofonte). La rappresentazione dell'etera Leonzio presuppone la vicinanza di Aristide alla scuola epicurea e parla a favore della sua adesione alla concezione edonistica delle arti, propugnata dal filosofo samio: in effetti, le rappresentazioni a lui attribuite, richiedendo una notevole ricchezza di immagini, fanno pensare a un pittore che, grazie ai vari temi, crea una vasta gamma figurativa, tesa a suggestionare lo spettatore e dunque a dargli sensazioni piacevoli. Con la fanciulla che muore per amor del fratello proponeva un soggetto nel contempo patetico e funzionale alla classificazione delle passioni (si trattava d'un tipo di amore poco frequente), forse d'ispirazione teatrale (l'incesto tra fratelli e sorelle era probabilmente il tema, nello stesso periodo, dei *Philadelphoi* di Menandro).

[3] Questo quadro è cit. anche al par. 24 (nota 3, a cui si rimanda anche per il tempio di Cerere): Dioniso, com'è noto, è, con altre divinità rappresentanti il piacere dei sensi, assai popolare nel IV secolo (cfr. anche nota seguente).

[4] Tale tavola, come fors'anche la precedente, è riferibile alla vita teatrale, per la cui clientela Aristide aveva forse lavorato piú volte (cfr. anche il (o la) supplice: nota 2). Questo quadro poteva trovarsi nel Santuario di Dioniso Eleutereo ad Atene ed esser stato asportato nella prima età augustea (in accordo con la politica antiateniese di Augusto nei primi anni di principato), per esser collocato nel tempio di Apollo Sosiano, che accoglieva una ricca serie di capolavori (cfr. XIII.53; XXXV.99-100; XXXVI.28, 34-35). Il tempio in questione si trovava nei *Prata Flaminia*, nel Campo Marzio sud-ovest: dedicato ad Apollo Medico nel 431 (votato nel 433), fu rieretto prima del 19 a. C. ad opera di Gaio Sosio, su probabile ispirazione di Augusto, in connessione col ruolo di Apollo nella propaganda augustea, dio medico e salvifico e protettore di Roma (come già di Troia), anche nello scontro con Azio: cfr. E. La Rocca, *Amazzonomachia*, Roma 1984.

100. [1] Del 13 a. C.: si tratta probabilmente di Marco Giunio Silano, già console nel 25 a. C. Il fatto che la ripulitura avesse distrutto la bellezza (*gratia*) del quadro fa pensare che Aristide, come altri pittori di scuola attica, e diversamente da maestri di tradizione sicionia, definisse immagini e composizioni con colori e toni piuttosto che col disegno.

[2] Il tempio della Fede si trovava sul Campidoglio presso il tempio di Giove: dedicato secondo la tradizione da Numa, fungeva pure da archivio di trattati e diplomi di veterani e talora da sede di riunioni del Senato. Probabilmente Emilio Scauro aveva dedicato questa tavola col restauro del 115,

est et in aede Fidei in Capitolio senis cum lyra puerum docentis. Pinxit et aegrum sine fine laudatum tantumque arte valuit, ut Attalus rex unam tabulam eius centum talentis emisse tradatur.

101 Simul, ut dictum est, et Protogenes floruit. Patria ei Caunus, gentis Rhodiis subiectae. Summa paupertas initio artisque summa intentio et ideo minor fertilitas. Quis eum docuerit, non putant constare; quidam et naves pinxisse usque ad quinquagensimum annum; argumentum esse, quod cum Athenis celeberrimo loco Minervae delubri propylon pingeret, ubi fecit nobilem Paralum et Hammoniada, quam quidam Nausicaan vocant, adiecerit parvolas naves longas in

quadro di un Vecchio con la lira che ammaestra un fanciullo. Dipinse anche un Malato[3] che non si è mai smesso di lodare; la sua arte fu valutata al punto che il re Attalo[4], si racconta, acquistò un solo qua-
101 dro di lui per cento talenti. Nello stesso periodo, come si è detto, fiorí anche Protogene. La sua patria fu Cauno, e apparteneva ad una gente vincolata a Rodi. L'estrema povertà iniziale e l'eccessiva scrupolosità artistica resero la sua produzione limitata[1]. Non pare possibile stabilire chi fu il suo maestro; alcuni dicono che dipinse navi fino a cinquant'anni; ne sarebbe prova il fatto che quando dipingeva ad Atene, nel piú frequentato dei luoghi, i Propilei del santuario di Minerva[2], dove fece il famoso Paralo e l'Ammoniade che alcuni chiamano Nausicaa, aggiunse anche delle piccole navi da guerra tra

da lui promosso, ritenendo forse la presenza d'una *tabula picta* in accordo con la funzione dell'impianto di archivio di tavole con documenti: essa era forse un voto per agoni lirici, come quella con attore tragico può esser riferita ad agoni tragici.

[3] Il quadro con «malato» era forse un voto nel santuario d'una divinità salutifera: esso si inserisce nella produzione del pittore inerente tematiche patetiche.

[4] Plinio ha già dato notizia di quest'aneddoto in VII.24: si tratta probabilmente di Attalo II, la cui predilezione per i quadri di Aristide si coglie anche nel par. 24 (note 2-3): è noto infatti che il collezionismo attalide, soprattutto nella prima metà del II secolo a. C., privilegiò le opere dei maestri attici tardoclassici (cfr. R. Carpenter, in «American Journal of Archaeology», LXVIII, 1954, pp. 1-12).

101. [1] Sempre nell'ambito della presentazione dei maggiori maestri dell'età di Alessandro, Plinio passa ora a parlare di Protogene (parr. 100-3). La nascita del pittore a Cauno in Caria è affermata anche da Plutarco, *Vite parallele, Demetrio* 22; Pausania, I 3.5; questa notizia non è contraddetta da chi lo dice di Xanto in Licia (Suida, s.v.; Costantito Porfirogenito, *De thematibus* I 14), perché come altri illustri pittori (parr. 59, nota 3; 67 e 79, note 1), può esser stato insignito in seguito di una nuova cittadinanza da parte d'un centro da lui illustrato con suoi capolavori. La famiglia di Protogene doveva esser vincolata a Rodi (cfr. *gentis Rhodiis subiectae*) e ciò spiega che il pittore si sia piú tardi trasferito nell'isola. La scrupolosità del pittore si coglie anche nella critica mossagli da Apelle (par. 80, nota 1): è pertanto probabile che su questo limite avesse posto l'accento la critica del primo ellenismo (Senocrate e Antigono), che gli contrapponeva Apelle (parr. 54 e 79, note 1).

[2] L'esempio addotto da Plinio (navi dipinte sullo sfondo d'un quadro) chiarisce che Protogene aveva rappresentato navi su quadri (non dobbiamo infatti dimenticare che Plinio sta parlando di pittura da cavalletto), probabilmente votivi. Il passaggio dalla pittura di navi a quella di soggetti piú elevati fu sancito dalla commissione, certamente pubblica e posteriore al 331 (quando gli Ateniesi avevano mutato il nome d'una trireme da Salaminia ad Ammoniade), d'un quadro con le personificazioni delle due triremi sacre, rappresentate in chiave mitologica come Odisseo e Nausicaa. Le navi sul fondo erano interpretate come quelle messe a disposizione da Alcinoo per il ritorno in patria di Ulisse: il proposito di Protogene di ricordare con esse le sue umili origini le doveva rendere un momento autobiografico pur in un quadro pubblico, segno della coscienza del proprio valore acquisita ormai da questo pittore (cfr. Moreno, *La pittura greca* cit., pp. 164-67). I Propilei sono l'impianto d'accesso all'Acropoli di Atene e al santuario di Atena: promossi da Pericle, erano stati eretti dall'architetto Mnesicle nel 437-432, dopo l'erezione del Partenone, pure su iniziativa periclea, ad opera di Ictino e Callicrate, nel 447-438. L'espressione *celeberrimo loco* per l'Acropoli di Atene è dovuta alla sua enorme celebrità in età imperiale. Il quadro di Protogene doveva trovarsi non nella cosiddetta «Pinacoteca», ambiente sacro riservato all'esposizione di dipinti con eroi che superavano difficili prove, ma forse nel portico est dei Propilei, impreziosito con diversi capolavori e propriamente il vano d'accesso al santuario (A. Corso, *Monumenti periclei*, Venezia 1986, pp. 32-94). La creazione d'un quadro posto sull'Acropoli deve aver reso famoso il pittore. La raffigurazione delle due personificazioni sta alla base della predilezione di Protogene per temi allegorici e concettuali, in cui si esplicava la sua cultura raziocinante e cerebrale. I *parergia* dovevano essere i «particolari di riempimento» del quadro, tra le figure principali (cfr. Strabone, XIV 652). L'espressione *pictores... appellant* è un riferimento al metalinguaggio artistico, che Plinio dimostra dunque di conoscere.

iis, quae pictores parergia appellant, ut appareret, a quibus initiis ad arcem ostentationis opera sua pervenissent. Palmam habet tabula-
102 rum eius Ialysus, qui est Romae dicatus in templo Pacis. Cum pingeret eum, traditur madidis lupinis vixisse, quoniam simul et famem sustineret et sitim nec sensus nimia dulcedine obstrueret. Huic picturae quater colorem induxit contra subsidia iniuriae et vetustatis, ut decedente superiore inferior succederet. Est in ea canis mire fac-
103 tus, ut quem pariter et casus pinxerit. Non iudicabat se in eo exprimere spumam anhelantis, cum in reliqua parte omni, quod difficillimum erat, sibi ipse satisfecisset. Displicebat autem ars ipsa: nec minui poterat et videbatur nimia ac longius a veritate discedere, spumaque pingi, non ex ore nasci. Anxio animi cruciatu, cum in pictura verum esse, non verisimile vellet, absterserat saepius mutaveratque penicillum, nullo modo sibi adprobans. Postremo iratus arti, quod

quei particolari che in gergo pittorico si chiamano *parergia*, perché fosse chiaro muovendo da quali inizi le sue opere fossero arrivate a tale vertice di fama.

102 Il suo capolavoro è lo Ialiso[1] che è a Roma, nel tempio della Pace. Mentre lo dipingeva, si dice che vivesse di lupini ammollati perché cosí placava la fame e insieme la sete senza intorpidire lo spirito con un vitto troppo raffinato. Su questa pittura stese quattro volte il colore contro le offese degli uomini e del tempo in modo che venendo a mancare lo strato superiore, subentrasse quello inferiore. C'è in questo quadro un cane fatto eccellentemente che è, al contempo, anche frutto del caso. Protogene non riteneva di riuscire a raffigurare in questo la bava del cane ansimante, mentre di tutto il resto,
103 cosa in lui rarissima, era rimasto soddisfatto. Lo lasciava insoddisfatto proprio la sua stessa bravura: non poteva attenuarne l'effetto, e la rappresentazione gli sembrava eccessiva e troppo poco realistica. Insomma, si vedeva che era una bava dipinta, e non nata dalla bocca del cane. Con l'animo inquieto e tormentato – lui nella pittura cercava il vero, non il verosimile – aveva piú e piú volte lavato e cambiato il pennello, senza essere mai contento di sé. Alla fine, adirato

102. [1] Lo Ialiso è il quadro di Protogene piú famoso in età romana (fonti in Overbeck, *Schriftquellen* cit., nn. 1861; 1915; 1918-23): si trattava dell'eroe eponimo della città di Ialiso nell'isola di Rodi. Il quadro gli era stato commissionato dalla città di Rodi e fu poi posto nel santuario di Dioniso di questo centro. Protogene avrebbe impiegato 11 anni per la realizzazione del dipinto e sette per il lavoro «conclusivo» (par. 80, nota 1): con esso culminano pertanto la fredda meticolosità analitica e la conseguente predilezione per soggetti astratti che caratterizza il pittore. Poiché l'opera fu ultimata nel 305 o 304, il pittore deve averla iniziata pertanto nel 316 o 315. Demetrio Poliorcete, nel 305-304, evitò di incendiare Rodi, per non rovinare il quadro (cfr. anche VII.126), quando l'artista vi dava gli ultimi ritocchi ed esso era stato infine dedicato. Apelle, venuto a vederlo, probabilmente da Coo, avrebbe dichiarato di ammirarlo, ma che esso mancava della «grazia» (par. 80, nota 1; Plutarco, *Vite parallele*, *Demetrio* 22). Ancora a Rodi all'epoca di Strabone (XIV.2 5, 652), fu poi portato a Roma, probabilmente da Nerone nella *Domus Aurea* e, come altre opere di collezione neroniana, sarebbe stato reso di pubblica proprietà da Vespasiano, che lo dedicò nel «Tempio della Pace», forse nel 74 d. C. (per casi analoghi e sui due complessi romani, XXXIV.84, nota 7); infine bruciò in un incendio, entro il cinquantennio successivo (Plutarco, *Vite parallele*, *Demetrio* 22). Il racconto dei parr. 102-3, dato il carattere aneddotico, risale forse a Duride (parr. 81, 84-85 e 95, note 1). L'adeguamento della dieta all'esigenza di conservare la vivacità mentale si addice a un pittore tanto raziocinante e presuppone che Protogene considerasse l'arte una finalità a cui adeguare ogni altro aspetto dell'esistenza, secondo un ideale estetico di vita ch'egli aveva fatto proprio probabilmente ad Atene (era infatti riferito pure all'ateniese Nicia: Eliano, *Varia historia* III 31). I quattro strati di colore possono esser raffrontati all'uso delle patine da parte di Apelle (par. 97, nota 1) e si inseriscono dunque in una temperie caratterizzata dalla ricerca di sovrapposizioni cromatiche (anche se non sono note le modalità tecniche). Lo studio della resa degli animali si inquadra nell'interesse per l'ambientazione di soggetti umani degli artisti dell'età di Alessandro (che erano infatti cosí spesso ottimi animalieri) e sembra un esito dell'estetica del vero, e non del verosimile, propugnata dal pittore, in accordo con l'approccio razionalistico alla pittura di questi e, piú in generale, col carattere scientista e naturalista della speculazione ionica. Nella fattispecie, si trattava d'un cane da caccia, essendo rappresentato Ialiso come cacciatore (il che rientra nella voga della tematica della caccia propria dell'epoca: par. 99, nota 2). Lascia perplessi il riconoscimento dello Ialiso nel giovane seduto con cane da caccia su coppa laziale del pittore di Hesse (Moreno, *La pittura greca* cit., pp. 166-81), perché tale composizione sembra pensata per il tondo circolare della coppa e non rinvierebbe quindi alla raffigurazione d'un quadro.

intellegeretur, spongeam inpegit inviso loco tabulae. Et illa reposuit ablatos colores qualiter cura optaverat, fecitque in pictura fortuna
104 naturam. Hoc exemplo eius similis et Nealcen successus spumae equi similiter spongea inpacta secutus dicitur, cum pingeret poppyzonta retinentem eum. Ita Protogenes monstravit et fortunam. Propter hunc Ialysum, ne cremaret tabulam, Demetrius rex, cum ab ea parte sola posset Rhodum capere, non incendit, parcentemque picturae fu-
105 git occasio victoriae. Erat tunc Protogenes in suburbano suo hortulo, hoc est Demetrii castris, neque interpellatus proeliis incohata opera intermisit omnino nisi accitus a rege, interrogatusque, qua fiducia extra muros ageret, respondit scire se cum Rhodiis illi bellum esse, non cum artibus. Disposuit rex in tutelam eius stationes, gaudens quod manus servaret, quibus pepercerat, et, ne saepius avocaret, ultro ad eum venit hostis relictisque victoriae suae votis inter arma et murorum ictus spectavit artificem; sequiturque tabulam illius tem-

contro un'arte troppo evidente, lanciò la spugna su quell'odiato punto del quadro. Ed essa impresse di nuovo i colori tolti via proprio come aveva desiderato nel suo intento, e fu cosí che il caso rese naturale quel quadro[1].

104 Sul suo esempio si dice che pari successo toccò a Nealce[1] con la schiuma di un cavallo ottenuta gettando la spugna allorché dipingeva il Ragazzo che fischiando trattiene l'animale. Cosí Protogene diede un bell'esempio anche della fortuna. Proprio a causa di questo Ialiso – per non bruciare, cioè, il quadro che lo rappresentava – il re Demetrio si astenne dall'incendiare Rodi, dato che poteva prendere la città solo da quella parte in cui si trovava il quadro; e cosí, per risparmiare la pittura, perse l'occasione della vittoria. Allora Protogene si trovava nel suo orticello fuori città dove, cioè, si trovava l'accampamento di Demetrio, e, per niente turbato dalla battaglia, non interruppe le opere incominciate se non quando fu chiamato dal re. A costui, che gli chiedeva con quale tranquillità potesse starsene fuori dalle mura, rispose: «So che fai la guerra ai Rodii, non alle arti»[1]. Il re dispose allora a sua tutela delle sentinelle, contento di salvare quelle mani la cui opera (lo Ialiso) aveva risparmiato e, per non distrarlo troppo spesso dal lavoro, fu lui, il nemico, che andò a trovarlo e, dimenticando i suoi propositi di vittoria, volle contemplare in mezzo alla battaglia e agli assalti alle mura, l'opera dell'artista. Il quadro dipinto in quella circostanza conserva la fama di essere stato

105

103. [1] L'irrequietezza e l'ansia di perfezione caratterizzano diversi artisti tardoclassici, in coincidenza con l'affermazione, nella speculazione coeva, dell'autonomia morale dell'individuo, che comportava la tensione al perfezionamento di se stessi e all'autocritica (XXXIV.81, note 2-3; 82, 86 e 92, note 1). La sentenza sul caso creatore della natura (cioè d'un'arte fedele alla verità naturale) richiama l'assioma di Aristotele (*Etica Nicomachea* VI 4) della fortuna promotrice dell'arte e sembra pertanto il frutto della riflessione d'un critico vicino alla scuola peripatetica (forse lo stesso Duride: nota precedente e XXXIV.61, nota 1) su quest'opera di Protogene.

104. [1] Lo stesso episodio è raccontato pure da Plutarco, *De fortitudine* 2-4; ad esso forse si riferisce pure Valerio Massimo, VIII 11 *ext.* 7. Un simile caso era occorso anche ad Apelle (Dione Crisostomo, *Orazioni* 63 4-5; Sesto Empirico, *Istituzioni pirroniane* I 28). Tali aneddoti dimostrano pertanto a un tempo la ricerca della verità naturale da parte dei tre pittori (di Apelle e Nealce per la loro educazione sicionia; di Protogene come esito d'una fondazione scientifica dell'arte, tipica dell'ambiente ionico) e la loro «specializzazione» in rappresentazioni di animali. Il quadro con ragazzo che fischiando trattiene un cavallo si inserisce nella rappresentazione di scene di genere e di episodi momentanei propria di Nealce (par. 142, nota 1). Il fatto che Demetrio non avesse incendiato Rodi per non distruggere lo Ialiso (par. 102, nota 1; VII.126) è uno dei diversi esempi delle strette relazioni instauratesi nell'età di Alessandro tra sovrani e artisti d'eccezione (par. 85, nota 1).

105. [1] La risposta di Protogene a Demetrio presuppone che il pittore avesse fatto proprie le concezioni dell'autonomia delle arti dalle condizioni storiche e politiche, quale si era venuta affermando dall'età di Pericle a quella tardoclassica (parr. 60, nota 5; 62, note 1-2; 64, note 1 e 4; 67, nota 2; 72 e 74, note 1; 75, nota 4; 76, 79, 85 e 102, note 1) e del conseguente carattere cosmopolita, e non legato alle sorti di alcuno stato particolare, dell'artista e della sua produzione (per cui Protogene, pur accanto a una città assediata, non si sente partecipe delle sue sorti). Il rifugiarsi del pittore nel suo *hortulus*, impegnato esclusivamente a realizzare la propria *ars*, implica pure la considerazione di questa come momento d'evasione dalla realtà «sociale», non diversamente da una parte cospicua della coeva produzione poetica (soprattutto nei generi elegiaco, bucolico ed epigrammatico).

106 poris haec fama, quod eam Protogenes sub gladio pinxerit: Satyrus hic est, quem anapauomenon vocant, ne quid desit temporis eius securitati, tenentem tibias. Fecit et Cydippen et Tlepolemum, Philiscum, tragoediarum scriptorem, meditantem et athletam et Antigonum regem, matrem Aristotelis philosophi, qui ei suadebat, ut Alexandri Magni opera pingeret propter aeternitatem rerum – impetus animi et quaedam artis libido in haec potius eum tulere –; novissime pinxit Alexandrum ac Pana. Fecit et signa ex aere, ut diximus.

106 dipinto da Protogene «sotto la spada»: questo quadro è appunto il Satiro che chiamano *Anapauomenos*[1] il quale, perché tutto concorra a dare la sensazione della serenità di quel momento, tiene in mano un doppio flauto. Fece anche una Cidippe e un Tlepolemo, un Filisco[2], scrittore di tragedie, in atto di meditare, un Atleta, il re Antigono, la Madre[3] del filosofo Aristotele: costui cercava di persuaderlo a dipingere le imprese di Alessandro Magno per il loro carattere di eternità – ma Protogene era spinto ai soggetti di cui si è parlato per il suo carattere e per un certo capriccio di artista –; fece infine Alessandro e Pan. Come abbiamo detto, fece anche statue in bronzo.

106. [1] Ossia «in riposo»: con questo quadro Protogene aveva probabilmente rimeditato il ritmo del «Satiro in riposo» di Prassitele, che egli aveva certo potuto ammirare durante il suo soggiorno ateniese (XXXIV.69, nota 5), sostituendo il tronco d'albero con una colonna e rappresentando il Satiro mentre suonava il flauto (Strabone, XIV 2.5, 652; *Anthologia Palatina* XVI 244; Eustazio, *Ad Dionysium Periegetem* 504; Pseudo Eudocia, *Violarium* 728), in accordo con l'interesse per le rappresentazioni di soggetti in azione e delle relative ambientazioni tipico del primo ellenismo. Celebre per l'acribia dell'esecuzione era, anche in questo caso, una figura accessoria del quadro, una pernice (ciò che ribadisce la fama di Protogene come pittore dei particolari e specie di animali). Con la raffigurazione d'un soggetto connotativo della *securitas*, egli voleva probabilmente esprimere l'autonomia del proprio microcosmo dal mondo esterno (nota precedente), per cui poteva sentirsi sicuro anche tra due eserciti contendenti: il Satiro, essendo connesso con l'assedio, dev'esser del 305 o 304; come lo Ialiso, esso era destinato al santuario di Dioniso della città di Rodi, la committenza del quale in quegli anni usava dunque rivolgersi a Protogene (par. 102, nota 1).

[2] Cidippe era la madre di Ialiso: in accordo con la testimonianza pliniana, si doveva trattare d'un quadro distinto dallo Ialiso, dovuto verosimilmente a una commissione pubblica delle città di Ialiso o Rodi; frutto di un'altra ordinazione pubblica rodiota doveva essere il Tlepomeno, l'eroe simbolo dell'isola. Evidentemente Protogene era alla fine del IV secolo il pittore privilegiato dalle committenze pubbliche dell'isola, essendo in quel momento l'artista piú noto vivente colà, specializzato nel rappresentare personificazioni e fors'anche per i prezzi, piuttosto contenuti, delle sue opere (par. 88). Plinio cita poi una serie di ritratti di Protogene: la sua applicazione alla ritrattistica può esser stata un esito dell'estetica verista del pittore. Il ritratto di Filisco, poeta tragico fiorito nei primi decenni del III secolo, dev'esser pertanto una delle ultime opere di Protogene: si trattava forse d'un quadro votivo in un santuario di Dioniso (il che ribadirebbe la relazione tra Protogene e i centri di culto di questo dio). Tale ritratto è riconoscibile forse in un affresco da Pompei con poeta tragico in atteggiamento pensoso (Moreno, *La pittura greca* cit., pp. 167, 181): l'espressione meditabonda del poeta esprimerebbe anche l'ideale di uomo di cultura, assorto nel proprio microcosmo, del pittore di Cauno (par. 105, nota 1). Se è cosí, quest'opera inaugurerebbe l'iconografia dell'uomo di pensiero in voga poi col medio ellenismo (XXXIV.88, nota 3).

[3] Il quadro con atleta e il ritratto di Antigono sono in accordo con l'aver creato Protogene statue in bronzo di atleti e armati (XXXIV.91, nota 12): l'Antigono, presumibilmente armato, è riferibile al soggiorno rodiota del pittore e al 306-301, quando il re ebbe il controllo dell'isola (cfr. il ritratto di Antigono in corazza di Apelle: parr. 90, nota 1; 96, note 1-2). Il ritratto della madre di Aristotele è riferibile alla fase ateniese dell'artista e ribadisce la vicinanza di questi alla scuola aristotelica, ravvisabile anche nella sua ricerca di definire figurativamente tipi umani (XXXIV.91, nota 12) e forse nella concezione della fortuna promotrice dell'arte (par. 103, nota 1). Il consiglio del filosofo al pittore di dipingere le imprese di Alessandro è anteriore al 325, quando i rapporti tra Aristotele e il suo illustre discepolo si raffreddarono: il rifiuto di Protogene a questa proposta può esser stato motivato dalla ricerca del pittore di rappresentare il vero naturale e non il vero storico (parr. 101, 102 e 106, note 1), dal suo ideale di minuta perfezione, che poteva esplicarsi solo in quadri di piccolo formato, esaurentisi in poche figure (e che prelude alla poetica callimachea) e dalla sua concezione dell'artista indipendente dal potere politico (par. 105, nota 1). Questi aspetti della personalità di Protogene emergono anche dal quadro con Alessandro e Pan, limitato ad appena due figure, a carattere allegorico (la figura associata a Pan doveva essere ovviamente Dioniso, reinterpretato con allusione al sovrano) e soprattutto realizzato dopo la morte del re (è infatti databile all'inizio del III secolo, essendo l'ultima opera del pittore: cfr. *novissime* e nota precedente), come riconoscimento postumo della sua grandezza e senza intenti cortigiani.

107 Eadem aetate fuit Asclepiodorus, quem in symmetria mirabatur Apelles. Huic Mnaso tyrannus pro duodecim diis dedit in singulos
108 mnas tricenas, idemque Theomnesto in singulos heroas vicenas.

His adnumerari debet et Nicomachus, Aristidis filius ac discipulus. Pinxit raptum Proserpinae, quae tabula fuit in Capitolio in Minervae delubro supra aediculam Iuventatis, et in eodem Capitolio,

107 Suo contemporaneo fu Asclepiodoro che Apelle ammirava per la sua abilità nella simmetria. A lui il tiranno Mnasone per le statue dei Dodici Dèi pagò trenta mine per ogni immagine; lo stesso Mnasone
108 dette a Teomnesto venti mine per ciascun Eroe di una pittura[1]. Insieme a questi si deve annoverare anche Nicomaco[1], figlio e discepolo di Aristide. Dipinse il Ratto di Proserpina, quadro che fu in Campidoglio nel tempio di Minerva[2] sopra l'edicola della Giovinez-

107. [1] Per il giudizio di Apelle su Asclepiodoro e l'apporto di questi al problema della simmetria, par. 80, note 3-4; bibliografia del libro XXXV; XXXIV.86, nota 3. Su Teomnesto, XXXIV.91, nota 20. Sul ciclo pittorico commissionato da Mnasone, con i motivi ispiratori e aspetti organizzativi e come «spia» per le condizioni economiche di alcuni artisti d'eccezione, par. 99, nota 1: in base alle considerazioni esposte in questa nota, anche Asclepiodoro e Teomnesto dovevano dimostrare un'educazione aristotelica, coerente, nel suo approccio raziocinante e totalizzante, col sostrato policleteo dei due pittori, che si doveva rivelare nella strutturazione paratattica delle scene per singole immagini (presupposta dalla forma di pagamento), nel loro interesse per il ritmo e la simmetria del corpo umano anche nella statuaria e, per Asclepiodoro, nella sua attività teoretica e trattatistica su questi problemi. I dodici dèi di Asclepiodoro sono riconoscibili in un affresco da Pompei (*LIMC*, s.v. *Dodekatheoi*, n. 10), dove essi si stagliano su fondo neutro, con ritmi statuari tardoclassici, propri di un pittore che ha rimeditato il magistero policleteo alla luce del colorismo attico e delle apparenze divine prassiteliche, di ispirazione teatrale (forse per i tramiti delle due piú notevoli rappresentazioni attiche dei dodici dèi di età tardoclassica; quelle di Eufranore: par. 129, nota 1; e di Prassitele: Pausania, I 40.3).

108. [1] Sempre nell'illustrazione dei piú insigni maestri tardoclassici, Plinio passa ora a parlare di Nicomaco (parr. 108-9): questi è detto figlio e discepolo di Aristiaco (non vedo ragione di correggere la lezione *Aristiaci* di B), probabilmente figlio a sua volta di Aristide I (par. 75, nota 2), come fanno pensare la ricorrenza degli stessi nomi Aristide e Aristone in questa famiglia prima e dopo Aristiaco e il probabile periodo di fioritura di questi (nella prima metà del IV secolo cade l'attività degli altri due figli di Aristide il Vecchio: Nicero e Aristone). Il Nicomaco pittore dovrebbe coincidere col bronzista celebre (che infatti firma senza patronimico e demotico), omonimo, coevo e attivo egli pure ad Atene, di cui abbiamo tre iscrizioni pertinenti a statue iconiche dall'area dell'Acropoli (E. Reisch, in «Österreichische Jahreshefte», XIX-XX, 1919, pp. 299-316).

[2] Il ratto di Persefone dipendeva forse dalla composizione sullo stesso tema di Prassitele (XXXIV.69, nota 1) ed era probabilmente il frutto d'un voto pubblico, posto in un santuario attico delle divinità eleusine (il che fa pensare che Nicomaco fosse iniziato ai misteri d'Eleusi); si può proporre che Silla avesse portato questo quadro da Atene a Roma nell'86 e l'avesse dedicato nel tempio della triade capitolina come il Teseo di Parrasio (par. 69, nota 1): quest'ultimo quadro nella cella di Giove, quello di Nicomaco nella cella di Minerva (dove si trovava l'*aedicula Iuventatis*). Il quadro col ratto doveva esser stato distrutto con l'incendio del tempio nel 69 d. C. (cfr. il *fuit* e par. 14, nota 2). L'iconografia del quadro di Nicomaco è stata riconosciuta su due mosaici di destinazione funeraria; il confronto con questi permette di attribuire alla bottega di Nicomaco, successivamente al suo trasferimento in Macedonia dopo il 334, il dipinto murale di quest'evento dalla tomba di Persefone a Vergina, notevole per la rappresentazione del momento culminante della vicenda, le espressioni concitate dei personaggi, espressi in chiave teatrale, la realizzazione della scena basata piú sui colori che sul disegno e l'uso di schemi figurativi forse poi riproposti da Filosseno, discepolo di Nicomaco (cfr. P. H. Von Blanckenhagen, in *Macedonia*, Washington 1982, pp. 251-60; Moreno, *La pittura greca* cit., pp. 104-7). Pure sul Campidoglio, e probabilmente nello stesso tempio della triade Capitolina, la tavola con Vittoria e quadriga era stata dedicata da Planco: data la qualifica di *imperator*, quasi sicuramente Lucio Munazio Planco, che trionfò nel 43 a. C.; al quadro di Nicomaco sono riferibili le raffigurazioni di Vittoria con quadriga su monete coniate dal fratello Lucio Plauzio Planco, dal 45 a. C. (fondamentale: G. Walser, in *Festschrift Schuckhardt*, Baden Baden 1960, pp. 217-19). La dea alata con una mano sollevava i cavalli e con l'altra faceva vibrare nel cielo la palma della vittoria: Nicomaco avrebbe dato quindi un contributo originale all'elaborazione di quest'iconografia, ponendo l'accento sulla sua valenza di allegoria d'un concetto astratto e sulla rappresentazione d'un soggetto in movimento repentino (in ciò non dissimile dal «ratto di Persefone»). Poiché Plinio sottintende anche per quest'espressione il *fuit* usato prima, anche questo quadro dev'esser stato distrutto con l'incendio del 69 d. C. L'attribuzione a Nicomaco dell'iconografia di Ulisse col *pileum* è confermata da Servio, *Scholia in Vergilium* (*Aeneis*) II 44: forse il pittore tebano si era avvalso d'una pre-

quam Plancus imperator posuerat, Victoria quadrigam in sublime rapiens. Ulixi primus addidit pilleum. Pinxit et Apollinem ac Dianam,
109 deumque matrem in leone sedentem, item nobiles Bacchas obreptantibus Satyris, Scyllamque, quae nunc est Romae in templo Pacis. Nec fuit alius in ea arte velocior. Tradunt namque conduxisse pingendum ab Aristrato, Sicyoniorum tyranno, quod is faciebat Telesti poetae monimentum praefinito die, intra quem perageretur, nec multo ante venisse, tyranno in poenam accenso, paucisque diebus absolvisse et celeritate et arte mira. Discipulos habuit Aristonem fra-

za; sempre in Campidoglio si trovava una sua Vittoria che guida in alto una quadriga dedicata dal generale Planco. Fu il primo a rappresentare Ulisse col berretto. Dipinse anche Apollo e Diana e la Madre
109 degli dèi che siede su un leone, inoltre le famose Baccanti insidiate dai Satiri e una Scilla che ora è a Roma nel tempio della Pace. Non è esistito un pittore piú veloce di lui. Raccontano infatti che egli si era impegnato con Aristrato tiranno di Sicione, a dipingere il monumento che costui stava erigendo, al poeta Teleste, entro un giorno rigorosamente stabilito. Si presentò solo poco tempo prima della scadenza, quando il tiranno già era sdegnato e voleva punirlo e in pochi giorni compí l'opera con mirabile sveltezza e arte[1].

cedente sperimentazione *ad hoc* di Apollodoro (*Iliade*. Scoli X 265; Eustazio, 804 18), di cui rimane l'eco in un rilievo da Trysa (A. Reinach, *Recueil Milliet. Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, I, Paris 1921, 1985², p. 186). La rappresentazione di Ulisse col berretto tipico del marinaio si inquadra nell'Atene della Commedia di mezzo, con la quale diversi personaggi mitologici diventano prototipi di tipi umani, ed era forse allusiva alla marineria ateniese, di cui avrebbe emblematizzato i rinnovati successi dopo la ricostituzione della lega di Delo: la raffigurazione di Ulisse con tale significato in un quadro di Protogene giustificherebbe tale ipotesi (par. 101, nota 2). Anche il quadro con Apollo e Artemide, come il ratto di Persefone, riflette la fortuna di tali divinità, spesso associate, nell'Atene tardoclassica, a cui sono riferibili anche le diverse definizioni di queste ad opera di Prassitele (cfr. Overbeck, *Schriftquellen* cit., nn. 1193, 1200-2, 1214-18): forse Nicomaco aveva rimeditato le interpretazioni dei due figli di Leto come divinità adolescenti introdotte dallo scultore. Con la Madre degli dèi sul leone (forse un altro quadro votivo per il culto della dea nell'*agorá* di Atene), Nicomaco, in accordo con la peculiarità fondamentale della sua maniera, aveva probabilmente dato animazione a un motivo già affermato (confronti in Moreno, *La pittura greca* cit., p. 104).

109. [1] Il quadro con Baccanti insidiate da Satiri proponeva dèmoni assai popolari nell'Atene tardoclassica, come lo era il culto dionisiaco in cui rientrano: anche in questo caso, un probabile antecedente del quadro di Nicomaco è costituito dalle ridefinizioni di questi soggetti ad opera di Prassitele (Overbeck, *Schriftquellen* cit., nn. 1203-7, 1224-26). Il soggetto fa pensare a una tavola votiva pertinente a un dramma satiresco, per la vittoria al relativo agone o all'allestimento coregico (non dimentichiamo che Nicomaco avrebbe plasmato statue in bronzo per donari coregici: par. prec., nota 1). Scilla dovrebbe essere il personaggio mitico piú noto con questo nome, cioè il mostro marino e non la figlia di Niso: Nicomaco avrebbe rimeditato il tema d'un celebre quadro di Androcide, che si trovava forse proprio ad Atene (par. 64, nota 4), esprimendo la tradizionale furia del mostro con l'animosità propria della maniera del pittore tebano. I riconoscimenti dell'iconografia nicomachea nella documentazione figurata di Scilla marina non sembrano persuasivi (elenco in Croisille, *ad loc.*): il quadro, forse originariamente ad Atene (dove il mito di Scilla era stato portato alla ribalta tra v e iv secolo: Roscher, s.v. *Skylla*, c. 1026), fu asportato probabilmente da Nerone (per il noto interesse di quest'imperatore a figure dell'*epos* omerico), che lo avrebbe collocato nella *Domus Aurea*; esso, come altri capolavori tesaurizzati da Nerone, sarebbe stato restituito al popolo da Vespasiano, che lo dedicò nel tempio della Pace, forse nel 74 d. C. (cfr. i parr. 74, 102, nota 1; XXXIV.84, nota 7). La velocità di Nicomaco nel dipingere è stata variamente interpretata: essa è forse l'esito dell'impiego di schemi figurativi predisposti in bottega e riferibili a una vasta gamma di soggetti (cosí Moreno, *La pittura greca* cit., p. 107) e della realizzazione dei dipinti soprattutto coi colori, con una riduzione dei tempi imposti da un'attenta calibratura disegnativa della composizione (su questo problema, Moreno, *La pittura greca* cit., p. 107). Aristrato, tiranno di Sicione nel 360-357, seguí la tradizionale politica tirannica, dando risalto al contributo di Sicione alla poesia ditirambica (Teleste, poeta ditirambico di Selinunte, dopo la distruzione della sua città nel 409, aveva trovato ospitalità appunto a Sicione) e chiamando a corte pittori non solo di scuola sicionia (Melanzio e Apelle: par. 93, nota 5), ma anche di altri ambiti, come Nicomaco (forse per imporre la propria corte come centro di cultura di rilevanza panellenica). Poiché Plinio sta trattando la pittura da cavalletto, Nicomaco deve aver dipinto quadri da apporre sulle pareti interne del *monumentum* (forse un sacello-*heroon*) di Teleste. Notevole è il fatto che Nicomaco non avesse dipinto questi quadri in bottega (ad Atene), per inviarli poi a destinazione, secondo la consuetudine piú diffusa nella prima metà del iv secolo (XXXVI.20), ma si fosse recato a Sicione, perché ciò inaugura l'abitudine degli artisti a recarsi nelle

110 trem et Aristiden filium et Philoxenum Eretrium, cuius tabula nullis postferenda, Cassandro regi picta, continuit Alexandri proelium cum Dario. Idem pinxit et lasciviam, in qua tres Sileni comissantur. Hic celeritatem praeceptoris secutus breviores etiamnum quasdam
111 picturae conpendiarias invenit. Adnumeratur his et Nicophanes, elegans ac concinnus ita, ut venustate ei pauci conparentur; cothurnus

110 Ebbe come discepoli suo fratello Aristone, suo figlio Aristide e Filosseno di Eretria il cui quadro, dipinto per il re Cassandro[1], un capolavoro non secondo ad altri, rappresentava la battaglia di Alessandro con Dario. Dipinse anche la Lascivia, quadro in cui tre Sileni fanno baldoria. Egli, seguendo la celerità del maestro, inventò un
111 certo tipo di pittura piú rapida e piú sommaria[2]. Tra questi pittori si annovera anche Nicofane, elegante ed armonico al punto che pochi

varie corti, ove eseguire le opere richieste, che sarà propria dell'età di Alessandro (cfr., ad esempio, le peregrinazioni per la Grecia, l'Asia e l'Egitto di Apelle; o quelle di Lisippo). L'arrivo del pittore tebano alla corte del tiranno costituisce anche un momento di passaggio dalla produzione di questi per svariati committenti privati, per lo piú ateniesi, alla sua attività alla corte macedone (Plutarco, *Sull'esercizio* II, 48 Bücheler). La partecipazione di Nicomaco al monumento per un ditirambografo ribadisce altresí la sua specializzazione in opere, sia pittoriche sia plastiche, pertinenti alla vita spettacolare dei santuari di Dioniso (cfr. quanto detto sopra, in questa nota). Importante è infine l'allusione alla possibilità del tiranno di infliggere una pena al pittore, perché presuppone che il committente potesse rivalersi sull'artefice, qualora questi non avesse consegnato il prodotto da lui garantito per la data pattuita.

110. [1] Plinio passa quindi a dar notizia della scuola di Nicomaco (sulla concezione dell'*ars* presupposta dall'intensa attività didattica di diversi maestri tardoclassici attici e sicioni, par. 75, nota 4). Poiché sta trattando i maggiori maestri, si limita a citare i tre allievi piú importanti (ne menzionerà un quarto tra i pittori di terz'ordine: par. 146, nota 1), probabilmente in ordine cronologico di fioritura. Infatti in primo luogo compare Aristone, fratello di Nicomaco, probabilmente piú giovane, se era anche suo discepolo: questi, essendo tebano, come gli altri della famiglia, non può coincidere con l'Aristone di Mitilene (cfr. XXXIII.156; XXXIV.85, nota 1); essendo fiorito dopo Nicomaco, non può nemmeno esser l'Aristone discepolo di Aristide il Vecchio e che, come si dirà, era probabilmente suo zio (par. seguente, nota 1). In secondo luogo è citato il figlio di Nicomaco, Aristide il Giovane, che Plinio distingue chiaramente dal piú antico omonimo indicando la sua posizione genealogica (cfr. parr. 75, nota 2; 98, nota 1). Il terzo e piú giovane discepolo di Nicomaco, fiorito soprattutto dopo l'età di Alessandro, è Filosseno: egli è infatti associato a Cassandro re di Macedonia dal 305 al 297. Si può proporre che il pittore di Eretria, dopo esser stato allievo di Nicomaco ad Atene, si fosse recato alla corte di questi, che dominava anche l'Eubea. Plinio ricorda di Filosseno due quadri, citati in ordine d'importanza. Il primo è detto infatti di qualità assai elevata; l'espressione «dipinto per il re Cassandro» fa pensare che esso fosse destinato alla pinacoteca reale; l'indicazione del soggetto *Alexandri proelium cum Dario* pone l'accento sullo scontro dei due re, piú che dei due eserciti, e rende quindi probabile che nella tavola fosse rappresentata la battaglia di Isso (in cui Alessandro si era avvicinato a Dario: Reinach, *Recueil* cit., pp. 271-72), risolta come scontro tra due personaggi approfonditi psicologicamente, sulla scia di un'interpretazione individualista della «pittura di battaglie» affermatasi nella scuola attica (par. 57, nota 5) e delle precedenti rievocazioni di battaglie di Alessandro (di Apelle: par. 93, note 2, 4-6; Aristide il Giovane: par. 99, nota 1; cfr. anche par. 106, nota 3; di Elena: Fozio, *Biblioteca* 482); questo quadro è riconoscibile nel mosaico di Alessandro dalla casa del Fauno a Pompei, in cui è rappresentato il momento piú drammatico della battaglia (in accordo con l'uso di Nicomaco di privilegiare l'episodio culminante: par. 108, nota 2), quando appunto Alessandro incalza da vicino Dario, con notevole scandaglio psicologico dei due protagonisti e con l'impiego di schemi compositivi che sembrano risalire a Nicomaco, in accordo dunque con quanto sappiamo del quadro e della collocazione di Filosseno nella pittura tardoclassica (C. Nylander, in «Opuscula Romana», XIV, 1983, pp. 19-37; sempre utile H. Fuhrmann, *Philoxenos von Eretria*, Göttingen 1931). Il secondo quadro citato richiama per tema la tavola con Menadi e Satiri di Nicomaco, forse pur esso riferibile a un dramma satiresco (nota prec.) e alla fase ateniese del pittore, quando questi avrebbe lavorato per la clientela ereditata da Nicomaco.

[2] Il problema delle *compendiariae* è una *vexata quaestio* che non può esser qui discussa (bibliografia in Croisille, *ad loc.*): le «scorciatoie» della pittura risultavano forse dall'impiego di schemi figurativi applicabili a diverse composizioni e dall'esecuzione soprattutto cromatica dei dipinti (che riduceva i tempi delle riflessioni sui relativi impianti geometrici e delle conseguenti composizioni disegnative: par. 109, nota 1). Non può pertanto stupire che questo genere di pittura «pratica» e con schemi elaborati *a priori* preludesse alla produzione di serie di età ellenistica e, nella sua riproposizione alessandrina, fosse ritenuto dai neoattici l'esito della degenerazione dell'*ars* (Petronio, 2 9, che si riferisce non a caso al periodo successivo a Iperide, cioè al primo ellenismo).

et gravitas artis multum a Zeuxide et Apelle abest. Apellis discipulus Perseus, ad quem de hac arte scripsit, huius fuerat aetatis. Aristidis Thebani discipuli fuerunt et filii Niceros et Ariston, cuius est Satyrus cum scypho coronatus, discipuli Antorides et Euphranor, de quo mox dicemus.

112 (37) Namque subtexi par est minoris picturae celebres in penicillo, e quibus fuit Piraeicus arte paucis postferendus: proposito nescio an distinxerit se, quoniam humilia quidem secutus humilitatis tamen summam adeptus est gloriam. Tonstrinas sutrinasque pinxit et asellos et obsonia ac similia, ob haec cognominatus rhyparographos, in

possono essere messi a confronto con lui. Ma la grandiosità e la gravità della sua arte rimangono molto al di sotto del livello di Zeusi ed Apelle. Di questa epoca fu Perseo discepolo di Apelle al quale dedicò il suo trattato sull'arte del dipingere. – Discepoli di Aristide Tebano furono anche i figli Nicero e Aristone (suo un Satiro coronato con la coppa in mano): furono suoi discepoli anche Antoride e Eufranore, di cui diremo tra poco[1].

112 (37) È quindi opportuno elencare qui i maestri del pennello celebri per pitture di categoria inferiore tra i quali fu Pireico; questi, pur essendo secondo a pochi in fatto di arte, si volle distinguere – non so se di proposito – poiché, pur trattando sempre soggetti umili, tuttavia conseguí la gloria nel campo dell'«umiltà». Dipinse botteghe di barbieri e di calzolai, asini, vivande e simili per cui fu chiamato *rhyparographos*. In questi soggetti, d'altra parte, dimostrò abilità

111. [1] Plinio parlerà di Nicofane pure nella trattazione della pittura a encausto (par. 137, nota 1). Della produzione a tempera o fresco di questo pittore egli rileva l'eleganza della composizione e delle immagini (*elegantia*), la stringatezza espressiva (*concinnitas*) e la leggiadria del risultato formale (*venustas*), valori tipici della scuola sicionia, alla quale apparteneva Nicofane, come allievo di Pausia (par. 137, nota 1). In accordo con l'indirizzo geometrico-disegnativo della scuola sicionia risultano anche i suoi scarsi interessi per i contenuti (avrebbe mancato di grandiosità e gravità, *cothurnus* e *gravitas*: per questi termini, bibliografia in Croisille, *ad loc.*); queste manchevolezze risultano in accordo con la tematica «frivola» della sua produzione: in soggetti licenziosi, in cui aveva eccelso anche il suo maestro Pausia (Ateneo, XIII 567*b*). Plinio lo giudica quindi inferiore a Zeusi e Apelle, i due pittori piú insigni della prima e seconda classicità, rinomati il primo per quadretti erotici (par. 72, nota 1), il secondo perché possedeva in sommo grado la *venustas*. Sappiamo da Ateneo che la fonte principe (indiretta per Plinio) su Nicofane era il trattato di Polemone «Sui quadri di Sicione». Plinio quindi ascrive all'età di Alessandro anche un discepolo di Apelle, Perseo, altrimenti ignoto. Anche Apelle, come altri maestri tardoclassici, dovette svolgere una notevole attività didattica (parr. 140, nota 1; e 75, nota 4); la traduzione in un trattato della sua concezione della pittura è tipica della scuola sicionia (par. 79, nota 1; bibliografia del libro XXXV, che prova una lettura diretta di questo scritto da parte di Plinio). La dedica del trattato al discepolo prediletto presuppone una volontà di trasmettere all'erede della bottega non solo la propria maniera, ma anche i fondamenti speculativi della medesima. Queste considerazioni fanno pensare a una persistenza dell'insegnamento di Apelle anche nell'ellenismo inoltrato (e giustificano in linea di principio i tentativi di individuare echi di opere d'Apelle nella documentazione iconografica ellenistica: cfr. Moreno, *La pittura greca* cit., pp. 99, 140-60). Lo scrittore per associazione mentale passa poi a segnalare quattro discepoli di Aristide il Vecchio (che egli distingue dal Giovane mediante l'indicazione della sua anteriorità rispetto a Eufranore, di cui ha già dato la cronologia: XXXIV.50, nota 17), ascritti pur essi genericamente a età tardoclassica. Di questi, due erano figli di Aristide: Nicero (altrimenti ignoto) e Aristone che, come allievo d'un pittore fiorito intorno al 400 a. C., dev'esser vissuto nella prima metà del IV secolo, e non può dunque coincidere con l'Aristone fiorito nell'età di Alessandro (par. 110, nota 1; probabilmente era suo zio, perché si è visto che il padre di Aristone il Giovane, Aristiaco, era egli pure figlio di Aristide il Vecchio: par. 108, nota 1); di Aristone il Vecchio è ricordata la sua opera piú famosa, il Satiro coronato con coppa in mano, che richiama i quadri dagli analoghi temi di Nicomaco e Filosseno (parr. 109 e 110, note 1) e come questi forse pertinente a un dramma satiresco (la scuola tebano-attica sembra esser stata particolarmente attiva nella collaborazione a monumenti inerenti la vita teatrale: cfr. anche par. 108, nota 1): se a questa tavola vanno ricondotte alcune pitture pompeiane dal tema analogo (bibliografia in Croisille, *ad loc.*), Aristone avrebbe cercato di approfondire psicologicamente le individualità dei Satiri, in accordo con la coeva valorizzazione psicologica di Marsia in Platone, *Simposio* 215*bc*. Gli altri due allievi non appartenevano alla famiglia di Aristide, ma erano entrati nella bottega di questi verosimilmente perché essa doveva essere allora la piú rinomata ad Atene: Antoride è altrimenti ignoto; Eufranore, che dipinse soprattutto a encausto, sarà illustrato nella trattazione di questa tecnica (parr. 128-29).

iis consummatae voluptatis, quippe eae pluris veniere quam maxi-
113 mae multorum. E diverso Maeniana, inquit Varro, omnia operiebat
Serapionis tabula sub Veteribus. Hic scaenas optime pinxit, sed ho-
114 minem pingere non potuit. Contra Dionysius nihil aliud quam homi-
nes pinxit, ob id anthropographos cognominatus. Parva et Callicles
fecit, item Calates comicis tabellis, utraque Antiphilus. Namque et

e determinazione se le sue opere furono vendute a maggior prezzo
113 che le piú grandi di molti altri[1]. Al contrario, secondo Varrone, una tavola di Serapione[1] copriva, presso le Botteghe Vecchie, tutto il ballatoio[2]. Costui dipinse molto bene le scene ma non seppe dipin-
114 gere la figura umana. Al contrario Dionisio non dipinse altro che uomini per cui fu chiamato *anthropographos*[3]. Anche Callicle fece cose minute, cosí pure Calate in quadretti con soggetti da commedia, e Antifilo[1] si cimentò in entrambi i campi. Infatti dipinse anche una

112. [1] Plinio, chiusa la trattazione dei grandi maestri a tempera, passa ora a parlare dei pittori di generi minori, che pure dimostrarono notevoli personalità (parr. 112-21). La suddivisione in generi, maggiori e minori, è di evidente matrice peripatetica e risale per la pittura probabilmente ai trattati su quest'arte di Senocrate e Antigono: Plinio l'attinge verosimilmente a Varrone, fonte anche di diverse notizie di questa sezione (Croisille, pp. 20-22). Il par. 112 è dedicato alla *rhyparographia* o pittura di genere. Pireico, altrimenti ignoto, è qui proposto non come l'inventore di questo tipo di rappresentazioni, ma come quegli che seppe imporre la dignità sia morale (*gloria*) sia economica (cfr. il *pluris veniere*) del pittore di qualità attivo in questa branca dell'arte (J. M. Croisille, in «Revue de Philologie», XLII (1968), pp. 101-3). Tale innovazione non può prescindere dalla rivoluzionaria concezione di Apelle, per cui l'essenza dell'opera d'arte era l'esito della genialità dell'artista, non di contenuti nobili (parr. 79 e 90, note 1). Si può pertanto proporre che Pireico, vissuto tra IV e III secolo, e ateniese, dato il nome, si fosse trasferito ad Alessandria, dove avrebbe dato un notevole contributo all'affermazione delle rappresentazioni di vita quotidiana (documentate colà anche dai *grylli* di Antifilo e probabilmente pure da una celebre pittura di Nealce: parr. 114 e 142), sulle quali fondamentale (per il mondo alessandrino) B. R. Brown, *Ptolemaic Painting and Mosaic and the Alexandrian Style*, Cambridge (Mass.) 1957.

113. [1] Plinio dà ora un esempio di tavola di grandi dimensioni per contrasto con i quadri di soggetti «minori», che certo erano pure di piccole dimensioni. Sulla «presenza» di Varrone in questa sezione, cfr. nota precedente. Serapione, altrimenti ignoto, doveva essere, dato il nome, un pittore alessandrino trasferitosi a Roma e specializzato, come chiarisce Plinio, nei paesaggi: egli è pertanto annoverabile tra i pittori di origine alessandrina che, tra II e I secolo, rimeditarono a Roma la pittura di paesaggio medioellenistica (par. 23, nota 1 e nota seguente).

[2] Sulle *tabernae veteres*, par. 25, nota 2. L'uso del termine *tabula* e dell'imperfetto, la citazione di Varrone, che doveva aver visto questo quadro, e l'inverosimiglianza di una prolungata copertura dei ballatoi con la grande tavola fanno pensare a un'esposizione temporanea, coeva a Varrone (bibliografia in Croisille, *ad loc.*). Pertanto Serapione rientrava forse tra i pittori di prospettive, paesistiche o architettoniche, di età tardorepubblicana, in cui le figure umane erano elementi secondari rispetto all'ambientazione. Si può anzi proporre che egli, all'inizio del I secolo a. C., con l'esposizione d'un quadro di dimensioni gigantesche e dal tema vedutistico in un punto nevralgico di Roma avesse contribuito alla definizione e all'affermazione di tale maniera, sulla scorta della precedente pittura di scenari, soprattutto alessandrina (cfr. l'intuizione in tal senso di Reinach, *Recueil* cit., p. 32).

[3] Plinio cita ora un'altra specializzazione, l'*anthropographia* o pittura di persone. Questo Dionisio, contrapposto a Serapione (in quanto specializzato in soli scenari), dovrebbe dunque essere a lui coevo, cioè degli inizi del I secolo a. C. – ed essendo ritrattista dovrebbe coincidere col Dionisio ritrattista celebre, riferito proprio a quest'epoca, citato al par. 148 (nota 3). Questo *anthropographos* dimostra pertanto il costituirsi della ritrattistica come branca autonoma in età tardorepubblicana.

114. [1] Plinio, dopo aver dato due esempi in contrasto con la pittura di soggetti minuti (un contrasto dimensionale per Serapione, contenutistico per Dionisio), ora riprende a parlare di *rhyparographi*: Callicle, autore di *parva* (termine che richiama i soggetti di vita quotidiana di Pireico) e per il quale lo scrittore si rifà certo a Varrone (citato da Carisio, *Ars grammatica* I, 126 Keil), che informa sulle ridotte dimensioni dei quadretti di questi (alti 4 digiti, cioè cm 3,70) e sulla minor fama da lui conseguita rispetto a Eufranore (il che presuppone probabilmente che Callicle fosse anch'egli attivo ad Atene intorno alla metà del IV secolo); Calate, altrimenti ignoto, ma, essendo cit. con Callicle e Antifilo, anch'egli probabilmente del IV secolo, autore di quadretti con soggetti tipici della commedia (l'espressione *comicis tabellis* è riferita al solo Calate, perché altrimenti sarebbe stata collocata prima di *Callicles*), da mettere quindi in relazione con la produzione della Commedia di mezzo e nuova (for-

Hesionam nobilem pinxit et Alexandrum ac Philippum cum Minerva, qui sunt in schola in Octaviae porticibus, et in Philippi Liberum patrem, Alexandrum puerum, Hippolytum tauro emisso expavescentem, in Pompeia vero Cadmum et Europen. Idem iocosis nomine Gryllum deridiculi habitus pinxit, unde id genus picturae grylli vocantur. Ipse in Aegypto natus didicit a Ctesidemo.

115 Decet non sileri et Ardeatis templi pictorem, praesertim civitate donatum ibi et carmine, quod est in ipsa pictura his versibus:

Dignis digna. Loco picturis condecoravit
reginae Iunonis supremi coniugis templum

famosa Esione e il gruppo di Alessandro e Filippo con Minerva, che si trovano nella galleria sotto il Portico di Ottavia; in quello di Filippo, un Bacco, un Alessandro fanciullo, Ippolito spaventato per il toro che si slancia contro di lui; nel Portico di Pompeo, Cadmo ed Europa. Sempre lui dipinse su quadretti scherzosi un tale di nome Grillo, di aspetto ridicolo, onde a pitture di quel tipo si dà il nome di *grylli*. Egli, nato in Egitto, apprese l'arte da Ctesidemo.

115 Non si può passare sotto silenzio neppure il pittore del tempio di Ardea, soprattutto perché ebbe la cittadinanza locale e un ricordo poetico che compare nella pittura stessa:

> Lodi degne a chi ne è degno. In questo luogo[1]
> adornò di pitture il tempio di Giunone regina,

se Calate si era specializzato in raffigurazioni di «tipi» rappresentati negli spettacoli comici, connesse con le vittorie agli agoni comici poetici e coregici: in tal caso, questi avrebbe operato ad Atene); infine Antifilo, attivo in *utraque genera*, cioè sia nella pittura maggiore sia in quella minore o di genere. Il rilievo dato da Plinio ad Antifilo è dovuto alla fama di questi in età romana, motivata dal suo probabile apporto alle rappresentazioni di interni, alle rifrazioni luministiche, alla pittura «a macchia» e alla tematica caricaturale, indirizzi in voga nei secoli I a. e I d. C. (G. Lippold, in «Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung», LX-LXI, 1953-54, pp. 126-32) e alla presenza di diversi suoi capolavori in collezioni romane (cfr., oltre a Plinio, Varrone, *De re rustica* III 2: quadri di Antifilo nella *Villa publica* in Campo Marzio; Quintiliano, XII 10.6; Marziale, II 14.3: l'Europa del Portico di Pompeo). Lo scrittore cita sei quadri dai soggetti «nobili»: 1) l'Esione, rappresentata probabilmente quando Eracle la liberava dal mostro che doveva divorarla avvinta a una roccia: forse ne rimane un'eco in un mosaico a Villa Albani (cfr. Lippold, in «Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung», LX-LXI, 1953-54, tab. LIII), notevole per contrasti luministici e resa paesistica; 2) l'Alessandro con Filippo e Atena: probabilmente Atena incorona i due sovrani (cfr. *LIMC*, s.v. *Athena*, nn. 210-11); questi due quadri furono forse eseguiti per Tolomeo I, portati da Alessandria a Roma dopo Azio e posti nella *schola* delle *porticus Octaviae* (su cui, XXXIV.31, nota 2); 3) il Dioniso, 4) l'Alessandro e 5) l'Ippolito (ispirato forse all'omonima tragedia di Euripide), probabilmente dipinti pur essi per Tolomeo I e portati a Roma da Ottaviano (sulle *porticus Philippi*, par. 66, nota 4); 6) l'Europa col fratello Cadmo, forse la sua opera piú celebre (cfr. Marziale, cit. sopra), riconoscibile ipoteticamente in una serie iconografica di provenienza pompeiana (cfr. Lippold cit., tab. LII), anch'essa notevole per l'ambientazione rappresentata (col paesaggio roccioso analogo a quello con Esione) e la sapienza luministica: portato probabilmente dalla collezione reale di Alessandria a Roma, era stato collocato nella *porticus Pompeia* (su cui, XXXIV.40, nota 2). Plinio cita invece un solo quadro di genere, il ritratto di un personaggio caricaturale, che avrebbe dato il nome alle rappresentazioni di persone deformi (già esistenti: cfr., ad es., par. 89, nota 1): è pertanto verosimile che Antifilo abbia contribuito all'affermazione della produzione grottesca alessandrina, in accordo con Quintiliano (citato sopra), per il quale questo pittore si caratterizzava per la *facilitas* (cfr. W. Binsfeld, *Grylloi*, Köln 1960). La nascita di Antifilo in Egitto cade prima della fondazione di Alessandria e, trattandosi di un greco, avvenne forse a Naucrati, come pure il suo alunnato presso Ctesidemo (su cui, par. 140, nota 3).

115. [1] La personalità di Marco Plauzio è riferibile forse al VI secolo, l'epoca a cui sembra risalire il tempio ardeate di Giunone (par. 17, nota 1) e in cui Ardea ebbe la maggiore importanza (testimoniata da notevoli imprese monumentali) e poteva insignire della propria cittadinanza uno straniero particolarmente illustre, dandogli un nome locale. In tal caso, questo pittore sarebbe stato uno degli artigiani ionici fuggiti dalla terra natale sotto l'incalzare dei Persiani e che contribuirono alla diffusione della maniera pittorica ionica in Etruria meridionale e in Lazio (cfr. Martelli, *La ceramica* cit., pp. 31-42, 143-84, 297-312) e dimostrerebbe che l'affermazione in quest'area di una produzione artigianale «d'autore», emblematizzata dalla personalità di Vulca (par. 157, nota 1), avverrebbe in seguito agli stimoli di personalità oriunde dall'area ionica. L'iscrizione apposta sulla pittura è in esametri e quindi non può essere anteriore a Ennio (in accordo con l'ormai sbiadita memoria del pittore rivelata dal «si dice nato nella grande Asia»: ciò fa pensare che Plinio avesse coscienza del grande divario cronologico tra pitture e iscrizione): essa rientra pertanto nel fenomeno di recupero di me-

Plautius Marcus, cluet Asia lata esse oriundus,
quem nunc et post semper ob artem hanc Ardea laudat,

116 eaque sunt scripta antiquis litteris Latinis. Non fraudando et Studio divi Augusti aetate, qui primus instituit amoenissimam parietum picturam, villas et porticus ac topiaria opera, lucos, nemora, colles, piscinas, euripos, amnes, litora, qualia quis optaret, varias ibi obambulantium species aut navigantium terraque villas adeuntium asellis aut vehiculis, iam piscantes, aucupantes aut venantes aut etiam vin-
117 demiantes. Sunt in eius exemplaribus nobiles palustri accessu villae, succollatis sponsione mulieribus labantes, trepidis quae feruntur, plurimae praeterea tales argutiae facetissimi salis. Idem subdialibus maritimas urbes pingere instituit, blandissimo aspectu minimoque
118 inpendio. Sed nulla gloria artificum est nisi qui tabulas pinxere. Eo

coniuge del Supremo, Plauzio Marco; si dice nato
nella grande Asia, lui che ora e sempre per questa
arte Ardea loda.

116 E tali elogi sono scritti in caratteri latini antichi. Non bisogna togliere il merito neanche a Studio[1], vissuto in età augustea, che per primo inventò l'assai leggiadra pittura delle pareti raffigurandovi case di campagna, porti e temi paesaggistici, boschetti sacri, boschi, colline, peschiere, canali, fiumi, spiagge, secondo i desideri di ognuno, e in quell'ambiente vari tipi di persone che passeggiano o che navigano, oppure che si dirigono per terra verso le loro ville su asinelli o carri, oppure che pescano o cacciano o anche vendemmiano.

117 Tra i suoi soggetti compaiono anche delle nobili dimore di campagna, raggiungibili attraversando una palude, e delle donne che, prese in collo da trasportatori a pagamento, caracollano sulle spalle dei trepidi facchini, inoltre moltissime altre finezze simili, rappresentate con squisita arguzia. Lo stesso pittore cominciò a dipingere città marittime su muri all'aperto, opere di bellissimo aspetto e costate pochissimo.

118 Ma in verità non c'è gloria se non per gli artisti che dipinsero

morie storiche arcaiche tipico del mondo romano e laziale in età mediorepubblicana. *Loco* va inteso, a mio avviso, come «in questo luogo», perché a un lettore latino doveva venire piú spontaneo considerarlo ablativo di *locus* che trascrizione del greco *Lykon* (secondo molti studiosi, il nome originario del pittore: ma l'osservazione che in tal caso lo stesso periodo avrebbe due soggetti, *Loco* e *Plautius Marcus*, e la difficoltà di ammettere che la città, dopo aver dato al pittore un nome nuovo «cancellando» il precedente, menzioni invece quest'ultimo in un'iscrizione ufficiale rendono ancor piú precaria tale ipotesi: bibliografia in Croisille, *ad loc.*).

116. [1] Sembra preferibile la lezione *Studio* di B (il codice piú autorevole) rispetto a *Ludio* di VRF. Si tratta d'un pittore parietale (cfr. par. seguente), che in età augustea dipinse impianti architettonici privati, di *domus* e ville (cfr. par. 118), con una vasta gamma di vedute: perciò egli è annoverato da Plinio tra i pittori di genere (cfr. R. Ling, in «Journal of Roman Studies», LXVII, 1977, pp. 1-16). A questo pittore si è da tempo connesso l'affermarsi nella prima età augustea della voga di avvolgere le pareti con rappresentazioni di paesaggi animati (su cui, J. T. Peters, *Landscape in Romano-Campanian Mural Painting*, Assen 1963; E. W. Leach, in *The Age of Augustus*, Providence 1986, pp. 189-95): l'esempio superstite piú compiuto *ad hoc* è offerto dalla «stanza con giardino» della villa di Livia a Prima Porta. Questo tipo di pittura appare l'esito della subordinazione delle figure umane agli spazi aperti, già in atto all'inizio del I secolo a. C., e, per questo tramite, del vedutismo ellenistico, specie alessandrino (cfr. i parr. 23, nota 1; 113, note 1-2); esso d'altra parte rispondeva alla ricerca, connotativa dell'architettura romana tardorepubblicana, di dare risalto agli spazi interni, involucrandoli cromaticamente (cfr. parr. 2, note 1-2; 3, nota 1), e al gusto per lo «sfondamento» illusorio delle superfici, preparato dal II stile e dalle evocazioni naturalistiche di episodi mitici di età tardorepubblicana (del tipo delle *Ulixis errationes per topia*: cfr. A. Gallina, in «Studi miscellanei del Seminario di Archeologia dell'Università di Roma», VI, 1960-61, pp. 5-45). Queste vedute appagavano quindi, con maggiore immediatezza, il medesimo bisogno d'evasione che spiega il successo della coeva letteratura idillica e favolistica (da Partenio a Ovidio) e, sul piano sociale, ponendo l'ambiente del *dominus* al centro di scenari infiniti e paesaggi idillici, sottintendevano un preteso *status* principesco di questi, col potere e la ricchezza ad esso connessi (cfr. par. 2, nota 2). Plinio, pur ritenendo queste rappresentazioni piacevoli (cfr. *amoenissimam*), le giudica un genere minore (come dimostra la loro considerazione in questa sezione) e una manifestazione di *luxuria* (cfr. par. 118). Infatti egli ritiene veramente grande solo la pittura di cavalletto, per motivi morali, in quanto, come chiarirà nel par. 118, in tal caso la pittura non è vincolata ad alcun bene immobile ed è perciò idealmente *res communis terrarum*, un'arte autonoma dunque e, almeno potenzialmente, non motivata dalla *luxuria* dei privati.

venerabilior antiquitatis prudentia apparet. Non enim parietes excolebant dominis tantum nec domos uno in loco mansuras, quae ex incendiis rapi non possent. Casa Protogenes contentus erat in hortulo suo; nulla in Apellis tectoriis pictura erat. Nondum libebat parietes totos tinguere; omnium eorum ars urbibus excubabat, pictor-
119 que res communis terrarum erat. – Fuit et Arellius Romae celeber paulo ante divum Augustum, ni flagitio insigni corrupisset artem, semper ei lenocinans feminae, cuius amore flagraret, et ob id deas pingens, sed dilectarum imagine. Itaque in pictura eius scorta nume-
120 rabantur. Fuit et nuper gravis ac severus idemque floridus ac umidus

quadri. Per questo tanto piú ammirevole appare la saggezza degli antichi. Infatti non abbellivano le pareti soltanto per i padroni né case che sarebbero rimaste nello stesso luogo, quindi sottoposte alla distruzione per gli incendi. Protogene si contentava di una capanna nel suo orticello, sui muri della casa di Apelle non c'era pittura alcuna. Non era ancora di moda dipingere tutta la superficie delle pareti; l'attività artistica di tutti questi pittori era volta all'abbellimento delle città e il pittore era considerato proprietà universale.

119 Anche Arellio[1] fu famoso a Roma poco prima del divino Augusto; senonché macchiò la sua arte con grossa colpa, lui che cercava ogni volta di ingraziarsi la donna di cui era momentaneamente innamorato e per questo dipingeva dee, ma con i tratti delle sue favorite. Cosí, osservando i suoi quadri, si poteva dire il numero delle prostitute che aveva frequentato.

120 Anche il pittore Famulo[1] visse poco fa, solenne e severo e al

119. [1] La rappresentazione di dee o eroine secondo sembianze di donne mortali (cioè delle amanti degli artisti) è documentata già per l'età classica (cfr. parr. 58, nota 4; 87, nota 1; XXXIV.70, nota 6; inoltre l'Afrodite con sembianze di Frine di Prassitele a Delfi: Overbeck, *Schriftquellen* cit., nn. 1269-77 e Diogene Laerzio, VI 2, 60). La figura di Arellio dimostra però la presenza nella Roma di Cesare di una pittura a carattere autobiografico, incentrata sulle vicissitudini amorose, analoga alla coeva produzione poetica neoterica; l'assimilazione della donna amata a dee ed eroine è un *tópos* anche dell'elegia romana (già con Cornelio Gallo). Non diversamente dai *carmina* dei *poetae novi*, considerati dagli assertori della poesia epica, sulla scia di Cicerone, un genere «minore» di poesia sostanzialmente disimpegnata e ricreativa, anche i quadri di Arellio sono annoverati da Plinio tra la pittura di genere e condannati per la loro finalità edonistica e l'empia associazione di sacro e profano. Questo giudizio può non esser contraddetto dall'ammirazione di Plinio per pittori di età classica ch'eran ricorsi a modelle per esprimer sembianze divine o di eroine, perché tale costume doveva essere allora giustificato con esigenze speculative (parr. 64, nota 2; 87, nota 1), o per artisti che avevano rappresentato le loro amanti (elenco al par. 87, nota 1), perché questi ritratti erano un esito dell'esperienza amorosa e non una pratica finalizzata ad essa.

120. [1] La lezione *Famulus* è data dai migliori codici (BVF) ed è pertanto da accogliere, di contro a *Fabullus* e ad *Amulius* (il *cognomen Famulus* è documentato anche in *CIL* III, 7167). Plinio ricorda volentieri artisti e opere del recente passato che avevano avuto a che fare col palazzo imperiale, noti a lui di persona (XXXIV.45-47; XXXVI.37). Lo scrittore attribuisce a Famulo una maniera ben definita, che circoscrive con due coppie di termini propri della critica d'arte (che dimostrano la padronanza del lessico critico da parte di Plinio, non la sua dipendenza da una fonte scritta). La prima coppia si riferisce probabilmente alla personalità del pittore, ai contenuti da lui espressi e alle relative qualità stilistiche: *gravis* connoterebbe la sua personalità (cfr. la sua *gravitas*, il dipingere poche ore al giorno e sempre in toga) e ispirazione; *severus* esprimerebbe il trattamento «degno» dei temi mitici (cosí L. Borrelli Vlad, in «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», XXIX-XXX, 1957, pp. 31-37). La seconda coppia si riferisce verosimilmente alle qualità cromatiche: *floridus* alla ricchezza tonale (par. 30, nota 1), *umidus* all'impiego di colori vivi, freschi e umidi piuttosto che di quelli secchi: questi due aggettivi parlano pertanto a favore d'una concezione integralmente coloristica della pittura, propria di Famulo, che potrebbe quindi esser stato un promotore, o un assertore, della pittura a macchia di età neroniana e vespasianea (col IV stile). Famulo per la pittura e Zenodoro per la statuaria (XXXIV.45-47) dimostrano il momentaneo imporsi di nuovo in età neroniana di forti personalità, che avevano elaborato originali ideali formali per le rispettive arti, forse l'esito d'una temperie caratterizzata da personalità d'eccezione (Nerone), dal rapporto di nuovo assai stretto tra il sovrano assoluto (certo dotato d'una notevole sensibilità estetica) e i grandi artisti (sul modello del rapporto di Alessandro con Lisippo e Apelle: parr. 85 e 91, note 1), dalla rottura delle regole classiche, che stimolava la ricerca di nuove maniere, infine dalle molte iniziative monumentali intraprese da Nerone. Il risalto accordato ai due maestri forse non è in contraddizione col disegno storico pliniano sulle arti, che sarebbero moribonde ai tempi dello scrittore, perché per Plinio la grandezza del-

pictor Famulus. Huius erat Minerva spectantem spectans, quacumque aspiceretur. Paucis diei horis pingebat, id quoque cum gravitate, quod semper togatus, quamquam in machinis. Carcer eius artis domus aurea fuit, et ideo non extant exempla alia magnopere. Post eum fuere in auctoritate Cornelius Pinus et Attius Priscus, qui Honoris et Virtutis aedes Imperatori Vespasiano Augusto restituenti
121 pinxerunt, Priscus antiquis similior. (38) Non est omittenda in picturae mentione celebris circa Lepidum fabula, siquidem in triumviratu quodam loco deductus a magistratibus in nemorosum hospitium

tempo stesso brillante e fluido. È opera sua la Minerva che guarda lo spettatore da qualunque parte la si osservi. Dipingeva poche ore al giorno, ma anche questo con solennità; era sempre in toga, anche sulle impalcature. La *Domus Aurea* fu come la prigione in cui fu racchiusa la sua arte; perciò non ne esistono molti altri esempi. Dopo di lui ebbero fama Cornelio Pino e Attio Prisco che dipinsero le celle di Onore e Virtú quando l'imperatore Vespasiano le restaurò; Prisco era piú vicino alla maniera antica[2].

121 (38) Parlando della pittura non bisogna dimenticare una storiella molto nota, riguardante Lepido: durante il triumvirato, mentre si trovava in una certa città, fatto alloggiare dai magistrati locali in una

le singole personalità è indipendente dalla loro collocazione nella parabola della rispettiva *ars* (cfr. l'introduzione al libro XXXIV e il relativo par. 46). Di Famulo, Plinio ricorda due opere: in primo luogo un quadro (forse il piú famoso, tra i pochi realizzati dal pittore) e poi l'apparato pittorico d'un grande impianto. La Minerva era probabilmente il frutto d'una commissione neroniana, avendo questa dea un particolare valore simbolico della missione imperiale di Nerone (cfr. *LIMC*, s.v. *Athena/Minerva*, p. 1075 e n. 410). L'accorgimento dello sguardo che sembra seguire lo spettatore esprimeva presumibilmente la centralità multidirezionale della dea, e dell'istituzione imperiale da lei rappresentata, e pertanto il potere per ovunque di quest'ultima; tale espediente doveva altresí rispondere allo studio di dare animazione e movimento all'immagine, un esito forse delle analoghe istanze della coeva retorica asiana (apprezzabile soprattutto nell'agile e nervosa prosa senecana). La sua attività nella *Domus Aurea* (sulla quale, cfr. XXXIV.84, nota 7) sembra dalla descrizione pliniana quella d'un pittore solitario, senza aiutanti (come lascia credere l'argomentazione che il suo lavoro andava avanti lentamente, perché dipingeva poche ore al giorno), in accordo con le predette connotazioni individualistiche della sua temperie: si deve pertanto pensare a un pittore «militante» piú che a un soprintendente dei lavori. Egli probabilmente, con la solennità del suo comportamento e specie col dipingere in toga, intendeva riproporre la pittura come pratica degna del nobile romano, quale era stata recepita a Roma fin dal IV secolo a. C. (par. 19, nota 1), forse sull'esempio sicionio (par. 76, nota 1). Da Famulo può dipendere la maniera piú innovativa documentata nelle pitture della *Domus* (che tuttavia sono una piccola parte del complesso originario), caratterizzata non a caso da pittura a macchia (forse, l'estrema conseguenza delle compendiarie di Nicomaco e Filosseno), da notevole vivacità cromatica, una gamma tonale estremamente ricca e una concitazione dinamica che fa pensare a un tempo alla Minerva e all'ispirazione «grave» e «severa» (forse nel senso di «tragica») che avrebbe connotato la sua pittura (penso soprattutto alle scene con Achille a Sciro e ratto di Ganimede, che comunque, essendo inserite in partiture decorative, sono da ritenere influenzate da Famulo, non dovute alla sua mano, citando Plinio verosimilmente un pittore di megalografie e non di apparati decorativi): N. Dacos, in «Dialoghi di Archeologia», II, 1968, pp. 210-26. Plinio, pur apprezzando il pittore (gli aggettivi *gravis*, ecc. presuppongono un elogio) ne condanna tuttavia l'attività al servizio della *luxuria* (par. 116, nota 1) d'un principe che lo scrittore, scrivendo sotto Vespasiano, piú volte condanna (par. 51; XXXIV.45 e 84): cfr. *carcer*, ecc.

[2] Il tempio di Onore e di Virtú si trovava fuori Porta Capena: a due celle (il che spiega il plurale *aedes* di Plinio), eretto al solo Onore nel 234, dedicato ad entrambi gli dèi (con l'aggiunta della cella per la Virtú) nel 205, accoglieva diversi tesori dal bottino di Siracusa del 212: Vespasiano lo restaurò, adornando le due celle con pitture parietali, in accordo con la funzione di sedi di oggetti artefatti da queste assolta, col costume, ormai consolidato, di avvolgere gli spazi interni con rappresentazioni dipinte (par. 116, nota 1), verosimilmente con un richiamo alle pitture parietali di templi mediorepubblicani (par. 19, note 1 e 2), che potevano far ritenere questo intervento appropriato a templi di tale epoca. Forse Vespasiano intendeva altresí contrapporre alle pitture promosse da Nerone di maniera «barocca» e finalizzate alla decorazione della propria residenza, altre pitture, di maniere rispettose della tradizione e finalizzate alla decorazione di ambienti sacri (anche Plinio, accostando le due iniziative, sembra contrapporre la seconda alla prima). Pino e Prisco (noti forse da *CIL* VI, 16239 e 12745) avevano decorato presumibilmente ciascuno una cella: forse, dato l'ordine di citazione, il primo la cella di Onore, il secondo quella di Virtú. Si può proporre che Pino, essendo il meno arcaizzante dei due, fosse uno dei promotori in pittura del classicismo flavio; mentre Prisco sarebbe pertanto uno degli iniziatori della pittura arcaistica medioimperiale.

minaciter cum iis postero die expostulavit somnum ademptum sibi volucrum concentu; at illi draconem in longissima membrana depictum circumdedere luco, eoque terrore aves tunc siluisse narratur et postea posse compesci.

122 (39) Ceris pingere ac picturam inurere quis primus excogitaverit, non constat. Quidam Aristidis inventum putant, postea consummatum a Praxitele; sed aliquanto vetustiores encaustae picturae exstitere, ut Polygnoti et Nicanoris, Mnesilai Pariorum. Elasippus quoque Aeginae picturae suae inscripsit ἐνέχαεν, quod profecto non fe-
123 cisset nisi encaustica inventa. (40) Pamphilus quoque, Apellis prae-

residenza in mezzo agli alberi, ebbe a protestare minacciosamente con loro il giorno dopo dicendo che il canto degli uccelli non lo aveva fatto dormire, ma loro circondarono il bosco con un drago dipinto su una striscia di pergamena lunghissima e si narra che allora gli uccelli, spaventati, tacquero, e con lo stesso espediente in seguito potevano essere ridotti al silenzio.

122 (39) Non si sa chi per primo abbia inventato la pittura ad encausto ovvero dipingere con le cere e imprimere bruciando la pittura[1]. Alcuni ritengono sia stata un'invenzione di Aristide, in seguito perfezionata da Prassitele: ma sono esistite pitture ad encausto alquanto piú antiche, come quelle di Polignoto e di Nicanore e Mnesilao di Paro[2]. Anche Elasippo di Egina scrisse su un suo quadro *enekaen*, cosa che certo non avrebbe fatto se la pittura ad encausto non fosse stata già inventata[3].

123 (40) Anche Panfilo, maestro di Apelle, si dice che abbia dipinto

122. [1] Plinio, chiusa la trattazione della pittura di genere, inizia quella della pittura a encausto (cioè «bruciata»), di cui egli distingue le due operazioni fondamentali: il *ceris pingere*, vale a dire l'uso a freddo, con un pennello, di cere temporaneamente ridotte allo stato di sospensione acquosa; e il *picturam inurere*, cioè la loro applicazione dopo un forte riscaldo. Si tratta di due momenti successivi della medesima lavorazione delle cere, col fine di far aderire i colori e dare luminosità alle opere cosí trattate. Solo il secondo momento era, a rigore, pittura a encausto: tuttavia la denominazione *encaustae picturae* è riferita qui, per estensione, all'intero processo di trattamento e applicazione delle cere con finalità pittoriche (l'interpretazione qui accolta sembra, tra le tante proposte, l'unica che salvaguardi tutte le implicazioni della notizia pliniana: cfr. E. Schiavi Gazzola, in *Atti del VII Congresso Internazionale di Archeologia Classica*, Roma 1961, I, pp. 155-58): sulle tecniche a encausto in uso precedentemente a quella qui indicata da Plinio, cfr. par. 149, nota 1.

[2] Come per la pittura col pennello (parr. 15, note 1-2; 16, note 1-5; 54, nota 1), Plinio si interroga sull'ideatore dell'encausto (*excogitator* e non *inventor*, perché l'encausto è un'invenzione, non una scoperta), sulla scia di analoghe ricerche della critica d'arte protoellenistica (par. 15, nota 1): anche in questo caso, tale individuazione appariva problematica, probabilmente perché questa tecnica in età classica doveva esser stata oggetto di diversi perfezionamenti (cfr. par. 149, nota 1), ciascuno dei quali poteva esser ritenuto l'*excogitatio* per eccellenza dell'encausto. Plinio, come per la pittura col pennello (par. 54, nota 1), anche qui critica la tesi di chi poneva pure l'invenzione dell'encausto alla fine del V secolo (Aristide, essendo anteriore a Prassitele, è ovviamente il Vecchio) e il suo perfezionamento in età tardoclassica: probabilmente gli assertori di questa teoria sono ancora Senocrate e Antigono perché essa si inquadra bene nell'*interpretatio* di questi critici, che ponevano l'apogeo delle arti figurative nell'età di Alessandro. La contraddizione rilevata da Plinio tra le asserzioni delle sue fonti e la documentazione pittorica può esser risolta pensando che l'encausto fosse un'innovazione di Polignoto (cfr. par. 149, nota 1), in accordo con le sue ricerche cromatiche e sulla lucentezza (parr. 42, nota 1; 58, nota 4; Overbeck, *Schriftquellen* cit., nn. 1067-79), usato empiricamente nella scuola di questi (alla quale potrebbero appartenere Nicanore, Mnesilao ed Elasippo, altrimenti ignoti); che Aristide, a un tempo pittore e scultore e la cui attitudine speculativa è provata dal suo allunnato alla scuola di Policleto (rimandi al par. 75, nota 2), avesse elaborato per la prima volta una teoria dell'encausto come tecnica autonoma da una specifica arte, facendo tesoro di innovazioni in questa tecnica occorse in attività estranee alla pittura di cavalletto (cfr. par. 149, nota 1) e spianando cosí la strada a una sua applicazione alla scultura in marmo da parte di Prassitele (documentata, per la scultura del IV secolo, anche archeologicamente: cfr. P. Reutersward, *Studien zur Polychromie der Plastik*, Stockholm 1960, pp. 71-74, 83-102), che probabilmente si avvaleva all'uopo della collaborazione di Nicia (par. 133, nota 1), notoriamente esperto nella dipintura sul marmo (Pausania, VII 22, 6-7). Sulle diverse tecniche di encausto usate da Polignoto e da Aristide, cfr. par. 149, nota 1.

[3] L'uso del verbo *enékaen* (cioè «impresse bruciando» la pittura) in luogo di ἔγραψεν cioè «dipinse») denota l'orgogliosa esibizione della maestria nella nuova tecnica del pittore egineta.

ceptor, non pinxisse solum encausta, sed etiam docuisse traditur Pausian Sicyonium, primum in hoc genere nobilem. Bryetis filius hic fuit eiusdemque primo discipulus. Pinxit et ipse penicillo parietes Thespiis, cum reficerentur quondam a Polygnoto picti, multumque
124 comparatione superatus existimabatur, quoniam non suo genere certasset. Idem et lacunaria primus pingere instituit, nec camaras ante eum taliter adornari mos fuit; parvas pingebat tabellas maximeque pueros. Hoc aemuli interpretabantur facere eum, quoniam tarda picturae ratio esset illa. Quam ob rem daturus et celeritatis famam ab-

non solo encausti ma anche che abbia insegnato tale arte a Pausia[1] di Sicione, il primo ad essere famoso in questo genere. Costui era figlio di Briete, di cui all'inizio era anche discepolo. Anch'egli dipinse a tempera dei muri a Tespie[2], allora restaurati dopo essere stati già dipinti da Polignoto e nel confronto egli risultava di gran lunga superato; ma non aveva gareggiato nel suo genere.

124 Sempre lui fu il primo a dipingere i soffitti a cassettoni, né prima di lui si usava adornare in questo modo le volte; dipingeva piccoli quadretti, per lo piú fanciulli. I suoi rivali dicevano che egli faceva cosí poiché quella tecnica di pittura è lenta[1]. Per questo, al fine di

123. [1] In accordo con l'impostazione spiccatamente didattica della scuola sicionia (parr. 75, nota 4; 76, nota 1), è ad opera di Panfilo che l'encausto diviene oggetto d'un rigoroso insegnamento e che per conseguenza si afferma il pittore (Pausia) specializzato prevalentemente in questa tecnica. Anche l'apporto decisivo della scuola sicionia doveva esser stato evidenziato da Senocrate, che ravvisava in due allievi di questa scuola, Lisippo e Apelle, i momenti culminanti delle rispettive arti. Il padre di Pausia è altrimenti ignoto, ma forse educò il figlio alla pittura a tempera (ricordata subito dopo: *penicillo*), mentre Panfilo lo iniziò alla tecnica dell'encausto.

[2] Plinio, prima di passare alle opere a encausto di Pausia, parla d'una sua opera «col pennello» (cioè a tempera), il restauro integrativo di pitture parietali di Polignoto (altrimenti ignote, ma riferibili al soggiorno del pittore tasio in Beozia: Reinach, *Recueil* cit., nn. 123-27), probabilmente danneggiate con la distruzione della città ad opera dei Tebani prima del 371 (cfr. J. Tuplin, in «Athenaeum», LXIV (1986), pp. 321-41). Tale commissione è databile probabilmente all'indomani della ricostruzione della città (nel 338) e dimostra il desiderio di Tespie risorta di porre in risalto le diverse opere d'arte da essa vantate, sentite come simboli della tradizione patria e fattori d'orgoglio per i Tespiesi (lo documenta, proprio per la seconda metà del IV secolo, Dicearco, *Geographia Graeci Minores* I 104). Questo restauro d'un'opera di Polignoto dimostra altresí l'acquisizione dell'individualità storica e artistica delle opere d'arte, che quindi non possono esser sostituite con copie o con altre opere, ma debbono esser consevate. L'incarico a Pausia è dovuto forse sia alla connotazione oligarchica e filomacedone, e dunque antitebana, della scuola sicionia (parr. 76, nota 1; 93, nota 5; 109, nota 1), sia al proverbiale procedere lento e analitico del pittore (par. seguente), che si addiceva a un intervento integrativo. L'«inferiorità» di Pausia rispetto alla pittura originale sarebbe stata dovuta al fatto che il pittore sicionio non aveva dipinto nel suo *genus*, che era la pittura a encausto, ma nella *pictura penicillo*. È infine probabile che Pausia, nel suo viaggio a Tespie, fosse accompagnato dall'amata Glicera (par. 125), perché nel santuario tespiese di Erote si trovava un monumento votivo di questa donna al dio (Strabone, IX 2 25, 410) a cui ella, come amante d'un noto artista, doveva la celebrità e il riscatto dalle sue umili origini.

124. [1] Plinio dà quindi notizia di alcune innovazioni operate da Pausia: bisogna distinguere a tal riguardo la pittura di *lacunaria*, vale a dire dei riquadri centrali di cassettoni del soffitto, da quella delle *camarae*, che prevedeva quadri sul coronamento delle pareti, negli spazi liberi tra le travature; questo tipo di pittura «applicata» era un esito a un tempo della concezione didattica (e dunque potenzialmente applicativa) dell'arte, coltivata a Sicione, e dell'interesse di Pausia per soggetti vegetali, che si prestavano bene alla decorazione di ambienti. Tale «pittura per soffitti» è testimoniata epigraficamente in inventari da Delo, archeologicamente dalla copertura a cassettoni della *tholos* di Epidauro (dove l'influsso di Pausia è verosimile pure per la presenza di suoi quadri: Pausania, II 27.3) e, all'inizio dell'età ellenistica, dalla «traduzione» nel tufo d'un soffitto dipinto della Tomba dei Festoni a Tarquinia (bibliografia in Croisille, *ad loc.*; Moreno, *La pittura greca* cit., p. 139). La dipintura di piccoli quadri è in accordo coi valori dell'accuratezza e dell'acribia tanto cari a Pausia e alla scuola sicionia. La rappresentazione di fanciulli rientra nell'interesse dei pittori sicioni per l'espressione di ritmi corporei come forme ideali, geometriche e disegnative, al di fuori di contenuti o contesti narrativi (par. 76, nota 1); e costituisce un momento dell'elaborazione della tipologia del putto in età tardoclassica (cfr. anche il suo Erote: Pausania, II 27.3; sull'Erote putto, cfr. ora M. Söldner, *Untersuchungen zu liegenden Eroten in der hellenistischen und römischen Kunst*, Frankfurt 1986). Pure la lentezza del pittore rientrava nell'ideale dell'acribia della scuola sicionia (che preannuncia il «piccola stilla, purezza suprema» di Callimaco) ed era certo incrementata dalla tecnica a encausto, comportante l'applicazione alla tavola con una spatola di quantità minute di cera, che si facevano aderire

125 solvit uno die tabellam, quae vocata est hemeresios, puero picto. Amavit in iuventa Glyceram municipem suam, inventricem coronarum, certandoque imitatione eius ad numerosissimam florum varietatem perduxit artem illam. Postremo pinxit et ipsam sedentem cum corona, quae e nobilissimis tabula est, appellata stephanoplocos, ab aliis stephanopolis, quoniam Glycera venditando coronas sustentaverat paupertatem. Huius tabulae exemplar, quod apographon vo-
126 cant, L. Lucullus duobus talentis ecuit ... Dionysius Athenis. Pausias autem fecit et grandes tabulas, sicut spectatam in Pompei porticu boum immolationem. Eam primus invenit picturam, quam postea imitati sunt multi, aequavit nemo. Ante omnia, cum longitudinem bovis ostendi vellet, adversum eum pinxit, non traversum, et abun-
127 de intellegitur amplitudo. Dein, cum omnes, quae volunt eminentia

darsi anche fama di rapidità, in un sol giorno finí un quadretto che fu chiamato *hemeresios*, raffigurante un fanciullo.

125 Amò in gioventú Glicera sua concittadina, l'inventrice delle ghirlande di fiori; gareggiando con lei condusse quel tipo di arte a riprodurre una estrema varietà di fiori. Infine dipinse proprio lei, seduta, con una ghirlanda di fiori: è un quadro tra i piú famosi, chiamato «Colei che intreccia ghirlande», da altri «La venditrice di ghirlande» poiché Glicera aveva sostentato la sua povertà vendendo corone. Una copia di questo quadro – si dice un «apografon» –, Lucio Lucullo[1] la comprò per due talenti, cioè per lui la comprò Dionisio ad Atene.

126 Del resto Pausia fece anche grandi tavole come il Sacrificio dei buoi ammirato nel portico di Pompeo[1]. Per primo egli inventò degli accorgimenti nella pittura che poi molti cercarono di imitare ma che nessuno eguagliò. Innanzitutto, volendo evidenziare la lunghezza del bue, lo dipinse di prospetto, non di profilo, e cosí ben se ne com-

127 prende la grandezza. Inoltre, mentre tutti gli altri, le parti che vo-

poi con uno stilo riscaldato (par. 122, nota 1): ci doveva essere in quest'accusa anche un'allusione al nome del pittore (*Pausías*, abbreviazione di *Pausanías*, era interpretabile come «chi riposa, chi è tranquillo»): si veda ancora Moreno, *La pittura greca* cit., pp. 136-38.

125. [1] Sull'importanza delle vicende personali e, in particolare, delle esperienze amorose nelle produzioni di diversi artisti del IV secolo, par. 87, nota 1: l'enorme successo di molte tra queste opere, compreso il quadro di «Glicera con ghirlanda», parla a favore di un'accettazione dell'espressione di contenuti soggettivi nelle arti in almeno una parte della società greca tardoclassica. La rappresentazione di diversi tipi di fiori si inquadra nella predilezione di Pausia per la tematica vegetale e, piú in generale, nella ricerca di rappresentare la verità naturale ad opera degli artisti sicioni. Plinio, in XXI.4, aveva già dato notizia di questo quadro, indicandone la data (il 380-377: certo una delle prime opere del pittore) e l'occasione: il quadro «propagandava» un'importante innovazione culturale, l'uso negli agoni sacri di corone con teste non piú di rami d'albero, ma di fiori. Non si trattava pertanto di pittura profana, ma l'istanza personale veniva «giustificata» dal movente religioso. È probabile che l'interesse di Pausia per ornamenti vegetali fosse connesso con la voga di questo tipo di decorazioni per interni di architetture private nel IV secolo (un esito della larga affermazione in quest'epoca dell'edilizia residenziale): confronti *ad hoc* in Moreno, *La pittura greca* cit. pp. 138-40. La notizia della copia comprata da Lucullo a un prezzo assai alto rientra tra i documenti dell'esistenza di una produzione copistica da quadri tardoclassica in età romana (dati conosciuti anche dal par. 91: nota 1); e prova che uno dei centri di quest'attività copistica era Atene (notevole è pure l'informazione sui termini greco e latino designanti la «copia»: *apógraphon* ed *exemplar*). Lucullo fu uno dei maggiori collezionisti di quadri in Roma tardorepubblicana (cfr. i passi citati al par. 4, nota 1; e Plutarco, *Vite parallele*, *Lucullo* 39). È infine incerto se Dionisio fosse il copista (ipotesi che prevede una lacuna nel testo) o, piuttosto, l'acquirente dei quadri per conto di Lucullo (ipotesi preferibile, perché permette di conservare il testo tràdito).

126. [1] Sulla *porticus Pompei*, XXXIV.40, nota 2 (le opere quivi custodite rivelano la predilezione di Pompeo per i capolavori dell'età di Alessandro: cfr. Gualandi, in aa.vv., *Plinio il Vecchio* cit., p. 294). Sulle vicende collezionistiche di questo quadro, con gli altri di Pausia ch'eran stati proprietà pubblica di Sicione, par. e nota sgg. Tale quadro, come quello di Glicera (nota precedente), rappresentava un momento d'una festività (un sacrificio) ed era pertanto probabilmente un voto in un santuario (il che spiegherebbe la sua appartenenza ai beni pubblici di Sicione: cfr. nota seguente). Pausia doveva aver quindi lavorato piú volte per committenti, pubblici o privati, interessati alle piú importanti ricorrenze di Sicione. La raffigurazione del bue di prospetto rientra nell'interesse del pittore per la tematica naturalistica e in quello della scuola sicionia per la resa della prospettiva intesa in un'ottica geometrica e plastica (col dare rilievo alle immagini), senza cioè ricorrere all'espediente chiaroscurale. Sul rito dell'*immolatio boum*, O. Brendel, in «Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung», XLV, 1930, pp. 196-226.

videri, candicanti faciant colore, quae condunt, nigro, hic totum bovem atri coloris fecit umbraeque corpus ex ipsa dedit, magna prorsus arte in aequo extantia ostendente et in confracto solida omnia. Sicyone et hic vitam egit, diuque illa fuit patria picturae. Tabulas inde e publico omnes propter aes alienum civitatis addictas Scauri aedilitas Romam transtulit.

128 Post eum eminuit longe ante omnes Euphranor Isthmius olympiade CIIII, idem qui inter fictores dictus est nobis. Fecit et colossos et marmorea et typos scalpsit, docilis ac laboriosus ante omnes et in

gliono far apparire in risalto, le dipingono di color biancheggiante, quelle che intendono nascondere, di nero, costui dipinse, tutto il bue di color scuro e la massa di ombra la formò con l'ombra stessa; grande arte la sua, se egli poteva mostrare in rilievo le parti che pure erano sullo stesso piano del quadro, e spezzati i piani che pure erano uniti. Anch'egli visse a Sicione che per lungo tempo fu la patria della pittura. Ma in seguito tutti i quadri appartenenti al patrimonio pubblico furono messi all'asta per riscattare il debito della città e Scauro li fece portare a Roma durante la sua edilità[1].

128 Dopo di lui si distinse di gran lunga fra tutti Eufranore[1] dell'Istmo, nella 104ª Olimpiade, lo stesso di cui ho parlato fra i bronzisti. Fece statue colossali[2], in marmo, e modelli[3], artista versatile e

127. [1] Sul notevole contributo dato da Sicione allo svolgimento della pittura in Grecia, parr. 15, nota 2; 16, nota 3; 64, nota 4; 75, note 3-4; 76, note 1-2; 80, nota 2; 81, 84, 88 e 89, note 1; 123, note 1-2; 124, 125 e 126, note 1: la trattazione pliniana della pittura dimostra che lo scrittore fa propria l'*interpretatio* filosicionia della parabola di quest'arte, che risale probabilmente ad Apelle, Senocrate e Antigono (parr. 54 e 123, note 1); su un'analoga «centralità» di Sicione nella scultura in marmo, XXXVI.9-10. Sicione si era indebitata con la guerra di Silla contro Mitridate. La decisione di Scauro di acquistare i quadri messi all'asta dai Sicioni rientrava nella pratica seguita da questi (e da molti altri edili) di acquisire popolarità apprestando monumenti e spettacoli e abbellendo la città: forse con questi quadri aveva adornato il suo celebre teatro provvisorio (cfr. VIII.64; XXXIV.36, nota 2; XXXVI.5, 50, 113-16). L'edilità di Scauro cade probabilmente nel 58 a. C. Tra i quadri in questione, quello di Pausia con *immolatio boum* (e forse pure altri meno celebri) fu infine collocato, forse nel 55, nella *porticus Pompei* (XXXVI.40, nota 2).

128. [1] Plinio passa quindi a dar notizia di Eufranore come pittore (parr. 128-30): egli ha già parlato di quest'artista come bronzista (sul valore di *fictor*, XXXIV.7, nota 2) in XXXIV.50 (nota 17); 77 (note 1-4); 78 (note 1-3), ha dato notizia del suo alunnato presso Aristide il Vecchio (par. 111, nota 1) e tornerà a citarlo per un suo discepolo (par. 146, nota 1). Per Eufranore, egli si avvale non solo di informazioni attinte a critici del primo ellenismo (par. seguente, nota 1), ma anche della lettura diretta del suo trattato *de symmetria et coloribus* (bibliografia del libro XXXV). Avendo avuto come maestro Aristide, che aveva dato un contributo notevole alla tecnica dell'encausto (par. 122, nota 2), fu verosimilmente indotto da questi alla specializzazione in tale tipo di pittura. Plinio, nel porre la sua fioritura dopo quella di Pausia, si riferisce non agli estremi delle loro vite (i due erano più o meno coevi), ma alle date delle rispettive opere più famose: per Pausia, il quadro con Glicera, del 380-377, opera giovanile (par. 125, nota 1); per Eufranore, probabilmente la «Battaglia di Mantinea», del 362 (129, nota 1; XXXIV.50, nota 17). La notizia che quest'ultimo era Istmio, cioè di Istmia, nel territorio di Corinto, può esser accolta: poiché Plutarco, *De gloria Atheniensium* 2, e lo Scoliasta a Giovenale, III 217 lo dichiarano ateniese, egli probabilmente era stato insignito della cittadinanza ateniese, dopo aver dipinto la Stoá di *Zeús Eleuthérios* (cfr. O. Palagia, *Euphranor*, Leiden 1980, pp. 6-7).

[2] L'ideale enciclopedico sul piano culturale, politecnico su quello dell'attività era di tradizione sicionia (par. 76, nota 1), che quindi esercitò un notevole influsso sulla formazione e la maniera di Eufranore (Plinio, nella sua presentazione dell'artista, lo avvicina più alla scuola sicionia che a quella attica, certo per la sua dipendenza da fonti filosicionie: par. precedente, nota 1). L'elogio della versatilità e dell'ingegno di Eufranore è anche in Quintiliano, XII 10.12. I colossi formano per Plinio una classe distinta della scultura in bronzo (XXXIV.39-46): l'applicazione dell'artista istmio alla κολοσσουργία è coerente con la sua ricerca della monumentalità (nota seguente) e prelude alla voga di statue colossali e all'affermazione di statuari specializzati nella loro realizzazione, tipica del primo ellenismo (XXXIV.40, note 3 e 5; 41, note 1-4; 42, note 1-2; 44, nota 2).

[3] Conosciamo una sola statua in marmo di Eufranore, il simulacro di Apollo Patroo per il tempio di questo dio nell'*agorá* di Atene (Pausania, I 3.4): l'impianto è databile al 330 circa (J. M. Camp, *Athenian Agora*, London 1986, pp. 159-62). Della statua di Eufranore (appartenente dunque alla produzione tarda di questi) è stato rinvenuto il torso, appunto colossale, in marmo pentelico: Apollo era rappresentato come citaredo; il trattamento del panneggio e la sensibilità tettonica denotano la

quocumque genere excellens ac sibi aequalis. Hic primus videtur expressisse dignitates heroum et usurpasse symmetrian, sed fuit in uni-
129 versitate corporum exilior et capitibus articulisque grandior. Volumina quoque composuit de symmetria et coloribus. Opera eius sunt equestre proelium, XII dei, Theseus, in quod dixit eundem apud Parrhasium rosa pastum esse, suum vero carne. Nobilis eius tabula Ephesi est, Ulixes simulata insania bovem cum equo iungens et palliati cogitantes, dux gladium condens.

laborioso quanto altro mai, prestigioso in qualsiasi tipo di arte e sempre uguale a se stesso. Sembra che costui per primo abbia saputo rendere l'aspetto venerando degli eroi ed abbia usato la simmetria ma nel complesso le sue corporature erano troppo esili, mentre le teste
129 e le articolazioni erano troppo grandi. Scrisse anche dei volumi sulla simmetria e i colori. Sono opere sue una Battaglia equestre, i Dodici Dèi, Teseo, a proposito del quale disse che, mentre quello di Parrasio si era nutrito di rose, il suo invece aveva mangiato carne. È famoso un suo quadro in Efeso ove Ulisse fintosi pazzo, aggioga un bue insieme con un cavallo; vi sono rappresentati anche uomini vestiti col pallio e pensierosi e un comandante che rinfodera la spada[1].

cura di dare all'immagine a un tempo grandiosità e modellazione chiaroscurale, spinta al virtuosismo, che rivela l'educazione alla pittura di questo scultore (Palagia, *Euphranor* cit., pp. 13-32). I *týpoi* di Eufranore richiamano quelli di Timoteo per il tempio di Asclepio a Epidauro ed erano probabilmente, come questi, modelli di sculture architettoniche (cfr. Palagia, *Euphranor* cit., pp. 7-8): com'è noto, l'attività nella scultura sia a tutto tondo sia architettonica accomuna i maggiori scultori del IV sec., perché le molte iniziative monumentali dell'epoca abbisognavano d'apparati scultorei (o dipinti) atti a «dichiararne» le funzioni e a impreziosirli e in quanto il pittoricismo di diversi maestri tardoclassici si addiceva all'esigenza di dare con le sculture movimento e apparenza chiaroscurale alle superfici architettoniche: cfr. XXXVI.30-31.

129. [1] L'espressione della dignità degli eroi rimanda probabilmente: 1) alla caratterizzazione psicologica dei volti e alla grandiosità e monumentalità delle immagini (nota precedente), il risalto plastico delle quali doveva essere ottenuto con un trattamento cromatico piuttosto che disegnativo (cfr. la contrapposizione tra il Teseo di Eufranore e quello di Parrasio, che denuncia una volontà di distacco dalla maniera precedentemente in voga); 2) alla scelta dei soggetti, di regola piuttosto austeri e «impegnati», mai frivoli (Palagia, *Euphranor* cit., p. 9). L'interesse di Eufranore per la simmetria, il suo approccio teorico alle arti e l'esigenza di scrivere un trattato sono forse gli esiti del suo alunnato presso Aristide il Vecchio, discepolo di Policleto (XXXIV.72): il titolo del trattato (*de symmetria et coloribus*) parla a favore di una sintesi della concezione ritmica e disegnativa dell'immagine (tipicamente policletea) con una modellazione figurativa basata sui colori (già valorizzata da Zeusi, quindi riconducibile all'ambiente attico). Le innovazioni di Eufranore consistevano in uno snellimento delle corporature e nell'ingrandimento di testa e arti, motivato probabilmente dall'importanza attribuita all'espressione (che si risolveva in una preminente attenzione ai movimenti degli arti e al capo: cfr. le teste avvolte in masse villose di capelli e barba, tipiche della scuola attica tardoclassica e presentanti pertanto dimensioni cospicue rispetto ai corpi) e dall'intento di creare coi risalti di arti e torso e con i relativi intervalli spaziali un contrasto chiaroscurale, tipico dell'artista (cfr. nota precedente; Palagia, *Euphranor* cit., pp. 9-12). La critica di Plinio sottintende la considerazione delle proporzioni lisippee come ottimali (XXXIV.65, nota 1) e deve risalire dunque a fonti favorevoli a Lisippo, cioè a Senocrate e Antigono (par. 54, nota 1). La battaglia equestre, i Dodici Dèi e il Teseo (raffigurato con Demo, il popolo ateniese, e la Democrazia) sono accostati perché decoravano un unico impianto: la *stoá* di *Zeús Eleuthérios* nell'*agorá* di Atene (Pausania, I 3.3-4). Probabilmente Eufranore aveva dipinto pannelli lignei affissi alle pareti interne della *stoá*: il complesso esaltava la vitalità della democrazia moderata ateniese, simboleggiata dalla composizione con Teseo (secondo la *communis opinio*, l'istitutore della democrazia) e che poteva contare sulla protezione divina e aveva realizzato importanti successi in una politica di alleanza con Sparta. Una copia del dipinto con battaglia, probabilmente del 130 d. C. circa, fu posta a Mantinea (Pausania, VIII 9.8). Eufranore aveva incentrato la battaglia tra Ateniesi e Tebani nello scontro tra Grillo, figlio di Senofonte, ed Epaminonda (cfr. pure Plutarco, *De gloria Atheniensium* 2; Pausania, VIII 11.6; IX 15.5), il che sembra riflettere l'ondata di commozione che coinvolse Atene alla morte di Grillo, in accordo dunque con una concezione retorica della narrazione storica (scritta o figurata), propria dell'Atene di Isocrate, intesa offrire *exempla* ai cittadini. I Dodici Dèi dovevano presentare divinità e l'ordine di successione proprio del relativo santuario nell'*agorá*, presso la *stoá*: dalle testimonianze letterarie (Valerio Massimo, VIII 11 ext. 5; Dione Crisostomo, *Orazioni* 37, 43; Luciano, *Immagini* 7; Eustazio, *Iliade*. Scoli I 528-30) e da probabili echi iconografici arguiamo che Eufranore aveva cercato di esprimere immagini maestose, dando risalto alle teste e alle chiome, certo per ottenere ef-

130 Eodem tempore fuere Cydias, cuius tabulam Argonautas HS CXXXIIII Hortensius orator mercatus est eique aedem fecit in Tusculano suo, Euphranoris autem discipulus Antidotus. Huius est clipeo dimicans Athenis et luctator tubicenque inter pauca laudatus. Ipse diligentior quam numerosior et in coloribus severus maxime in-

130 Nello stesso tempo vissero Cidia[1] il cui quadro rappresentante gli Argonauti fu comprato per 144 000 sesterzi dall'oratore Ortensio, che gli fece costruire un tempietto nella sua tenuta di Tuscolo. Eufranore ebbe come allievo Antidoto[2]. Sono di quest'ultimo, in Atene, un Combattente con lo scudo, un Lottatore e un Trombettiere lodato come pochi. Fu piú diligente che vario nei ritmi e freddo nei colori; fu famoso soprattutto per avere avuto come allievo Nicia

fetti chiaroscurali, cari al pittore. Del dipinto con Teseo (su cui, anche Plutarco, *De gloria Atheniensium* 2) è riconoscibile la Democrazia incoronante Demo in una testata di decreto del 338, per la consueta modellazione pittoricistica del panneggio e delle parti villose, il risalto della testa e degli arti, connotativi della maniera di Eufranore (tuttavia, le due figure risentono forse pure di prototipi prassitelici: documentazione e proposte in Palagia, *Euphranor* cit., pp. 50-64). Il quadro con Ulisse richiama per tema un'opera di Parrasio e sembra ispirato a un dramma (Palagia, *Euphranor* cit., pp. 63-64): vi si può cogliere ancora una volta la predilezione del pittore per soggetti bellici (cfr. *dux gladium condens*), in rapido movimento (cfr. anche *bovem cum equo iungens*), per il risalto degli stati d'animo (l'*insania* e i *cogitantes*) e dunque del volto, e per la modellazione del panneggio (cfr. i *palliati*). Il quadro si trovava probabilmente nel santuario efesino di Artemide, che nei decenni centrali del IV secolo accoglie opere dei piú rinomati artisti, in occasione della ricostruzione del tempio (par. 93, nota 1).

130. [1] Questo pittore è noto anche da Teofrasto, *De lapidibus* 95; Stefano Bizantino, s.v. *Kythnos*; Eustazio, *Ad Dionysium Periegetem* 526: la sua specializzazione nell'encausto è infatti in accordo con la sua invenzione d'un nuovo tipo di rosso, ottenuto con ocra trattata al fuoco. Il suo quadro con Argonauti richiama un tema particolarmente «presente» nella produzione tragica del V-IV secolo e in quella figurata tardoclassica (*LIMC*, s.v. *Argonautai, passim*, specie p. 592 e n. 26): si può proporre che esso fosse stato posto come opera votiva, forse della marineria ateniese (parr. 101 e 108, note 2), in un santuario d'Atene, forse l'*Anakeion* (cfr. il dipinto di Micone: Pausania, I 18.1; e la composizione statuaria di Licio, dal tema analogo: cfr. XXXIV.79, nota 2). Con la presa sillana di Atene dell'86 a. C., il quadro sarebbe finito a Roma (l'alto prezzo pagato per l'acquisto si inquadra nella stima dei maestri attici del IV secolo in Roma tardorepubblicana: cfr., ad esempio, parr. 108, nota 2: 109, nota 1); la sua collocazione in un sacello (*aedes*) ne rispettava probabilmente l'originaria funzione votiva, dunque sacra; ma il gusto di impreziosire con opere d'arte tempietti inseriti in paesaggi campestri rientra nell'affermazione, in età tardorepubblicana, del gusto per il paesaggio idillico sacro (Grimal, *Jardins* cit., pp. 311-12). La tavola di Cidia è probabilmente il quadro con Argonauti dedicato poi da Agrippa nella *porticus Argonautarum* (Dione Cassio, LIII 27: eretta da Agrippa nel 25 a. C. nel santuario di Nettuno presso il *Pantheon*, in Campo Marzio), alla quale aveva appunto dato il nome (Marziale, II 14 6; III 20 11; XI 1 12), per l'identità tematica e in quanto si trattava d'un'opera piuttosto celebre, in sintonia dunque con l'alto prezzo e la privilegiata collocazione accordati ad esso da Ortensio.

[2] Questo allievo di Eufranore è altrimenti ignoto: la sua *diligentia*, per la contrapposizione di *diligens* a *numerosus*, corrispondeva forse a una sapiente calibratura delle proporzioni e della simmetria (ereditata dal maestro); la sua *severitas* cromatica era pure coerente con l'ispirazione grave e austera di Eufranore e con la ricerca di questi di «compattare» cromaticamente le immagini, cosí da dar loro grandiosità e monumentalità (cfr. parr. 128, note 1-2; 129, nota 1). La critica pliniana alla mancanza di varietà ritmica (*numerus*) e alla freddezza nei colori di Antidoto presuppone un confronto con Apelle, ammirato da Plinio per la fantasia immaginifica e la resa dello *splendor*, che doveva determinare una continua variazione dei colori alla luce (cfr. parr. 29, nota 3; 92, nota 1; 96, nota 3; 97, nota 1; e il raffronto tra la grazia di Apelle e la freddezza di Protogene: par. 80, nota 1); tale giudizio limitativo risale perciò plausibilmente a Senocrate e Antigono, che avevano ravvisato in Apelle il momento culminante della pittura (par. 54, nota 1). I temi dei quadri citati dimostrano che Antidoto si era specializzato in rappresentazioni di combattenti, sulla scia di Eufranore, contribuendo pertanto all'affermazione della pittura di battaglie; il *clipeo dimicans* di Atene ricorda il combattente con scudo della stele ateniese di Aristonaute (Reinach, *Recueil* cit., p. 285, nota 4): se tale confronto coglie nel segno, Antidoto avrebbe rimeditato la maniera di Eufranore dando alle immagini maggiore concitazione. I soggetti in questione fanno pensare a quadri votivi, richiesti da privati: l'attività di Nicia per committenti privati (Pausania, VII 22.6) può esser spiegata con l'ipotesi che questi avesse rilevato la bottega del maestro, ereditandone la clientela. Tuttavia il debito di Nicia verso Antidoto deve aver riguardato soprattutto l'apprendimento dell'encausto.

claruit discipulo Nicia Atheniense, qui diligentissime mulieres pin-
131 xit. Lumen et umbras custodiit atque ut eminerent e tabulis picturae maxime curavit. Opera eius Nemea advecta ex Asia Romam a Silano, quam in curia diximus positam, item Liber pater in aede Concordiae, Hyacinthus, quem Caesar Augustus delectatus eo secum deportavit Alexandrea capta, et ob id Tiberius Caesar in templo eius
132 dicavit hanc tabulam et Danaen, Ephesi vero est megabyzi, sacerdotis Ephesiae Dianae, sepulchrum, Athenis necyomantea Homeri. Hanc vendere Attalo regi noluit talentis LX potiusque patriae suae donavit abundans opibus. Fecit et grandes picturas, in quibus sunt Calypso et Io et Andromeda; Alexander quoque in Pompei porticibus
133 praecellens et Calypso sedens. Huic eidem adscribuntur quadri-

131 Ateniese, accuratissimo pittore di donne. Osservò scrupolosamente la luce e le ombre e mise grande cura nel far spiccare sullo sfondo dei suoi quadri i soggetti dipinti. Le opere[1] che abbiamo di lui sono: una Nemea, portata dall'Asia a Roma da Silano[2] e posta nella Curia, come abbiamo detto; cosí come un suo Bacco fu posto nel tempio della Concordia, un Giacinto, amato dall'imperatore Augusto che lo portò via con sé, dopo l'occupazione di Alessandria – per questo poi l'imperatore Tiberio dedicò nel tempio di Augusto[3] questo quadro insieme a una Danae.

132 C'è ad Efeso, opera sua, il sepolcro di un Megabizo, sacerdote di Diana Efesia, ad Atene la Evocazione delle ombre, tratta da Omero. Non volle vendere quest'opera al re Attalo per sessanta talenti ed essendo ricco preferí piuttosto regalarla alla sua patria. Fece anche grandi pitture tra le quali sono Calipso, Io e Andromeda; ugualmente un Alessandro che occupa un posto d'onore nel Portico di Pom-
133 peo e una Calipso seduta[1]. Gli si attribuiscono anche quadrupedi:

131. [1] Plinio dedica a Nicia tre parr. (131-33), trattandosi del massimo esponente della pittura attica tardoclassica, particolarmente apprezzato in età imperiale (Plutarco, *De gloria Atheniensium* 2; Pausania, I 29.15) e di cui diverse opere si trovavano allora a Roma (cfr. anche par. 27, note 6-8). Su questo pittore, fondamentale B. Neutsch, *Der Maler Nikias von Athen*, Bern 1939. Plinio sottolinea di questi la predilezione per soggetti femminili, la modellazione chiaroscurale delle immagini e il carattere plastico, quasi scultoreo, delle sue figure, peculiarità che lo accomunano a Prassitele, spiegabili dunque con la recenzione del magistero prassitelico, occorsa presumibilmente quando Nicia, ancor giovane, dava la *circumlitio* alle statue in marmo di Prassitele (par. 133, nota 1), oltre che, per le peculiarità seconda e terza, con un'educazione alla tradizione di Eufranore, avvenuta per il tramite di Antidoto.

[2] Sulla Nemea, cfr. par. 27, nota 7; sulla *Curia Iulia*, cfr. parr. 22, nota 1; 27, nota 6.

[3] Il Dioniso ci riporta a un tema piú volte meditato da Prassitele (Overbeck, *Schriftquellen* cit., nn. 1203-5; 1221-22; 1224-26): è probabile che Nicia, una volta fattosi conoscere dalla clientela di Prassitele, lo scultore privilegiato dalla committenza, pubblica e privata, riferibile al Santuario di Dioniso Eleutereo ad Atene, avesse continuato a lavorare per questa clientela e che questo quadro stesse originariamente in tale santuario o in uno dei tempietti lungo la vicina via dei Tripodi; come diverse altre opere di Atene, anche questa fu poi trasferita, presumibilmente dopo il sacco sillano dell'86 a. C., nell'*Aedes Concordiae* (cfr. par. 66, nota 5; XXXIV.73, nota 7; 77 e 80, note 4; 89 e 90, note 1). Il Giacinto era rappresentato nella sua prima adolescenza (Pausania, III 19.4), non diversamente da gran parte delle immagini divine ed eroiche di Prassitele. Anche la Danae richiama un'opera di questo maestro (*Anthologia Palatina* VI 317; *Planudea* IV 262). La notizia pliniana rivela che Nicia, nell'ultimo periodo della sua attività, dipinse per una committenza alessandrina (probabilmente Tolemeo I): egli pertanto costituisce uno dei tramiti che spiegano la rielaborazione in ambito alessandrino delle immagini sfumate e pittoricistiche della tradizione attica tardoclassica. Sull'uso di portare con sé opere d'arte durante i viaggi, par. 5, nota 1; XXXIV.48, nota 2; sul tempio di Augusto, XXXIV.43, nota 1.

132. [1] Sul Megabizo, parr. 70, nota 2; 93, nota 1. Anche Nicia fu quindi tra gli artisti che lavorarono per monumenti efesini (anche par. 129, nota 1): poiché Plinio riferisce a Nicia non un'opera pertinente a quest'impianto, ma lo stesso *sepulchrum*, questi doveva aver dipinto a encausto sul marmo del sepolcro, essendo egli specializzato nella pittura su marmo (Pausania, VII 22.6). Gli imprezziosimenti con opere d'arte di monumenti funebri caratterizzano la temperie della Ionia dopo l'erezione del Mausoleo: XXXVI.30-31. L'«evocazione delle ombre» è uno dei dipinti piú celebri di Nicia (*Anthologia Palatina* IX 792; Plutarco, *Non posse suaviter vivi secundum Epicurum* 11 2): la fedeltà al testo omerico (il canto XI dell'Odissea) risente della nascente scienza filologica. Quest'opera esprime bene la poetica della *severitas*, che accomuna Eufranore, Antidoto e Nicia, per cui la pittura deve mirare alla rappresentazione di contenuti grandiosi e «gravi», quali quelli divini, mitici o i gran-

pedes prosperrime canes expressit. Hic est Nicias, de quo dicebat Praxiteles interrogatus, quae maxime opera sua probaret in marmoribus: quibus Nicias manum admovisset; tantum circumlitioni eius tribuebat. Non satis discernitur, alium eodem nomine an hunc eundem quidam faciant olympiade CXII.

rappresentò benissimo i cani. Questi è quel Nicia di cui diceva Prassitele, richiesto di quali suoi marmi preferisse: «Quelli in cui ha messo la mano Nicia»; tanta era l'importanza che egli attribuiva alla di lui patinatura. Non si sa bene se quello che alcuni collocano nella 112ª Olimpiade sia un omonimo o questo stesso Nicia[1].

di eventi storici, dando luogo a serie di *exempla* (il che presuppone un'assimilazione di quest'*ars* alla retorica) e rifuggendo contenuti frivoli, quali uccelli o fiori (evidente la polemica contro i Sicioni e, in particolare, Pausia), come aveva dichiarato lo stesso Nicia (citato da Demetrio Falereo, *De elocutione* 76). L'offerta di 60 talenti era stata fatta non da Attalo (è una svista di Plinio), ma da Tolemeo I dopo il 305 (così Plutarco); ciò ribadisce i rapporti dell'ultimo Nicia con la corte di Alessandria, dimostra il notevole apprezzamento in tale ambiente di un quadro «filologico» (negli anni dell'istituzione ad Alessandria della Biblioteca e del Museo, ad opera di Demetrio Falereo, che condivideva l'ideale d'arte di Nicia: cfr. il passo citato sopra), le notevoli ricchezze accumulate da Nicia, come da altri pittori d'eccezione nell'età di Alessandro (parr. 92 e 99, note 1) e infine il suo attaccamento ad Atene, indice della persistenza nella scuola attica di notevoli riserve a un rapporto molto stretto dell'artista col sovrano (cfr. anche il caso di Protogene, educato ad Atene: parr. 105, nota 1; 106, nota 3). Plinio cita poi tre quadri di grandi dimensioni, rappresentanti eroine (in accordo con la predilezione del pittore per soggetti femminili), probabilmente in scene di liberazioni (il che fa pensare a tavole votive in un santuario misterico dell'Attica). Il quadro con Calipso è forse riconoscibile in un affresco da Pompei: la protagonista era rappresentata accanto a Ulisse, stante, meditabonda, lo sguardo perso nel vuoto, la chioma a melone, il ritmo del corpo e il panneggio assai vicini ad analoghe soluzioni delle Muse di Mantinea, della bottega di Prassitele; Nicia aveva rimeditato uno schema iconografico e una caratterizzazione espressiva elaborati dal suo maestro (H. Lucas, in «Österreichische Jahreshefte», XXXII, 1940, pp. 55-59). Il quadro con Io è probabilmente l'archetipo di diverse rappresentazioni di liberazione dell'eroina (il miglior esempio dalla Casa di Livia a Roma): cfr. A. Tamassia, in «Arte antica e moderna», X, 1960, pp. 141-48. Il quadro con Andromeda, descritto forse in *Anthologia Planudea* IV 147, è il probabile prototipo dell'affresco con Perseo che libera l'eroina dalla Casa dei Cinque Scheletri a Pompei: K. Schefold, in *Studies Trendall*, Sidney 1979, pp. 155-58. Le ultime due opere costituirebbero le prime formulazioni esplicite della pittura idillica, un esito, a mio avviso, della rappresentazione, operata da Prassitele, di dèi ed eroi in ambienti silvestri, comunque lontani dal mondo della vita associata. La Calipso seduta dimostra ripetuti interventi sullo stesso soggetto. L'Alessandro palesa la concreta sperimentazione dell'interesse del pittore per la tematica storica, intesa come «occasione» per l'espressione della grandiosità di immagini e contenuti (cfr. Demetrio Falereo, *De elocutione* cit.). Sulla *porticus Pompei*, XXXIV.40, nota 2. La posizione ragguardevole del quadro con Alessandro in tale impianto, se risaliva alla sua istituzione nel 55 a. C., si inserirebbe nella riproposizione del mito di Alessandro nel momento precedente lo scontro di Carre con i Parti; essa sembra inoltre testimoniare la predilezione di Pompeo per i pittori dell'età di Alessandro (par. 126, nota 1).

113). [1] L'eccellenza di Nicia nel rappresentare animali è confermata da Pausania, I 29.15: la raffigurazione di quadrupedi richiama l'affermazione di Nicia sull'opportunità di privilegiare, tra i vari temi, le battaglie equestri, «dove si possano mostrare molti schemi di cavalli, attaccanti, fronteggianti, accosciati, ecc.» (in Demetrio Poliorcete, *De elocutione* 76); i quadri con cani fanno pensare alla voga di rappresentazioni di cacce, tipica dell'età di Alessandro. L'interesse per pitture di animali, specie cavalli e cani, caratterizza tale *ars* in quest'epoca (parr. 90, nota 1; 93, nota 2; 95 e 96, note 1; 99, nota 2; 102, 104, 126, note 1); è verosimile che Nicia avesse approfondito quest'interesse entro la tradizione di Eufranore (cfr. par. 129, nota 1). La fioritura di Nicia nella 112ª Olimpiade (332-329 a. C.) corrisponde probabilmente alla realizzazione della sua opera più celebre, il trittico di *grandes picturae* posto forse in un importante santuario attico (cfr. nota precedente) e quindi opportuno punto di riferimento per la collocazione del momento culminante del pittore, che risale verosimilmente all'ateniese Apollodoro (par. 54, nota 3). Le perplessità di Plinio sull'identità di questo Nicia sono dovute alla distanza di oltre trent'anni tra i *floruit* di Prassitele (364-361: XXXIV.50, nota 16) e di Nicia, ma sono superabili con la considerazione che Nicia deve aver prestato servizio nella bottega di uno scultore quand'era giovane e non dopo che divenne un pittore celebre. La consuetudine col lavoro sul marmo, appresa col lavoro per Prassitele, dev'esser alla base della «specializzazione» di Nicia nella pittura sul marmo (nota precedente; che Nicia si fosse avvalso delle sperimentazioni *ad hoc* nella bottega di Prassitele pare confermato dal par. 122, nota 2). Il significato di *circumlitio* è chiarito: 1) dall'uso che ne fa Quintiliano, VIII 5, 26, che si riferisce non all'atto del dipingere, ma ad una sovrapposizione alla pittura; 2) dal valore di *lino* che, quando rientra nel lessico

134 Niciae conparatur et aliquando praefertur Athenion Maronites, Glaucionis Corinthii discipulus, austerior colore et in austeritate iucundior, ut in ipsa pictura eruditio eluceat. Pinxit in templo Eleusine phylarchum et Athenis frequentiam, quam vocavere syngenicon, item Achillem virginis habitu occultatum Ulixe deprendente et in

134 A Nicia venne paragonato e talora preferito Atenione[1] di Maronea, allievo di Glaucione di Corinto, piú severo nel colore ma piú piacevole in questa severità, cosicché nella sua pittura stessa l'erudizione diventa brillante. Dipinse nel tempio di Eleusi un Comandante di Cavalleria e, ad Atene, un gruppo di personaggi che si è chiamato «Gruppo di famiglia», come pure Achille vestito da donna mentre Ulisse lo scopre ed, in un solo quadro, Sei statue e il piú fa-

artigianale, significa «sovrappongo, spalmo, rivesto», piuttosto che «dipingo» (*Thesaurus*, s.v.); 3) dall'avverbio *circum*, pertinente a un'operazione non settoriale, ma involucrante le statue; 4) dall'osservazione che la *circumlitio* doveva essere applicata soprattutto ai nudi, essendo integralmente nude le statue piú celebri di Prassitele. Questo termine deve pertanto esprimere l'operazione (in greco γάνωσις) dello stendere patine di cere trasparenti (donde l'assimilazione all'encausto) su dipinti e statue, alle quali essa dava i valori luministici e chiaroscurali dell'incarnato e che rende ragione dell'assimilazione di diverse statue di Prassitele a esseri viventi, con cui si può anche amoreggiare (XXXVI.21, 23, 39).

114. [1] Il confronto tra Nicia e Atenione (altrimenti ignoto, come Glaucione) presuppone che essi fossero latamente coevi e che quindi almeno una parte della produzione di Atenione fosse databile agli ultimi decenni del IV sec. Il raffronto delle rispettive maniere fa pensare che Atenione fosse fedele al tetracromatismo e non indulgesse a mescolanze di colori, mentre Nicia si era distinto nella sperimentazione di nuovi colori e tecniche (parr. 38, 131, 132 e 133, note 1); e che d'altronde il pittore di Maronea fosse piú aggraziato e «mondano» per scelta di episodi, ideazione di scene e immagini e loro elaborazione, rispetto a Nicia, la cui produzione doveva sembrare talora greve per temi e rispettive interpretazioni (par. 132, nota 1). Il giudizio laudativo di Plinio su Atenione si spiega con l'apparentamento della «piacevolezza» di questi con la «grazia» di Apelle (par. 79, nota 1) e potrebbe pertanto risalire a Senocrate e Antigono, che ravvisavano in Apelle il momento apicale della pittura (par. 54, nota 1). Lo scrittore dà notizia di cinque quadri di Atenione: le loro localizzazioni a Eleusi e Atene fanno pensare che il pittore risiedesse e tenesse bottega in questa città. Il quadro con filarco si trovava nel «tempio a Eleusi», vale a dire verosimilmente nell'impianto per i riti misterici (*telestérion*) al centro del santuario di Demetra a Eleusi, eretto nella sua configurazione definitiva, nell'ambito del programma edilizio di Pericle, su progetto di Ictino e realizzazione di Corebo, Metagene e Senocle. All'edificio pericleo, di forma cubica, senza colonne all'esterno, atta a valorizzarne la funzione di penetrale, Demetrio Falereo, nel 317-307, fece aggiungere dall'architetto Filone un portico anteriore («Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti», CXL, 1981-82, pp. 199-215), dove presumibilmente era esposto il quadro in questione. Il personaggio raffigurato era probabilmente Olimpiodoro, che aveva battuto i Macedoni a Eleusi in uno scontro di data incerta (forse del 307 o 306) e di cui era stato dedicato, tra gli altri onori, un ritratto dipinto a Eleusi (Pausania, I 26.3; per la data, cfr. il commento di D. Musti e L. Beschi, *Pausania*, I, Milano 1982, *ad loc.*). Il *Syngenicon* era un gruppo familiare, tema in voga in età tardoclassica (par. 76, nota 1): il quadro era probabilmente votivo in un santuario e fa pensare che Atenione si giovasse dello stesso tipo di clientela privata «borghese» promotrice, nella stessa epoca, dei rilievi votivi con immagini di familiari rivolti a divinità, specie salutifere. La tavola con Achille sta forse alla base delle rappresentazioni dello stesso episodio dipinto da Atenione in affreschi pompeiani (notevole soprattutto il dipinto dalla Casa d'Olconio: bibliografia in Croisille, *ad loc.*): se è cosí, Atenione avrebbe cercato di rendere piacevole la composizione rappresentando molti personaggi, in ritmi variati, colti in una scena in rapido movimento e impreziosendone l'ambientazione. Il quadro con *VI signa* doveva essere la rappresentazione di sei statue (Reinach, *Recueil* cit., p. 301, nota 1): l'innovazione consisteva nel rappresentarle tutte in un solo quadro (*in una tabula*): infatti la pittura vascolare offre immagini di statue, di regola isolate, fin dal tardo arcaismo; le rappresentazioni *ad hoc* si addensano, significativamente, in età tardoclassica. Si può pensare alla rappresentazione d'una composizione di culto entro un tempio, quadro votivo da dedicare nel relativo santuario (per confronti con la coeva pittura vascolare tarentina sulla quale cfr. ora C. Aallen *et alii*, *Le peintre de Darius*, Genève 1986), o all'*ex voto* d'uno scultore che avesse voluto raffigurati alcuni esempi della sua produzione. La rappresentazione di statue come soggetto principe d'un quadro è coerente con la riflessione sulla statuaria affermata pure ad Atene ad opera della scuola peripatetica e di Duride (XXXIV.61, nota 1). Il quadro con mozzo e cavallo doveva essere l'*ex voto* d'un vincitore alle corse: il fatto che fosse la tavola piú celebre del maestro si inquadra nella ribalta dei dipinti di animali, specie cavalli, nel primo ellenismo (par. precedente).

una tabula VI signa, quaque maxime inclaruit, agasonem cum equo. Quod nisi in iuventa obiisset, nemo compararetur.

135 Est nomen et Heraclidi Macedoni. Initio naves pinxit captoque Perseo rege Athenas commigravit. Ubi eodem tempore erat Metrodorus, pictor idemque philosophus, in utraque scientia magnae auctoritatis, Itaque cum L. Paulus devicto Perseo petiisset ab Atheniensibus, ut ii sibi quam probatissimum philosophum mitterent ad erudiendos liberos, item pictorem ad triumphum excolendum, Athenienses Metrodorum elegerunt, professi eundem in utroque desiderio praestantissimum, quod ita Paulus quoque iudicavit.

136 Timomachus Byzantius Caesaris dictatoris aetate Aiacem et Me-

moso dei suoi quadri, un Mozzo di stalla con il cavallo. Certo se non fosse morto giovane, nessuno avrebbe potuto essere paragonato con lui.

135 Ha fama anche Eraclide Macedone[1]. All'inizio dipinse navi e, dopo la cattura del re Perseo, emigrò ad Atene. Là si trovava in quella stessa epoca Metrodoro, pittore e filosofo di grande prestigio in ambedue le discipline. Cosí, quando Lucio Paolo, dopo avere sconfitto Perseo, chiese agli Ateniesi di mandargli il filosofo piú rinomato per l'educazione dei suoi figli, e insieme un pittore per rappresentare il suo trionfo, gli Ateniesi scelsero Metrodoro affermando che era lui il piú adatto a soddisfare entrambe le esigenze; e questa scelta fu poi riconosciuta valida anche da Paolo.

136 Timomaco[1] di Bisanzio, al tempo della dittatura di Cesare, di-

135. [1] Plinio, chiusa la trattazione dei pittori fioriti fino al 300 a. C. circa, passa ora a parlare di pittori del medio e tardo ellenismo, a cominciare da due fioriti intorno al 168 a. C. (data della vittoria romana a Pidna e della cattura di Perseo): la mancata trattazione di tutto il III secolo e dei primi decenni del II richiama l'analogo passaggio, nella trattazione della statuaria, dai bronzisti fioriti nel 296-293 a. C. a quelli riferiti al 156-153 (XXXIV.51-52) ed è motivata probabilmente dalle considerazioni che Senocrate, fonte principe, anche se mediata, di Plinio, doveva chiudere la sua trattazione delle arti col 296-293 a. C. e che Plinio doveva condividere il giudizio di Apollodoro su un decadimento qualitativo delle arti nell'età di fioritura del barocco asiano (XXXIV.52, nota 1; bibliografia in Croisille, *ad loc.*). Eraclide macedone, noto solo da Plinio, è ricordato qui in quanto pittore a encausto e per la sua fama, connessa con un rilevante episodio storico, la caduta di Perseo. Sul piano qualitativo, egli rientra infatti tra i *non ignobiles* (par. 146). Di questo pittore possono essere distinti tre momenti: 1) la sua specializzazione in rappresentazioni di navi (cfr. il caso analogo di Protogene: par. 101, nota 2), forse quadri votivi di privati coinvolti in navi da guerra o mercantili: come Protogene, anche Eraclide deve aver avuto, per consuetudine con questa tematica, una maniera verista; 2) il suo alunnato a Pergamo presso Piromaco da cui egli apprese probabilmente una maniera barocca (par. 146, nota 1); 3) la presenza a corte di Perseo, che dev'esser stato allora il suo principale committente; 4) il soggiorno ad Atene, negli anni di affermazione della maniera neoattica (forse qui adeguò il suo verismo alla concezione mimetica dell'arte propria dei neoattici). Metrodoro è probabilmente l'omonimo e coevo filosofo accademico, allievo di Carneade, certamente il trattatista di architettura citato da Plinio nella bibliografia del libro XXXV. Egli, come pittore, doveva rappresentare episodi salienti della vittoria di Paolo Emilio in tavole da esibire nel trionfo. Il ruolo di artista «ufficiale» di Paolo Emilio assolto da Metrodoro per questo evento rende probabile che il fregio delfico celebrativo della vittoria a Pidna sia ispirato alle sue rievocazioni *ad hoc* (cfr. G. Becatti, in «Critica d'Arte», VI, 1941, pp. 70-73). Questa notizia pliniana, ribadita anche da Plutarco, *Vite parallele*, *Emilio* 6, evidenzia l'adozione da parte di Emilio Paolo del costume del monarca ellenistico di circondarsi di artisti che ne propagandino le gesta, il persistente interesse dei filosofi accademici a soddisfare la «domanda» di cultura greca di una parte della *nobilitas* romana (cfr. il noto episodio della venuta a Roma di Carneade e G. Garbarino, *Roma e la filosofia greca*, Torino 1973) e dimostra che maestri neoattici furono artefici di pitture trionfali e rappresentazioni celebrative di vittorie romane fin dalla prima metà del II secolo a. C. (cfr. parr. 22, note 2 e 3; 23, nota 1).

136. [1] Plinio parla della dedica di questi due quadri da parte di Cesare anche al par. 26 (nota 1; per il tempio di Venere Genitrice, nota 3) e in VII.126. L'affermazione che Timomaco «dipinse» (*pinxit*) le due tavole durante la dittatura di Cesare rende sicura la datazione di queste opere al 46-44 a. C. (evidentemente su commissione di Cesare) e di Timomaco nel I secolo a. C. ed esclude pertanto si tratti dei due quadri dagli stessi soggetti dichiarati da Cicerone, nel 70 a. C., i piú preziosi esistenti a Cizico, anche perché uno di questi sarebbe stato portato a Roma da Agrippa (par. 26, nota 1). La coincidenza di soggetti può esser risolta pensando che Timomaco si fosse ispirato ai due celebri quadri di Cizico, forse in seguito al rifiuto dei Ciziceni di venderli a Cesare. Plinio cita qui la sua fonte per questa notizia, Varrone. Dato il gusto atticista di Cesare, Timomaco dev'esser stato un pittore di maniera neoattica di ottima qualità, come si ricava dal prezzo pagato da Cesare e dalla celebrità dell'artista di Bisanzio nelle età successive, superiore a quella di tutti gli altri pittori tardoellenistici

diam pinxit, ab eo in Veneris Genetricis aede positas, LXXX talentis venundatas. Talentum Atticum ⅋ $\overline{VI}$ taxat M. Varro. Timomachi aeque laudantur Orestes, Iphigenia in Tauris et Lecythion, agilitatis exercitator, cognatio nobilium, palliati, quos dicturos pinxit, alterum stantem, alterum sedentem. Praecipue tamen ars ei favisse in Gorgone visa est.

137 Pausiae filius et discipulus Aristolaus e severissimis pictoribus fuit, cuius sunt Epaminondas, Pericles, Media, Virtus, Theseus, imago Atticae plebis, boum immolatio. – Sunt quibus et Nicophanes, eiusdem Pausiae discipulus, placeat diligentia, quam intellegant soli artifices, alias durus in coloribus et sile multus. Nam Socrates iu-

pinse un Aiace ed una Medea, che Cesare pose nel tempio di Venere Genitrice dopo averle pagate 80 talenti (Marco Varrone valuta il talento attico 6000 denari). Di Timomaco sono ugualmente lodate Oreste, Ifigenia in Tauride, Lecizio, un Maestro di giuochi d'agilità, una Famiglia di persone illustri, due Uomini col pallio dipinti sul punto di parlare, uno in piedi, l'altro seduto. Sembra tuttavia che l'opera d'arte riuscitagli meglio sia la Gorgone.

137 Aristolao, figlio e allievo di Pausia, fu uno dei pittori piú severi: sono opere sue un Epaminonda, un Pericle, una Medea, una Virtú, un Teseo, l'immagine della Plebe attica, un Sacrificio di buoi. Ci sono quelli a cui piace anche Nicofane, allievo del medesimo Pausia, per quella diligenza che solo gli artisti possono capire, per altro è duro nei colori e abbondante nell'ocra[1]. Quanto a Socrate, piace meri-

ti in Overbeck, *Schriftquellen* cit., nn. 2119-22; 2124-37). Plinio dà notizia di sette quadri di questo pittore. I primi due (l'Aiace e la Medea) saranno i dipinti piú famosi di quest'epoca nel periodo imperiale, descritti in diversi componimenti ecfrastici (cfr. Overbeck, *ibid.*). I due eroi vi dovevano essere rappresentati nelle scene «nodali» dell'«Aiace» di Sofocle e della «Medea» di Euripide: l'eroe seduto pensoso prima di uccidersi; l'eroina mentre medita l'uccisione dei figli. I due quadri, anche se ispirati alle tavole cizicene, rimandano alla fortuna dei due tragediografi (specie Euripide) in Roma tardorepubblicana (e la loro ordinazione da parte di Cesare è coerente con la cultura atticizzante di questi). La loro collocazione nel tempio di Venere è coerente con la considerazione che non solo la vicenda *ad hoc* di Medea, ma anche quella di Aiace era l'esito d'un innamoramento (Aiace infatti era andato a Troia perché impegnatosi come pretendente d'Elena). Timomaco intervenne probabilmente nell'iconografia dell'eroe meditabondo con la spada in mano, documentata fin dal primo ellenismo (*LIMC*, s.v. *Aias I*, p. 316, e nn. 97-102). Dalla Medea di questo pittore (che morí lasciandola incompiuta: par. 145) dipende forse l'iconografia dell'eroina stante, esitante a compiere il crimine, mentre i bimbi giuocano ignari: Timomaco si sarebbe rifatto, per schemi figurativi e l'espressione di situazioni «sospese», alla pittura attica tardoclassica, forse tramite i modelli cizicení. Il quadro con Oreste e Ifigenia in Tauride conduce a un'altra celebre tragedia euripidea e richiama l'affresco dallo stesso tema della casa del Citarista a Pompei, che dimostrerebbe una rielaborazione classicistica di moduli del IV secolo. Pure la rappresentazione d'un giocoliere rimanda alle definizioni di tipi umani della produzione attica del IV secolo (par. 147). La *cognatio nobilium* fa pensare alle opere analoghe di Panfilo (par. 76, nota 1) e Atenione (par. 134, nota 1) e che Timomaco dipingesse a Roma ritratti, isolati o in gruppi, su ordinazioni di esponenti della *nobilitas*. I due palliati erano forse personaggi di spettacoli comici (della «Palliata»), anche in questo caso con riferimento a precedenti attici del IV secolo (par. 129). Infine la Gorgone, essendo ritenuta la sua opera migliore, può esser riconosciuta nel «tipo» Hildesheim, con occhi chiusi femminili, attribuito su basi stilistiche al tardo ellenismo (cfr. *EAA*, s.v. *Timomachos*). Timomaco sembra quindi esser stato il pittore neoattico prediletto da una parte della *nobilitas* romana, di cui avrebbe soddisfatto la «domanda» di pitture rappresentanti persone e interessi, anche culturali, dei committenti, interpretati con una maniera «tardoclassica», ritenuta particolarmente illustre.

137. [1] Plinio dà ora notizia di tre pittori che, pur non essendo molto famosi, rientrano ugualmente per qualità tra i sommi (par. seguente). La *severitas* di Aristolao (altrimenti ignoto) dev'esser intesa come rigore formale e povertà cromatica, peculiarità proprie anche di Pausia (parr. 123-27, con note) e consone all'indirizzo geometrico-disegnativo dei Sicioni. I soggetti dei suoi quadri sono ritratti di statisti, personaggi mitici, allegorici e animali e rientrano nel consueto repertorio dell'età di Alessandro. Si può proporre che il quadro con Epaminonda gli fosse stato commissionato dai Tebani dopo la ricostruzione di Tebe del 315 (quando si doveva esser stemperato l'indirizzo filomacedone e antitebano dei Sicioni: par. 123, nota 2), desiderosi di proporre le sembianze del maggior generale della loro storia; il ritratto di Pericle è quasi sicuramente una commissione ateniese e potrebbe riflettere la nostalgia per il momento pericleo, ritenuto una mitica età felice, dell'Atene protoellenistica (fonti in O. Jahn, A. Michaelis, *Arx Athenarum*, Bonnae 1901): anche a questo ritratto può riferirsi Plutarco, *Vite parallele*, *Pericle* 3.2. La Medea richiama la celebre tragedia di Euripide (par. precedente): forse il quadro era stato occasionato da una replica di essa (ad Atene?) I quadri con Virtú, Teseo e il popolo ateniese (*Demos*) formavano probabilmente un trittico, commissionato ovvia-

re omnibus placet; tales sunt eius cum Aesculapio filiae Hygia, Aegle, Panacea, Iaso et piger, qui appellatur Ocnos, spartum torquens, quod asellus adrodit.

138 Hactenus indicatis proceribus in utroque genere non silebuntur et primis proximi: Aristoclides, qui pinxit aedem Apollinis Delphis.

tatamente a tutti: cosí il suo Esculapio accompagnato dalle figlie Igea, Egle, Panacea, Iaso ed ancora il Pigro, chiamato *Ocnos*, rappresentato in atto di torcere una corda che poi un asinello va rodendo[2].

138 Dopo avere indicato fin qui i pittori sommi in ambo i generi, non passeremo sotto silenzio quelli che, per valore, vengono subito dopo i primi[1]: Aristoclide dipinse il tempio di Apollo a Delfi; Antifilo è

mente da Atene e inteso esaltare le istituzioni democratiche della città (cfr. par. 129, nota 1). Infine il sacrificio di buoi era la rielaborazione di una nota opera paterna (par. 126, nota 1) e poteva trovarsi pur esso a Sicione. Le commissioni ad Aristolao da Tebe e Atene dimostrano l'irradiazione del magistero sicionio nell'età di Lisippo e Apelle. Su Nicofane, par. 111, nota 1. L'annotazione sulla sua *elegantia* rimanda alle informazioni già date sui valori compositivi e disegnativi della sua maniera, che si prestavano, piú dei contenuti, alle valutazioni critiche degli artisti. La critica alla sua severità cromatica e al largo uso di ocra presuppone che egli fosse fedele al tetracromatismo e non indulgesse alle mescolanze, in accordo con gli interpreti piú rigorosi dell'indirizzo sicionio e diversamente da Apelle, l'implicito termine di riferimento positivo di molti giudizi limitativi pliniani, che dovrebbero pertanto risalire a fonti favorevoli ad Apelle, quali Senocrate e Antigono (par. 54, nota 1).

[2] Anche Socrate dev'esser fiorito nella tarda classicità o nel primo ellenismo (giustamente Plinio lo distingue dallo scultore omonimo in XXXVI.32): dal contesto del passo si può ricavare che fu egli pure allievo di Pausia. Socrate, se piaceva a tutti, diversamente dagli altri due allievi di Pausia, doveva equilibrare valori disegnativi e cromatici, forse in seguito alla frequentazione della scuola attica: infatti il quadro con Asclepio e personificazioni della guarigione (Igea è la «Salute»; Egle la «Luce»; panacea il «Rimedio»; Iaso la «Guaritrice»; Ocno il «Timore»: personaggio degli Inferi, fu rappresentato nell'iconografia cit. già nell'Oltretomba di Polignoto a Delfi: Pausania, X 29.2) connotative, nel loro insieme, del culto attico del dio, doveva essere un *ex voto* nell'Asclepieio di Atene e si inquadrerebbe pertanto nella fortuna di questo santuario nel IV secolo (sul quale, R. A. Tomlinson, in «Journal of Hellenic Studies», LXXXIX, 1969, pp. 112-17).

138. [1] Plinio, chiusa la trattazione dei pittori sommi, nelle tecniche a tempera e a encausto (la ripartizione fondamentale dei parr. 54-138), dà ora notizia dei *primis proximi*, disposti in ordine alfabetico. Aristoclide è altrimenti ignoto, ma, dato il nome, potrebbe appartenere alla famiglia degli Aristidi e aver decorato l'interno del tempio con quadri, cosí come gli Ateniesi Prassia e Androstene avevano scolpito i frontoni tra il 335 e il 327 (Pausania, X 19.4): sull'apparato decorativo di questo tempio, F. Croissant, in H. Kyrieleis, a cura di, *Archaische und Klassische griechische Plastik*, II, Mainz 1986, pp. 187-97. Plinio ha già ricordato alcune opere di Antifilo al par. 114 (nota 1): ciò presuppone probabilmente che Plinio ritenesse Antifilo un sommo per alcuni quadri (quelli che rappresentavano singoli personaggi, mitici o storici), un *primis proximus* per altri (quelli con scene d'ambiente). Lo scultore elenca qui quattro opere di questo pittore: le prime due sono rappresentazioni di interni, tema che Antifilo approfondí, probabilmente tenendo presente la pittura d'interno delle *Nozze d'Alessandro e Rossane* di Ezione (par. 78, nota 1). Il fanciullo che soffia sul fuoco richiama opere di tradizione mironiana (par. 143, nota 2; XXXIV.81, nota 1), ancora per il probabile tramite di Ezione (par. 78, nota 1) e documenta l'interesse di Antifilo per i riflessi luministici. Il Lanificio fa pensare alla valorizzazione della scena di lavoro (soggetto già rappresentato nella pittura vascolare) come immagine di genere, che avrà ulteriori esiti nella pittura romana (documentazione in Croisille, *ad loc.*). Il Tolemeo a caccia dev'esser stato dipinto per incarico di Tolemeo I, quando Antifilo era il pittore di corte ad Alessandria (parr. 89 e 114, note 1: sulla funzione «simbolica» della regalità assolta dalla caccia; par. 99, nota 2), ed è stato ora felicemente riconosciuto in un mosaico da Leptis Magna (in cui il sovrano sarebbe stato rappresentato come Meleagro a caccia) caratterizzato da uno spiccato interesse per l'ambientazione della scena e da costruzioni di immagini basate sul rendimento cromatico e luministico (M. Donderer, in *Festschrift Wirth*, Amsterdam 1988, pp. 781-99). Infine il Satiro è forse l'esito della sperimentazione su questo soggetto ad opera di Prassitele e Protogene (par. 106, nota 1; XXXIV.69, note 4-5): si trattava d'un satiro mascherato e danzante (Ateneo, XIV 629-30), che denota l'interesse di Antifilo a esprimere il movimento vorticoso, ricerca tipica del primo ellenismo. Aristofonte, fratello di Polignoto (Platone, *Gorgia* 2, 448*b*; Scolio, *ad loc.*; cfr. anche Plutarco, *De audiendis poëtis* 3; *Quaestiones conviviales*, V 1, 2; *Vite parallele*, *Alcibiade* 16-17), è ricordato per due rappresentazioni mitiche, con i personaggi colti nel mezzo d'un'azione, in un'ottica di probabile derivazione tragica: nel primo quadro, Anceo, re dei Lelegi di Samo, partecipe della spedizione degli Argonauti, era probabilmente sorretto dalla madre Astipale; questo schema è infatti polignoteo (e si ritrova nei fregi di Figalia e Giölbaschi), evoca la pietosa partecipazione dello spettatore, come tante rappresentazioni di stile severo (la piú celebre è Eos che sorregge Memnone di Duride) e potrebbe essere ispirata ad una tragedia di Eschilo (l'*Argo* o l'*Ipsi-*

Antiphilus puero ignem conflante laudatur ac pulchra alias domo splendescente ipsiusque pueri ore, item lanificio, in quo properant omnium mulierum pensa, Ptolemaeo venante, sed nobilissimo Satyro cum pelle pantherina, quem aposcopeuonta appellant, Aristophon Ancaeo vulnerato ab apro cum socia doloris Astypale numerosaque tabula, in qua sunt Priamus, Helena, Credulitas, Ulixes, Deiphobus,
139 Dolus. Androbius pinxit Scyllum ancoras praecidentem Persicae classis, Artemon Danaen mirantibus eam praedonibus, reginam

lodato per un Fanciullo che soffia sul fuoco, per la casa – già bella di suo – che risplende di bagliori e per il viso stesso del fanciullo; ugualmente per il Lanificio in cui ferve il lavoro di tutte le donne, poi per Tolomeo a caccia, ma il suo quadro piú famoso è il Satiro[2], con la pelle di pantera che chiamano *Aposcopeuon*; Aristofonte è famoso per un Anceo ferito da un cinghiale con Astipale che condivide il suo dolore e un quadro con molti personaggi in cui sono rappresentati Priamo, Elena, la Credulità, Ulisse, Deifobo, l'Inganno.
139 Androbio[1] dipinse Scillo che taglia le ancore della flotta persiana, Artemone[2], una Danae con malviventi che la concupiscono, la regi-

pile): cfr. *LIMC*, s.v. *Argonautai*, p. 592; *Astypale*, n. 1. Il quadro con Priamo, ecc., rappresentava forse il matrimonio d'Elena con Deifobo nel contesto dell'assedio greco a Troia: esso dimostra la maturazione di istanze allegoriche nella cerchia di Polignoto (cfr. *LIMC*, s.v. *Deiphobos*, n. 28).

139. [1] L'episodio dipinto da Androbio era accaduto presso il promontorio Artemisio, nel 480, ai danni della flotta di Serse. Androbio, altrimenti ignoto, è forse di età periclea, perché è tipica di quest'epoca l'insistenza sulla seconda guerra persiana, nella quale la marineria ateniese, di orientamento democratico, era stata protagonista della vittoria, e in quanto la rappresentazione del coraggioso sommozzatore, transfuga dal campo persiano (Erodoto, VIII 8) presuppone la rappresentazione personalizzata («iconica») della battaglia di Maratona di Paneno (par. 57, note 1-5). Il quadro era forse un voto pubblico in un santuario ateniese. A Scillo e alla figlia Idna (che aveva collaborato all'ardito gesto) gli Anfizioni avevano dedicato statue e Delfi, accanto al tempio di Apollo (Pausania, X 19.1).

[2] Artemone aveva anche scritto un trattato sui pittori (Arpocrate, *Scolî a Licurgo*, p. 254 Dindorf). Egli, con Ctesicle (par. 140, nota 4), fu attivo alla corte di Stratonice, figlia di Demetrio Poliorcete, moglie di Seleuco I dal 301. Si può proporre si tratti del coevo bronzista di Fliunte della prima metà del III secolo che firma una statua dall'Acropoli di Atene (Löwy, *Inschriften* cit., n. 427: la collocazione del nome nella sez. inferiore dell'iscrizione fa pensare allo scultore, non al dedicante), per congruenza temporale e perché le attività di bronzista, pittore e trattatista si addicono a un artista peloponnesiaco. Sempre per motivi cronologici, l'Artemone del primo ellenismo dev'esser distinto dal piú tardo Artemone scultore in marmo di XXXVI.38, che forse tuttavia appartiene alla stessa famiglia di artigiani. Danae doveva essere raffigurata mentre era sorpresa sulla spiaggia di Serifo da *praedones* (forse pescatori desiderosi di amoreggiare con l'eroina); Artemone potrebbe infatti essersi riferito ai «Pescatori» di Eschilo, in cui Danae, sulla spiaggia di Serifo, era sottoposta a profferte amorose (in un frammento superstite, da parte di Sileno, ma, dato il titolo, fors'anche da parte dei pescatori), avendo forse presente la rievocazione dello stesso episodio da parte di Prassitele (*Anthologia Palatina* VI 317; *Planudea* IV 262); alle due «Danae» di Sofocle ed Euripide o al «Pescatore» di quest'ultimo. Forse questo quadro era connesso con la replica di uno di questi drammi e risalirebbe al soggiorno ateniese dell'artista. Se il quadro è riconoscibile in affreschi pompeiani con Danae e pescatori dai gesti invitanti rivolti all'eroina, Artemone avrebbe dato ai protagonisti un risalto plastico e pose statuarie (che ne rivelerebbero la pratica di statuario), in un paesaggio ancora convenzionale e disegnativo (*LIMC*, s.v. *Danae*, p. 326; nn. 60-66, 68, 73). Il dipinto con Stratonice si inquadra nell'affermazione dei ritratti di regine, con finalità propagandistiche del nuovo ruolo istituzionale assunto ora dalle consorti dei re, da parte di artisti di corte nell'età dei Diadochi: forse esso era destinato alla città fondata in onore di questa regina, Stratonicea in Caria. Le tre opere successive riguardano alcune saghe d'Eracle, eroe particolarmente ricorrente in rappresentazioni dell'età di Alessandro e dei Diadochi, perché il suo *status*, partecipe dei mondi umano e divino, poteva esprimere la natura del sovrano (P. Moreno, in «Mélanges d'Archéologie et d'Histoire. Antiquité: Ecole Française de Rome», XCVI, 1984, pp. 117-74). Anche i dipinti in questione possono essere riconnessi con note tragedie di Sofocle ed Euripide. La storia di Laomedonte, Eracle e Posidone doveva esser risolta in una serie di immagini tra loro concatenate, illustranti l'intera saga (*historia*), momento di una elaborazione in ambito asiano di narrazione segmentata, meditata forse sull'esempio delle *Dodici fatiche* di Lisippo (cfr. il Moreno, sopra citato) e che porterà al fregio di Telefo (cfr. par. 23, nota 1): l'opera di Artemone è riconoscibile nel fregio d'Eracle della Casa di Loreio Tiburtino a Pompei (bibliografia in Croisille, *ad loc.*). Sulla *porticus Octaviae*, cfr. XXXIV.31, nota 2. I dipinti in questione potrebbero esser stati portati da Antiochia a Roma, in età augustea come quelli come quelli di Antifilo citati al par. 114, nota 1.

Stratonicen, Herculem et Deianiram, nobilissimas autem, quae sunt in Octaviae operibus, Herculem ab Oeta monte Doridos exusta mortalitate consensu deorum in caelum euntem, Laomedontis circa Herculem et Neptunum historiam; Alcimachus Dioxippum, qui pancratio Olympiae citra pulveris iactum, quod vocant ἀχονιτί, vicit;
140 Coenus stemmata. Ctesilochus, Apellis discipulus, petulanti pictura innotuit, Iove Liberum parturiente depicto mitrato et muliebriter ingemescente inter obstetricia dearum, Cleon Cadmo, Ctesidemus Oechaliae expugnatione, Laodamia, Ctesicles reginae Stratonices

na Stratonice, Ercole e Deianira; ma le sue opere piú famose – si trovano negli edifici di Ottavia – sono: Ercole che sale al cielo con il consenso degli dèi dal monte Eta nella Doride, dopo aver bruciato la sua parte mortale, e la storia di Laomedonte con Eracle e Nettuno; Alcimaco[3] dipinse Diossippo che vinse a Olimpia nel pancrazio senza mai andare al tappeto – si dice *aconiti* –; Ceno[4] dipinse alberi genealogici.

140 Ctesiloco[1], allievo di Apelle, si rese famoso per una pittura irriverente: dipinse Giove che partorisce Bacco, ove Giove è rappresentato con la testa fasciata da una mitra e gemente come una donna in mezzo alle dee che fungono da ostetriche; Cleonte[2] è famoso per un Cadmo; Ctesidemo[3] per l'espugnazione di Ecalia e per una Laodamia; Ctesicle per avere offeso la regina Stratonice[4]. Infatti, essendo

[3] Diossippo aveva riportato la vittoria prima del 336: Alcimaco, altrimenti ignoto, dev'esser riferito quindi all'età di Alessandro e, come l'atleta, può esser stato ateniese. Il quadro, probabilmente votivo, doveva trovarsi ad Atene o ad Olimpia.

[4] Ceno, altrimenti ignoto, fu forse attivo a Roma nel II o I secolo a. C.: Plinio aveva infatti già parlato degli alberi genealogici come consuetudine della *nobilitas* in età repubblicana (sulla loro configurazione, nota 3). Poiché, dopo la metà del II secolo a. C., sono «quotati» a Roma soprattutto artisti neoattici, anche Ceno, che, dato il nome, era forse macedone (*EAA*, s.v. *Koinos 2*), potrebbe aver appartenuto a questo indirizzo, rimeditando la tradizione ritrattistica romana alla luce del pittoricismo tipico dei neoattici di età ellenistica e tenendo forse presenti i ritratti di famiglie di maestri tardoclassici (parr. 76 e 134, note 1).

140. [1] Ctesiloco era fratello minore di Apelle (cfr. Suida, s.v. *Apelles*). Il quadro in questione era certo parodistico e rappresentava la seconda nascita di Dioniso da *Zeús* (ordinariamente dalla coscia: cfr. *LIMC*, s.v. *Dionysos*, p. 417 e nn. 666-68): forse Ctesiloco aveva riecheggiato una parodia mitologica, genere in voga nel teatro protoellenistico. Questo approccio al mito è in accordo col gusto di Apelle per la caricatura (par. 89, nota 1). Le dee ostetriche dovevano essere le Ilizie.

[2] Poiché gran parte dei pittori qui citati è del IV secolo, Cleonte è forse il bronzista omonimo fiorito nel 360-350 a. C. circa (XXXIV.87, nota 5). Il suo quadro con Cadmo era probabilmente votivo, commissionatogli da Tebe.

[3] Plinio ha già citato Ctesidemo come maestro di Antifilo (par. 114, nota 1): si tratta probabilmente del personaggio omonimo annoverato tra i pittori piú celebri in *Laterculi Alexandrini* VII 1 (del II secolo a. C.: cfr. B. Hebert, in «Tyche», 1, 1986, pp. 127-31). Il quadro con presa di Ecalia era una riproposizione d'una saga narrata nel poema ciclico di Creofilo (il che si confà al gusto alessandrino per i miti rari: cfr. Reinach, *Recueil* cit., p. 381, nota 4). Il quadro con Laodamia invece richiama una celebre tragedia di Euripide (cfr. Roscher, s.v. *Laodameia*), senz'altro il poeta tragico piú amato dal primo ellenismo all'età imperiale. Probabilmente il magistero di Ctesidemo sulla tematica mitologica rende ragione degli studi di temi mitici da parte di Antifilo (par. 114, nota 1).

[4] Forse si tratta dell'omonimo scultore in marmo attivo a Samo, dunque non lungi da Efeso (Ateneo, XIII 605*f*). Si può proporre che questi fosse stato accolto freddamente da Stratonice perché il pittore «ufficiale» alla corte di costei era allora Artemone (par. 139, nota 2). Stratonice era nota per i suoi amori abnormi (fondamentale: Valerio Massimo, V 7, *ext.* 1; altre fonti in *RE*, s.v. *Stratonike* 8). L'aneddoto dovrebbe risalire a Duride, di cui è ben noto il gusto per le storielle (XXXIV.61, nota 1); da esso si ricava: 1) che Ctesicle mirava a cogliere il vero, non il verosimile, in accordo con l'indirizzo prevalente nella pittura ionica, da Androcide a Protogene (parr. 64 e 75, note 4; 79 e 81, note 1; 101, note 1-2; 102-5, note 1; 106, note 1-3); 2) che il gusto per il verismo e le scene movimentate era preminente alla corte di Siria all'inizio del III secolo; 3) la persistenza del rapporto talora assai franco tra sovrani e artisti, che aveva caratterizzato Apelle e Alessandro, anche nell'età dei Diadochi, certo un esito dell'affermazione dell'autonomia morale del pittore, ma anche funzionale all'esaltazione della liberalità del sovrano; 4) che il fine propagandistico (o, nel caso, di contropropaganda) diviene talora lo scopo principe, ed esplicito, della rappresentazione artistica. La raffigurazione di due che amoreggiano è parallela alla coeva affermazione del gruppo erotico (o comunque con figure avvinghiate) anche in scultura, non a caso con un'opera che doveva palesare, come si vedrà, una matrice veristica (cfr. XXXVI.24).

iniuria. Nullo enim honore exceptus ab ea pinxit volutantem cum piscatore, quem reginam amare sermo erat, eamque tabulam in portu Ephesi proposuit, ipse velis raptus. Regina tolli vetuit, utriusque similitudine mire expressa. Cratinus comoedos Athenis in pompeio
141 pinxit; Eutychides bigam: regit Victoria. Eudorus scaena spectatur – idem et ex aere signa fecit –, Hippys Neptuno et Victoria. Habron amicam et Concordiam pinxit et deorum simulacra, Leontiscus

stato accolto da costei senza nessun onore, la dipinse nell'atto di far l'amore con un pescatore che si vociferava fosse il suo amante ed espose questo quadro nel porto di Efeso, quando partí. La regina ordinò che il quadro non fosse tolto per la straordinaria rassomiglianza di entrambi i personaggi. Cratino[5] dipinse degli Attori comici nel *Pompeion* di Atene; Eutichide[6] una Biga guidata dalla Vittoria.

141 Eudoro[1] è ammirato per la sua Scena (fece anche statue di bronzo), Ippide[2] per un Nettuno e per una Vittoria. Abrone[3] dipinse la sua amica, la Concordia e immagini di dèi; Leontisco[4], un Arato

[5] Cratino è forse anch'egli, come gran parte dei pittori qui citati, del IV o degli inizi del III secolo. L'espressione *in Pompeio pinxit* lo associa al *Pompeion*, impianto eretto ad Atene agli inizi del IV secolo all'interno delle mura temistoclee, presso la Porta Sacra e il *Dípylon* («porta doppia»), lungo la via che da Eleusi portava al cuore della città, all'*agorá* e all'Acropoli: l'edificio fungeva da sede per la preparazione delle processioni (πομπαί), soprattutto le Panatenee, ma anche quelle di Dioniso, e particolarmente le Dionisie Urbane (V. Höpfner, *Das Pompeion*, Berlin 1971; E. Simon, *Festivals of Attica*, London 1983, pp. 102-4). Cratino, con questo quadro, dava forse un proprio contributo alla definizione di tipi umani portati alla ribalta con le Maschere della commedia nuova, sulle quali rimando al mio studio in «Atti e memorie dell'Accademia patavina di scienze, lettere e arti», XCVII, 1984-85, III, pp. 151-57). Forse il Cratino qui citato è il bronzista omonimo databile allo stesso torno di tempo, autore di una statua a Olimpia (Pausania, VI 9.4): la pratica a un tempo delle attività di statuario e pittore caratterizza infatti, come si è visto, diversi maestri della tarda classicità e del primo ellenismo.

[6] Anche Eutichide è probabilmente il noto bronzista (XXXIV.51), nota 9; 78, nota 4; e ancora XXXVI.34): infatti l'iconografia della Vittoria con biga richiama quella di Aristrato presso un carro con Vittoria di Melanzio e Apelle (parr. 93, nota 5; 109, nota 1) e le quadrighe di Lisippo, maestro di Eutichide (XXXIV.64, nota 6) ed è pertanto un soggetto plausibile per un artista sicionio del primo ellenismo, che si sarà ispirato alle opere qui citt. Eutichide potrebbe aver confermato la connotazione ormai politica di quest'iconografia agonistica (su cui, cfr. par. 99, nota 2).

141. [1] Eudoro è altrimenti ignoto: si doveva trattare di pittura di *scaenarum frontes*, per le quali cfr. il par. 23, nota 2. Probabilmente Eudoro è del medio o tardo ellenismo: la voga di apparati pittorici per le frontescene (testimoniati anche da Vitruvio, VII 5.5) si afferma con la monumentalizzazione di questi elementi del teatro, nel II e I secolo a. C. (M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton 1961, pp. 108-28).

[2] È probabile che, come gran parte dei pittori qui citati, anche Ippide fosse del IV secolo o degli inizi del III: in tal caso, egli coinciderebbe col pittore omonimo di un quadro con le nozze di Piritoo, nel quale si soffermava a descrivere puntigliosamente l'*instrumentum* usato nel convito e a rendere la luce di una lucerna (Polemone d'Ilio, in Ateneo, XI 474*d*), databile a quest'epoca per la forma degli oggetti esposti (Reinach, *Recueil* cit., p. 304, nota 1), per il gusto di rappresentare, tramite soggetti mitologici, momenti di vita quotidiana (cfr. la Scilla di Androcide: parr. 64 e 75, note 4; 109, nota 1; l'Odisseo e Nausicaa di Protogene: par. 101, nota 2) e gli effetti di luce (parr. 29, nota 2; 92 e 138, note 1). Essendo quest'opera citata da Polemone, autore d'un trattato sui donari dell'Acropoli di Atene, forse tale tavola si trovava sull'acropoli di questa città e Ippide era ateniese. Il quadro con Posidone e Vittoria doveva celebrare una vittoria navale.

[3] Padre e maestro di Nesso (par. 146), anch'egli potrebbe essere del IV secolo o degli inizi del III, in quanto in quest'epoca è frequentemente attestato il costume di artisti di rappresentare le rispettive donne amate (par. 87, nota 1) e ha luogo la definizione iconografica dell'*Homónoia* (o Concordia), alla quale si può proporre che Abrone avesse partecipato, forse in seguito al successo della concezione aristotelica della Concordia come presupposto spirituale di ogni consorzio umano (Aristotele, *Etica Nicomachea* VIII 1, 1155: buona la voce *Omonoia* dell'*EAA*): per conseguenza si può anche pensare che l'opera fosse un voto pubblico posto ad Atene e che di questa città fosse il pittore, anche perché ateniesi erano due, e forse tre, dei quattro altri personaggi con questo nome a noi noti (*RE*, s.v. *Habron*). In tal caso, i *deorum simulacra* potrebbero esser stati una rimeditazione delle rappresentazioni dei Dodici Dèi di Eufranore (par. 129, nota 1) e Asclepiodoro (par. 107, nota 1).

[4] Leontisco, altrimenti ignoto, è qui connesso con la celebrazione d'un successo militare di Arato, il generale di Sicione, in auge dalla liberazione della città nel 251 alla sua morte, nel 213 a. C. Questo comandante aveva eretto diversi trofei occasionati dalle sue brillanti vittorie (Polibio, IV.8):

Aratum victorem cum tropaeo, psaltriam, Leon Sappho, Nearchus
142 Venerem inter Gratias et Cupidines, Herculem tristem insaniae paenitentia, Nealces Venerem, ingeniosus et sollers, ... ime siquidem, cum proelium navale Persarum et Aegyptiorum pinxisset, quod in Nilo cuius est aqua maris similis factum volebat intellegi, argumento

vincitore con il trofeo e una Suonatrice di cetra; Leone[5], una Saffo; Nearco[6], una Venere in mezzo alle Grazie e gli Amorini, un Ercole
142 triste per il pentimento dopo la follia, fece una Venere Nealce[1], pittore questi pieno di ingegno e abile se, dopo aver rappresentato la battaglia navale di Persiani e Egizi, e volendo che si capisse che si era svolta nel Nilo la cui distesa d'acqua è simile al mare, fece capire con

una sua vittoria era stata rappresentata in un quadro da Timante il Giovane (Plutarco, *Vite parallele, Arato* 32.3). Alla sua morte, i Sicioni lo venerarono, erigendogli statue e un *heroon* (Pausania, II 7.5; 8.1; 9.4; 6; 10.3). Forse Arato, commissionando a Leontisco il proprio ritratto con un trofeo, voleva contrapporre tale quadro a quello con Aristrato accompagnato dalla Vittoria, dal quale proprio Arato aveva fatto togliere da Nealce l'immagine del tiranno (parr. 93, nota 5; 109 e 142, note 1). Il quadro di Leontisco rientra nella tradizione celebrativa di eventi del sovrano, o dello statista d'eccezione, risalente all'età di Alessandro. La Suonatrice di Cetra si inquadra nella voga di rappresentazioni di donne intente a varie incombenze (quella in questione si addice a una poetessa), motivi particolarmente cari alla produzione di genere dell'ellenismo inoltrato (cfr. R. Higgins, *Tanagra and the figurines*, Princeton (N. J.) 1987).

[5] Leonte è probabilmente l'omonimo bronzista rodio fiorito intorno al 200 a. C. (XXXIV. 91, nota 6): egli probabilmente aveva rimeditato il ritratto di Saffo di Silanione (Cicerone, *Verrinae orationes* II, IV 57, 126s). Un busto di Saffo in un mosaico da Sparta può dipendere da un archetipo attribuibile su base stilistica al III-II secolo a. C. e a maniera rodia, che pertanto potrebbe coincidere col ritratto di ricostruzione della poetessa, di Leone: questi, in tal caso, avrebbe contribuito all'affermazione di immagini frontali, caratterizzate da modellazioni delle superfici per contrasti chiaroscurali, ottenuti col sovrapporsi delle vesti, rivelatrici delle forme corporee, tipico dello stile rodio medioellenistico (cfr. G. M. A Richter, *The Portraits of the Greeks*, I, London 1965, pp. 70-72).

[6] Nearco è il padre e maestro di Aristarete (par. 147): l'Afrodite con Cariti ed Eroti ci porta a età tardoclassica o, piuttosto, ellenistica (cfr. *LIMC*, s.v. *Aphrodite*, nn. 1213-15; 1255-84). Eracle era diventato folle dopo l'uccisione dei figli: questo secondo quadro richiama, per momento psicologico rappresentato, la statua di Atamante triste per il pentimento dopo l'uccisione del figlio Learco, opera di Aristonida e riferibile alla valorizzazione di rievocazioni elegiache di episodi mitici, propria dell'ambiente rodio intorno alla metà del III secolo a. C. (XXXIV.140, nota 2). Forse Nearco, pur essendo probabilmente ateniese (tre degli altri cinque personaggi con questo nome a noi noti sono ateniesi: *RE*, s.v. *Nearkos*, nn. 1-6), è della stessa epoca (in accordo con la sua cit. tra Leone e Nealce, due pittori del III secolo) e potrebbe aver partecipato a tale ambiente artistico: il tal caso, anche il suo dipinto con Afrodite, Cariti ed Eroti si inquadrerebbe nella rielaborazione rodia della tematica prassitelica (cfr. G. Gualandi, in «Annuario della Scuola Archeologica Italiana di Atene», LIV, 1976, pp. 7-259).

142. [1] Su Nealce, cfr. anche il par. 104, nota 1; par. precedente, nota 5; par. 145. Plinio lo definisce *ingeniosus* e *sollers*, con riferimento alla sua ricerca di soluzioni originali con cui ovviare ai limiti delle rappresentazioni dipinte: per l'acquisizione di questo problema, egli si dimostra seguace di Apelle, che aveva meditato di rendere fenomeni naturali di assai difficile rappresentazione, quali lo *splendor* (parr. 29, nota 2; 92, nota 1), lampi, tuoni e fulmini (par. 96, nota 3: cfr. *pinxit quae pingi non possunt*) tramite mescolanze cromatiche (cfr. l'aneddoto della spugna, riferito non a caso sia ad Apelle sia a Nealce; par. 104, nota 1) e il ricorso a simboli (cfr. in questo paragrafo, *argumentum* contrapposto ad *ars*). Plinio cita di lui due quadri: un'Afrodite, rappresentata probabilmente al di fuori di contesti narrativi, in accordo con l'interesse dei Sicioni per i problemi ritmici; e la battaglia navale tra Egizi e Persi sul Nilo, probabilmente quella del 346 a. C., anno in cui era stato sconfitto il gran re persiano Artaserse III Oco, soprannominato ὄνος («asino»), a cui alluderebbe l'*asellus* del dipinto. È verosimile che questo quadro fosse stato commissionato a Nealce da Tolemeo III (246-221 a. C.): la vittoria egizia sui Persiani d'un secolo addietro sarebbe stata ritenuta un antecedente delle vittoriose campagne del sovrano ai danni della Siria (dal 246 al 241: in tal caso, quest'ultima potrebbe essere la data dell'opera). Nealce, con questo quadro, avrebbe caratterizzato la rievocazione di una battaglia come scena di genere (cfr. l'asino che beveva l'acqua del fiume; il coccodrillo che lo insidiava) in accordo con l'impulso da lui dato a rappresentazioni di vita quotidiana. Si può pertanto proporre che l'indirizzo della scuola sicionia volto a esprimere il vero (emblematizzato dalle figure di Panfilo e Pausia) abbia costituito, grazie a Nealce, un fattore di stimolo per l'affermazione di «quadretti» di genere nel mondo alessandrino. Accetto, perché necessaria, la correzione di *ime* (R) in *iste*, proposta dal Detlefsen (cfr. Croisille, apparato critico *ad loc.*).

declaravit quod arte non poterat: asellum enim bibentem in litore
143 pinxit et crocodilum insidiantem ei; Oenias syngenicon, Philiscus officinam pictoris ignem conflante puero, Phalerion Scyllam, Simonides Agatharchum et Mnemosynen, Simus iuvenem requiescentem, officinam fullonis quinquatrus celebrantem, idemque Nemesim
144 egregiam, Theorus se inungentem, idem ab Oreste matrem et Aegi-

un simbolo ciò che non poteva con l'arte: infatti dipinse sulla spiaggia un asinello che beveva e un coccodrillo che stava in agguato;
143 Eniade[1] dipinse un Gruppo di famiglia, Filisco[2] un'Officina di pittore con un fanciullo che soffia sul fuoco, Falerione[3] una Scilla, Simonide[4] un Agatarco e Mnemosine, Simo[5] un Giovane in riposo, un'Officina di un lavapanni, colui che celebra i Quinquatri e una
144 bella Nemesi, Teoro[1], un Uomo che si soffia il naso, sempre lui

143. [1] Eniade è altrimenti ignoto: il suo quadro con *syngenikon* («gruppo di famiglia») richiama l'opera dalla stessa denominazione di Atenione (par. 134, nota 1): forse si tratta dell'ennesimo pittore dell'età di Alessandro, per analogia con Atenione, attivo ad Atene (cfr., per il quadro, quanto detto del dipinto analogo di Atenione).

[2] Filisco dovrebbe essere della seconda metà del V secolo, attivo ad Atene e vicino alla scuola mironiana; il suo fanciullo che soffia sul fuoco richiama infatti un'opera dello stesso tema di Licio (XXXIV.79, nota 2); pertanto questi potrebbe essere il Filisco ritratto da Parrasio (par. 70, nota 2), notoriamente vicino a Mirone per approccio all'arte e per maniera (par. 67, nota 2). Col suo quadro qui cit., veniva forse inaugurata in pittura la voga di immagini colte in atteggiamenti «istantanei».

[3] Falerione, altrimenti ignoto, dovrebbe esser fiorito in età tardoclassica, perché a quest'epoca possono esser ricondotti i due piú famosi quadri del mostro marino (la Scilla di Androcide: parr. 64 e 75, note 4; e quella di Nicomaco: par. 109, nota 1). Falerione, poiché, dato il nome, derivato dal Falero, era quasi sicuramente ateniese, potrebbe aver appartenuto alla scuola di Nicomaco e rimeditato il dipinto di questi: come quelli di Androcide e Nicomaco, anche il quadro di Falerione potrebbe essersi trovato ad Atene.

[4] Simonide dovrebbe esser vissuto nel V secolo e coevo ad Agatarco, da lui ritratto: Agatarco era un pittore di Samo, attivo tra il 460 e il 420, soprattutto nella pittura applicata (a scene teatrali e a pareti di residenze private), nella tematica paesaggistica, con una prospettiva almeno intenzionale. Si può proporre pertanto che Simonide fosse un pittore dell'età di Pericle e della cerchia di Paneno, di cui avrebbe portato a maturazione l'istanza ritrattistica (parr. 57, note 1-5; 58, note 1-2; 59, nota 4; 139, nota 1). Mnemosine è la personificazione della memoria, madre delle Muse: per la rappresentazione d'un soggetto astratto e allegorico nell'età di Pericle, Simonide richiama il pittore coevo Aglaofonte (par. 138, nota 1). I due pittori infatti potrebbero aver dato un notevole contributo alla ribalta della tematica allegorica in età postpericlea.

[5] Il Simo qui in questione è forse identificabile col Simo della fine del III secolo a. C. attivo nella statuaria sia iconica (non a caso, per una committenza ateniese) sia di divinità (*IG* XI I 70: da Rodi; XII 3 419: da Tera): infatti Plinio gli attribuisce quadri a soggetto sia umano sia divino, uno dei quali sicuramente riferibile ad Atene. Il Giovane in riposo richiama i Satiri in riposo di Prassitele (XXXIV.69, note 4 e 5) e Protogene (par. 106, nota 1). Simo ebbe occasione di ammirarli entrambi, perché fu sia a Rodi sia ad Atene. Tuttavia dovrebbe trattarsi d'un'immagine iconica (cfr. *iuvenis*). Simo avrebbe trasposto alla ritrattistica dei modelli «colti» riferiti nei prototipi a personaggi mitici. La rappresentazione d'una bottega di lavapanni richiama il quadro col lanificio di Antifilo (par. 138, nota 1). Si deve ricordare che Simo proveniva da Salamina di Cipro, soggetta allora ai Tolemei: è pertanto plausibile che egli avesse avuto una prima educazione alla tematica e alla maniera di Antifilo, che probabilmente aveva dato luogo a successivi dipinti di scene di lavoro ad Alessandria (Simo avrebbe potuto conoscere tale produzione durante un suo primo trasferimento da Cipro ad Alessandria). Il celebrante i Quinquatri (nome latino delle Panatenee) ci porta ad Atene: esso era forse un quadro votivo pubblico, posto forse sull'Acropoli, punto d'arrivo delle processioni in questione. Il tema del «celebrante» doveva esser consono a un pittore educato alla produzione di genere (cfr. le rappresentazioni ellenistiche di «sacrificanti»: XXXIV.91, note 1-9, 11, 14-16, 21-22, 24): il quadro con Nemesi potrebbe essere una rimeditazione del prototipo agoracriteo (per il quale, cfr. XXXVI.17).

144. [1] Altro pittore altrimenti ignoto (Plinio lo distingue in modo evidente da Teone), fiorito ad Atene agli inizi del III secolo (cfr. i suoi ritratti di Leonzio, legata a Epicuro, e di Demetrio). Il quadro con uomo che si soffia il naso si inserisce nella pittura di genere protoellenistica (cfr. parr. 112, 114, 134 e 138, note 1). La tavola con le uccisioni di Clitennestra ed Egisto è probabilmente riecheggiata da Luciano, *De domo* 23, che informa sull'ispirazione del pittore da una tragedia di Sofocle o Euripide: forse si trattava di un quadro votivo connesso con una replica della tragedia in questione e rappresentante un momento particolarmente significativo della stessa. La descrizione lucianea a sua volta combacia con una tradizione iconografica che pertanto può risalire al quadro di Teoro (cfr.

sthum interfici, bellumque Iliacum pluribus tabulis, quod est Romae in Philippi porticibus, et Cassandram, quae est in Concordiae delubro, Leontium Epicuri cogitantem, Demetrium regem, Theon Ore-

l'Uccisione della madre e di Egisto da parte di Oreste, e la Guerra di Troia in una serie di quadri che si trovano a Roma nel Portico di Filippo, una Cassandra che si trova nel tempio della Concordia, una Leonzio – l'amica di Epicuro – in meditazione, il re Demetrio; Teone[2] fe-

LIMC, s.v. *Aigysthos*, p. 371 e nn. 26, 30-35): il tal caso, Teoro avrebbe creato una scena d'interno, concitata e ricca di contrasti chiaroscurali (per coeve scene d'interno, cfr. parr. 78, 114 e 138, note 1), rappresentando l'uccisione di Clitennestra già avvenuta, quella di Egisto *in fieri*, certo per reticenza a narrare il matricidio. La rappresentazione in diverse tavole (cfr. le *plures tabulae*) dei momenti nodali della Guerra di Troia è uno dei primi momenti di rappresentazione segmentata di una trama mitica, com'è noto gravido di sviluppi nelle età successive (cfr. parr. 23, nota 1 e 139, nota 2). Questa composizione fu portata a Roma probabilmente nella prima età augustea, in un impianto del Campo Marzio, la *porticus Philippi* (parr. 66, nota 4; 114, nota 1), probabilmente per il noto interesse rivolto in età augustea alla vicenda troiana, a cui risaliva l'*origo* di Roma e della *gens Iulia*, e perché il soggetto bellico si addiceva a quest'area. Un'analoga successione di riquadri con le scene piú notevoli della guerra d'Ilio, è non a caso descritta da Virgilio, *Aeneis* I 456-93, che la riferisce al palazzo di Didone. Probabilmente la serie troiana di Teoro diede lo spunto a ulteriori rielaborazioni del tema in immagini concatenate: notevoli soprattutto il ciclo troiano della Casa del Criptoportico a Pompei e quello Capitolino (fondamentale A. Sadurska, *Les tables Iliaques*, Warszawa 1964). Il quadro con Cassandra fu portato a Roma, nel tempio della Concordia, probabilmente da Atene, dopo il sacco sillano di questa città (cfr. parr. 66, nota 5; 131, nota 3; XXXIII.27; XXXIV.73, nota 7; 77, nota 4; 80, nota 4; 89 e 90, note 1; XXXVI.196; XXXVII.4): probabilmente vi era rappresentata la morte dell'eroina per mano di Clitennestra, tema consono al pittore della morte di Clitennestra ed Egisto e rappresentato pure su un quadro descritto da Filostrato, *Immagini* II 10: questi allude verosimilmente alla definizione figurativa dell'episodio data da Teoro, perché tale pittura si caratterizzava per la minuta rappresentazione di un interno e per la resa sapiente della luce artificiale, temi, come si è visto, al centro di ricerche appassionate in quest'epoca, il primo riferibile a Teoro anche per altra via (cfr. *supra*, in questa nota). Il ritratto di Leonzio fa pensare che Teoro aderisse alla concezione edonistica delle arti, propria di Epicuro, e fosse vicino ad Aristide il Giovane (par. 99, nota 2): la rappresentazione della donna come *cogitans* doveva connotarla come pensatrice; tale ritratto si inquadra quindi nell'affermazione del tipo iconico dell'uomo di cultura meditabondo, che caratterizza la cultura figurativa attica soprattutto dopo la definizione ritrattistica di Platone (cfr. Richter, *The Portraits* cit., pp. 164-70). Infine il ritratto di Demetrio Falereo ci porta al periodo in cui questi fu re di Macedonia (dal 294 al 287: cfr. *rex*): con lo statuario Tisicrate, forse Teoro ebbe parte nella caratterizzazione dell'immagine del sovrano con una scansione dinamica volta verso l'alto in un'ambientazione quasi idillica (XXXIV.67, nota 3). Teoro, muovendo dal patetismo di Aristide il Giovane, sembra quindi averne approfondito lo studio di immagini in rapido moto e dell'ambientazione sia temporale sia spaziale, pervenendo quindi da un lato alla pittura di genere, d'altro lato all'organamento di un primo ciclo storico-mitico e di scene d'interno.

[2] Teone è evidentemente il pittore di questo nome cit. da Plutarco, *De audiendis poëtis* 3, non a caso per un quadro con Oreste, da Eliano, *Varia historia* II 44, per un quadro con guerriero assetato di strage (il cui *furor* è tematicamente consono all'*insania* di Oreste), e da Quintiliano, XII 10 6, che gli attribuisce un'arte interamente soggettivistica (che porta ad esiti estremi le concezioni di Lisippo e Apelle: cfr., per il primo, XXXIV.65, nota 2; per il secondo, parr. 89 e 90, note 1; 96, nota 2), con immagini scaturite esclusivamente dal sentir individuale, senza un apporto dall'osservazione del mondo esterno (definizione in VI.2, 29). Quintiliano precisa anche che il pittore era di Samo e fiorí nell'età dei Diadochi. Plinio ricorda due opere di Teone. 1) La pazzia di Oreste; poiché Plutarco (cit.) gli attribuisce un quadro con l'uccisione di Clitennestra, probabilmente Teone aveva composto un dittico, nel quale Oreste era rappresentato prima nell'atto di uccidere la madre, poi nella sua conseguente follia. Diversamente da Teoro (cfr. nota precedente), reticente agli episodi piú scabrosi della vicenda, Teone si era invece soffermato sui due momenti in cui il protagonista era preda della passione, estrinsecando dalla propria fantasia immagini ricche di *furor*. 2) L'immagine di Tamira, ispirata probabilmente dalla tragedia omonima di Sofocle, doveva esser risolta nell'immagine del cantore ormai cieco e disperato per la sua sconfitta nell'agone con le Muse, per coerenza con l'interesse del pittore per iconografie dalla forte carica emotiva e perché tale rappresentazione era stata «canonizzata» da Polignoto (Pausania, X 30.8). Il magistero di un pittore tanto attento al sommovimento patetico dev'esser stato fondamentale per l'esperienza barocca del III secolo: non a caso Filetero dedicherà una statua del cantore (Pausania, IX 30.2; Löwy, *Inschriften* cit., n. 119; «Bulletin de Correspondance Hellénique», XXVI, 1902, pp. 158-59).

stis insaniam, Thamyram citharoedum, Tauriscus discobolum, Clytaemestram, Paniscon, Polynicen regnum repetentem et Capanea.

145 Non omittetur inter hos insigne exemplum. Namque Erigonus, tritor colorum Nealcae pictoris, in tantum ipse profecit, ut celebrem etiam discipulum reliquerit Pasiam, fratrem Aeginetae fictoris. Illud vero perquam rarum ac memoria dignum est, suprema opera artificum inperfectasque tabulas, sicut Irim Aristidis, Tyndaridas Nicomachi, Mediam Timomachi et quam diximus Venerem Apellis, in maiore admiratione esse quam perfecta, quippe in iis liniamenta re-

ce una Pazzia di Oreste, e il citaredo Tamira; Taurisco[1] un Discobolo, una Clitemnestra, un Panisco, un Polinice che rivuole il regno e un Capaneo.

145 In mezzo a questi artisti non ne ometterò uno che costituisce un lodevole esempio: Erigono, il ragazzo che pestava i colori per il pittore Nealce, fece tanto progresso nell'arte da lasciare anche un celebre allievo, Pasia, fratello di Egineta, modellatore in creta[1]. Ma il fatto veramente raro e degno di memoria è che le ultime opere di certi artisti e i quadri lasciati incompiuti, come l'Iris di Aristide, i Tindaridi di Nicomaco, la Medea di Timomaco e la Venere di Apelle di cui abbiamo detto sopra, sono piú ammirate che se fossero state finite: in esse, infatti, si possono osservare le linee del progetto della parte mancante, e cogliere quindi il pensiero stesso dell'artista e il

[1] Taurisco è probabilmente il cesellatore omonimo ricordato in XXXIII.156, perché la sua citazione dopo Teoro e Teone e i soggetti dei suoi quadri ci portano ancora al III secolo e la pertinenza allo stesso periodo può esser dedotta anche per il cesellatore dalla sua collocazione nel catalogo *ad hoc* di Plinio (questi compare infatti assieme a Stratonico, Aristone ed Eunico, fioriti anch'essi nel III secolo: cfr. XXXIV.84, nota 4; 85, note 1, 7, 10; 90, nota 3). Questo Taurisco dev'esser quindi distinto dal piú tardo scultore di Tralles (XXXVI.33). Plinio menziona cinque opere di questo pittore: 1) un quadro con Discobolo, che poteva essere una tavola votiva in un santuario per una vittoria a un agone atletico: Taurisco poteva aver rimeditato il prototipo mironiano (XXXIV.57, nota 4) o, piuttosto, quello di Naucide (XXXIV.80, nota 2), forse tramite reinterpretazioni del tema ad opera di maestri protoellenistici di scuola lisippea dalla produzione atletica (cfr. XXXIV.86, note 6-8, 10, 87, nota 10; 91, note 20 e 24); 2) un quadro con Clitennestra, che richiama i dipinti dai soggetti analoghi di Teoro e Teone (note 1 e 2): evidentemente la saga di Oreste, portata alla ribalta dai tragici, è uno dei temi piú cari a questa temperie, forse perché offriva il destro a rappresentazioni intensamente patetiche con soggetti dalla forte carica emotiva, che preannunciano il barocco asiano; 3) un quadro con Panisco, forse da mettere in relazione con la voga di immagini di Satiri giovani di età tardoclassica e protoellenistica (parr. 106 e 109, note 1; 110, nota 2; XXXIV.69, note 4-5); 4) un quadro con Polinice, rappresentato probabilmente mentre lotta col fratello per avere il regno, episodio illustrato già nell'Arca di Cipselo (Pausania, V 19.6), da Onasia in un dipinto (Pausania, IX 4.2; 5.11) e da Pitagora di Reggio con una composizione statuaria (Taziano, *Contra Graecos*, 54 33.24) e per il quale Taurisco poteva essersi ispirato alle «Fenicie» di Euripide, in accordo con l'enorme influsso di questo tragediografo sulle arti figurative del primo ellenismo; 5) Capaneo era probabilmente rappresentato mentre, sulla scala gettata sulle mura di Tebe per espugnare la città, era colpito da *Zeus* con un fulmine: infatti tale iconografia era stata «canonizzata» da Polignoto (par. 59, nota 2). Taurisco sembrerebbe quindi uno dei manieristi del primo ellenismo che, in terra d'Asia, valorizzano temi patetici, per creare scene d'inaudita tensione emotiva, con soggetti mossi da forti cariche passionali, esigenze tipiche della temperie pergamena.

145. [1] Questo passo dimostra la persistenza nell'ellenismo inoltrato della netta separazione di ruoli tra chi ideava e dipingeva e chi preparava i materiali *ad hoc* (per altri documenti di questa distinzione e per il parallelismo con la statuaria, par. 85, nota 1) e che il passaggio dalla seconda condizione alla prima, e piú ambita, era tutt'altro che frequente. Tuttavia, in età tardoclassica ed ellenistica, con l'affermarsi di una notevole mobilità sociale, i passaggi dai gradini piú bassi a quelli piú elevati del mondo artigianale debbono essersi fatti piú frequenti: infatti i pochi esempi noti ci portano a quest'epoca (Lisippo: XXXIV.61, nota 2; Protogene: par. 101, nota 2; Eraclide: par. 135, nota 1). Su questo processo può aver influito la concezione didattica, e non sorgiva, della pittura propria della scuola sicionia (non a caso Lisippo ed Erigono provengono da quest'ambiente), in base alla quale l'acquisizione dell'arte si risolveva in un processo educativo, il che permetteva potenzialmente a chiunque di accedervi (cfr. par. 76, nota 1). Erigono, Pasia ed Egineta sono altrimenti ignoti, ma documentano la vitalità della tradizione sicionia nel medio ellenismo e, gli ultimi due, la stretta relazione in essa tra le attività del pittore e dello scultore in terracotta (o coroplasta), in accordo con gli ideali enciclopedico e politecnico in voga a Sicione.

liqua ipsaeque cogitationes artificum spectantur, atque in lenocinio commendationis dolor est manus, cum id ageret, exstinctae.

146 Sunt etiamnum non ignobiles quidem, in transcursu tamen dicendi Aristocydes, Anaxander, Aristobulus Syrus, Arcesilas, Tisicratis filius, Coroebus, Nicomachi discipulus, Charmantides Euphranoris, Dionysodorus Colophonius, Dicaeogenes, qui cum Demetrio rege vixit, Euthymides, Heraclides Macedo, Milon Soleus, Pyromachi statuarii discipuli, Mnasitheus Sicyonius, Mnasitimus, Aristonidae filius et discipulus, Nessus, Habronis filius, Polemon Alexandrinus, Theodorus Samius et Stadios, Nicosthenis discipuli, Xenon, Neoclis discipulus, Sicyonius.

rimpianto per la mano dell'artista venuta a mancare in piena attività, seduce ed alimenta l'ammirazione del pubblico[2].

146 Vi è poi tutto un gruppo di pittori certo non trascurabili, tuttavia da passare in rapida rassegna: Aristonida, Anassandro, Aristobulo di Siria, Arcesila figlio di Tisicrate, Corebo allievo di Nicomaco, Carmantide figlio di Eufranore, Dionisodoro di Colofone, Diceogene che visse alla corte del re Demetrio, Eutimide, Eraclide di Macedonia e Milone di Soli, discepoli dello statuario Piromaco, Mnasiteo di Sicione, Mnasitimo, figlio e allievo di Aristonida, Nesso, figlio di Abrone, Polemone di Alessandria, Teodoro di Samo e Stadio, discepoli di Nicostene, Senone allievo di Neocle, di Sicione[1].

[2] Plinio cita quattro pittori morti mentre lavoravano ciascuno un quadro lasciato incompiuto; di essi tre sono del IV secolo, uno del tardo ellenismo: Aristide (certo il Giovane, piú famoso del Vecchio: cfr. par. 75, nota 2) non poté finire un quadro con Iride, riecheggiante forse la scena centrale del dramma satiresco «Iride» di Acheo (in accordo con l'ispirazione teatrale di altre opere del pittore: cfr. par. 99, note 2-4), nel quale forse Iride era assalita dai Sileni (il motivo è documentato anche anteriormente al dramma nella pittura vascolare: *EAA*, s.v. *Iride*). Nicomaco lasciò incompiuta una tavola con i Tindaridi, cioè i Dioscuri: il tema è coerente con la predilezione di questo pittore per quadri «costruiti» con la contrapposizione ritmica di due figure fondamentali (cfr. parr. 108, note 1 e 2; 109, nota 1): *LIMC*, s.v. *Dioskouroi*, n. 109*b*. Sulla Medea di Timomaco, par. 136, nota 1. Sull'Afrodite incompiuta di Apelle, par. 92, nota 1. I *liniamenta* sono probabilmente i disegni preparatori delle figure non realizzate, che proprio per questo risultavano evidenti (cfr. *reliqua*); il termine *cogitationes* deve riferirsi alle esitazioni del pittore, che accompagnavano la «meditazione» del quadro (bibliografia in Croisille, *ad loc.*): il passo illustra bene l'importanza del disegno nella preparazione di un dipinto di età classica o di scuola classicistica, certo fondamentale per Apelle, Aristide e Timomaco, ma notevole anche per Nicomaco, che pure aveva accentuato la funzione dei colori nella definizione delle immagini (par. 109, nota 1). Il fatto che questi pittori fossero morti dipingendo presuppone la persistenza in età tardoclassica, e la ripresa col neoatticismo, della concezione della vita dell'artista come costante e infaticabile ricerca fino alla morte, che pertanto ne costituisce il momento culminante (cfr. parr. 60, nota 3, per le origini ancora medioclassiche di questa teoria; e 92, nota 1). L'apprezzamento per queste «ultime opere» è connesso con tale teoria (se la vita è costante progresso nella ricerca, l'ultima opera è la migliore) e presuppone la considerazione della creazione artistica come documento della vita d'un singolo. La predilezione per questi quadri è però motivata anche dal gusto per il «non finito», quale si afferma a partire dal tardo ellenismo (cfr. par. 92, nota 1), parallelamente dunque a quello per immagini di rovine e alla sensibilità bozzettistica e impressionistica (parr. 2, nota 3; 23, 116 e 120, note 1). Il motivo del successo delle raffigurazioni incompiute secondo Plinio (che esse permettono un «colloquio» tra le immaginazioni dell'artista e dello spettatore: cfr. *cogitationes* e *lenocinium commendationis*) rimanda a una consapevole recezione nel mondo romano dell'interpretazione soggettivistica e fantastica, non mimetica, delle immagini dipinte, quale si era imposta nel mondo greco fin dall'età tardoclassica (parr. 60, nota 4; 64, note 1-2; 73, 78, 79, 83, 87, 89, 90, 92 e 109, note 1; 110, nota 2; 138 e 142, note 1; 144, nota 2).

146. [1] Plinio, chiusa la rassegna dei *primis proximi* (parr. 138-45), passa a elencare sveltamente i *non ignobiles* (par. 146): questa terza serie di pittori, di cui non sono ricordate opere specifiche, è analoga a quella degli statuari dalla produzione omogenea (XXXIV.85); come questi ultimi, anche la maggior parte dei pittori in questione è forse pertanto da riferire soprattutto al primo e anche al medio ellenismo e rifletterebbe l'affermarsi in quest'epoca d'una produzione pittorica di serie, con l'uso probabile di schemi compositivi riferibili ai temi piú frequentemente affrontati dai pittori (parr. 109, nota 1; 110, nota 2) e di colori «preconfezionati» acquistati dal committente (par. 30, nota 1), senza dunque la presenza di «capolavori» (XXXIV.85, nota 11). Aristonida, padre di Mnasitimo e nonno di un altro Aristonida, sarebbe un pittore di scuola rodia, fiorito all'inizio del III secolo e di maniera «prebarocca» (XXXIV.140, nota 1). Anassandro è ignoto. Aristobulo, essendo definito sirio, è forse un pittore dell'inoltrato III o del II secolo, fiorito sotto i Seleucidi. Arcesila, sicionio, figlio di Tisicrate (XXXIV. 67, note 1-4; 83, nota 4; 89, nota 1), dunque coevo all'allievo di questi Senocrate, è quindi riferibile alla prima metà del III secolo. Pausania, I 1.3 segnala un quadro di questo pittore

147 Pinxere et mulieres: Timarete, Miconis filia, Dianam, quae in tabula Ephesi est antiquissimae picturae; Irene, Cratini pictoris filia et discipula, puellam, quae est Eleusine, Calypso, senem et praestigiatorem Theodorum, Alcisthenen saltatorem; Aristarete, Nearchi filia et discipula, Aesculapium. Iaia Cyzicena, perpetua virgo, M. Varronis iuventa Romae et penicillo pinxit et cestro in ebore imagines mulierum maxime et Neapoli anum in grandi tabula, suam quo-

147 Ci sono state anche donne pittrici: Timarete, figlia di Micone, dipinse una Diana, un quadro che si trova ad Efeso, di pittura assai antica; Irene, figlia ed allieva del pittore Cratino, la «fanciulla» quadro che si trova ad Eleusi; Calipso un Vecchio e il prestigiatore Teodoro e il ballerino Alcistene; Aristarete, figlia e allieva di Nearco, un Esculapio. Iaia di Cizico, rimasta nubile, fu a Roma quando Marco Varrone era giovane ed ivi dipinse sia a tempera sia col cestro sull'avorio ritratti specialmente di donne; a Napoli fece una Vecchia in un quadro di grande formato nonché il suo autori-

(in greco: *Arkesílaos*) in un portico del santuario di *Zeús* Salvatore e Atena Salvatrice al Pireo (XXXIV.74, nota 7), recante i ritratti di Leostene e dei suoi figli, dedicato forse da questi ultimi (il condottiero contro i Macedoni era morto nel 322), in un periodo in cui il Pireo non fu in mano macedone, tra il 307 e il 294 o, piuttosto, tra il 285 circa e il 262. Questo quadro dimostra che l'indirizzo filomacedone della scuola sicionia (condiviso dal padre Tisicrate) si era stemperato nella prima metà del III secolo e che Atene, dopo il soggiorno di Lisippo nella città, era aperta al magistero sicionio. Corebo apparteneva forse a una famiglia ateniese di antica tradizione artigiana, di cui è noto un esponente del V secolo (Plutarco, *Vite parallele*, *Pericle* 13.4-5; *Supplementum epigraphicum Graecum* X 24): il suo discepolato presso Nicomaco lo rende coevo a Filosseno e quindi dell'età dei Diadochi; forse si tratta di uno dei diffusori delle *compendiariae* (parr. 109, nota 1; 110, nota 2), sperimentate nella scuola di Nicomaco. Carmantide, figlio di Eufranore (par. 128, nota 1), visse probabilmente nell'età di Alessandro: essendo identificabile con l'omonimo discepolo di Isocrate, verosimilmente fu un diffusore dell'interpretazione oratoria della pittura, tipica del padre. Dionisodoro, essendo di Colofone, è forse uno dei pittori ionici di maniera verista fioriti tra IV e III secolo (parr. 64 e 75, note 4; 101, note 1-2; 102-5, note 1; 106, note 1-3; 140, note 1 e 4; 144, note 2 e 3). Diceogene, attivo probabilmente alla corte di Demetrio Poliorcete, quando questi era *rex* (cioè dal 294 al 287), è quindi associabile, per la relazione con questo re, a Tisicrate (XXXIV.67, nota 3) e a Teoro (par. 144, nota 1): combinando questi riferimenti, si può proporre che Diceogene, partendo dal tradizionale naturalismo sicionio, lo avesse arricchito con scene e immagini concitate e ricche di effetti chiaroscurali. Eutimide apparteneva forse a una famiglia ateniese di antica tradizione artigiana (è noto un Eutimide pittore vascolare della fine del VI secolo): come gran parte dei pittori qui citati, probabilmente anch'egli è della fine del IV o del III secolo a. C. Su Eraclide Macedone, par. 135, nota 1; Milone di Soli è ignoto, ma fiorí evidentemente anch'egli nella prima metà del II secolo. Il loro discepolato presso Piromaco dev'essere avvenuto a Pergamo, dove questo bronzista fu attivo intorno al 200 a. C. (XXXIV.80, nota 5; 84, nota 3): per Eraclide si può quindi tracciare una parabola dal barocco pergameno al neoatticismo (par. 135, nota 1), mentre Milone può esser rimasto fedele alla maniera asiana. Mnasiteo di Sicione dev'essere il complice di Arato (Plutarco, *Vite parallele*, *Arato* 7), appartenente con Nealce (parr. 104, 142 e 145, note 1) e Leontisco (par. 141, nota 4) all'ambiente sicionio raccolto attorno ad Arato (in auge dal 251 al 213 a. C.). Mnasitimo, fiorito dal 280 al 250 a. C. circa, appartiene a una famiglia di artisti rodi: conosciamo anche il padre Aristonida il Vecchio (dell'inizio del III secolo) e il figlio Aristonida il Giovane (attivo dal 260 al 220 a. C. circa). È probabile che i Maestri di questa famiglia avessero rimeditato in senso coloristico la maniera asiana (XXXIV.140, nota 1). Nesso, figlio di Abrone (par. 141, nota 3), dev'esser quindi probabilmente dell'inizio del III secolo e forse, come il padre, vicino alla scuola aristotelica. Polemone d'Alessandria, dato il centro di nascita, fiorí probabilmente nel III secolo inoltrato o nel II, forse dunque seguace dell'indirizzo roparografico e luministico inaugurato da Antifilo (par. 138, nota 1). *Stadios* è probabilmente trascrizione latina di *Stadieús*, scultore ateniese attivo nella prima metà del II secolo a. C. (Pausania, VI 4.5). Teodoro è forse il dodicesimo personaggio con questo nome elencato da Diogene Laerzio, II 103, che lo qualifica come pittore, citando Polemone d'Ilio: si tratta infatti d'un pittore anteriore al 160 a. C. circa, che potrebbe esser stato attivo ad Atene (Polemone aveva scritto, tra gli altri, un trattato «Sui donari dell'Acropoli» prima della metà del II secolo a. C.); gli altri Teodori artisti conosciuti non possono coincidere col pittore pliniano o per ragioni cronologiche o perché sono note le loro patrie, diverse da Samo. Nicostene apparteneva forse a una famiglia ateniese di antica tradizione artigiana (un Nicostene vasaio era stato attivo ad Atene nella seconda metà del VI secolo). Nicostene, Teodoro e Stadio sarebbero stati quindi, ancora nella prima metà del II secolo a. C., tra le prime voci in pittura del neoatticismo incipiente. Senone e Neocle, altrimenti ignoti, debbono esser riferiti, come quasi tutti i *non ignobiles*, al primo o medio ellenismo.

148 que imaginem ad speculum. Nec ullius velocior in pictura manus fuit, artis vero tantum, ut multum manipretiis antecederet celeberrimos eadem aetate imaginum pictores Sopolim et Dionysium, quorum tabulae pinacothecas inplent. Pinxit et quaedam Olympias, de qua hoc solum memoratur, discipulum eius fuisse Autobulum.

148 tratto allo specchio[1]. Nessuna altra mano fu piú veloce della sua a dipingere e lo fece con tanta arte da superare di molto nei prezzi di vendita i due piú famosi ritrattisti di quell'epoca, Sopoli e Dionisio, dei cui quadri sono piene le pinacoteche. Fu pittrice anche una certa Olimpiade, di cui si sa soltanto che ebbe come discepolo Autobulo[1].

147. [1] Plinio, chiuso il catalogo dei *non ignobiles*, dà ora notizia delle pittrici (parr. 147-48): dopo due elenchi in ordine alfabetico, le *mulieres* sono disposte in sequenza alfabetica inversa, per un'ovvia esigenza di *variatio*. La pittura fu l'unica arte figurativa praticata dalle donne nell'antichità, probabilmente perché il dipingere era un lavoro meno «pesante» del plasmare il bronzo o scolpire il marmo o modellare la terracotta e la pittura, diversamente dalle altre arti, grazie alla scuola sicionia era stata annoverata tra le discipline liberali (par. 77) e quindi dobbiamo pensare venisse appresa dal IV sec. in poi anche da fanciulle di buona famiglia, inoltre in quanto essa poteva essere assimilata alla tessitura (cfr. par. 150: le due arti sono accomunate dall'istoriazione di riquadri con scene espresse coi colori), lavoro tipicamente femminile, e alla poesia (cfr. parr. 19 e 58, note 2), pure praticata da donne. Non stupisce dunque che, come fu istituito un catalogo delle maggiori poetesse (le cosiddette «Muse terrene»), abbiamo anche un elenco delle sei piú notevoli pittrici, risalente verosimilmente al tardo ellenismo, perché la piú recente viveva quando Varrone era giovane (bibliografia in Croisille, *ad loc.*). Poiché tre pittrici su sei erano figlie di pittori, si può proporre che talora una donna fosse indotta a esercitare l'arte per aver ereditato la bottega dal padre privo di figli maschi. Su Timarete e Micone (il Giovane), cfr. par. 59, nota 5: il quadro con Artemide, eseguito intorno al 400 a. C., doveva essere un *ex-voto* destinato al santuario di Artemide a Efeso; probabilmente la pittrice aveva continuato la maniera tradizionalistica «polignotea» tipica della sua bottega (cfr. *pictura antiquissima*), appropriata tuttavia alla destinazione del quadro in uno dei luoghi piú sacri del mondo. Tale Artemide si inserisce nella crescente vitalità dimostrata dall'Artemisio efesino a partire dalla seconda metà del V secolo (cfr. parr. 70, nota 2; 92, nota 1; 93, note 1-2; 96, nota 2; 129 e 132, note 1; 140, nota 4). Irene, citato anche da Clemente Alessandrino, *Stromata* IV 124, essendo figlio del pittore Cratino, dovrebbe esser del IV secolo o del III. Come il padre (par. 140, nota 5), anch'ella lavorò per commissioni di santuari dell'Attica, creando una *Kóre* (figlia di Demetra, che Plinio traduce con *puella*) per il santuario delle due dee a Eleusi (forse il quadro, votivo, era esposto nel portico di Filone: cfr. par. 134, nota 1): anche questo quadro si inserisce nella voga di dediche votive documentata per diversi santuari attici tra tarda classicità e primo ellenismo. Calipso potrebbe essere di scuola sicionia, fiorita intorno al 200 a. C., come si può ricavare dal suo quadro con Alcistene, ballerino sicionio noto per essersi esibito in quest'epoca alle Soterie di Delfi (cfr. *RE*, s.v. *Alkisthenes* 3). Plinio ricorda due suoi quadri: 1) un vecchio (forse una maschera in funzione di aiutante) e il prestigiatore Teodoro; 2) il ballerino Alcistene. Calipso lavorava dunque per committenze legate a spettacoli latamente «teatrali», in occasione di festività (sull'importanza di prestigiatori e ballerini nel teatro medioellenistico, A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals*, Oxford 1968, pp. 286-319). Pure Aristarete, essendo figlia di Nearco, dovrebbe esser fiorita verso la fine del III secolo (cfr. par. 141, nota 6): il suo quadro con Asclepio poteva esser stato dedicato nel santuario del dio sulle pendici S dell'Acropoli di Atene (sul quale, par. 137, nota 2), essendo la pittrice probabilmente ateniese; oppure a Rodi, data la vicinanza del padre all'ambiente artistico di quest'isola: in tal caso, ella avrebbe forse rimeditato il tipo del dio semipanneggiato, con ritmo a S, ben documentato per Rodi (cfr. G. Gualandi, in «Annuario della Scuola Archeologica Italiana di Atene», LIV, 1976, pp. 88-96). Iaia di Cizico, fiorita all'inizio del I sec. a. C., dipinse sia a tempera (*penicillo*) sia a encausto sull'avorio (*cestro in ebore*: cfr. par. 149): fonte di Plinio per questa pittrice è Varrone. La segnalazione che era rimasta nubile presuppone che le altre cinque pittrici si fossero sposate. Plinio distingue due momenti dell'attività di Iaia: il primo a Roma per ritratti soprattutto di donne; il secondo a Napoli, dove dipinse un ritratto di vecchia (evidentemente, a tempera su una grande tavola di legno) e l'autoritratto: l'uso di proporre le proprie sembianze risale all'arcaismo e denotava l'orgogliosa affermazione di se stesso dell'abile artigiano (cfr. XXXIV.83, nota 3); la riproposizione di questa consuetudine all'inizio del I secolo a. C. sembra inoltre parallela al coevo sorgere in Roma d'una produzione autobiografica (con Lucilio e i preneoteri del circolo di Lutazio Catulo) e denoterebbe pertanto una concezione soggettivistica della pittura (documentata anche altrimenti in Roma tardorepubblicana: cfr. par. 119, nota 1): l'espressione *ad speculum* significa che Iaia si ritrasse stando dinanzi allo specchio, non che il suo volto appariva nel dipinto entro uno specchio (in tal caso, Plinio avrebbe detto *in speculo*). Su questa pittrice, Becatti, *Arte e gusto* cit., p. 69.

148. [1] La *velocitas in pictura* di Iaia era ottenuta probabilmente con l'uso di *compendiariae* e dipintura a macchia (parr. 109, nota 1; 110, nota 2; 121, nota 1), che risulterebbe consono alla concezione

149 (41) Encausto pingendi duo fuere antiquitus genera, cera et in ebore cestro, id est vericulo, donec classes pingi coepere. Hoc tertium accessit resolutis igni ceris penicillo utendi, quae pictura navibus nec sole nec sale ventisve corrumpitur.

150 (42) Pingunt et vestes in Aegypto, inter pauca mirabili genere, candida vela, postquam attrivere, inlinentes non coloribus, sed colorem sorbentibus medicamentis. Hoc cum fecere, non apparet in velis, sed in cortinam pigmenti ferventis mersa post momentum extrahuntur picta. Mirumque, cum sit unus in cortina colos, ex illo alius atque alius fit in veste accipientis medicamenti qualitate mutatus, nec postea ablui potest. Ita cortina, non dubie confusura colores, si pictos acciperet, digerit ex uno pingitque, dum coquit, et adu-

149 (41) Due furono anticamente le tecniche per dipingere ad encausto, con la cera e con il cestro o stilo sull'avorio, finché non si cominciò a dipingere navi da guerra. Allora si aggiunse un terzo procedimento per cui, sciolta la cera sul fuoco, la si sparge con il pennello; è un genere di pittura che, sulle navi, non viene attaccato né dal sole, né dal sale, né dai venti[1].

150 (42) In Egitto si usa dipingere anche sui tessuti con una tecnica notevole quanto poche altre. Sulla tela bianca, dopo averla battuta, spargono non già colori ma un mordente che assorba il colore. Dopo aver fatto questo, sulle tele non compare niente ma, una volta immerse in una caldaia piena di colore bollente, dopo un istante ne vengono estratte colorate. Ed è incredibile, dal momento che uno solo è il colore contenuto nella caldaia, che da questo ne venga fuori uno e poi un altro nella stoffa, diverso a seconda della qualità del mordente che assorbe, e dopo non può essere lavato via. Cosí la caldaia, che senza dubbio mescolerebbe i colori se li ricevesse già applicati al tessuto, produce molti colori distinti partendo da un colore

soggettivistica e autobiografica dell'arte attribuibile a questa pittrice: Iaia non sembra pertanto di maniera neoattica, ma seguace dell'indirizzo «impressionistico» e costituirebbe pertanto un momento nell'evoluzione di questa maniera, tra la sua formulazione protoellenistica e il relativo approfondimento operato da Famulo. L'apprezzamento di una parte della società dell'Urbe per Iaia è forse un esito della larga penetrazione della cultura asiana in Roma dalla metà del II secolo agli inizi del I. Su Dionisio, par. 113, nota 3; Sopoli è cit. anche da Cicerone, *Ad Atticum* IV 18.4, nel 54 a. C., per un allievo del pittore, Antioco Gabino: l'espressione usata dall'Arpinate presuppone che Sopoli avesse una grande bottega, con molti lavoratori dipendenti. Sopoli, Dionisio e Iaia, essendo *imaginum pictores*, dimostrano il costituirsi della ritrattistica come branca autonoma, nel corso del I secolo a. C. Sulle pinacoteche, cfr. par. 4, nota 3. Olimpiade è altrimenti ignota, ma dev'essere di età ellenistica, come le altre pittrici qui citate (eccetto Timarete) e per la probabilità che il padre avesse voluto apporre alla figlia il nome, implicitamente augurale, della madre di Alessandro. Il fatto che ella avesse avuto un discepolo, Autobulo (anch'egli ignoto), dimostra che le pittrici assolvevano a una funzione non solo passiva, ma anche attiva, nella trasmissione del magistero pittorico.

149. [1] Plinio, dopo aver dato notizia delle pittrici, sente il bisogno, prima di chiudere la pittura, di dare alcuni ragguagli tecnici sull'encausto (par. 149) e sulla pittura su tela (par. 150). L'interpretazione dell'avvertenza pliniana sui tre modi di dipingere ad encausto è una *vexata quaestio*, lungi dall'esser chiarita (bibliografia in Croisille, *ad loc.*). Il primo modo, costituito dai *cera*, consisteva probabilmente nell'applicazione a caldo di cere con i colori fondamentali, con una verghetta di ferro (ῥαβδίον; *cauterium*); il secondo, *in ebore cestro*, si diversificava per l'uso d'un'asticella (*vericulum*; *cestrum*), piatta da un lato (per spalmare il colore), a punta dall'altro (per rifinire), limitato, data l'estrema lentezza (e pertanto il costo elevato) del procedimento, ai quadretti d'avorio. Queste prime due modalità permettevano solo un uso limitato dell'encausto: nel primo caso, per la scomodità d'uso della verghetta; nel secondo, per la lentezza e il costo eccessivi dell'operazione. A questi inconvenienti si ovviò col terzo metodo, l'encausto *resolutis igni ceris penicillo*, che deve pertanto coincidere col *ceris pingere ac picturam inurere* del par. 122 (cfr. le relative note 1-3), applicato dapprima alle navi (per le quali precedentemente si usava forse il colore misto a pece: XXXIII.115; *Iliade* II 144, 637), poi nella pittura su quadri. Riferendo le indicazioni pliniane su queste tre modalità alle informazioni dello scrittore sulle successive ideazioni dell'encausto (par. 122), si può proporre che i primi due metodi fossero stati introdotti da Polignoto, donde l'uso limitato dell'encausto che ebbe luogo dopo di lui; che, in un momento indeterminato del V secolo, fosse stato ideato il terzo metodo per la dipintura delle navi; che infine Aristide il Vecchio avesse teorizzato quest'ultima modalità come tecnica riferibile a diversi supporti, meno lenta e costosa delle precedenti per l'uso del pennello, permettendo cosí un ricorso estensivo dell'encausto nella pittura su cavalletto e la fioritura di pittori che dipingevano esclusivamente in questa tecnica (par. 122, nota 2).

151 stae eae vestes firmiores usibus fiunt quam si non urerentur. (43) De pictura satis superque. Contexuisse his et plasticen conveniat eiusdem operae terrae.

Fingere ex argilla similitudines Butades Sicyonius figulus primus invenit Corinthi filiae opera, quae capta amore iuvenis, abeunte illo peregre, umbram ex facie eius ab lucernam in pariete lineis circumscripsit, quibus pater eius inpressa argilla typum fecit et cum ceteris fictilibus induratum igni proposuit, eumque servatum in Nymphaeo,
152 donec Mummius Corinthum everterit, tradunt. Sunt qui in Samo

unico, e procede alla colorazione durante l'ebollizione; e quelle vesti, bruciate, diventano piú resistenti all'uso di quanto non lo sarebbero se non fossero state sottoposte a quel processo[1].

151 (43) Quanto detto sulla pittura basta e avanza. Ci sembra opportuno riallacciare ad essa il discorso sull'arte del modellare in creta, anch'essa, come i colori, frutto della terra[1]. Butade Sicionio[2], vasaio, per primo trovò l'arte di foggiare ritratti in argilla, e questo a Corinto, per merito della figlia che, presa d'amore per un giovane, dovendo quello andare via, tratteggiò i contorni della sua ombra, proiettata sulla parete dal lume di una lanterna; su queste linee il padre impresse l'argilla riproducendone il volto; fattolo seccare con gli altri oggetti di terracotta, lo mise in forno e tramandano che fu con-

152 servato nel Ninfeo finché Mummio non distrusse Corinto. C'è chi[1]

150. [1] Plinio parla quindi della tintura delle vesti non solo perché pittura e tessitura erano arti sorelle (col conseguente apparentamento dei relativi prodotti, tessuti e quadri: par. 147, nota 1), ma anche in quanto la tecnica tintoria qui indicata è accomunata all'encausto dal forte riscaldo della materia colorante: tale procedimento è simile alla preparazione fenicia delle tinture di porpora (cfr. IX. 133-37); sull'arte tessile nel mondo antico, Riederer, *Archäologie* cit., pp. 214-17.

151. [1] Plinio, terminata la lunga trattazione della pittura (parr. 2-150), passa ora a trattare brevemente la modellazione in terracotta o coroplastica (*plastice*: parr. 151-58; cfr. Riederer, *Archäologie* cit., pp. 175-201), strettamente associata alla pittura, soprattutto in età arcaica (par. 16, note 4 e 5). Anche per quest'arte, Plinio prima espone il problema dell'*inventio*, con le inevitabili versioni discordanti (parr. 151-52), per poi dare notizia della prima introduzione della coroplastica in Italia (par. 152), in analogia con l'esposizione sulla pittura (parr. 15-16: *inventio* e progressi della pittura; par. 17: prime testimonianze pittoriche in Italia). Anche l'idea di una linea evolutiva della coroplastica, dall'*inventio* di Butade a Lisistrato, fratello di Lisippo, deve risalire a Senocrate, di scuola lisippea (parr. 15-16, note 1: il critico sicionio ne parlava probabilmente nel suo trattato *Sulla bronzistica*, il momento primo della quale era appunto la preparazione del modello fittile). Poiché nell'arcaismo pittura e coroplastica erano spesso praticate nelle stesse officine, la scoperta della *plastice* è riferita non a caso agli stessi due centri, Sicione e Corinto, che si contendevano il primato della pittura (par. 15, nota 2), in una regione, quale il Peloponneso, particolarmente povera di marmi e pietre pregiate.

[2] L'attribuzione dell'*inventio* a un artigiano sicionio, ancorché stante a Corinto, evidenzia la dipendenza di Plinio da una fonte sicionia, probabilmente Senocrate (cfr. nota precedente). Il fatto che Butade fosse anche vasaio offre un esempio di associazione in un'unica officina di produzione vascolare e coroplastica in età altoarcaica. L'aneddoto raccontato da Plinio è proposto pure da Atenagora, *Legatio* 17, che tuttavia considera la fanciulla una corinzia, dipendendo forse da una fonte favorevole a questa città. L'origine della coroplastica era ritenuta analoga a quella della pittura: in entrambi i casi, l'immagine sarebbe stata ottenuta inizialmente con la definizione di linee di contorno racchiudenti «interni» poco differenziati (le cosiddette «ombre»); e il contenuto espresso sarebbe stato l'immagine umana, con la quale si confrontava il progresso anche della coroplastica. Butade dev'esser fiorito ovviamente qualche tempo prima della fuga di Demarato da Corinto del 657 a. C. circa (cfr. parr. 16, nota 5; 152, nota 2), probabilmente agli inizi del VII secolo. La documentazione archeologica conferma una produzione fittile figurata a Corinto particolarmente precoce, fin dalla prima metà del VII secolo, con una notevole irradiazione e soprattutto in contesti votivi: si può pertanto proporre che Butade fosse stato il primo artigiano attivo a Corinto che avesse prodotto, oltre ai vasi, anche statuine fittili (stando all'aneddoto, lavorandole a mano, non a matrice), presto imitato da altri maestri di bottega (sintesi critica in Giuliano, *Arte greca*, I cit., pp. 172-86; a p. 243, bibliografia precedente). Non a caso, la testa creata da Butade aveva anch'essa funzione votiva: Plinio chiama *Nymphaeum* per antonomasia probabilmente la fonte piú importante di Corinto, dedicata alla Ninfa Pirene, verosimilmente un punto di riferimento per la città fin dall'alto arcaismo e sicuramente danneggiata dalla distruzione di Mummio del 146 (cfr. aa.vv., *Corinth. Result of excavations*, I, 6, Princeton 1964, pp. 11-115; XXXIV.7, nota 1).

152. [1] Probabilmente Cornelio Nepote, fonte anche dell'informazione successiva (cfr. par. 16, nota 5). Secondo questa tesi, a Samo sarebbero state «trovate» sia la pittura (ad opera di Sauria) sia la co-

primos omnium plasticen invenisse Rhoecum et Theodorum tradant multo ante Bacchiadas Corintho pulsos, Damaratum vero ex eadem urbe profugum, qui in Etruria Tarquinium regem populi Romani genuit, comitatos fictores Euchira, Diopum, Eugrammum; ab iis Italiae traditam plasticen. Butadis inventum est rubricam addere aut ex

racconta che a Samo prima di tutti abbiano trovato l'arte del modellare Reco e Teodoro molto prima che i Bacchiadi[2] fossero cacciati da Corinto; Damarato, esule dalla stessa città, che, giunto in Etruria, divenne padre di Tarquinio re di Roma, sarebbe stato accompagnato dai modellatori Euchino, Diopo ed Eugrammo: sono loro che avrebbero introdotto quell'arte in Italia. Fu trovata di Butade quella di aggiungere rubrica[3] alla terra o di plasmare con creta rossa e fu il

roplastica (ad opera di Teodoro e in un momento successivo alla fioritura di Sauria): cfr. Atenagora, *Legatio* 17. Anche tale tradizione è avvalorata dalla probabile presenza di una produzione coroplastica a Samo fin dalla fine dell'VIII secolo, quindi *multo ante* la cacciata dei Bacchiadi del 657 circa (cfr. K. Vierneisel, in «Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Athenische Abteilung», LXXVI, 1976, pp. 25-29). A quest'epoca sono pertanto da riferire anche Teodoro e Reco citt. da Plinio: Atenagora infatti colloca cronologicamente il Teodoro in questione tra Dedalo (cfr. XXXVI.85) e Smilide (cfr. XXXVI.90), corroborando pertanto la datazione dei due a un'epoca precedente la cacciata dei Bacchiadi; non si tratterebbe dunque dei più famosi Teodoro e Reco fioriti nel VI secolo (su questo Teodoro, cfr. VII.198; XXXIII.51, 137; XXXIV.83, note 1-3; XXXVI.90; sul Reco del VI secolo, XXXVI.90), poiché un errore cronologico di più d'un secolo è difficilmente ammissibile in due fonti non in contatto tra loro (e che, come si è visto, si rifanno a tradizioni distinte), quali Plinio e Atenagora (Plinio condanna esplicitamente un errore cronologico di tal fatta in XXXIV.64, nota 2) e si conosce pure un terzo artista samio di nome Teodoro (par. 146, nota 1). Si può proporre che due famiglie, caratterizzate dalle ricorrenze dei due nomi in questione, avessero cooperato nella stessa bottega per un lungo periodo, permettendo così più di una volta l'incontro di un Teodoro e di un Reco.

[2] Plinio, non potendo dare una cronologia *ad annum* per l'*inventio* della coroplastica (sia essa opera di Butade o di Reco e Teodoro), fornisce un *terminus ante quem*: la scoperta avvenne prima che i Bacchiadi fossero cacciati da Corinto (intorno al 657), perché Damarato, esule da Corinto a Tarquinia, portò con sé dei coroplasti. Lo scrittore attinge questa notizia a Cornelio Nepote (par. 16, nota 5). Damarato fu seguito, oltre che dai tre modellatori, anche dal pittore Ecfanto il Giovane (par. 16): ciò ribadisce la stretta relazione tra produzioni pittoriche e coroplastica nelle botteghe corinzie di età orientalizzante. I tre *fictores* hanno «nomi parlanti» della sfera artigiana: *Eucheir* (cioè «dalla buona mano»), *Diopos* (cioè «colui che traguarda») ed *Eugrammos* (cioè «dalla buona pittura»), allusivi rispettivamente alla formatura dell'argilla, alla collocazione di elementi fittili su edifici e alla dipintura delle terrecotte. I tre coroplasti costituiscono quindi un esempio di gruppo di bottega conchiuso, che poteva, con un'accorta distribuzione del lavoro, portare a termine le lavorazioni fondamentali connesse col materiale fittile. L'*Eucheir* qui citato non può coincidere col pittore omonimo congiunto di Dedalo (VII. 205), la cui attività dev'essersi svolta in Grecia in un momento precedente quello in questione (intorno al 700); né con l'*Eucheiros* maestro di Clearco di Reggio (Pausania, VI 4.4; Suida, s.v. *Sostratos*), diverso per nome e periodo di fioritura (intorno al 550). *Eucheir* ed *Eucheiros*, dato il loro significato, ricorrono infatti più volte come nomi di artigiani (cfr. anche XXXIV.91, nota 2; ed *EAA*, s.vv. *Eucheir* ed *Eucheiros*). Il *Diopos* pliniano può esser connesso con un'antefissa dipinta, con firma d'un artigiano con questo nome, da una tomba di Camarina (Sicilia orientale) del 550, ma probabilmente reimpiegata e quindi più antica: tale firma, anche se non può risalire oltre il 600 circa ed è quindi attribuibile a un artigiano più tardo, dimostra infatti che questo nome era realmente portato da modellatori, probabilmente corinzi, trasferitisi in Occidente, nelle aree più direttamente coinvolte nell'influenza corinzia, tra le quali quella siracusana (cfr. G. Colonna, in «Kokalos», XXVI-XXVII, 1980-81, pp. 157-91). Questo ritrovamento corrobora l'ipotesi, già probabile per i nomi dei tre coroplasti, che il «gruppo di bottega» fosse riferibile alla realizzazione di coperture fittili con apparati decorativi e relative dipinture, e che essa sia da mettere in relazione con l'affermazione in Etruria meridionale di tali impieghi della produzione fittile (cfr. M. Torelli, in *Studi in onore di F. Magi*, Perugia 1979, pp. 305-12: lasciano perplessi la scissione dell'arrivo dei tre da quello di Damarato, nonostante la testimonianza pliniana, e la proposta che Plinio attinga la notizia a Varrone, nonostante lo scrittore avesse citato al par. 16, per l'arrivo di Damarato, Nepote, preannunciando l'ulteriore puntualizzazione sull'episodio del par. 152, riferibile quindi alla stessa fonte, cioè a Nepote).

[3] Sulla *rubrica*, cfr. parr. 30, 33 e 34, note 1; 35, note 1-4: essa richiama il colore rosso scuro o paonazzo con cui Ecfanto il Vecchio campiva le figure e che si afferma nel protocorinzio medio e il suo uso da parte di Butade fa quindi pensare che Ecfanto e Butade conducessero nel medesimo torno di tempo (essendo coevi), con distinte applicazioni dell'argilla, la stessa ricerca pittorica, che

rubra creta fingere, primusque personas tegularum extremis imbricibus inposuit, quae inter initia prostypa vocavit; postea idem ectypa fecit. Hinc et fastigia templorum orta. Propter hunc plastae appellati.

153 (44) Hominis autem imaginem gypso e facie ipsa primus omnium expressit ceraque in eam formam gypsi infusa emendare instituit Lysistratus Sicyonius, frater Lysippi, de quo diximus. Hic et similitudines reddere instituit; ante eum quam pulcherrimas facere studebant. Idem et de signis effigies exprimere invenit, crevitque res in tantum, ut nulla signa statuaeve sine argilla fierent. Quo apparet antiquiorem hanc fuisse scientiam quam fundendi aeris.

primo a collocare delle maschere sull'orlo esterno della copertura delle tegole; all'inizio chiamò queste *prostypa*[4]; poi fece anche degli *ectypa*. Da qui traggono origine anche gli ornamenti sulle sommità dei templi. A causa sua i modellatori furono chiamati «plasti».

153 (44) Primo di tutti a riprodurre il ritratto umano in gesso derivandolo dalla faccia stessa e, versata della cera nello stampo in gesso, a correggere poi l'immagine fu Lisistrato di Sicione, fratello di Lisippo di cui abbiamo parlato. Costui cominciò a fare anche ritratti al naturale; prima di lui cercavano di farli i piú belli possibile. Sempre lui inventò di riprodurre calchi dalle statue e la cosa ebbe tanto successo che nessuna statua in bronzo o in marmo fu fatta senza fare prima un modello in argilla. Da qui appare chiaro che questa tecnica è stata piú antica di quella della fusione del bronzo[1].

caratterizza quindi le botteghe corinzie della prima metà del VII secolo. Altre due innovazioni di Butade sarebbero quindi, secondo Plinio, la rispondenza della scelta dell'argilla a un criterio cromatico e una prima definizione dell'apparato decorativo fittile degli impianti: i rinvenimenti di terrecotte architettoniche in centri sottoposti al magistero corinzio a partire dal 650 a. C. circa confermano il primato di Corinto nell'ideazione di una coerente ornamentazione fittile della parte elevata di impianti, specie di templi (sintesi in Giuliano, *Arte greca*, I cit., pp. 131, 172-84, 201-2; bibliografia alle pp. 241, 243-45).

[4] Lo scrittore, data notizia dei tre coroplasti impegnati nella realizzazione di elementi fittili per coperture, è passato a parlare, per associazione di idee, delle innovazioni di Butade nell'ornamentazione fittile dei tetti. Le «maschere» (*personae*) erano antefisse disposte sulle cornici inferiori degli spioventi, lungo i fianchi di edifici ragguardevoli, specie di templi in corrispondenza degli affacciamenti delle tegole coprigiunti: anche nella fattispecie, i ritrovamenti di antefisse fittili con questa funzione in aree soggette all'influsso corinzio, con teste o immagini vegetali a rilievo e dipinte (particolarmente notevoli gli esempi da Termo e Calidone) confermano l'ideazione a Corinto di antefisse con teste umane (*personae*): sul problema, cfr. A. Orlandos, *Les matériaux de construction*, Paris 1966, I, pp. 53-96. Queste teste a rilievo, spiccanti su antefisse quadrangolari, erano dette, afferma Plinio, *próstypa*. Lo stesso Butade, in un secondo momento, creò gli *éctypa*, che, per opposizione a *próstypa*, debbono essere immagini a rilievo senza fondo, naturalmente pure disposte sulle cornici dei tetti (H. N. Fowler, in «American Journal of Archaeology», VIII, 1983, pp. 381-87; per la documentazione archeologica, cfr. Orlandos, *Les matériaux* cit., e la sintesi di Giuliano, *Arte greca*, I cit., in questa nota e nella prec.; altre interpretazioni dei due termini, per me poco probabili, in Croisille, *ad loc.*). Dagli *éctypa* deriverebbero le ornamentazioni fittili a tutto tondo sulle sommità dei tetti: sui frontoni (acroteri) o sulla linea d'incontro dei due spioventi (cfr. ancora il Fowler). Inevitabile, anche in questo caso, il richiamo ai ritrovamenti di acroteri fittili in centri che si avvalevano presumibilmente di maestri corinzi, in particolare a Termo e a Calidone, del 625 a. C. circa (cfr. l'Orlandos e il Giuliano). Il confronto tra le notizie date da Plinio e la documentazione *ad hoc* accredita l'attribuzione ai coroplasti corinzi, nel corso del VII secolo, dell'ideazione di antefisse e figure a tutto tondo associate ai coronamenti dei templi.

153. [1] Dopo l'*inventio* della coroplastica nell'alto arcaismo, l'altro momento nodale per quest'arte è costituito, nell'esposizione pliniana, dall'età di Alessandro e segnato dalle innovazioni di Lisistrato: su quest'artista, cfr. VII.125; XXXIV.51, nota 2. Sul fratello Lisippo, cfr. XXXIV.37, nota 1; 40, note 3 e 5; 41; 51, nota 1; 61-67, con note; 80. Sull'ascendenza senocratea delle informazioni su Lisistrato, cfr. par. 151, nota 1. La realizzazione di calchi presi direttamente dai volti costituisce un esito della formulazione lisippea del ritratto realistico: probabilmente, Plinio si sofferma su questa *institutio* perché tale «tecnica» era stata poi valorizzata particolarmente in ambito romano (cfr. par. 6, note 1-2). L'affermazione dei calchi di statue starà alla base della diffusione dell'attività copistica durante l'ellenismo (sulla quale J. P. Niemeier, *Kopien und Nachabungen im Hellenismus*, Bonn 1985). Dalla voga dei calchi, e dalla conseguente pratica di ricavare statue da modelli preesistenti, deriverebbe, secondo Plinio, l'uso dei modelli fittili per statue in qualsiasi materiale (*signa*) e non solo per quelle in bronzo, come precedentemente. Tale consuetudine si affaccerà, come preciserà lo stesso Plinio (par. 156), nell'età e ad opera di Pasitele. La considerazione sulla maggiore antichità

154 (45) Plastae laudatissimi fuere Damophilus et Gorgasus, iidem pictores, qui Cereris aedem Romae ad circum maximum utroque genere artis suae excoluerant, versibus inscriptis Graece, quibus significarent ab dextra opera Damophili esse, ab laeva Gorgasi. Ante hanc aedem Tuscanica omnia in aedibus fuisse auctor est Varro, et ex hac, cum reficeretur, crustas parietum excisas tabulis marginatis
155 inclusas esse, item signa ex fastigiis dispersa. Fecit et Chalcosthenes cruda opera Athenis, qui locus ab officina eius Ceramicos appellatur.

154 (45) Modellatori famosissimi furono Damofilo e Gorgaso, entrambi anche pittori; avevano decorato a Roma il tempio di Cerere[1] vicino al Circo Massimo con ambedue questi generi di arte, con un'iscrizione in versi greci in cui si indicava che a destra aveva lavorato Damofilo, a sinistra Gorgaso. Varrone sostiene che prima di questo tempio tutta la decorazione nei templi era Tuscanica e che da questo, allorché venne restaurata, si staccarono le lastre che rivestivano le pareti e si incorniciarono in quadretti con bordo in rilievo; pari-
155 menti le statue sulle sommità del tempio andarono disperse. Anche Calcostene[1] fece delle statue in argilla cruda ad Atene nel luogo det-

della coroplastica rispetto alla statuaria, basata sull'osservazione che la seconda presuppone la prima, trovava conferma nelle rispettive epoche di *inventio*: cfr., per la coroplastica, par. 151, note 1-2; per la statuaria, XXXIV.9, nota 1.

154. [1] Sul tempio di Cerere, par. 24, nota 3; e XXXIV.15, nota 2. Plinio cita la fonte delle notizie qui presentate, Varrone, a cui attingerà in guisa cospicua per l'esposizione ai parr. 154-58. La decorazione pittorica e coroplastica dev'esser stata coeva, o di poco posteriore, all'erezione del tempio, nel 493 a. C., perché Plinio puntualizza poi che le decorazioni dei templi erano tuscaniche «prima di questo tempio» (*ante hanc aedem*), non «prima di questa decorazione». Per ragioni cronologiche, questo Damofilo non può essere il Demofilo (atticizzazione di questo nome) maestro di Zeusi, fiorito nel 424-421 (par. 61, nota 2): potrebbe esserne il nonno, perché tra le fioriture dei due maestri omonimi intercorrerebbero due generazioni e per il ricorrere degli stessi nomi nelle famiglie greche. In tal caso, anche il Damofilo attivo intorno al 493 sarebbe di Imera. La decorazione coroplastica consisteva in statue frontonali e acroteriali (testimoniate anche da Vitruvio, III 3.5); le pitture erano state realizzate su *crustae* (lastre: trattandosi di coroplasti, in questo caso probabilmente fittili) affisse alle pareti dell'impianto, supporti che ricordano quelli dei grandi cicli polignotei (parr. 57, note 1-5; 58, nota 4; 59, note 3-5) e che quindi appaiono particolarmente in voga nei periodi tardoarcaico e severo. L'iscrizione greca doveva riguardare l'apparato pittorico, in quanto, se fosse stata posta sulla sima orizzontale sotto il frontone, non avrebbe chiarito la paternità della statua al centro del frontone e dell'acroterio centrale. Ai *signa ex fastigiis* è forse riferibile un torso fittile di guerriero dall'Esquilino attribuibile forse a bottega siceliota (cfr. *Enea nel Lazio* cit., pp. 152-54: ivi bibliografia precedente). Il tempio, bruciato nel 31 a. C., era stato restaurato da Augusto prima del 27 a. C. (data di morte di Varrone, che ne dà testimonianza) ed ebbe poi una nuova *dedicatio* nel 17 d. C.: il restauro in questione è quindi della prima età augustea. La dispersione delle statue frontonali è probabilmente da connettere col loro danneggiamento ad opera dell'incendio, oltre che con la scarsa considerazione di cui godevano le produzioni arcaiche in età augustea: essa sarebbe confermata dal ritrovamento del torso citato in un deposito di riempimento di età augustea (cfr. G. Q. Giglioli, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», LXXII, 1946-48, pp. 143-47). La trasformazione delle *crustae* in quadri riflette verosimilmente una gerarchia tipologica (fatta propria dall'indirizzo neoattico), in base alla quale la pittura di quadri (*tabulae*) era superiore a quella parietale. Notevole infine la notizia che, prima dell'arrivo dei due artigiani, le decorazioni dei templi a Roma erano tuscaniche, cioè dovute a maestranze etrusche (cfr. par. 157): probabilmente Varrone si riferiva soprattutto all'operato di Vulca (par. 157, nota 1). L'incarico ai due artefici siciliani pare dunque un esito di un mutamento di indirizzo culturale in atto a Roma, rivolta nel VI sec. alla civiltà cittadina dell'Etruria meridionale, da questo momento prevalentemente al mondo greco coloniale, probabile riflesso del mutamento politico-istituzionale seguito nell'Urbe alla cacciata dei Tarquini (M. Cristofani, in *Gli Etruschi a Roma*, Roma 1981, pp. 189-98).

155. [1] Su Calcostene (probabile soprannome di Caicostene), cfr. XXXIV.187, nota 9. Le statue in argilla cruda (cioè seccate al sole) sono probabilmente quelle di argilla viste da Pausania, I 2.5 in un impianto dedicato a Dioniso nel Ceramico, lungo la via dalla porta *Dipylon* all'*agorá*, e rappresentanti l'introduzione del culto di Dioniso ad Atene: infatti questo tema si addice a Caicostene, legato alla committenza del santuario di Dioniso Eleutereo (*IG* II² 4286) e noto per statue dal soggetto teatrale (XXXIV.87). Pure il gruppo del Ceramico era probabilmente connesso con la vita teatrale, perché vi era raffigurato anche Pegaso di Eleutere, l'iniziatore del culto del dio come Eleutereo, che presiedeva agli spettacoli del relativo teatro: queste statue esemplificherebbero dunque una produzione provinciale di Atene nel medioellenismo, rivolta a una clientela interna e illustrativa dei momen-

M. Varro tradit sibi cognitum Romae Possim nomine, a quo facta poma et uvas et pisces aspectu discernere a veris. Idem magnificat Arcesilaum, L. Luculli familiarem, cuius proplasmata pluris venire
156 solita artificibus ipsis quam aliorum opera; ab hoc factam Venerem Genetricem in foro Caesaris et, priusquam absolveretur, festinatione dedicandi positam; eidem a Lucullo HS [X] signum Felicitatis locatum, cui mors utriusque inviderit; Octavio equiti Romano cratera facere volenti exemplar e gypso factum talento. Laudat et Pasitelen,

to Ceramico dalla sua bottega. Marco Varrone racconta di avere conosciuto a Roma un certo Posside[2] le cui riproduzioni di frutta, uva e pesci, nessuno poteva, a guardarle distinguerle dagli originali. Lo stesso Varrone elogia molto Arcesilao, amico di Lucio Lucullo[3], i cui modelli in argilla si vendevano di solito agli artisti stessi a prezzo
156 maggiore delle opere altrui; da costui fu fatta la Venere Genitrice nel foro di Cesare che, per la fretta che si aveva di dedicarla, fu eretta prima di essere terminata; allo stesso era stata commissionata da parte di Lucullo, per una ricompensa di un milione di sesterzi, una statua della Felicità, la cui realizzazione fu impedita dalla morte di entrambi; per Ottavio, cavaliere romano, che voleva un cratere, fece un modello in gesso al prezzo di un talento[1]. Varrone loda anche Pa-

ti fondamentali della vita cittadina, con interpretazioni di soluzioni tardoclassiche con vena coloristica e talora bozzettistica (cfr. la predilezione per l'argilla): documentazione della tematica in *LIMC*, s.v. *Dionysos*, nn. 818-70; Stewart, *Attika* cit., p. 162 e, per l'inquadramento stilistico, pp. 133-54. Il Ceramico era il quartiere nordoccidentale di Atene e prendeva nome dalle molte officine di vasai e coroplasti insediate colà fin da età arcaica: era ripartito in Ceramico interno (entro le mura temistoclee della città dalle porte *Dipylon* e Sacra all'*agorà*) ed esterno (fuori delle due porte suddette: comprendeva la piú insigne necropoli di Atene): evidentemente la famiglia di Caicostene vantava un'antica tradizione artigiana e aveva fama d'esser stata la prima, in epoca ormai remota, a lavorare l'argilla nel quartiere: Plinio deriva le sue notizie su Calcostene probabilmente da Varrone, citato sia al paragrafo precedente sia subito sotto e noto per il suo interesse alle etimologie.

[2] Posside, altrimenti ignoto, era evidentemente un coroplasta greco, forse di Magnesia sul Meandro (cfr. *RE*, s.v. *Possis*, nn. 1-2), attivo a Roma in età tardorepubblicana: la sua produzione su temi animali e vegetali era una sorta di *rhyparographia* a tutto tondo, per la quale Posside si rifaceva forse alla tradizione di rappresentazioni di genere, di origine protoellenistica. Egli probabilmente aveva rimeditato le raffigurazioni di «nature morte», la cui origine ellenistica è evincibile da Vitruvio, VI 7.4, contribuendo alla loro affermazione nel mondo romano, in accordo col gusto per scene paesistiche e ambientali che si impone a Roma nel I secolo a. C. (cfr. par. 113, note 1 e 2). La predilezione per la coroplastica e la poetica naturalistica (presupposta dall'informazione che le sue riproduzioni venivano prese per vere) apparentano questo artefice al quasi coevo Pasitele (cfr. par. 156), del quale si raccontavano storielle analoghe (cfr. XXXVI.40): forse Posside ne era un allievo.

[3] Arcesilao era stato forse allievo di Pasitele, perché sono tipici di questi e della sua scuola l'uso di preparare modelli di argilla anche per statue in marmo (cfr. par. seg. e, per la produzione marmorea di Arcesilao, XXXVI.33 e 41) e la considerazione della coroplastica come la piú importante tra le arti (cfr. ancora il par. seg.: si sarebbe comunque trattato di un apprezzamento soprattutto nell'ambiente degli *artifices*). Il Lucullo di cui si parla è Marco Licinio Lucullo, morto nel 42 a. C. a Filippi. Su Arcesilao, cfr. M. Borda, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», LXXIII, 1949-50, pp. 189-204.

156. [1] Sul foro di Cesare, cfr. parr. 26, note 1-3; 136, nota 1; VII.126; XXXVII.11. La Venere Genitrice doveva essere fittile, essendo considerata nella sez. della coroplastica, e risale al 46 a. C., essendo coeva alla *dedicatio* del tempio (avvenuta il 26 settembre di quell'anno): la statua era intesa proporre la dea quale capostipite degli Eneadi e quindi della *gens Iulia*; la commissione d'una statua di culto fittile rivelerebbe l'intento di Cesare di rifarsi alla Roma monarchica dei primi secoli, caratterizzata appunto da statue di culto in terracotta (cfr. par. seguente e XXXIV.34, nota 2), e il suo gusto neoattico, in grado di apprezzare la produzione coroplastica della scuola pasitelica; la decisione di dedicare la statua ancorché incompiuta riflette il gusto del «non finito», tipico dell'età cesariana (cfr. parr. 92 e 136, note 1; 145, nota 2). La *Venus Genetrix* di Arcesilao è forse riconoscibile su monete della *gens Cordia* del 46 a. C., che parrebbero allusive al trionfo di Cesare, e, per il solo busto, su un tipo monetale di Cesare del 45: il coroplasta avrebbe rimeditato uno schema figurativo con ritmo a S e panneggio a fitte pieghe ricco di giuochi chiaroscurali (cfr. Borda, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», LXXIII, 1949-50, pp. 196-204), «aggiornando» un prototipo prassitelico (documentato già nella base di Mantinea) e rispondendo cosí alla «domanda» di maniera tardoclassica propria della società colta dell'Urbe di orientamento neoattico (cfr. il caso parallelo di Timomaco: par. 136, nota 1). L'incarico della statua della Felicità, pure fittile, può

qui plasticen matrem caelaturae et statuariae scalpturaeque dixit et, cum esset in omnibus iis summus, nihil umquam fecit ante quam fin-
157 xit. Praeterea elaboratam hanc artem Italiae et maxime Etruriae;

sitele che considerava l'arte del modellare madre della cesellatura, della statuaria e della scultura e, pur essendo bravissimo in tutti e tre i campi, non fece mai niente senza averne fatto prima il modello in
157 argilla[2]. Inoltre sostiene che questa arte fu applicata assiduamente in Italia e soprattutto in Etruria; Vulca[1] fu fatto venire da Veio poi-

essere ancorato al 42 a. C., data di morte di Marco Lucullo, e dunque anche di Arcesilao. Lucullo probabilmente intendeva dedicare la statua nel tempio della dea sul Velabro, istituito da un suo avo (cfr. XXXIV.69, nota 7). La creazione di un modello in gesso per un cratere, probabilmente bronzeo, dimostra che Arcesilao si atteneva al principio pasitelico sulla necessità di preparare i modelli per opere non solo di statuaria, ma anche di toreutica (cfr. nota seguente). Ottavio, il committente, è un altro noto personaggio romano di età cesariana (lo cita Cicerone, *Ad familiares* VII 9.3, 16.2, nel 54 a. C.): evidentemente Arcesilao era il coroplasta meglio apprezzato da una parte della *nobilitas* dell'epoca; si può proporre che questi, fino agli anni '50, avesse creato soprattutto modelli fittili in gesso, per poi volgersi a statue di grandi dimensioni, in terracotta e in marmo.

[2] Pasitele, fonte di Plinio per i libri XXXIII-XXXVI col suo catalogo di *nobilia opera*, è considerato anche in XXXIII.130 e 156 come toreuta, e ancora in XXXVI.35, 39-40, come scultore in marmo. Dal passo in questione si ricava che egli si era applicato alla statuaria in bronzo (cfr. anche Cicerone, *De divinatione* I 36, 79, per una sua opera di toreutica; *IG* XIV 1261, firma dello scultore Stefano, che si dichiara suo allievo, il che prova che Pasitele aveva creato a Roma una vera e propria scuola). Su Pasitele, fondamentali M. Borda, *Pasiteles*, Bari 1953; E. Simon, in «Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Athenische Abteilung», CII, 1987, pp. 291-304. La particolare inclinazione alla coroplastica sembra un esito dell'educazione magnogreca di questo maestro (cfr. XXXVI.40) e della consuetudine, nelle botteghe tardoellenistiche, alla pratica copistica (cfr. par. 153, nota 1): sulla base di tale esperienza, egli avrebbe dato una traduzione formale, e fors'anche un'impostazione teoretica (cfr. il suo trattato), al gusto impressionistico e bozzettistico tipico di Roma tardorepubblicana (cfr. parr. 113, note 1-2; 116, 119, 136, note 1; 145, nota 2; 148, nota 1; 155, nota 2).

157. [1] L'informazione varroniana sulla notevole fioritura della coroplastica nel mondo etrusco-italico è avvalorata dall'ingente documentazione archeologica di terrecotte architettoniche pertinenti l'area etrusco-laziale (ricca bibliografia in Croisille, *ad loc.*; cfr. anche XXXIV.34, nota 2). Il momento nodale di tale cospicua sperimentazione era collocato da Varrone in età arcaica e a Veio, in Etruria meridionale, anche per la vicinanza e gli stretti rapporti di questa città con Roma, ed era rappresentato dalla personalità di Vulca. Questa figura dimostra l'affermazione, per altro episodica, di una locale produzione «d'autore» in Etruria meridionale all'inizio del VI secolo (Tarquinio Prisco sarebbe stato re dal 616 al 578), per il costituirsi della quale dovettero esser determinanti la venuta di coroplasti corinzi (cfr. parr. 16 e 152, note 2) e fors'anche la penetrazione in quest'area della tradizione ionica (par. 152, nota 1). Infatti, per Varrone, Vulca era legato alla committenza di Tarquinio Prisco, non a caso il figlio di Demarato, venuto a Tarquinia con i tre artigiani corinzi specializzati nelle terrecotte architettoniche, e avrebbe forse usato dipingere le statue di rosso (come farebbe pensare la ridipintura annuale di minio del suo Giove Capitolino: XXXIII.111; Servio, *Ad Bucolicam* VI 6.2; X 27), secondo una tradizione di probabile recezione corinzia (cfr. parr. 16, nota 4; 152, nota 3; sul minio, cfr. par. 30, nota 1). Varrone attribuiva a Vulca la statua di culto del primo tempio di Giove Capitolino (sul quale, par. 14, nota 3) danneggiata con l'incendio del tempio dell'83 a. C. e quindi sostituita con una criselefantina (cfr. Ovidio, *Fasti* I 202: Giovenale, XI 116; Servio, *Ad Bucolicam* X 27); invece non attribuiva a questo artefice la quadriga fittile con statua di Giove, destinata all'acroterio centrale del frontone anteriore (come parrebbero indicare Livio e Plutarco), commissionata da Tarquinio il Superbo a coroplasti di Veio (forse della scuola di Vulca), collocata sul tempio nel 509 e infine sostituita nel 298 con una quadriga bronzea (*eius* va riferito all'*eum* precedente, cioè a Giove, di cui Livio cita la statua associata alla quadriga. Plinio rimanda all'esposizione di XXVIII.16; cfr. anche Cicerone, *De divinatione* I 16; Livio, X 23.12; Plutarco, *Vite parallele*, *Publicola* 13 1-2; Festo, p. 274 Müller): l'idea di decorare con una quadriga il fastigio del tempio era stata forse suggerita dalla ricorrenza di questo motivo nei frontoni greci di età arcaica, dove esso aveva la funzione di dare risalto e solennità a personaggi mitici o divini (cfr. E. Lapalus, *Fronton*, Paris 1947, p. 357). Il Reatino riferiva infine a Vulca un Ercole che ai tempi di Plinio si trovava a Roma ed era designato con riferimento alla materia di cui era costituito: forse una copia di piccolo formato di questa statua era l'*Hercules fictilis* descritto da Marziale, XIV 178. Le informazioni letterarie sui coroplasti di Veio di età arcaica fanno pensare pertanto che a Roma, da Tarquinio Prisco al Superbo, ci si servisse di artigiani veienti, probabilmente prima Vulca e poi la sua scuola, per sculture fittili di particolare impegno e in particolare per l'apparato «plastico» del tempio di Giove Capitoli-

Vulcam Veis accitum, cui locaret Tarquinius Priscus Iovis effigiem in Capitolio dicandam; fictilem eum fuisse et ideo miniari solitum; fictiles in fastigio templi eius quadrigas, de quibus saepe diximus; ab hoc eodem factum Herculem, qui hodieque materiae nomen in urbe retinet. Hae enim tum effigies deorum erant lautissimae, nec paenitet nos illorum, qui tales eos coluere; aurum enim et argentum ne
158 diis quidem conficiebant. (46) Durant etiam nunc plerisque in locis talia simulacra; fastigia quidem templorum etiam in urbe crebra et municipiis, mira caelatura et arte suique firmitate, sanctiora auro, certe innocentiora.

In sacris quidem etiam inter has opes hodie non murrinis crystallinisve, sed fictilibus prolibatur simpulis, inenarrabili Terrae beni-
159 gnitate, si quis singula aestimet, etiam ut omittantur in frugum, vini, pomorum, herbarum et fruticum, medicamentorum, metallorum generibus beneficia eius, quae adhuc diximus, vel adsiduitate satiant figlinarum opera, doliis ad vina excogitatis, ad aquas tubulis, ad balineas mammatis, ad tecta imbricibus, coctilibus laterculis fundamentisque aut quae rota fiunt, propter quae Numa rex septimum
160 collegium figulorum instituit. Quin et defunctos sese multi fictilibus soliis condi maluere, sicut M. Varro, Pythagorio modo in myrti et oleae atque populi nigrae foliis. Maior pars hominum terrenis utitur vasis. Samia etiam nunc in esculentis laudantur. Retinent hanc nobilitatem et Arretium in Italia et calicum tantum Surrentum, Hasta,

ché Tarquinio Prisco voleva affidargli un'effigie di Giove da dedicare in Campidoglio; era di argilla e perciò veniva di solito dipinto di minio; sulla sommità del tempio, sempre in argilla, c'era la sua quadriga di Giove di cui ho parlato abbastanza; lo stesso artista eseguí un Ercole che ancora oggi a Roma conserva il nome della materia di cui è fatto. Allora infatti queste immagini degli dèi erano le piú sontuose e non ci vergogniamo di coloro che adoravano degli dèi fatti di quel materiale; infatti non lavoravano né oro né argento neppure per rap-
158 presentare gli dèi. (46) Anche ora in parecchi luoghi sopravvivono tali statue. Pure gli ornamenti delle sommità dei templi sono frequenti a Roma e nei municipi, ammirabili per la rifinitura, per l'arte e per la loro solidità, piú venerati che se fossero d'oro, certo meno dannosi.

Anche oggi nei sacrifici, pure in mezzo a queste ricchezze, non si fanno libagioni in vasi di murra o di cristallo ma in coppette di terracotta: inesauribile è la generosità della Terra se uno voglia tenere
159 conto di tutti i suoi doni. Anche a non voler considerare i suoi benefici che si esplicano nelle varietà delle messi, del vino, dei frutti, delle piante e degli arbusti, delle sostanze medicamentose e dei metalli, e insomma di tutto quanto abbiamo trattato finora, gli oggetti di terracotta, con la loro abbondanza, basterebbero a soddisfarci; vasi ideati per il vino, tubi per l'acqua, mattoni cavi per i bagni, embrici per i tetti, mattoni cotti e materiale per le fondamenta e tutti gli altri oggetti che si fanno al tornio; a causa di questi molteplici usi il re Numa stabilí come settimo collegio quello dei vasai.

160 Ché anzi molti hanno preferito farsi seppellire in sarcofagi di cotto, come Marco Varrone[1], all'uso pitagorico, in foglie di mirto, di olivo e di pioppo nero. La maggior parte degli uomini si serve di recipienti di terracotta. Le terracotte di Samo sono ancora stimate nel vasellame ordinario da tavola. Hanno tale fama anche Arezzo in Ita-

no. Ciò presuppone l'acquisizione di un notevole prestigio da parte di botteghe veienti nell'area etrusco-laziale, giustificato dalla documentazione fittile tardoarcaica rinvenuta a Veio, in particolare dall'apparato statuario del tempio del Portonaccio, che permette di attribuire ai coroplasti veienti la traduzione del linguaggio arcaico «internazionale» in una maniera peculiare. Forse Vulca, sulla base delle innovazioni corinzie tardoorientalizzanti nell'illustrazione figurata fittile del templi (par. 152, note 1-4), avrebbe meditato per la prima volta, ancora nella prima metà del VI secolo, le esigenze figurative di templi dell'area etrusco-laziale, adottando per esse un'espressione coroplastica (adatta agli impianti etrusco-italici) e dando inizio alla reinterpretazione di moduli arcaici intesi come apparenze esterne, definite quindi con dinamismo grafico, maniera portata ai conseguenti sviluppi dalla sua scuola (fondamentale, M. Pallottino, *La scuola di Vulca*, Roma 1945; particolarmente penetranti le pp. 16-22); forse troppo scettico sulla ricostruzione filologica del passo pliniano, O. W. von Vacano, in «Aufstieg und Niedergang der römischen Welt», I, 1973, n. 4, pp. 523-83.

160. [1] Varrone fu, con Nigidio Figulo, uno dei maggiori esponenti del neopitagorismo in Roma tardorepubblicana: cfr. P. Boiancé, in «Revue des Etudes Anciennes», LVII, 1955, pp. 57-84. Plinio, col par. 158, ha terminato la trattazione della coroplastica e iniziato a parlare di produzioni fittili e laterizie correnti (parr. 158-73).

161 Pollentia, in Hispania Saguntum, in Asia Pergamum. Habent et Trallis ibi opera sua et in Italia Mutina, quoniam et sic gentes nobilitantur et haec quoque per maria, terras ultro citro portantur, insignibus rotae officinis. Erythris in templo hodieque ostenduntur amphorae duae propter tenuitatem consecratae discipuli magistrique certamine, uter tenuiorem humum duceret. Cois ea laus maxima,
162 Hadrianis firmitas, nonnullis circa hoc severitatis quoque exemplis.

lia e per i calici soltanto Sorrento, Asti, Pollenzo, in Spagna Sagun-
161 to, in Asia Pergamo[2]. Anche Tralle in Asia e Modena in Italia hanno una produzione propria: è anche questo un modo per le popolazioni di diventare famose e questi oggetti sono trasportati quà e là per mare e per terra, una volta che le loro officine sono diventate famose[1]. A Eritre, in un tempio, ancora oggi si mostrano due anfore lí consacrate per la loro sottigliezza, frutto di una gara tra maestro e discepolo, su chi dei due tirasse la terra piú sottile. Questa lode estrema va ai vasi di Cos[2] mentre quelli di Atri hanno il pregio della so-
162 lidità[3]; riguardo all'argomento della terracotta si hanno esempi di

[2] Nell'ambito della segnalazione dei vari «articoli» fittili di uso quotidiano, Plinio segnala alcune produzioni vascolari della sua epoca, valutandole in chiave morale, perché «nobilitano» i rispettivi centri da cui vengono esportate per terra e per mare (cfr. G. Pucci, in *EAA. Atlante forme ceramiche*, II (1985), pp. 365-80). I *Samia* (*vasa*) sono citati dalle fonti fin dall'inizio del II secolo a. C. (bibliografia in Croisille, *ad loc.*): probabilmente dovevano il loro nome all'isola dov'erano stati prodotti per la prima volta (perché Plinio contrappone Samo ad Arezzo; cfr. anche i parr. 165, nota 2; 191 e 194); un'officina di queste terre si trovava anche presso Roma: cfr. Isidoro, *Etimologie* XX 4, 6. Plinio sembra presentare questa produzione in decadenza e lodevole «ancora» (*etiam nunc*) soltanto nella ceramica ordinaria (*in esculentis*), non in quella fine. Sulla problematica identificazione dei *Samia*, cfr. A. King, in «Britannia», II (1980), pp. 139-43; J. W. Hayes, in *EAA. Atlante forme ceramiche* cit., pp. 10, 49. Discussa è la relazione dei *Samia* con la sigillata orientale A, che ebbe il periodo di esportazione piú cospicua nel I secolo a. C. e durante la prima metà del I secolo d. C. fu soppiantata nei mercati occidentali dall'aretina e dalle altre terre italiche: l'identificazione diverrebbe plausibile ammettendo che la produzione, inizialmente a Samo, si fosse poi spostata nell'area siro-palestinese (cfr. J. W. Hayes, in *EAA. Atlante forme ceramiche* cit., pp. 9-48). Lo scrittore contrappone ai *Samia* le terre prodotte ad Arezzo come le piú rinomate ai suoi tempi: le fonti letterarie e soprattutto la documentazione archeologica permettono di precisare per l'Aretina una fioritura dalla metà del I secolo a. C. alla prima età flavia, l'epoca in cui scrive Plinio (sull'aretina, G. Pucci, in *EAA. Atlante forme ceramiche* cit., pp. 359-406). Infine Plinio cita cinque centri produttori di calici: tre in Italia, di cui uno campano, Sorrento, noto per questa produzione fin dagli inizi del II secolo a. C. (Ennio, p. 166, 6 Vahlen; cfr. anche Marziale, XIII 110; XIV 102) e due della Cisalpina (Asti e Pollenzo: cfr. ancora Marziale, XIV 157), uno in Spagna, Sagunto (Marziale, IV 46 15; VIII 6 2; Giovenale, V 29; *CIL* II 4970, n. 519) e uno in Asia, Pergamo. Dall'elenco pliniano emerge l'importanza delle produzioni di calici italiche, specie cisalpine, in età flavia (confermata dalla fioritura di officine norditaliche in tale torno di tempo: cfr. L. Mazzeo Saraceno, in *EAA. Atlante forme ceramiche* cit., pp. 175-230); anche la produzione saguntina si inserisce nella notevole fioritura delle officine ispaniche nella seconda metà del I secolo d. C. (M. Angeles Merquíriz, in *EAA. Catalogo*, pp. 97-174); infine la produzione pergamena è quasi sicuramente identificabile con la ceramica di Çandarlí, il cui lungo periodo di fioritura comprende l'età flavia (J. W. Hayes, in *EAA. Atlante forme ceramiche* cit., pp. 71-78). Plinio pertanto, per le informazioni su queste produzioni, sembra attingere soprattutto all'osservazione della realtà a lui coeva, piuttosto che a fonti anteriori.

161. [1] Plinio menziona le officine di altri due centri che si segnalano per produzioni particolari (*opera sua*), tuttavia da lui posposte per *nobilitas* all'aretina. Le terre di Tralles coincidono quasi sicuramente con la sigillata orientale B, la cui fioritura, dall'età augustea al 150 d. C. circa, comprende l'età flavia (cfr. J. W. Hayes, in *EAA. Atlante forme ceramiche* cit., pp. 49-70); la produzione modenese è testimoniata anche da Marziale, III, 59, 2, in accordo con la vitalità delle officine norditaliche in tale periodo (cfr. ancora L. Mazzeo Saracino, in *EAA*, pp. 185-91). Lo scrittore parla quindi dei trasporti per ogni dove di queste terre famose, testimoniando il cospicuo interscambio di prodotti fittili che si verificava al suo tempo nell'Impero romano.

[2] Il passo sembra riflettere la voga della ceramica a pareti sottili in età flavia nell'Impero: cfr. A. Ricci, in *EAA. Atlante forme ceramiche* cit., II (1985), pp. 231-357. Eritre, città della Ionia, è nota come centro di produzioni vascolari da Ateneo, XI 475*c*: probabilmente le due anfore erano state dedicate nel tempio rinomato di Atena, protettrice del lavoro artigiano (Pausania, VII 5.9; *Sylloge Inscriptionum Graecarum* 84, 160).

[3] Si tratta di *Hadria* nel Piceno, l'odierna Atri, la cui produzione ceramica è nota anche archeologicamente (cfr. *EAA*, s.v. *Atri*).

Q. Coponium invenimus ambitus damnatum, quia vini amphoram dedisset dono ei, cui suffragi latio erat. Atque ut e luxu quoque aliqua contingat auctoritas figlinis: tripatinium, inquit Fenestella, appellabatur summa cenarum lautitia; una erat murenarum, altera luporum, tertia mixti piscis, inclinatis iam scilicet moribus, ut tamen eos praeferre Graeciae etiam philosophis possimus, siquidem in Aristotelis heredum auctione septuaginta patinas venisse traditur. Nos
163 cum unam Aesopi tragoediarum histrionis in natura avium diceremus HS C̄ stetisse, non dubito indignatos legentes. At, Hercules, Vitellius in principatu suo ⌈X⌉ HS condidit patinam, cui faciendae fornax in campis exaedificata erat, quoniam eo pervenit luxuria, ut etiam
164 fictilia pluris constent quam murrina. Propter hanc Mucianus altero consulatu suo in conquestione exprobravit patinarum paludes Vitelli
165 memoriae, non illa foediore, cuius veneno Asprenati reo Cassius Severus accusator obiciebat interisse convivas CXXX. Nobilitantur his quoque oppida, ut Regium et Cumae. Samia testa Matris deum sacerdotes, qui Galli vocantur, virilitatem amputare nec aliter citra perniciem, M. Caelio credamus, qui linguam sic amputandam obiecit gravi probro, tamquam et ipse iam tunc eidem Vitellio maledice-

giudizi severi. Trovo che Quinto Coponio[1] fu condannato per corruzione poiché aveva donato un'anfora di vino ad un elettore. E se vogliamo che anche dal lusso derivi un qualche prestigio alla terracotta, «Tre Piatti» dice Fenestella, «si chiamava il servizio piú sontuoso di un pranzo: un piatto era di murene, un altro di lupi di mare, il terzo di pesce misto»; ciò avvenne quando i costumi erano già in decadenza, comunque preferibili a quelli dei filosofi greci, se è vero che nella vendita all'incanto fatta dagli eredi di Aristotele, furono venduti settanta piatti.

163 Quando, parlando degli uccelli, dicevamo che un sol piatto dell'attore tragico Esopo[1] fu venduto per 100 000 sesterzi, sono sicuro che i lettori si saranno indignati. Ma, per Ercole, Vitellio[2], quando era imperatore, ne fece fare uno del valore di 1 000 000 di sesterzi, e per fabbricarlo fu fatto costruire un forno all'aperto: a tal punto giunse il lusso che anche i vasi di terracotta costano piú di quelli di
164 murra. Per questo piatto Muciano[1] nel suo secondo consolato, in un discorso di deplorazione, attaccò la memoria di Vitellio per i suoi piatti grandi come paludi; questo non era comunque piú turpe del piatto avvelenato che, secondo l'accusa mossa da Cassio Severo ad
165 Asprenate portato in giudizio, aveva fatto morire 130 convitati. Dai piatti vengono rese famose anche città come Reggio e Cuma[1]. Con un coccio di terracotta Samia i sacerdoti della Madre degli dèi chiamati Galli, si tagliano la virilità; e non possono castrarsi con un altro strumento che non li uccida[2]; cosí dice, se vogliamo crederci, Marco Celio, il quale sosteneva che, in caso di grave infamia, doveva essere amputata con questo mezzo la lingua: quasi che, già a quel tempo, scagliasse una maledizione contro il già citato Vitellio. Che cosa non

162. [1] Forse, si tratta del Quinto Coponio cit. in un'iscrizione delfica del 146 a. C. (cfr. *RE*, s.v. *Coponius*, n. 7): infatti questo Coponio è l'unico noto con tale prenome, l'aneddoto della condanna per corruzione troverebbe un'opportuna cronologia intorno al 150 a. C. e Plinio anche in questo caso potrebbe riferirsi a Varrone (cfr. *invenimus*, che presuppone una fonte scritta), particolarmente «presente» in questa sezione del libro (parr. 154, nota 1; 155, note 2-3; 156, nota 2; 157, 160 e 173, note 1).

163. [1] Claudio Esopo era un attore coevo a Cicerone: Plinio, per quest'aneddoto, rimanda a X.141.
[2] L'aneddoto su Vitellio è riportato anche da Svetonio, *Vitellio* 13.

164. [1] Su Muciano, cfr. XXXIV.36, nota 5.

165. [1] L'indicazione su Reggio come centro di produzione vascolare si inquadra nella fioritura di officine fittili nell'area calabro-sicula (forse ancora malnota per l'alto impero: cfr. «Rivista di Archeologia», VI, 1982, pp. 94-95; A. Ricci, in *EAA. Atlante forme ceramiche* cit., pp. 347-48). *Instrumenta domestica* di Cuma sono citati già da Varrone, *Menippee* fr. 114*b*: si trattava verosimilmente di ceramica a pareti sottili, prodotta in officine campane fin dal II secolo a. C. (cfr. *ibid.*, p. 347).
[2] La notizia che solo con l'impiego di cocci sami l'evirazione non risultava mortale si spiega con l'attribuzione alla terra di Samo di proprietà cicatrizzanti (par. 191, nota 1) e corrobora pertanto la probabilità (par. 160, nota 2) che le terre samie fossero state prodotte, almeno in un primo momento, a Samo (anche perché l'uso rituale d'uno strumento prodotto a Samo è plausibile per il culto della Madre degli dèi, introdotto a Roma da Pessinunte in Frigia, non lontano da quest'isola).

ret. Quid non excogitat vita fractis etiam testis utendo, sic ut firmius durent, tunsis calce addita, quae vocant Signina! Quo genere etiam pavimenta excogitavit.

166 (47) Verum et ipsius terrae sunt alia commenta. Quis enim satis miretur pessumam eius partem ideoque pulverem appellatam in Puteolanis collibus opponi maris fluctibus, mersumque protinus fieri lapidem unum inexpugnabilem undis et fortiorem cotidie, utique si
167 Cumano misceatur caemento? Eadem est terrae natura et in Cyzicena regione, sed ibi non pulvis, verum ipsa terra qua libeat magnitudine excisa et demersa in mare lapidea extrahitur. Hoc idem circa Cassandream produnt fieri, et in fonte Cnidio dulci intra octo menses terram lapidescere. Ab Oropo quidem Aulida usque quidquid attingitur mari terrae mutatur in saxa. Non multum a pulvere Puteolano distat e Nilo harena tenuissima sui parte, non ad sustinenda maria fluctusque frangendos, sed ad debellanda corpora palaestrae stu-
168 diis. Inde certe Patrobio, Neronis principis liberto, advehebatur. Quin et Cratero et Leonnato ac Meleagro, Alexandri Magni ducibus, sablum hoc portari cum reliquis militaribus commerciis reperio, plura de hac parte non dicturus, non, Hercules, magis quam de terrae usu in ceromatis, quibus exercendo iuventus nostra corporis vi-
169 res perdit animorum. (48) Quid? Non in Africa Hispaniaque e terra parietes, quos appellant formaceos, quoniam in forma circumdatis II utrimque tabulis inferciuntur verius quam struuntur, aevis durant, incorrupti imbribus, ventis, ignibus omnique caemento firmiores? Spectat etiam nunc speculas Hannibalis Hispania terrenasque turres iugis montium inpositas. Hinc et caespitum natura castrorum vallis accommodata contraque fluminum impetus aggeribus. Inlini

escogita la vita usando anche cocci rotti in maniera che i cosiddetti Signini pestati i cocci e aggiuntavi calce siano piú solidi e durino piú a lungo! Hanno escogitato di fare anche i pavimenti di questo materiale[3].

166 (47) Ma ci sono anche altre risorse sempre nella terra. Chi infatti non si meraviglierebbe nel vedere che la parte meno pregiata di questa, e cioè la polvere, sulle colline di Pozzuoli, oppone resistenza ai flutti del mare in quanto, una volta immersa, diviene un unico blocco di pietra inattaccabile dalle onde e ogni giorno piú duro special-
167 mente se vi sia mescolata pietra di Cuma? Uguale proprietà ha la terra anche nella regione di Cizico: là però non è polvere ma terra vera e propria che, tagliata nella grandezza voluta e immersa in mare, ne viene ritratta dura come la pietra. Questo stesso fenomeno dicono che si produca vicino a Cassandria[1] e nella fonte di Cnido[2], di acqua dolce: dicono che la terra pietrifichi in otto mesi. Da Oropo fino ad Aulide tutta la terra che viene a contatto del mare si muta in roccia. Non è molto diversa dalla polvere di Pozzuoli la sabbia che proviene dal Nilo, atta, con la sua parte piú fine, non ad arginare la forza del mare e il rifrangersi dei flutti, ma a domare i corpi con gli esercizi di
168 palestra. Da lí veniva certo portata a Patrobio, liberto del principe Nerone. Trovo anzi scritto che a Cratero, Leonnato e Meleagro, comandanti di Alessandro Magno, veniva portata questa sabbia insieme ad altre mercanzie militari; non ho intenzione di dire di piú intorno a questo argomento, come certamente, per Ercole, intorno all'uso della terra negli unguenti di cera con i quali la nostra gioventú,
169 esercitando la forza del corpo, sta perdendo quella dell'animo. (48) E che? Forse che non vi sono in Africa e in Spagna dei muri di terra che chiamano «formacei» poiché vengono costruiti, o meglio riempiti, comprimendo la terra in una forma delimitata da ambo le parti da due pannelli; essi durano nei secoli, inattaccabili dalle piogge, dal vento, dal fuoco, e sono piú forti di qualsiasi cemento. In Spagna si vedono ancora le vedette di Annibale e le torri di terra costruite sui gioghi dei monti. Della stessa natura sono le zolle destinate alle fortificazioni degli accampamenti e per arginare la violenza dei fiumi.

[3] L'*opus signinum*, come spiega Plinio (cfr. anche XXXVI.187*s.*; Vitruvio, VII 1, 3) formato di calce e cocciopesto, di tradizione punica (cfr. ora *Carthage*, IX, 1986, pp. 33, 111, 115), sarebbe stato introdotto nell'area laziale tramite la cittadina di Segni (donde il nome); nel mondo romano, spesso impreziosito con l'inserimento di tessere musive che davano luogo a motivi decorativi, fu adottato frequentemente nelle *domus* del 200-80 a. C. circa e, successivamente, negli ambienti meno nobili delle abitazioni (fondamentale, M. L. Morricone Matini, *Pavimenti di signino*, Roma 1971).

167. [1] L'antica Potidea, nella Calcidica.

[2] La città della Doride (costa anatolica sud-occidentale) celebre per l'Afrodite di Prassitele (XXXVI. 20-21).

quidem crates parietum luto et lateribus crudis exstrui quis ignorat?

170 (49) Lateres non sunt ex sabuloso neque harenoso multoque minus calculoso ducendi solo, sed e cretoso et albicante aut ex rubrica vel etiam e sabulo, masculo certe. Finguntur optime vere, nam solstitio rimosi fiunt. Aedificiis non nisi bimos probant, quin et intritam ipsam eorum, priusquam fingantur, macerari oportet. Genera

171 eorum quae tria: Lydion, quo utimur, longum sesquipedem, latum pedem, alterum tetradoron, tertium pentadoron. Graeci enim antiqui δῶρον palmum vocabant et ideo δῶρα munera, quia manu darentur; ergo a quattuor et quinque palmis, prout sunt, nominantur. Eadem est et latitudo. Minore privatis operibus, maiore in publicis utuntur in Graecia. Pitanae in Asia et in ulteriore Hispania civitatibus Maxilua et Callet fiunt lateres, qui siccati non merguntur in aqua. Sunt enim e terra pumicosa, cum subigi potest, utilissima.

172 Graeci, praeterquam ubi e silice fieri poterat structura, latericios parietes praetulere. Sunt enim aeterni, si ad perpendiculum fiant. Ideo et publica opera et regias domos sic struxere: murum Athenis, qui ad montem Hymettum spectat, Patris aedes Iovis et Herculis, quamvis lapideas columnas et epistylia circumdarent, domum Trallibus regiam Attali, item Sardibus Croesi, quam gerusian fecere, Halicarnasi

173 Mausoli, quae etiam nunc durant. Lacedaemone quidem latericiis

Chi non sa, del resto, che si fabbricano muri con gratici lignei riempiti di fango e mattoni crudi?

170 (49) I mattoni non devono essere fatti con terreno sabbioso o arenoso, né tantomeno ghiaioso ma con terra cretacea bianca o con rubrica o anche con sabbia, ma deve almeno essere maschia[1]. Vengono al meglio a primavera, infatti si screpolano se fatti nel solstizio. Per le costruzioni non vanno bene se non hanno due anni, inoltre lo stesso impasto di cui sono costituiti deve macerare prima che siano
171 messi in forma. Tre sono le specie: il mattone lidio, quello che usiamo, lungo un piede e mezzo, largo un piede; poi il *tetradoron*, infine il *pentadoron*. Infatti gli antichi Greci chiamavano *doron* il palmo e quindi *dora* i doni in quanto offerti dalla mano; perciò queste specie prendono il nome, secondo il caso, dal fatto che sono lunghi quattro o cinque palmi. La loro larghezza è in ogni caso la stessa. I Greci usano il piú piccolo nelle costruzioni private, il piú grande negli edifici pubblici. A Pitane, in Asia, e, nella Spagna Ulteriore, a Maxilua e Callet[1] si fanno dei mattoni che, una volta seccati, galleggiano sull'acqua. Essi, in effetti, sono di terra pomicea, utilissima quando la
172 si può impastare. I Greci, quando non potevano costruire con blocchi di selce, preferirono i muri laterizi. Essi sono eterni, infatti, se costruiti perfettamente perpendicolari. Per questo dunque fecero erigere a mattoni edifici pubblici e regge: in Atene il muro che guarda il monte Imetto, i templi del padre Giove e di Ercole a Patrasso, sebbene colonne ed architravi perimetrali fossero di pietra, a Tralle la reggia di Attalo, a Sardi quella di Creso, poi divenuta gerusia, ad
173 Alicarnasso quella di Mausolo, tutte ancora in piedi[1]. Murena e

170. [1] Plinio, dopo aver parlato delle produzioni fittili (parr. 158-65) e degli impieghi delle terre granulose (parr. 166-69), passa ora a dar notizia dei laterizi (parr. 170-73), data l'importanza dell'*opus latericium* nell'edilizia romana, per i quali egli sembra però basarsi, piú che sull'osservazione diretta, sulla precettistica di Vitruvio, II 3.1-4 (da lui citato nella bibliografia del libro XXXV: questi insegnamenti saranno infine riproposti da Emiliano Palladio, VI 12). Sulle terre cretacee bianche, parr. 30, nota 1; 36, note 4-5; 37, nota 1; 195-201, con note; sulla rubrica, parr. 30 e 33, note 1; 35, note 1-3; sulla sabbia maschia, XXXI.48.

171. [1] Pitane è in Misia, Maxilua e Callet in Betica (e dunque le loro citt. sono forse dovute al soggiorno di Plinio in Spagna: cfr. anche i parr. 30, 47, 160, 169, 184; XXXIV.4, nota 1; 149, note 1-2; 156, nota 5; 158, nota 1; 164, note 1-4).

172. [1] La predilezione dei Greci per opere murarie litiche è nota ed è dovuta all'estrema ricchezza di pietre del territorio greco. L'uso di opere laterizie per impianti ragguardevoli dal VI secolo all'età ellenistica è ben documentato in Asia Minore, dove esso era suggerito da una consolidata tradizione (cfr. al par. precedente il *Lydion genus*); nella Grecia continentale, talora era riproposto, per ragioni di conservazione religiosa, in edifici risalenti, con precedenti fasi, a epoche (come l'VIII o il VII secolo) in cui le tecniche del costruire con blocchi di pietra non si erano ancora definitivamente imposte sulle altre, talaltra era suggerito da esigenze di risparmio. Plinio cita da Vitruvio, II 8.9-10 sei esempi di importanti costruzioni in opera laterizia dal mondo greco, coprenti un arco cronologico dal VI al III secolo a. C.: non a caso, tre sono dell'Asia Minore e pertinenti alla tipologia di tradizione orientale della residenza del signore (la reggia di Creso a Sardi, del 560-546, poi trasformata in *gerusia* o sede del consiglio degli anziani; quella di Mausolo ad Alicarnasso, del 377-353: le pareti in laterizio erano

parietibus excisum opus tectorium propter excellentiam picturae ligneis formis inclusum Romam deportavere in aedilitate ad comitium exornandum Murena et Varro. Cum opus per se mirum esset, tralatum tamen magis mirabantur. In Italia quoque latericius murus Arreti et Mevaniae est. Romae non fiunt talia aedificia, quia sesquipedalis paries non plus quam unam contignationem tolerat, cautumque est, ne communis crassior fiat, nec intergerivorum ratio patitur.

174 (50) Haec sint dicta de lateribus. In terrae autem reliquis generibus vel maxime mira natura est sulpuris, quo plurima domantur. Nascitur in insulis Aeoliis inter Siciliam et Italiam, quas ardere diximus, sed nobilissimum in Melo insula. In Italia quoque invenitur in Neapolitano Campanoque agro collibus, qui vocantur Leucogaei.
175 Ibi e cuniculis effossum perficitur igni. Genera IIII: vivum, quod Graeci apyron vocant, nascitur solidum – cetera enim liquore constant et conficiuntur oleo incocta –; solum vivum effoditur tralu-

Varrone, durante la loro edilità[1], fecero tagliare, per la bellezza della pittura che lo ornava, un pezzo di intonaco da un muro laterizio a Sparta e racchiuso in una cornice di legno lo portarono a Roma per adornare il Comizio. Se l'opera era di per sé bella, tuttavia l'ammiravano di piú per il fatto che era stata trasportata[2]. Anche in Italia c'è un muro di laterizi ad Arezzo e uno a Bevagna[3]. A Roma non si fanno edifici simili poiché una parete di un piede e mezzo non sopporta piú di un piano ed è proibito che un muro comune sia piú largo, né lo consentirebbe la natura dei muri divisorii[4].

174 (50) Queste le notizie sui mattoni. Tra gli altri generi di terra, certo di estremo interesse è la natura dello zolfo[1] che esercita un grande potere su moltissime altre sostanze. Si trova allo stato naturale nelle isole Eolie tra la Sicilia e l'Italia, che abbiamo detto essere di natura vulcanica; ma il piú famoso si trova nell'isola di Melo. Anche in Italia si trova nel territorio di Napoli e in Campania, sui colli chiamati Leucogei. Là, scavato da miniere, viene lavorato con il fuo-
175 co. Ve ne sono quattro specie: lo zolfo vivo, che i Greci chiamano *apyron*, – si trova in natura allo stato solido, cioè in blocchi; è il solo che si estragga allo stato vivo – infatti le altre specie sono in natura

rivestite di lastre marmoree, cfr. XXXVI.47; e quella di Attalo I a Tralles, del 241-197); dei tre esempi dalla Grecia continentale, due sono edifici religiosi, i cui primi impianti verosimilmente risalivano all'alto arcaismo (documentazione dei culti di Eracle e Zeus a Patrasso in *RE*, s.v. *Patrai*, cc. 2218-19): in essi le pareti laterizie, forse allusive alle primitive apparenze monumentali di questi culti, erano protette da peristasi, architravi e probabilmente anche da zoccoli di pietra; il muro ad Atene rivolto all'Imetto (a sud-est della città) è identificabile con le lunghe Mura tra Atene e il Pireo, costruite con alta base in blocchi di calcare e alzato in mattoni crudi e constanti di due cortine parallele, che racchiudevano uno stretto corridoio adibito a via militare: la cortina a nord-ovest eretta da Cimone nel 458, assieme alle Mura tra Atene e il Falero (presto obsolete), quella a sud-est eretta dall'architetto Callicrate per volontà di Pericle tra il 445 e il 443 (Vitruvio, II 8, 9, da cui Plinio ricava quest'esempio, parla infatti di un muro che guarda da un lato al Pentelico, cioè a nord-ovest, dall'altro all'Imetto, cioè sud-est; entrambe le Mura, demolite da Lisandro nel 404, erano state ricostruite da Conone nel 395, in rovina già all'epoca di Filippo V e distrutte da Silla nell'86, ma ancora nel II secolo d. C. se ne potevano vedere cospicui tratti: Pausania, I 2.2. L'uso di mattoni seccati al sole era verosimilmente motivato da esigenze economiche (cfr. Corso, *Monumenti periclei* cit., pp. 57-60).

171. [1] Nel 68 a. C.

[2] Anche in questo caso, la trasformazione di una pittura parietale in un quadro riflette la gerarchia tipologica, propugnata in età tardorepubblicana dai Neoattici, per cui la pittura di quadri era superiore a quella parietale (cfr. par. 154, nota 1). L'ammirazione non solo per la bellezza della pittura, ma anche per la sua traslazione evidenzia l'apprezzamento, nella società romana tardorepubblicana, per l'ideazione di soluzioni originali a difficili problemi tecnici, quale il trasporto di una pittura parietale. Anche per quest'aneddoto, Plinio attinge a Vitruvio, II 8, 9.

[3] Plinio dà quindi due esempi di uso di opera laterizia in Italia: *murus* equivale qui a «cortina muraria» (cfr. par. precedente, nota 1); attinge l'esempio di Arezzo ancora a Vitruvio, II 8, 9, mentre quello di Bevagna è forse dovuto a conoscenza diretta.

[4] Il naturalista, per le limitazioni all'uso del laterizio a Roma, riassume le avvertenze di Vitruvio, II 8, 16-18.

174. [1] Plinio, terminata la trattazione delle produzioni fittili e laterizie (parr. 158-73), inizia a parlare di alcune terre particolari (parr. 174-202) e in primo luogo dello zolfo (parr. 174-77). Anche per questi ragguagli, come per molti altri a carattere medico, Plinio sembra dipendere dalle stesse fonti di Dioscoride (nel caso, V.124).

cetque et viret. Solo ex omnibus generibus medici utuntur. Alterum genus appellant glaebam, fullonum tantum officinis familiare. Tertio quoque generi unus tantum est usus ad lanas suffiendas, quoniam candorem mollitiamque confert. Egula vocatur hoc genus, quartum caute ad ellychnia maxime conficienda; cetero tantum vis est ut morbos comitiales deprehendat nidore inpositum igni. Lusit et Anaxilaus eo, addens in calicem vini prunaque subdita circumferens, exardescentis repercussu pallorem dirum velut defunctorum effundente
176 conviviis. Natura eius excalfacit, concoquit, sed et discutit collectiones corporum, ob hoc talibus emplastris malagmatisque miscetur. Renibus quoque et lumbis in dolore cum adipe mire prodest inpositum. Aufert et lichenas faciei cum terebinthi resina et lepras; harpax ita vocatur a celeritate praebendi, avelli enim subinde debet. Prodest
177 et suspiriosis linctu, purulenta quoque extussientibus et contra scorpionum ictus. Vitiligines vivum nitro mixtum atque ex aceto tritum et inlitum tollit, item lendes, et in palpebris aceto sandaracato admixtum. Habet et in religionibus locum ad expiandas suffitu domos. Sentitur vis eius et in aquis ferventibus, neque alia res facilius accenditur, quo apparet ignium vim magnam ei inesse. Fulmina, fulgura quoque sulpuris odorem habent, ac lux ipsa eorum sulpurea est.

178 (51) Et bituminis vicina natura est. Aliubi limus, aliubi terra est, limus e Iudaeae lacu, ut diximus, emergens, terra in Syria circa Sidonem oppidum maritimum. Spissantur haec utraque et in densitatem coeunt. Est vero liquidum bitumen, sicut Zacynthium et quod

allo stato liquido, e lo zolfo si ottiene facendole bollire nell'olio –; è trasparente e verdeggiante. Tra tutte le specie i medici si servono solo di questa. Chiamano «zolla» la seconda specie; è diffusa soltanto nelle officine dei tintori. Anche la terza specie è utile soltanto per rinnovare le lane poiché dà candore e morbidezza. Questa specie è chiamata Egula mentre con la quarta si preparano soprattutto lucignoli di lampade. Del resto è tale la sua efficacia da poter rivelare un caso di epilessia con le esalazioni che lo zolfo emana se messo sul fuoco. Con esso si divertí anche Anassilao[1]; aggiungendone un poco in un calice di vino e facendolo girare in tondo sopra alla brace otteneva che il riflesso dello zolfo ardente diffondesse sui convitati un terribile pallore, come di morte.

176 Lo zolfo ha la proprietà di riscaldare, di cuocere, ma riduce anche gli ascessi nei corpi, per cui si mescola agli impiastri e ai cataplasmi emollienti atti al caso. Anche in caso di dolore ai reni e di lombaggini giova incredibilmente se posto sulla zona dolente con grasso. Guarisce i licheni del volto[1] e le dermatiti scagliose se applicato con la resina di terebinto; è cosí chiamato *harpax* per la rapidità del rimedio che offre, infatti deve essere subito tolto via dalla zona di applicazio-
177 ne. Fa bene anche agli asmatici se lo succhiano e a quanti tossiscono espellendo pus; cura le punture degli scorpioni. Lo zolfo vivo mescolato al nitro e pestato nell'aceto, se spalmato, elimina le macchie della vitiligine, come pure i lendini[1], e si può applicare sulle palpebre mescolato con aceto e sandracca[2]. Anche nei riti religiosi viene usato per purificare le case con il suo fumo. La sua forza si avverte anche nelle acque bollenti, né altra cosa si incendia piú facilmente, dal che appare chiaro che esso possiede in grande quantità il principio del fuoco. Anche i fulmini e i lampi odorano di zolfo e la loro stessa luce è solforosa.

178 (51) Simili sono anche le proprietà del bitume[1]. In alcuni luoghi è fango, in altri è terra; il fango, come abbiamo detto, sta a galla sul lago di Giudea, la terra si trova in Siria intorno alla Cittadella marittima di Sidone. Entrambi questi elementi si condensano e solidificano in una spessa consistenza. C'è anche un bitume allo stato liqui-

175. [1] Filosofo pitagorico di età augustea (cfr. XIX.20; XXV.154; XXVIII.181; XXXII.141).

176. [1] Cfr. XXVIII.37.

177. [1] Cfr. XXXI.106.
[2] Cfr. XXXIV.177, note 1-4.

178. [1] Plinio, dopo aver parlato dello zolfo (parr. 174-77), dà alcune notizie sul «bitume» (parr. 178-82), termine designante un liquido (il petrolio), un prodotto semisolido (il catrame) e un solido (l'asfalto). Ancora notevoli le concordanze con Dioscoride, I 99-101; per le probabili fonti di Plinio, cfr. Croisille cit., *al loc.*

a Babylone invehitur; ibi quidem et candidum gignitur. Liquidum est et Apolloniaticum, quae omnia Graeci pissasphalton appellant ex
179 argumento picis ac bituminis. Gignitur et pingue oleique liquoris in Sicilia Agragantino fonte, inficiens rivum. Incolae id harundinum paniculis colligunt, citissime sic adhaerescens, utunturque eo ad lucernarum lumina olei vice, item ad scabiem iumentorum. Sunt qui et naphtham, de qua in secundo diximus volumine, bituminis generibus adscribant, verum eius ardens natura et ignium cognata procul
180 ab omni usu abest. Bituminis probatio ut quam maxime splendeat sitque ponderosum, graveolens, atrum modice, quoniam adulteratur pice. Vis quae sulpuri: sistit, discutit, contrahit, glutinat. Serpentes accensum nidore fugat. Ad suffusiones oculorum et albugines Babylonium efficax traditur, item ad lepras, lichenas pruritusque corporum. Inlinitur et podagris. Omnia autem eius genera incommodos oculorum pilos replicant, dentium doloribus medentur simul nitro
181 inlitum lenit tussim veterem et anhelitus cum vino potum; dysintericis etiam datur eodem modo sistitque alvum. Cum aceto vero potum discutit concretum sanguinem ac detrahit. Mitigat lumborum dolores, item articulorum, cum farina hordeacia inpositum emplastrum peculiare facit suo nomine. Sanguinem sistit, volnera colligit,
182 glutinat nervos. Utuntur etiam ad quartanas bituminis drachma et hedyosmi pari pondere cum murrae obolo subacti. Comitiales morbos ustum deprendit. Volvarum strangulationes olfactu discutit cum vino et castoreo, procidentes suffitu reprimit, purgationes feminarum in vino potum elicit. In reliquo usu aeramentis inlinitur firmatque ea contra ignes. Diximus et tingui solitum aes eo statuasque inlini. Calcis quoque usum praebuit ita feruminatis Babylonis muris.

do come quello di Zacinto[2] e quello che si importa da Babilonia, dove in natura è anche di colore bianco. È liquido anche quello di Apollonia[3]: tutti questi tipi sono chiamati dai Greci pissasfalto, per
179 la loro somiglianza a pece con bitume. C'è anche un bitume grasso, consistente come l'olio, che si trova in Sicilia, in una sorgente di Agrigento e sporca il ruscello che da lí si forma. Gli abitanti lo raccolgono con pannocchie di canna, alle quali si attacca con estrema rapidità e se ne servono per i lumi delle lucerne in luogo dell'olio[1], e ugualmente per curare la scabbia dei giumenti. Ci sono alcuni che tra le specie di bitume pongono anche la nafta di cui abbiamo parlato nel secondo libro, ma la sua natura infiammabile e vicina a quella del
180 fuoco, la rende inadatta a ogni utilizzazione. Perché il bitume sia buono, deve essere brillante il piú possibile e pesante, con un odore acuto, quando invece è leggero è poco brillante, perché è falsificato con la pece. Le sue proprietà sono le stesse dello zolfo: arresta, scioglie, cicatrizza, rimargina. Bruciato, con le sue esalazioni mette in fuga i serpenti. Il bitume di Babilonia si ritiene efficace per le cateratte e le albugini degli occhi, cosí pure per le dermatiti scagliose, i licheni e i pruriti dei corpi. Si spalma sulle parti malate anche ai gottosi. Tutte le sue specie sono utili a piegare all'indietro le ciglia che disturbano la vista, curano di dolori ai denti se le si applicano insie-
181 me a nitro. Il bitume placa la tosse cronica e l'asma se bevuto con vino; allo stesso modo viene dato anche a chi ha la dissenteria e arresta la diarrea. Bevuto con aceto scioglie il sangue rappreso e lo fa uscire. Lenisce i dolori di lombaggini e artriti; posto sulla parte dolente, insieme a farina d'orzo, costituisce un impiastro speciale che porta il suo nome. Arresta il sangue, rimargina le ferite, lega di nuovo i tendini[1]. Usano una dracma di bitume anche per le quartane insieme ad
182 un peso pari di menta impastato con un obolo di mirra. Se bruciato, fa scoprire i casi di epilessia. Arresta i crampi uterini se lo si aspira mescolato al vino e al castorio; suffumigato arresta il prolasso dell'utero; bevuto nel vino provoca le mestruazioni. Tra gli altri usi, viene spalmato sugli oggetti di bronzo poiché li rende piú resistenti al fuoco. Abbiamo detto che di solito con esso si tingeva il bronzo e si rivestivano le statue. Fu usato anche come calce: i muri di Babilonia

[2] Lo scrittore, citando il bitume liquido (petrolio) di Zacinto (isola nello Ionio), si rifà ad un'opinione ormai tradizionale (cfr. Erodoto, IV 195; Vitruvio, VIII 3.8), ripresa anche da Dioscoride, I 83 (cfr. anche 101) ed Eliano, *Varia historia* XIII 16.

[3] Probabilmente Apollonia d'Epiro, per coerenza con la menzione di Zacinto. Puntuale, pure in questo caso, il cfr. con Dioscoride, I 94.

179. [1] Ancora un riscontro in Dioscoride, I 83, dovuto probabilmente alla dipendenza dei due dalle stesse fonti. Plinio aveva parlato della nafta in II.235.

181. [1] Cfr. Dioscoride, III 34.

Placet in ferrariis fabrorum officinis tinguendo ferro clavorum capitibus et multis aliis usibus.

183 (52) Nec minor est aut adeo dissimilis aluminis opera, quod intellegitur salsugo terrae. Plura et eius genera. In Cypro candidum et nigrius, exigua coloris differentia, cum sit usus magna, quoniam inficiendis claro colore lanis candidum liquidumque utilissimum est con-
184 traque fuscis aut obscuris nigrum. Et aurum nigro purgatur. Fit autem omne ex aqua limoque, hoc est terrae exudantis natura. Conrivatum hieme aestivis solibus maturatur. Quod fuit ex eo praecox, candidius fit. Gignitur autem in Hispania, Aegypto, Armenia, Macedonia, Ponto, Africa, insulis Sardinia, Melo, Lipara, Strongyle. Laudatissimum in Aegypto, proximum in Melo. Huius quoque duae species, liquidum spissumque. Liquidi probatio ut sit limpidum lacteumque, sine offensis fricandi, cum quodam igniculo coloris. Hoc phorimon vocant. An sit adulteratum, deprehenditur suco Punici mali; sincerum enim mixtura ea non nigrescit; alterum genus est pal-
185 lidi et scabri et quod inficiatur galla, ideoque hoc vocant paraphoron. Liquidi aluminis vis adstringere, indurare, rodere. Melle admixto sanat oris ulcera, papulas pruritusque. Haec curatio fit in balneis II mellis partibus, tertia aluminis. Virus alarum sudorisque sedat. Sumitur pilulis contra lienis vitia pellendumque per urinam sanguinem. Emendat et scabiem nitro ac melanthio admixtis.

186 Concreti aluminis unum genus σχιστὸν appellant Graeci, in capillamenta quaedam canescentia dehiscens, unde quidam trichitim potius appellavere. Hoc fit e lapide, ex quo et aes – chalcitim vocamus –, ut sudor quidam eius lapidis in spumam coagulatus. Hoc genus aluminis minus siccat minusque sistit umorem inutilem corporum, et auribus magnopere prodest infusum; vel inlitum et oris ul-

erano cementati con bitume. Va bene nelle fucine dei fabbri per verniciare il ferro e la testa dei chiodi, e per molti altri usi.

183 (52) E non è meno importante o molto diversa l'azione dell'allume, ovvero un sale sudato dalla terra. Anche di questo ci sono parecchie specie. Nell'isola di Cipro c'è un allume bianco e uno un po' piú scuro, con una differenza di colore minima, ma grande per quanto concerne l'uso, poiché quello bianco e liquido è utilissimo per colorare le lane di tinta chiare, al contrario, quello nero, serve per le lane
184 nere e scure. Con il nero si pulisce anche l'oro. Ogni allume è fatto, dunque, di acqua e di fango: cioè di un trasudamento naturale della terra. Concentratosi d'inverno, matura al sole dell'estate. La parte che si deposita per prima diventa piú bianca. Allo stato naturale si trova in Spagna, Egitto, Armenia, Macedonia, Ponto, Africa, nelle isole di Sardegna, Melo, Lipari, Stromboli[1]. Il piú pregiato si trova in Egitto, poi viene quello di Melo. Anche di questo ci sono due specie, uno liquido e l'altro denso. Quello liquido è buono quando è limpido, lattiginoso, non irritante quando lo si strofini e con una leggera tonalità di colore del fuoco[2]. Questo lo chiamano *phorimon*. Nel caso sia adulterato, lo si scopre con il succo di melagrana; quello genuino, infatti, se mescolato con questo, non diventa nero; l'altro genere è pallido e ruvido e può essere colorato con la noce di galla: per que-
185 sto lo chiamano *paraphoron*. L'allume liquido ha proprietà astringenti, indurenti e corrosive. Misto al miele, cura le ulcere della bocca, le bolle e i pruriti. Questa cura si fa in bagni contenenti due parti di miele per una di allume. Placa il cattivo odore delle ascelle e del sudore. Viene preso in pillole contro il mal di milza e le perdite di sangue nell'urina. Guarisce anche la scabbia se mescolato al nitro e alla nigella.

186 C'è un genere di allume solido che i Greci chiamano scisto[1]: si scinde in specie di filamenti biancastri per cui alcuni l'hanno definito piuttosto «trichite». Questo deriva dal minerale dal quale deriva anche il rame – lo chiamano calcitide – quasi un trasudamento di quella pietra coagulato in schiuma. Questo genere di allume essicca meno e ha minor potere di arrestare il dannoso umore dei corpi: istil-

184. [1] Plinio, terminati i ragguagli sul bitume (parr. 178-82), ha iniziato a dar notizia dell'«allume» (parr. 183-90): sotto questo termine sono raggruppati non solo gli allumi propriamente detti, ma anche altre sostanze astringenti (cfr. Croisille, *ad loc.*, con fonti antiche e bibliografie). Anche le localizzazioni degli allumi sono in accordo con analoghe indicazioni di fonti piú antiche: Diodoro Siculo, V 10; Celso, VI 19.

[2] Cfr. Dioscoride, V 123.

186. [1] Ancora puntuali cfr. con Celso, V 2 e Dioscoride, V 106 (probabilmente per la comune dipendenza da fonti greche citate nella bibliografia del libro XXXV tra gli scrittori *qui de metallica medicina scripserunt*).

ceribus dentibusque et si saliva cum eo contineatur. Et oculorum medicamentis inseritur apte verendisque utriusque sexus. Coquitur in catinis, donec liquari desinat. Inertioris est alterum generis, quod
187 strongylen vocant. Duae et eius species, fungosum atque omni umore dilui facile, quod in totum damnatur. Melius pumicosum et foraminum fistulis spongeae simile rotundumque natura, candido propius, cum quadam pinguitudine, sine harenis, friabile, nec inficiens nigritia. Hoc coquitur per se carbonibus puris, donec cinis fiat. Op-
188 timum ex omnibus quod Melinum vocant ab insula, ut diximus. Nulli vis maior neque adstringendi neque denigrandi neque indurandi, nullum spissius. Oculorum scabritias extenuat, combustum utilius epiphoris inhibendis, sic et ad pruritus corporis. Sanguinem quoque sistit intus potum, foris inlitum. Evulsis pilis ex aceto inlinitur
189 renascentesque mollit in languinem. Summa omnium generum vis in adstringendo, unde nomen Graecis. Ob id oculorum vitiis aptissima sunt, sanguinis fluctiones inhibent. Putrescentia ulcerum compescit cum adipe – sic et infantium ulcera et hydropicorum eruptiones siccat – et aurium vitia cum suco Punici mali et unguium scabritias cicatricumque duritias et pterygia ac perniones, phagedaenas ulcerum ex aceto aut cum galla pari pondere cremata, lepras cum suco olerum, cum salis vero II partibus vitia, quae serpunt, lendes et alia ca-
190 pillorum animalia aquae permixtum. Sic et ambustis prodest et furfuribus corporum cum sero picis. Infunditur et dysintericis uvamque in ore comprimit ac tonsillas. Ad omnia, quae in ceteris generibus diximus, efficacius intellegatur ex Melo advectum, nam ad reliquos usus vitae in coriis lanisque perficiendis quanti sit momenti, significatum est.

191 (53) Ab his per se ad medicinam pertinentia terrae genera tractabimus. Samiae II sunt, quae collyrium et quae aster appellantur.

lato, giova moltissimo alle orecchie. Anche spalmato, o se se ne fanno sciacqui con la saliva, fa bene anche alle ulcere della bocca e ai denti. E si mescola bene ai medicamenti per gli occhi e per i genitali di ambo i sessi. Si cuoce in catini finché non perda la sua natura liquida.
187 Ce n'è poi un altro meno attivo che chiamano *strongyle*. Anche di questo vi sono due specie, una porosa e facilmente diluibile in ogni liquido, che non serve a nulla; un'altra migliore che è porosa, simile alla spugna per i suoi fori, rotonda[1] per natura; si avvicina all'allume bianco, contiene una certa quantità di grasso, non contiene sabbia, è friabile e non serve a colorare di nero. Viene cotta da sola su carbo-
188 ne puro finché non diventa cenere. Il migliore di tutti gli allumi è quello che chiamano «melino» dal nome dell'isola in cui si trova, come abbiamo detto. Nessun altro tipo di allume ha una maggiore forza astringente, annerente e indurente, nessun altro è piú compatto. Attenua le granulazioni degli occhi, se bruciato è piú utile ad arrestare le lacrimazioni cosí come il prurito del corpo. Arresta anche il sangue all'interno se bevuto, all'esterno se spalmato. Se si sono persi dei peli, si spalma sulla parte insieme ad aceto e conferisce ai peli che ri-
189 nascono la morbidezza di una lanugine. La proprietà principale di tutti i generi risiede comunque nell'effetto astringente donde il nome greco[1]. Per questo gli allumi sono molto indicati per le affezioni oculari; arrestano le flussioni sanguigne. L'allume guarisce le ulcere infette se mescolato al grasso. Cosí pure fa seccare le piaghe dei bambini e le eruzioni degli idropici e cura il mal d'orecchi con il succo di melagrana, le unghie sfaldate e gli indurimenti delle cicatrici, le unghie incarnate e i geloni, le ulcere fagedeniche con aceto o bruciato con noce di galla in pari peso, le dermatiti scagliose con brodo di cavolo, le ulcere che si propagano, con due parti di sale, i lendini e altri
190 parassiti dei capelli misto ad acqua. In questa composizione fa bene anche per le ustioni e per le desquamazioni del corpo se si unisce a una soluzione acquosa ricavata dalla pece. Viene dato in clistere anche ai dissenterici e ugualmente come gargarismo riduce l'ingrossamento dell'ugola e delle tonsille. Per tutti gli usi che abbiamo visto nelle altre specie, si ritenga piú efficace quello che viene da Melo; quanto agli altri usi nella vita quotidiana, abbiamo già accennato alla sua importanza nella preparazione delle pelli e della lana.
191 (53) Dopo questi argomenti tratteremo i generi di terra che sono connessi con la medicina. Ci sono due tipi di terra di Samo[1] che si

187. [1] Cfr. ancora Dioscoride, V 123.

189. [1] Στυπτηρία da στυπτικός («astringente»).

191. [1] Plinio, chiusa la trattazione dell'«allume» (parr. 183-90), passa a dar notizia delle terre utilizzate in medicina (parr. 191-202): per tutta questa sezione, la testimonianza di Plinio appare parti-

Prioris laus ut recens sit ac levissima linguaeque glutinosa, altera glaebosior; candida utraque. Uritur, lavatur. Sunt qui praeferant priorem. Prosunt sanguinem expuentibus; emplastrisque, quae siccandi causa componuntur, oculorum quoque medicamentis miscentur.

192 (54) Eretria totidem differentias habet, namque est alba et cinerea, quae praefertur in medicina. Probatur mollitia et quod, si aere perducatur, violacium reddit colorem. Vis et ratio eius in medendo
193 dicta est inter pigmenta. – (55) Lavatur omnis terra – in hoc enim loco dicemus – perfusa aqua siccataque solibus, iterum ex aqua trita ac reposita, donec considat et digeri possit in pastillos. Coquitur in calicibus crebro concussis.

194 (56) Est in medicaminibus et Chia terra candicans. Effectus eius idem qui Samiae; usus ad mulierum maxime cutem. Idem et Selinusiae. Lactei coloris haec et aqua dilui celerrima; eadem lacte diluta tectoriorum albaria interpolantur. Pnigitis Eretriae simillima est, grandioribus tantum glaebis glutinosaque. Effectus eius idem qui Cimoliae, infirmior tantum. Bitumini simillima est ampelitis. Experimentum eius, si cerae modo accepto oleo liquescat et si nigricans colos maneat tostae. Usus ad molliendum discutiendumque, et ad haec medicamentis additur, praecipue in calliblepharis et inficiendis capillis.

chiamano *collyrium*[2] e *aster*[3]. La prima è buona quando è fresca, molto leggera e vischiosa alla lingua, la seconda è piú compatta, ambedue sono bianche. Si brucia, poi si lava. Ci sono quelli che preferiscono la prima. Sono utili per quanti sputano sangue; vengono usate nella composizione degli impiastri con potere essiccante ed anche dei medicamenti per gli occhi.

192 (54) La terra di Eretria è anch'essa di due specie differenti: ce n'è una bianca ed una color cenere, quest'ultima preferita in medicina. Se ne apprezza la duttilità ed il fatto che mostra un colore violetto se la si passa sul rame. Le sue proprietà e i suoi impieghi medi-
193 cinali sono stati illustrati parlando dei colori[1]. (55) Ogni tipo di terra – sceglieremo questo punto per dirlo – si lava sotto un getto d'acqua e si fa seccare al sole; di nuovo la si tratta con acqua dopo averla macinata e lasciata a depositare finché si deposita e può essere divisa in tavolette. Si cuoce in calici agitata con frequenza.

194 (56) Fra le terre usate in medicina c'è anche la terra di Chio[1], tendente al bianco. I suoi effetti sono gli stessi della terra di Samo; viene usata soprattutto per la pelle delle donne. Ugualmente la terra di Selinunte. Questa ha il colore del latte e si scioglie nell'acqua molto velocemente; se la si scioglie nel latte, serve a racconciare gli intonaci. La *pnigitis* è assai simile alla terra di Eretria, solo ha zolle piú grandi ed è vischiosa. Gli effetti sono gli stessi della terra di Cimolo, solo ha un'azione meno energica. L'*ampelitis* è assai simile al bitume. Prova della sua purezza è che liquefi come cera una volta aggiuntovi olio, e che, bruciata, conservi il suo colore nerastro. È usata per ammorbidire e per questo scopo si aggiunge ai medicamenti; ma serve soprattutto per i belletti delle palpebre e per colorare i capelli.

colarmente vicina a quella di Dioscoride, il che fa pensare alla dipendenza dei due scrittori dalle stesse fonti, in quanto Dioscoride non è citato nella bibliografia pliniana al libro XXXV. Per la terra di Samo, Plinio si inserisce in una lunga tradizione precettistica (Teofrasto, *De lapidibus* 107s.; Dioscoride, V 172; Galeno, XII 78-80; Oribasio, 13; Ezio, I 2.6; Marcello Empirico, VIII 5; Isidoro, XVI 1.7). La terra samia è identificabile con la caolinite, silicato d'alluminio idrato (bibliografia in Croisille cit., *ad loc.*). Le proprietà essicanti (e dunque cicatrizzanti) delle terre samie rendono probabile che con queste terre fossero creati, almeno in un primo momento, i *vasa Samia*, con i cocci dei quali i sacerdoti della Madre degli dèi potevano evirarsi senza morire dissanguati (par. 165, nota 2); la denominazione di *terrae Samiae* fa pensare che a Samo per la prima volta tali terre fossero state utilizzate nella produzione di *instrumenta* (par. 160, nota 2).

[2] La caolinite era denominata *collirium*, quando si presentava come massa d'aspetto argilloso, di colore biancastro o grigiastro o giallastro.

[3] La caolinite era denominata *aster* quando si presentava in placche esagonali (a forma di stella).

192. [1] Per la terra di Eretria, cfr. parr. 30, nota 1; 38, nota 2: le avvertenze pliniane sulle proprietà di questa terra in medicina sono condivise da Dioscoride, V 171; Oribasio, 13, s.v. Γῆ.

194. [1] Cfr., per la tradizione precettistica sulla terra di Chio, Dioscoride, V 174; Oribasio, 13, s.v. Γῆ. Selinunte dovrebbe essere la città piú nota con questo nome, in Sicilia (un'altra Selinunte si trovava in Cilicia): sulla terra selinuntina, Vitruvio, VII 14; Dioscoride, I 175.

195 (57) Cretae plura genera. Ex iis Cimoliae duo ad medicos pertinentia, candidum et ad purpurissum inclinans. Vis utrique ad discutiendos tumores, sistendas fluctiones aceto adsumpto. Panos quoque et parotidas cohibet et lienem inlita pusulasque, si vero aphronitrum et cyprum adiciatur et acetum, pedum tumores ita, ut in sole curatio
196 haec fiat et post VI horas aqua salsa abluatur. Testium tumoribus cypro et cera addita prodest. Et refrigerandi quoque natura cretae est, sudoresque inmodicos sistit inlita atque ita papulas cohibet ex vino adsumpta in balineis. Laudatur maxime Thessalica. Nascitur et in Lycia circa Bubonem.

Est et alius Cimoliae usus in vestibus. Nam Sarda, quae adfertur e Sardinia, candidis tantum adsumitur, inutilis versicoloribus, et est vilissima omnium Cimoliae generum, pretiosior Umbrica et quam
197 vocant saxum. Proprietas saxi quod crescit in macerando atque pondere emitur, illa mensura. Umbrica non nisi poliendis vestibus adsumitur. Neque enim pigebit hanc quoque partem adtingere, cum lex Metilia extet fullonibus dicta, quam C. Flaminius L. Aemilius cen-
198 sores dedere ad populum ferendam. Adeo omnia maioribus curae fuere. Ergo ordo hic est: primum abluitur vestis Sarda, dein sulpure suffitur, mox desquamatur Cimolia quae est coloris veri. Fucatus enim deprehenditur nigrescitque et funditur sulpure, veros autem et pretiosos colores emollit Cimolia et quodam nitore exhilarat contristatos sulpure. Candidis vestibus saxum utilius a sulpure, inimicum coloribus. Graecia pro Cimolia Tymphaico utitur gypso.

195 (57) Ci sono diverse specie di creta. Tra queste[1] ve ne sono due di terra di Cimolo che servono ai medici, una bianca ed una tendente al *purpurissum*. Entrambe, con aggiunta di aceto, sono efficaci per risolvere i tumori e per arrestare le flussioni: se spalmata arresta anche i pani[2] e le infiammazioni delle ghiandole parotidi e il dolore alla milza e le pustole; se poi si aggiunge afronitro, henna[3] e aceto, arresta i gonfiori dei piedi sempre che la cura sia fatta al sole e dopo sei
196 ore si tolga lavando con l'acqua salata. Giova ai gonfiori dei testicoli se si sono aggiunti henna e cera. Proprietà della creta è anche quella di rinfrescare; arresta le traspirazioni eccessive se spalmata e ugualmente cura le bolle se presa con il vino durante un bagno. La piú apprezzata è la terra di Tessaglia[1]. Si trova terra di Cimolo allo stato naturale anche in Licia nei dintorni di Bubone[2].

C'è anche un altro uso della terra di Cimolo che riguarda le vesti. Infatti la specie chiamata Sarda – che proviene dalla Sardegna –, si usa soltanto per le vesti bianche, per quelle colorate non serve ed è la meno stimata tra tutte le specie di terra di Cimolo. Piú preziosa è
197 quella umbra e quella chiamata *saxum*. Il *saxum* ha la proprietà di crescere di volume quando si intride di acqua; perciò il *saxum* si compera a peso, la terra umbra a volume. La terra umbra si usa solo per rimettere a nuovo le vesti. Ora non mi dispiacerà toccare anche questo soggetto, poiché esiste tuttora la legge Metilia[1] sui lavapanni, che i censori Gaio Flaminio e Lucio Emilio portarono davanti al po-
198 polo. A tal punto i nostri antenati hanno pensato a tutto. Dunque questo è l'ordine delle operazioni: prima si lava la veste con la terra sarda, poi viene esposta ad una fumigazione di zolfo, quindi viene strofinata con la creta di Cimolo, purché sia di colore autentico. Infatti se la tinta è cattiva, lo si scopre dal fatto che diventa nera e si spande nello zolfo. Quanto ai colori veri e di buona qualità, la creta di Cimolo li ammorbidisce e con un certo splendore rende vivaci i colori resi opachi dallo zolfo. Per le vesti bianche il *saxum* è piú utile dopo lo zolfo, per quelle colorate è assolutamente controindicato[1]. In Grecia, in luogo della creta di Cimolo, si usa il gesso di Tinfeo[2].

195. [1] Plinio si rifà alla stessa fonte di Dioscoride, V 176; la precettistica sulla creta di Cimolo è poi ribadita da Oribasio, 13, s.v. Γῆ. La *creta Cimolia* è silicato d'alluminio idrato (cimolite): Croisille cit., *ad loc.*
[2] O tumori all'inguine: Croisille, *ad loc.*.
[3] Cfr. XII.109; XV.28.

196. [1] Cfr. Celso, III 19.
[2] Cfr. V.101.

197. [1] Dal 220 a. C. Probabilmente il *saxum* è la bentonite o silicato d'alluminio idrato sodico (discussione in Croisille cit., *ad loc.*).

198. [1] Altre raccomandazioni sulla pulitura dei tessuti in XVII.46; XXVIII.66,91.
[2] Cfr. IV.6; XXXVI.182.

199 (58) Alia creta argentaria appellatur nitorem argento reddens, set vilissima qua circum praeducere ad victoriae notam pedesque venalium trans maria advectorum denotare instituerunt maiores; talemque Publilium Lochium, mimicae scaenae conditorem, et astrologiae consobrinum eius Manilium Antiochum, item grammaticae Stabe-
200 rium Erotem eadem nave advectos videre proavi. Sed quid hos referat aliquis, litterarum honore commendatos? Talem in catasta videre Chrysogonum Sullae, Amphionem Q. Catuli, Hectorem L. Luculli, Demetrium Pompei, Augenque Demetri, quamquam et ipsa Pompei credita est, Hipparchum M. Antoni, Menam et Menecraten Sexti Pompei aliosque deinceps, quos enumerare iam non est, sanguine
201 Quiritium et proscriptionum licentia ditatos. Hoc est insigne venaliciis gregibus obprobriumque insolentis fortunae. Quos et nos adeo potiri rerum vidimus, ut praetoria quoque ornamenta decerni a senatu iubente Agrippina Claudi Caesaris videremus tantumque non cum laureatis fascibus remitti illo, unde cretatis pedibus advenissent.

202 (59) Praeterea sunt genera terrae proprietatis suae, de quibus iam diximus, sed et hoc loco reddenda natura: ex Galata insula et circa Clupeam Africae scorpiones necat, Baliaris et Ebusitana serpentes.

199 (58) Un'altra specie si chiama creta «argentaria» perché rende all'argento il suo splendore; ma è anche la specie meno apprezzata, quella, cioè, che i nostri antenati usavano per tracciare le linee indicanti l'arrivo nelle corse del circo e per marchiare i piedi degli schiavi importati da oltre mare e messi in vendita; con un tale marchio i nostri antenati videro arrivare, su una stessa nave, Publilio Lochio[1], creatore della rappresentazione mimica, suo cugino Manilio Antioco[2], introduttore dell'astrologia, e Staberio Erote[3], fondatore della
200 scienza grammaticale. Ma perché ricordare questi personaggi che si sono resi famosi nelle lettere? Così conciato videro sul palco dei mercanti di schiavi Crisogono che fu poi di Silla[1], Anfione di Quinto Catulo, il maestro[2] di Lucio Lucullo, Demetrio di Pompeo, Auge di Demetrio (sebbene si sia ritenuto che anche lei appartenesse a Pompeo), Ipparco di Marco Antonio, Mena e Menecrate di Sesto Pompeo ed altri ancora che qui non si possono enumerare e che si sono arricchiti con il sangue dei Quiriti e la sfrenatezza delle proscrizioni.
201 Questa creta è il marchio dei greggi di schiavi da vendere, è la vergogna di una fortuna insolente. E questa gente l'abbiamo vista noi stessi giungere a un tal grado di potere, che abbiamo dovuto assistere allo spettacolo del senato che decretava loro fin gli ornamenti pretorii, per ordine di Agrippina, la moglie dell'imperatore Claudio; e poco mancò che non fossero rimandati con i fasci di alloro là da dove
202 erano giunti con i piedi imbiancati di creta. (59) Inoltre vi sono ancora specie di terra con proprietà particolari, delle quali abbiamo già parlato, ma di cui occorre qui riprecisare la natura: la terra che proviene dall'isola di Galata[1] e dai dintorni di Clupea[2], in Africa, uccide gli scorpioni, quella delle isole Baleari e di Ebuso[3], i serpenti.

199. [1] È probabilmente il noto mimografo di età cesariana, detto Siro dalla sua patria.
[2] Padre di Manilio, autore degli *Astronomica*.
[3] Maestro di Bruto e Cassio.

200. [1] Crisogono, liberto di Silla, è famoso per le sue azioni avverse a Roscio (Cicerone, *Pro Roscio*).
[2] Accetto la lezione *rectorem* di BVRFha, perché dà alla frase un significato compiuto. L'elenco di schiavi divenuti famosi è riferibile a personaggi di età tardorepubblicana e riflette dunque l'ascesa sociale di diversi liberti in tale torno di tempo, fenomeno naturalmente condannato da Plinio, sostenitore di un saldo e definito ordine sociale, come di un ordine disegnativo nelle composizioni pittoriche: per lo scrittore, tale ribaltamento di ruoli era inoltre l'esito di un'*insolens fortuna*, dunque della *luxuria* (non a caso culminata con Agrippina, nell'età di Claudio e Nerone).

202. [1] Cfr. V.42.
[2] Cfr. V.24 (e, per le proprietà della terra di questi luoghi, ancora V.42).
[3] Cfr. III. 78: è uno dei tanti ricordi da terre ispaniche di Plinio, forse connesso col suo soggiorno in Spagna.

LIBRO TRENTASEIESIMO

Le pietre, in particolare il marmo

(Introduzione e note di Antonio Corso)
(Traduzione di Rossana Mugellesi)

Plinio, in questo libro, inizia la trattazione delle pietre, a cui riserverà anche il XXXVII e con la quale si conclude quindi la *Naturalis historia*. Egli riserva il XXXVI alle pietre importanti per i loro impieghi, il seguente alle pietre preziose.

Lo scrittore distribuisce la materia del libro XXXVI ripartendola per tipi di pietre, dalla piú importante per nobiltà e valorizzazioni alla meno importante; e procede quindi dai marmi (parr. 1-125) alle pietre con proprietà dei regni animale e vegetale (126-34), alle pietre nere (135 sg.), a quelle con proprietà medicinali (137-56), alle pietre utili per creare oggetti od opere architettoniche (157-89), e ai vetri (190-204), con cui si chiude il libro. La ripartizione della materia per tipi di pietre richiama quella dei libri XXXIII e XXXIV per minerali e risulta diversa dall'organamento del libro XXXV, ripartito non per tipi di terre, ma per classi di manufatti. Ritorna dunque in questo libro rispetto al precedente una considerazione degli elementi naturali anche per se stessi; il XXXVI ha quindi un carattere piú naturalistico del XXXV, probabilmente perché alle pietre viene riconosciuto un maggior pregio intrinseco rispetto alle terre.

In questo libro, la personalità dello scrittore si manifesta piú marcatamente che negli altri: essa traspare non solo nella riproposizione del motivo della decadenza della natura e delle arti (enfatizzato piú per la prima che per le seconde, per il carattere non figurativo e amimetico di gran parte delle produzioni litiche, che in diversi casi possono quindi fiorire nonostante la senilità della natura), ma soprattutto nel risalto che hanno nell'economia della trattazione monumenti, fatti e persone di Roma, assai piú cospicuo rispetto agli altri libri dell'enciclopedia pliniana: questa peculiarità del XXXVI dipende, come si dirà piú sotto, soprattutto dalla concezione pliniana, e dalla conseguente modalità espositiva, delle produzioni marmoree.

Il marmo occupa infatti da solo piú della metà del libro (parr. 1-125), essendo ritenuto il tipo piú pregiato di pietra, valorizzato pertanto per generi nobili di manufatti, nei quali quindi al pregio della materia si erano aggiunti quelli dell'*ars* e, di regola, dei soggetti o delle finalità assolte da tali monumenti. Plinio, pure nella trattazione del marmo procede dal tipo piú nobile, il pario, al quale è associata l'illustrazione della scultura in marmo (per la quale era tradizionale l'uso di questo marmo: 9-43), a quelli impiegati nelle costruzioni, esposizione a cui è associato l'elenco delle meraviglie del mondo (44-126). La scultura in marmo occupa quindi 35 paragrafi: Plinio ne percorre lo sviluppo storico per sommi capi, emblematizzati, come per le altre due maggiori arti figurative da lui trattate, statuaria e pittura, dalle singole figure dei maestri piú si-

gnificativi (9-31). Nel disegno pliniano, quest'arte nasce nell'alto arcaismo (VIII secolo? cfr. par. 15, nota 1); acquisisce *claritas* con Dipeno e Scilli, all'inizio del VI secolo, e poi con la scuola di Chio, durante tutto l'arcaismo; presenta progressi significativi con Fidia e la sua scuola (Alcamene e Agoracrito), per culminare in età tardoclassica con Prassitele; con Scopa e Cefisodoto il Giovane, l'esposizione diacronica giunge al primo ellenismo, il periodo in cui essa si arresta. L'individuazione del momento piú alto di quest'arte in un maestro tardoclassico e l'arresto dello sviluppo storico all'Olimpiade 296-293 (il *floruit* di Cefisodoto) sono elementi che legano strettamente l'interpretazione pliniana della scultura in marmo a quelle della pittura e, piú ancora, della statuaria, culminata, per Plinio, con Lisippo e venuta meno appunto nel 296-293.

È ormai assodato che Plinio dev'essersi rifatto, per il concetto di sviluppo fisiologico dell'arte, per la sua prima notevole affermazione (collocata a Sicione) e il suo culmine (tardoclassico) a Senocrate (indirettamente), per i riferimenti cronologici e per la scarsa considerazione del periodo dal 300 al 150 circa ad Apollodoro (pure indirettamente), per alcuni aneddoti a Duride; oltre a queste fonti, comuni alle sezioni sulle arti figurative, Plinio ha certamente attinto la sua esemplificazione in cospicua misura al catalogo di *nobilia opera* di Pasitele, dal quale deriverebbe la centralità della tradizione attica (Fidia; Alcamene; Agoracrito; Prassitele; e Cefisodoto il Giovane) nell'esposizione per i secoli V e IV (cfr. le note ai parr. 9-31).

L'*interpretatio* della scultura in marmo diverge da quelle della statuaria e della pittura perché, mentre le due ultime arti sono riguardate come «costruzioni», giacché si tratta di creare figure che prima non c'erano, invece la prima è vista come scoperta di figure già esistenti dentro i massi e che basta solo liberare dal materiale superfluo (cfr. par. 14, nota 1).

Da questa premessa derivano l'idea che la scultura in marmo fosse sorta prima delle altre due arti in questione, giacché l'arte del liberare è ritenuta piú immediata e meno bisognosa di progresso tecnico di quelle basate sul costruire, e la visione della storia di tale arte come una serie di affinamenti della capacità liberatoria della figura propria dell'artefice, non come una ricerca della verità naturale, che è il grande tema, come si è visto, della statuaria e della pittura nell'immagine dataci da Plinio. Il minor spazio accordato alla scultura in marmo rispetto alle altre due arti figurative «maggiori» sembra appunto un esito del piú ristretto ruolo operativo dello scultore in marmo, limitato a dare apparenza visiva a ciò che già esiste, rispetto al pittore e al bronzista, vale a dire ai creatori di immagini. È probabile che Plinio avesse fatto propria questa concezione limitativa della *sculptura*, di probabile matrice aristotelica (cfr. par. 14, nota 6), attingendola a Duride (direttamente), a Senocrate e ad Antigono (indirettamente), trattatisti vicini all'indirizzo peripatetico e che, significativamente, avevano scritto trattati sulla bronzistica e sulla pittura, non sulla scultura in marmo.

Naturalmente, la gerarchia delle arti dipende anche da quella dei materiali (il bronzo è piú nobile del marmo).

La minore importanza dello scultore rispetto al pittore e allo statuario sta, a mio avviso, alla base dell'esposizione concernente i maestri di second'ordine, articolata per cataloghi non di artisti (come invece nelle corrispettive sezioni della statuaria e della pittura), ma di collezioni espositive (parr. 32-43). Dopo una breve presentazione di poche opere «minori» custodite in sedi greche

(par. 32: Mirone, uno dei massimi bronzisti, è «minore» ovviamente nella sola scultura in marmo), egli presenta una ricca serie di collezioni romane: evidentemente, il venir meno della strutturazione per maestri ha dato modo all'autore di dar notizia di statue ch'egli conosceva per autoscopia (poiché Plinio, quando può, cerca di basarsi su monumenti da lui visti), con un indubbio intento celebrativo dell'Urbe, sede di una serie pressoché infinita di opere d'arte; naturalmente, essendo la produzione figurata in marmo senz'altro quantitativamente piú cospicua di quelle in bronzo e pittorica, si deve pensare che nelle collezioni romane le statue in marmo fossero piú numerose delle opere d'arte d'altro tipo e che questo dato di fatto avesse influito sul criterio espositivo di Plinio.

Uno «spazio» addirittura maggiore di quello riservato alla scultura in marmo è occupato dalla presentazione dei *mirabilia* (parr. 64-125: ben 52 paragrafi, piú di un quarto dell'intero libro): Plinio, per l'importanza accordata ai *mirabilia*, si rifà a diverse tradizioni ellenistiche (cfr. par. 79, nota 1), e allo scritto sui *mirabilia* di Muciano, coevo a Plinio: si tratta probabilmente di un esito della *curiositas* del naturalista e del suo interesse per l'abnorme e ciò che si distingue sotto l'aspetto dimensionale (cfr. par. 64, nota 1); l'esposizione sulle meraviglie è compresa nella trattazione del marmo, perché si tratta di esempi sommi, per dimensioni e *ars*, di valorizzazione in primo luogo dei marmi.

Lo scrittore ripartisce le meraviglie secondo un criterio geografico (prima quelle di stati estranei al mondo greco e romano: parr. 64-94; poi quelle in Grecia: 95-100; infine quelle create da Roma: 101-25), contrapponendo ai monumenti eretti come affermazioni di potenza di singoli autocrati, da condannare per ragioni morali ed economiche (per altro viene apprezzata anche in questo caso la perizia dell'*artifex*: par. 93, nota 3), quelli creati per gli dèi o di pubblica utilità. Quest'ultima è la motivazione «ideale» dell'appassionato elogio di Roma, essa stessa una gigantesca «meraviglia» (101-25), certo una delle parti piú sentite e anche letterariamente meglio riuscite di tutta la *Naturalis historia*: vi confluiscono ancora i desideri dello scrittore di mettere in risalto la propria città e di dar notizia di monumenti a lui ben noti. Plinio dà un quadro ottimistico della grande megalopoli, che riflette la *securitas* distintiva degli anni di Vespasiano (cfr. par. 101, nota 1); la valutazione positiva di queste opere è coerente con la loro natura non mimetica, che, come si è rilevato, ne rende possibile la fioritura anche nella fase di vecchiaia della natura.

Particolarmente grave, anche per questo libro (cfr. l'introduzione del XXXIV), è il problema dell'attendibilità di molte affermazioni pliniane, particolarmente per quanto concerne la scultura: egli confonderebbe maestri del V o IV secolo con omonimi piú tardi, talora di alcuni secoli, e si dimostrerebbe dunque incapace di distinguere stili e momenti fondamentali dello sviluppo di quest'arte in Grecia; la capacità dello scrittore di individuare epoche e tradizioni di pertinenza e spesso anche le mani dei maggiori maestri emerge tuttavia da diversi dati (cfr. le numerose note *ad hoc*: particolarmente parr. 17, note 2 sgg.; 25, note 4 sgg.; 26, note 1 sgg.; 28, note 1-3; 32, nota 6) e soprattutto dalla capillare conoscenza *de visu* ch'egli aveva delle collezioni romane (quasi uno Helbig del I secolo d. C.!), assai ricche di opere dei maggiori scultori: non risultano pertanto giustificate, a mio avviso, le attribuzioni moderne a un ipotetico Mirone del III secolo a. C. o a Scopa minore di opere riferite invece da Plinio al Mirone del V secolo e a Scopa del IV.

Il contributo documentario di questo libro alla ricostruzione della scultura greca è notevole: significativo per l'età arcaica (cfr. la Vittoria di Archermo: par. 13, nota 3), decisivo per la riconquista di alcune tra le piú importanti creazioni del V secolo (cfr. l'Afrodite nei giardini: par. 16, nota 3; la Nemesi e la Madre degli dèi di Agoracrito: par. 17, note 1 sgg.), del IV (cfr. le molte opere di Prassitele e Scopa e i riferimenti delle sculture del Mausoleo ai singoli maestri: parr. 20-31), di scuola rodia (un solo esempio tra tutti: il Laocoonte: par. 37, nota 2) e neoattica. Anche nella sezione dei *mirabilia*, diverse avvertenze pliniane sono imprescindibili nello studio dei relativi monumenti (cfr., ad esempio, par. 95, nota 2). Infine, nell'esposizione sui mosaici (184-89), Plinio regala ancora informazioni fondamentali per il riconoscimento di due caposaldi dell'arte musiva, pertinenti rispettivamente ai momenti pergameno (par. 184, nota 6) e sillano (par. 189, nota 2).

1 (1) Lapidum natura restat, hoc est praecipua morum insania, etiam ut gemmae cum sucinis atque crystallinis murrinisque sileantur. Omnia namque, quae usque ad hoc volumen tractavimus, hominum genita causa videri possunt: montes natura sibi fecerat ut quasdam compages telluris visceribus densandis, simul ad fluminum impetus domandos fluctusque frangendos ac minime quietas partes coercendas durissima sui materia. Caedimus hos trahimusque nulla alia quam deliciarum causa, quos transcendisse quoque mirum fuit.
2 In portento prope maiores habuere Alpis ab Hannibale exsuperatas et postea a Cimbris: nunc ipsae caeduntur in mille genera marmorum. Promunturia aperiuntur mari, et rerum natura agitur in planum; evehimus ea, quae separandis gentibus pro terminis constituta erant, navesque marmorum causa fiunt, ac per fluctus, saevissimam

1 (1) Resta da considerare la natura delle pietre[1], nelle quali la follia dei costumi umani si esplica piú che altrove, anche a tacere delle gemme, dei gioielli d'ambra e dei vasi di cristallo e di murra. In effetti tutti gli oggetti di cui abbiamo trattato fino a questo libro può sembrare che siano stati prodotti per l'utilità degli uomini: ma le montagne la natura le aveva fatte per sé come una sorta di scheletro che doveva consolidare le viscere della terra e nel contempo frenare l'impeto dei fiumi e frangere i flutti marini, nonché stabilizzare gli elementi piú turbolenti con l'aiuto della loro solidissima materia. Noi invece tagliamo a pezzi e trasciniamo via, senza nessun altro scopo che i nostri piaceri, montagne che un tempo fu oggetto di mera-
2 viglia anche solo valicare. I nostri avi considerarono quasi un prodigio che le Alpi fossero state attraversate da Annibale[1], e piú tardi dai Cimbri[2] – ora questi stessi monti vengono fatti a pezzi per ricavarne marmi delle specie piú varie. I promontori vengono spaccati per lasciare passare il mare, e la natura è ridotta ad un piano livellato. Svelliamo ciò che era stato posto a far da confine fra popoli diversi, si fabbricano navi per caricarvi i marmi[3], e le vette montane sono

1. [1] Plinio, esaurita la trattazione delle terre (XXXV), passa a trattare le pietre, e particolarmente i marmi e le altre pietre pregiate (XXXVI-XXXVII: sull'argomento in generale, J. Riederer, *Archäologie und Chemie*, Berlin 1987, pp. 151-67); nei parr. 1-8, egli presenta l'argomento, al solito, considerandone l'aspetto morale e condannando la decadenza dei costumi presupposta dagli usi di detti materiali *delicianum causa*: momento cruciale di tale processo, come delle fruizioni della bronzistica e della pittura motivate dalla *luxuria*, sarebbe stata per Plinio l'età tardorepubblicana, come dimostrano i due esempi di Scauro e Crasso (cfr. parr. 6-8). Plinio, in questa disamina, parte dalla sua ben nota concezione animistica della *natura*, assimilata a un essere vivente, di cui gli ammassi litici costituiscono lo scheletro: la loro asportazione compromette pertanto l'ordine naturale e aggrava la senescenza della terra (sulla quale, cfr. ad esempio XXXIV.2, par. 10). La difesa dell'ordine di natura è coerente con quella dell'ordine sociale (cfr. ad esempio, XXXV.200, nota 2) e con la predilezione per opere d'arte improntate a semplicità, chiarezza formale e ordine compositivo, tutti esiti dell'approccio «classicistico» alle varie realtà proprio di Plinio, che di queste ricerca in primo luogo le leggi. Plinio designa qui con *murrina (vasa)* (cfr. anche XXXV.158; XXXVII.18, 20), evidentemente oggetti ricavati da una pietra denominata *murra*, probabilmente l'agata (cfr. R. Gnoli, *Marmora Romana*, Roma 1971, p. 197).

2. [1] Nel 218 a. C.

[2] Negli anni precedenti il 101 a. C.

[3] *Naves lapidariae* di età altoimperiale sono state trovate nei fondali del Mediterraneo: bibliografia in Rouveret, *ad loc.*

rerum naturae partem, huc illuc portantur iuga, maiore etiamnum venia quam cum ad frigidos potus vas petitur in nubila caeloque pro-
3 ximae rupes cavantur, ut bibatur glacie. Secum quisque cogitet, et quae pretia horum audiat, quas vehi trahique moles videat, et quam sine iis multorum sit beatior vita. Ista facere, immo verius pati mortales quos ob usus quasve ad voluptates alias nisi ut inter maculas lapidum iaceant, ceu vero non tenebris noctium, dimidia parte vitae cuiusque, gaudia haec auferentibus!

4 (2) Ingens ista reputantem subit etiam antiquitatis rubor. Exstant censoriae leges glandia in cenis glires et alia dictu minora adponi vetantes: marmora invehi, maria huis rei causa transiri quae veta-
5 ret, lex nulla lata est. Dicat fortassis aliquis: non enim invehebantur. Id quidem falso. CCCLX columnas M. Scauri aedilitate ad scaenam theatri temporari et vix mense uno futuri in usu viderunt portari silentio legum, sed publicis nimirum indulgentes voluptatibus. Id ipsum cur? Aut qua magis via inrepunt vitia quam publica? Quo enim
6 alio modo in privatos usus venere ebora, aurum, gemmae? Aut quid omnino diis reliquimus? Verum esto, indulserint publicis voluptatibus. Etiamne tacuerunt, maximas earum atque adeo duodequadragenum pedum Lucullei marmoris in atrio Scauri conlocari? Nec clam id occulteque factum est. Satisdare sibi damni infecti coegit redemp-

portate a destra e a sinistra sui flutti, l'elemento naturale piú selvaggio – la cosa rimane comunque piú perdonabile di quando, per avere bevande fresche, se ne va a cercare il vaso fra le nubi e, per averle
3 ghiacciate, si scavano le rocce piú vicine al cielo[4]. Tutti dovrebbero riflettere su queste cose, rendersi conto del prezzo che hanno, della grandezza dei massi che si spostano e si portano via, del fatto che senza di essi la vita di molti[1] sarebbe tanto piú felice. E questo lavoro, o meglio queste sofferenze, per quale utilità o per quale piacere gli uomini se li sobbarcano, se non per stare su pavimenti di pietre variopinte? – come se questo piacere non lo togliesse il buio della notte, che occupa la metà della vita di ognuno.

4 (2) Se ripenso a queste cose, mi viene da arrossire anche per quanto si è fatto in passato. Restano provvedimenti con i quali i censori vietavano che fossero servite a cena lingue suine, ghiri ed altri cibi ancora piú irrilevanti[1], ma non si è mai proposta una legge che impedisse di importare i marmi e di attraversare i mari per trasportarli. Forse qualcuno potrebbe dire: «questo succedeva perché di
5 marmi non se ne importavano». Non è vero: durante l'edilità di Marco Scauro si assistette, nel silenzio delle leggi, al trasporto a Roma di 360 colonne per la scena di un teatro provvisorio destinato a durare appena un mese[1]. «Cosa c'è di strano? Si è fatta una concessione per delle festività pubbliche» – Anche questo perché? per quale via i vizi si diffondono meglio che per quella pubblica? per quale altro tramite vennero ad essere usati dai privati gli avori, l'oro, le
6 gemme? e agli dèi, cosa abbiamo lasciato loro di esclusivo? Ammettiamo pure che sia cosí, che abbiano fatto una concessione per le festività pubbliche. Non sono però stati zitti anche quando le piú alte di queste colonne – di ben trentotto piedi e di marmo luculliano[1] – vennero collocate nell'atrio della casa di Scauro? E questa è un'operazione che non si potè realizzare di nascosto e senza che la gente se

[4] Si tratta del cristallo di rocca, ritenuto ghiaccio solidificato (XIX.55; XXXVII.23-26).

3. [1] Questo passo è uno dei pochi documenti nel mondo antico di una partecipazione filantropica alle sofferenze di chi lavora nelle cave.

4. [1] Cfr. VIII.209, 223: una di queste leggi suntuarie era stata votata sotto il consolato di M. Emilio Scauro (nel 115 a. C.), padre dello Scauro citato subito dopo, il che spiega la stretta associazione istituita da Plinio tra i provvedimenti qui citati e l'esempio di *luxuria* dato da Scauro il Giovane, ritenuto evidentemente figlio degenere d'un padre tanto solerte alla pubblica moralità.

[5] Sul fastoso teatro provvisorio di Scauro, del 58 a. C., cfr. anche i parr. 50, 113-16, 189; VIII.64; XXXIV.36, note 1-2; XXXV.23, nota 2; 127, nota 1.

6. [1] Cfr. par. 49. L'episodio illustra bene il fenomeno dell'adozione di elementi architettonici pregiati nell'edilizia privata dopo che questi si erano affermati in impianti pubblici. Nella fattispecie, Scauro doveva aver trasformato il proprio tradizionale atrio tuscanico (con copertura attorno all'*impluvium* non poggiante su sostegni all'interno dell'ambiente) in atrio corinzio, con colonne reggenti il soffitto, poste lungo i quattro lati della vasca centrale (Vitruvio, VI 3.1).

tor cloacarum, cum in Palatium eae traherentur. Non ergo in tam malo exemplo moribus caveri utilius fuerat? Tacuere tantas moles in
7 privatam domum trahi praeter fictilia deorum fastigia! (3) Nec potest videri Scaurus rudi et huius mali inprovidae civitati obrepsisse quodam vitii rudimento. Iam L. Crassum oratorem illum, qui primus peregrini marmoris columnas habuit in eodem Palatio, Hymettias tamen nec plures sex aut longiores duodenum pedum, M. Brutus in
8 iurgiis ob id Venerem Palatinam appellaverat. Nimirum ista omisere moribus victis, frustraque interdicta, quae vetuerant, cernentes nullas potius quam inritas esse leges maluerunt. Haec atque quae secuntur meliores esse nos probabunt. Quis enim hodie tantarum columnarum atrium habet? Sed priusquam de marmoribus dicamus, hominum in iis praeferenda iudicamus pretia. Ante igitur artifices percensebimus.

9 (4) Marmore scalpendo primi omnium inclaruerunt Dipoenus et Scyllis, geniti in Creta insula etiamnum Medis imperantibus priu-

ne rendesse conto (il sovraintendente alle fognature volle che gli fossero indennizzati i danni eventualmente causati durante il trasporto delle colonne fino al Palatino). Non sarebbe stato meglio prendere provvedimenti contro un esempio cosí negativo per i costumi? Hanno taciuto di fronte al fatto che moli tanto smisurate siano state introdotte in una casa privata, passando di fronte a statue di dèi che erano ancora di argilla[2]!

7 (3) Né sí può pensare che Scauro si sia infiltrato come apprendista del vizio in una città ancora primitiva e impreparata di fronte a questo male, perché già il famoso oratore Lucio Crasso era stato il primo a possedere sullo stesso Palatino delle colonne di marmo straniero (ma venivano dall'Imetto, erano non piú di sei e non superavano i dodici piedi di altezza) – e perciò Marco Bruto durante un bat-
8 tibecco lo aveva appellato «la Venere del Palatino»[1]. Senza dubbio invece si lasciò correre su queste cose perché i costumi erano oramai conculcati e perché, vedendo inadempiute le interdizioni cui si era dato corso, si finí per preferire l'assenza di una normativa alla sua violazione. Questi dati di fatto e quelli che seguiranno assicureranno che noi siamo migliori dei nostri avi. Chi è infatti che oggi ha tante colonne nell'atrio di casa sua? Ma prima di parlare dei marmi, pensiamo sia meglio premettere una valutazione degli uomini che vi hanno profuso le loro energie. Faremo perciò prima un elenco degli artisti.

9 (4) Primi fra tutti ad acquistare fama nello scolpire il marmo[1] furono Dipeno e Scilli[2], nati nell'isola di Creta ancora durante il do-

[2] Per le decorazioni fittili sulle sommità dei templi, tradizionali dell'area etrusco-italica e a Roma fino all'età tardorepubblicana, cfr. XXXV.152, nota 2; 154 e 157, note 1.

7 [1] L. Licinio Crasso era stato console nel 95, censore nel 92 a. C.: egli aveva portato nella sua *domus* colonne precedentemente usate nel proscenio di un teatro provvisorio, da lui allestito durante l'edilità; quattro colonne erano state poste nell'atrio (che quindi era tetrastilo), le altre due non sappiamo dove (cfr. XVII.1-6). Questo aneddoto ribadisce la funzione assolta dai teatri provvisori almeno dall'inizio del I secolo a. C. di far conoscere a Roma elementi architettonici ritenuti allora nella società romana raffinatezze da esibire nelle *domus*. Il marmo d'Imetto, adombra giustamente Plinio (cfr. *tamen*), non era particolarmente pregiato (esso infatti, azzurrognolo, è adottato ad Atene fin dall'età di Alcibiade, in occasioni in cui era necessario risparmiare: cfr. A. Corso, *Monumenti periclei*, Venezia 1986, p. 111). Quello di Crasso dev'essere stato un momento della recezione a Roma, per gli atri delle *domus*, di soluzioni tetrastile, documentate in ambito greco nei peristili delle residenze fin dall'età di Pericle (cfr. ancora *Monumenti periclei* cit., pp. 126-28). Forse Scauro, nell'inserire nella propria *domus* colonne già impiegate nel suo teatro provvisorio, aveva inteso emulare, superandola in sfarzo, l'analoga operazione di Crasso.

9 [1] Plinio passa quindi a trattare la valorizzazione piú nobile del marmo, perché vi si sono segnalati degli *artifices*, vale a dire la scultura (parr. 9-43). Lo scrittore segue per l'esposizione un *iter* cronologico, dando notizia in primo luogo dei due scultori che primi dettero valore a quest'arte. Tale informazione, poiché comporta la collocazione dell'inizio di un'eccellente produzione in marmo a Sicione, dev'essere attinta a una fonte filosicionia, probabilmente Senocrate (cfr. i paralleli di XXXV.15, nota 2, e 16, nota 3 per la pittura; 151, note 1-2 per la coroplastica).

[2] Dipeno e Scilli erano cretesi di Gortina (Pausania, II 15.1; Clemente Alessandrino, *Protrepticos* IV 42): la loro fioritura cade nel 580-577, coerentemente col riferimento all'impero dei Medi

sque, quam Cyrus in Persis regnare inciperet. Hoc est Olympiade circiter quinquagensima. Hi Sicyonem se contulere, quae diu fuit officinarum omnium talium patria. Deorum simulacra publice locaverant iis Sicyonii, quae priusquam absolverentur, artifices iniuriam questi abiere in Aetolos. Protinus Sicyonem fames invasit ac sterilitas maerorque dirus. Remedium petentibus Apollo Pythius respondit: si Dipoenus et Scyllis deorum simulacra perfecissent. Quod magnis mercedibus obsequiisque impetratum est. Fuere autem simulacra ea Apollinis, Dianae, Herculis, Minervae, quod de caelo postea

minio dei Medi e prima che Ciro cominciasse a regnare in Persia (vale a dire intorno alla 50ª Olimpiade). Costoro si recarono a Sicione, che rimase a lungo la patria di tutte le «botteghe» di questo tipo. Gli abitanti di Sicione avevano commissionato loro con fondi pubblici delle statue di dèi, ma prima di averle finite i due artisti se ne anda-
10 rono in Etolia, lamentando di aver subito un torto. Immediatamente la carestia, la sterilità e gravi travagli si abbatterono su Sicione, ed ai messi che chiedevano come si potesse rimediare, Apollo Pizio rispose: «solo se Dipeno e Scilli termineranno le statue degli dèi». Il che si riuscí ad ottenere da loro con grandi premi e preghiere[1] (le statue in questione erano quelle di Apollo, Diana, Ercole e Miner-
11 va[2]; quest'ultima in seguito venne colpita da un fulmine). Al tempo

e all'inizio del regno di Ciro come *terminus ante quem* (557 a. C.), che si giustifica con la notizia che Ciro aveva asportato da Sardi, togliendole a Creso, tre statue dei due scultori (Mosè di Corene, *Hist. Armen.* II 11-12.103); questo *floruit* coincide pertanto probabilmente con l'attività dei due scultori per i re di Lidia e d'Egitto, quest'ultima databile all'età di Cleobulo rodio (600-580 a. C.: Cedreno, *Comp. hist.* 322*b*): si tratta probabilmente dell'ultimo momento di un lungo periodo di attività, perché le opere di Dipeno e Scilli nella Grecia continentale sono riferibili a momenti precedenti (cfr. quanto detto piú sotto). Le informazioni pliniane sui due scultori presuppongono la priorità di Creta (e, non a caso, proprio di Gortina) nella prima formulazione in ambito greco di un canone (quello dedalico) per la scultura in pietra di grandi dimensioni (infatti i due erano ritenuti figli e allievi di Dedalo: Pausania, II 15.1) e la diffusione del canone dedalico in Peloponneso e in Etolia (cfr. anche il par. 14; stando a Cedreno, anche nelle Sporadi meridionali): sulla produzione dedalica in pietra, di Gortina e altri centri cretesi (dal 670-660 al 600-590 circa), fondamentale P. Blome, *Die figürliche Bildwelt Kretas in der geometrischen und früharchaischen Periode*, Mainz 1982; sulla scultura dedalica nell'intero ambito greco (in Peloponneso, dal 650 al 590 circa), ancora valido E. Homann-Wedeking, *Die Anfänge der griechischen Grossplastik*, Berlin 1950: probabilmente Dipeno e Scilli furono quindi i piú rinomati scultori cretesi attivi in Peloponneso verosimilmente ancora negli ultimi decenni del VII secolo (pertanto i momenti estremi delle loro vite possono esser posti orientativamente nel 640 e nel 575 circa). Da questo passo di Plinio si arguisce altresí il carattere di produzione di botteghe piú che di singole personalità, proprio della scultura altoarcaica (cfr. *officinarum omnium talium patria*) e che Dipeno e Scilli avevano creato in marmo statue di divinità, probabilmente di culto (cfr. *simulacra*), su commissioni statali (cfr. *publice*). I due scultori, partiti da Sicione, si erano stabiliti ad Ambracia (par. 14), città dell'Epiro ma che, nel III secolo a. C., entrò nella lega etolica.

10. [1] Il castigo comminato, evidentemente dalle divinità, ai Sicioni per aver fatto torto ai due artisti presuppone la protezione degli dèi sugli scultori che ne facevano i simulacri e rimanda forse alla nota credenza che il creatore della statua di culto dovesse anche essere un mago e attrarre la vita e la potenza della divinità nel simulacro (che quindi non era mera statua, ma il dio stesso presente *sub specie statuae*: tra le molte attestazioni di questa concezione, particolarmente pregnante *Anthologia Palatina* XII 57) o anche contro qualcuno, in accordo con la connotazione magica attribuita a tutte le produzioni figurative nel mondo antico e in ispecie in età arcaica, alimentata anche dalla cura di non divulgare i «segreti di bottega». L'aneddoto illustra altresí la necessità dell'acribia nell'esecuzione (cfr. *perficere*) nelle produzioni artigianali greche fin dall'età altoarcaica.

[2] Plinio elenca in ordine alfabetico le quattro statue commissionate dai Sicioni ai due cretesi: si trattava pertanto non di una composizione, ma di simulacri per distinti luoghi di culto. Probabilmente l'Artemide era lo *xóanon* della dea a Sicione citato come opera dei due scultori da Clemente Alessandrino, *Protrepticus* IV 42. Tali iniziative si inquadrano nell'esigenza di nuove statue di culto (cfr. sugli *xóana* J. Papadopoulos, *Xoana e sphyrelata*, Roma 1980) e di monumentalizzazione dei santuari (cfr. XXXV.152, note 3-4) e nel particolare apprezzamento del magistero dedalico che caratterizzano il Peloponneso nella seconda metà del VII secolo (cfr. par. precedente, nota 2). Dipeno e Scilli erano stati richiesti di definire soggetti nei quali erano «specializzati»: sappiamo infatti che essi avevano scolpito piú volte ciascuna delle quattro divinità in questione (Apollo e Artemide anche per Sardi; Eracle pure per Tirinto e Sardi; Atena ancora per Cleone e Lindo: fonti citate al paragrafo precedente, nota 2). Evidentemente i due erano chiamati di preferenza laddove c'era bisogno di statue di dèi nei quali essi erano rinomati specialisti. Com'è noto, le figure di Apollo, Artemide e Atena erano state meditate a piú riprese dalla scuola dedalica nel corso del VII secolo (cfr. *LIMC*, s.vv.

11 tactum est. – Cum hi essent, iam fuerat in Chio insula Melas scalptor, dein filius eius Micciades ac deinde nepos Archermus, cuius filii

di costoro era già vissuto, nell'isola di Chio, lo scultore Mela[1], cui successe il figlio Micciade[2] e poi il nipote Archermo[3], i figli del qua-

Apollon, n. 658 e p. 314; *Artemis*, nn. 11-18, 78-85; pp. 737-44; *Athena*, n. 34, pp. 1016-21; G. Rizza, V. S. M. Scrinari, *Il santuario sull'acropoli di Gortina*, Roma 1968, pp. 155-273): pertanto Dipeno e Scilli debbono essersi confrontati con questi temi fin dal loro alunnato «dedalico» a Creta, probabilmente nella stessa Gortina; essi invece affrontarono verosimilmente la definizione di Eracle durante il loro soggiorno nel Peloponneso, dove l'eroe era particolarmente venerato, forse in primo luogo con la statua dell'eroe a Sicione, essendo stato questo centro la prima tappa dei due nel continente greco. I Sicioni si erano rivolti ai due cretesi per impreziosire alcuni tra i loro culti piú importanti: le quattro statue dovevano infatti ornare il tempio di Atena (che Pausania vede non a caso incendiato da un fulmine), il santuario di Apollo e Artemide e forse quello di Era (nel caso dell'Eracle), impianti alquanto antichi, contigui (si trovavano sull'Acropoli di Egialea) e formanti il complesso sacro piú imponente della città arcaica (Pausania, II 11.1), il che proverebbe la predetta pertinenza delle nuove statue a una prima monumentalizzazione dei piú importanti luoghi di culto (Pausania annota che il tempio di Atena «superò tutti quelli della sua epoca per dimensioni e ornamento») e il prestigio di cui godeva allora la scuola dedalica in Corinziade.

11. [1] Plinio passa quindi a dar notizia della scuola di Chio, risalente a un periodo anteriore alla fioritura di Dipeno e Scilli, ma divenuta famosa soprattutto dopo l'attività di costoro (cfr. parr. 11-13): le notizie sugli scultori chioti sembrano risalire a Caristio di Pergamo (come si ricaverebbe dallo Scoliasta ad Aristofane, *Uccelli* 573: Caristio, della fine del II secolo a. C., avrebbe inteso rivalutare le tradizioni artistiche dell'area intorno a Pergamo, dando risalto alla tradizione chiota anche perché statue di un esponente di questa famiglia, Bupalo, erano state portate a Pergamo: Pausania, IX 35.6), forse tramite Varrone (cfr. par. 14). La segnalazione della priorità cronologica dei Chioti non è in contraddizione col riconoscimento del primato di Dipeno e Scilli, perché questo consisteva non nell'esser stati costoro i primi scultori in marmo, ma nell'aver dato per primi *claritas* a tale arte (cfr. F. Brommer, in «Mitteilungen des deutschen archäologischen Institut», III, 1950, pp. 90-98). La prima personalità definita della scuola di Chio sarebbe stato Mela: questi è citato in un'iscrizione da Delo (J. Marcadé, *Recueil des signatures de sculpteurs grecs*, II, Paris 1953, pp. 21-22) in cui Archermo si definisce «abitante la città patria di Mela», con probabile riferimento non al fondatore della città, ma all'iniziatore della tradizione di bottega, al quale ancora il nipote rendeva omaggio. Mela, per le considerazioni riportate nelle note segg., dev'esser fiorito intorno al 600 a. C., dunque prima del 580-577, gli anni della tarda fioritura di Dipeno e Scilli. Forse Mela rimeditò il patrimonio dedalico, comune a tutta la Grecia fino al 600 circa, inaugurando la maniera disegnativa, con linee di contorno e figure slanciate ed elastiche, che sarà tipica della scuola chiota durante l'arcaismo (cfr. note seguenti). Decisamente ipercritico nei confronti di questo passo (che è certo piú comodo rifiutare che analizzare nella sua complessità) si rivela K. Sheedy, in «American Journal of Archaeology», LXXXIX, 1985, pp. 619-26.

[2] Micciade firmò come dedicante una base a Paro (verosimilmente pertinente a una statua da lui realizzata) dal santuario di Apollo Pizio (*IG* XII 5 147); il suo nome compare, forse come promotore, nella predetta iscrizione di Delo, riferibile a una statua realizzata dal figlio (cfr. note precedente e seguente): egli appare pertanto attivo in area cicladica tra il 570 e il 550 a. C.; si tratta certo di un momento tardo della sua fioritura, quando può promuovere e dedicare statue (che provano il suo successo, anche economico) e ha già cresciuto un figlio scultore provetto (cfr. nota seguente). A un momento precedente della sua produzione, quando ancora scolpiva a Chio, possono essere attribuiti due torsi di *kórai* (forse, Leto e Artemide; o Demetra e *Kóre*) da Chio del 580-570, caratterizzati da sorprendente inventiva iconografica, serrata modulazione disegnativa e ricerca di ritmi dinamici, con cui lo scultore supera definitivamente il canone dedalico (cfr. J. Boardman, in *Antike Plastik*, I, 1962, pp. 43-45): la maniera di Archermo sembra infatti presupporre quella di questi due torsi come punto di partenza (nota seguente).

[3] Archermo, essendo figlio di Micciade, attivo nella prima metà del VI secolo (cfr. nota precedente) e padre di Bupalo e Ateni, fioriti nel 540-537, dev'esser collocato intorno alla metà del secolo; a questi era attribuita l'ideazione della Vittoria alata da parte di Caristio di Pergamo (in Scoliasta ad Aristofane, *Uccelli* 573), che scrive alla fine del II secolo a. C. Plinio segnala piú avanti (par. 13) che sue opere si trovavano a Delo e a Lesbo. Dal santuario di Artemide a Delo proviene una base quadrangolare in marmo bianco con un'iscrizione metrica, del 560-550 circa, con cui Archermo firma quale scultore un donario, probabilmente promosso e finanziato dal padre Micciade; questa base fu rinvenuta nei pressi di una statua femminile alata (probabilmente proprio una «Vittoria») databile al 550 a. C., che stava probabilmente su tale base, per le congruenze iconografiche, tra questa statua e la Vittoria alata dello scultore, cronologica e topografica tra statua e base e per la plausibilità dell'incastro di quella su questa: Archermo avrebbe rimeditato la maniera del padre con una sensibilità quasi cicladica, acquisita verosimilmente durante il soggiorno nelle isole, insistendo sulla fluidità e l'elasticità delle linee di contorno come matrici della dinamica dell'immagine (cfr. J. Boardman,

Bupalus et Athenis vel clarissimi in ea scientia fuere Hipponactis poetae aetate, quem certum est LX olympiade fuisse. Quodsi quis horum familiam ad proavum usque retro agat, inveniat artis eius origi-
12 nem cum olympiadum initio coepisse. Hipponacti notabilis foeditas voltus erat; quam ob rem imaginem eius lascivia iocorum hi proposuere ridentium circulis, quod Hipponax indignatus destrinxit amaritudinem carminum in tantum, ut credatur aliquis ad laqueum eos

le, Bupalo ed Ateni[4], furono tra i piú famosi in questa disciplina al tempo del poeta Ipponatte (che si sa con certezza essere vissuto verso la 60ª Olimpiade). Se si ripercorresse a ritroso la storia della loro famiglia fino al capostipite, si troverebbe che quest'arte ebbe origine in
12 concomitanza con l'inizio delle Olimpiadi[5]. Ipponatte era notevolmente brutto di faccia, e perciò Bupalo ed Ateni ne presero di mira l'aspetto con scherzose caricature presso circoli di burloni. Indignato per questo trattamento, Ipponatte impugnò la spada dei suoi versi satirici con tale forza, che c'è chi crede che li abbia indotti ad impiccarsi[1]. Ma

Greek Sculpture. The Archaic Period, London 1978, pp. 71-72, 101, 244); l'ideazione della Vittoria alata è spiegabile forse con la consuetudine della famiglia a definire immagini di divinità della cerchia di Apollo (cfr. le dediche della famiglia in santuari di questi dèi), dunque anche di Artemide alata, e con la ricerca di dare alle figure slancio ascensionale. L'identificazione di questo Archermo con lo scultore omonimo di Chio che firma due statue su colonne sull'Acropoli di Atene (*IG* I² 487; A. E. Raubitschek, *Dedications from the Athenian Akropolis*, Cambridge (Mass.) 1949, n. 9), attivo nel 525-500 circa, è secondo me da respingere per ragioni cronologiche (i figli di Archermo erano fioriti nel 540-537): forse si tratta del nipote dell'Archermo cit. da Plinio.

[4] Bupalo e Ateni, essendo coevi a Ipponatte, sono anch'essi databili alla fioritura di questi, nel 540-537: dei due, Bupalo doveva esser stato la personalità piú cospicua, avendo meditato iconografie di divinità astratte, quali la Fortuna e le Grazie (Pausania, IV 30.6; IX 35.6) e praticato pure l'architettura templare; l'attività sua e di Ateni si svolse nella costa ionica (a Smirne, Clazomene e Iaso), nelle isole prospicienti (a Chio) e in area cicladica (a Delo): essi espansero quindi ulteriormente l'ambito di attività del padre, di cui non è documentata un'attività nella Ionia d'Asia; tale osservazione, con altre esposte nelle note seguenti, rende ragione dell'aggettivo *clarissimi* riferito loro da Plinio. La definizione della loro attività come *scientia* è in accordo con l'ideazione di dee astratte da parte di Bupalo e presuppone che i due avessero rimeditato la loro arte alla luce del razionalismo tipico della cultura ionica arcaica.

[5] *Proavus* deve aver qui il significato generico di «capostipite», non quello specifico di «bisnonno», perché Plinio non poteva pensare che il bisnonno di scultori fioriti nel 540-537 fosse vissuto intorno al 776, data della prima Olimpiade. Evidentemente, questa famiglia aveva annoverato altri scultori in marmo prima di Mela e si pensava che il primo in assoluto risalisse a un'età tanto remota (Plinio ribadisce questo concetto al par. 15, a cui rimando).

12. [1] Le immagini caricaturali di Ipponatte e il conseguente antagonismo tra gli scultori e il poeta sono ricordati anche da Callimaco, *Giambi* I fr. 191.3-4 e Orazio, *Epodi* VI 13s.; Acrone, *ad loc.*, che parlano del solo Bupalo come ritrattista e antagonista di Ipponatte, e da Suida, s.v. *Hipponax*, che attribuisce invece le caricature anche ad Ateni. Ipponatte si scaglia contro Bupalo in diversi frammenti, tra quelli superstiti (i nn. 1.2; 12.2; 15; 77.4; 79.12; 84.18; 95.15; 120,1 Masson), meno frequentemente contro Ateni (i nn. 1.2 e 70.11). Si può proporre che Bupalo fosse l'ideatore e il principale artefice delle caricature, Ateni l'aiutante. Il maggior coinvolgimento di Bupalo nella contesa è anche spiegabile con la notizia (cfr. Orazio e Acrone) che Ipponatte avesse chiesto a Bupalo la mano della figlia e questi, respintolo, gli avesse apprestato le caricature in segno di disprezzo. La vicenda, analoga a quella sofferta da Archiloco (innamorato di Neobule e respinto dal padre di questa), può aver fatto sorgere la diceria di un esito analogo (cioè l'impiccagione dei due scultori: infatti gli strali di Archiloco avrebbero indotto padre e figlia ad impiccarsi). La vicenda ebbe luogo a Clazomene (cosí Acrone), dove allora vivevano i due chioti e Ipponatte: le caricature furono realizzate all'interno di eterie o cenacoli e presentate probabilmente in occasioni conviviali (cfr. i *ridentium circuli*); poiché anche la produzione giambica arcaica ha spesso caratteri eterico e simposico, probabilmente lo scontro tra i figli di Archermo e Ipponatte si inseriva nell'antagonismo tra eterie e le divulgazioni dei relativi strali, sia «scultorei» sia poetici, avvenivano coi simposi, com'è noto tra le sedi piú importanti di elaborazione della cultura arcaica. Le caricature di Ipponatte costituiscono un primo raggiungimento della ricerca di cogliere le specificità individuali (sia pure limitata a esempi piuttosto abnormi), forse un esito della vivace osservazione della realtà e dell'esigenza di narrare contenuti autobiografici maturate in Ionia (XXXIV.83, nota 3), e dell'interesse per l'espressione proprio dei due scultori (cfr., al par. 13, la loro maschera di Artemide da Chio), in accordo con l'affermazione della statuaria iconica a partire dal sesto decennio del VI secolo a. C. (cfr. XXXIV.9, nota 2; 16, note 1-2). Dall'insieme del passo pliniano si ricava infine che il soggiorno clazomenio è da riferire alla giovinezza o alla prima maturità dei due scultori.

conpulisse. Quod falsum est. Conplura enim in finitimis insulis simulacra postea fecere, sicut in Delo, quibus subiecerunt carmen non vitibus tantum censeri Chion, sed et operibus Archermi filiorum.
13 Ostendunt et Iasii Dianam manibus eorum factam. In ipsa Chio narrata est operis eorum Dianae facies in sublimi posita, cuius voltum intrantes tristem, abeuntes exhilaratum putant. Romae eorum signa sunt in Palatina aede Apollinis in fastigio et omnibus fere, quae fecit

è una voce falsa: dopo d'allora essi scolpirono parecchie statue nelle isole vicine – cosí come a Delo: quivi sul basamento delle statue incisero versi in cui si diceva che Chio era valutata non solo per le viti, ma anche per le opere dei figli di Archermo[2]. Anche gli abitanti di
13 Iaso mostrano una statua di Diana scolpita dalle loro mani[3]. Ancora a Chio, era opera loro un volto di Diana, posta in luogo elevato, del cui volto la tradizione vuole che si mostrasse triste a chi entrava e invece ridente a chi usciva[1]. A Roma ci sono loro statue nel tempio di Apollo sul Palatino, sulla sommità, nonché in quasi tutti i templi

[2] Plinio afferma che i due, in un secondo momento, avevano creato statue nelle isole prospicienti la costa asiatica (come Chio) e a Delo, luoghi dove già il padre Archermo aveva presumibilmente creato una clientela della bottega. Le statue di Delo appartenevano a un'unica composizione, perché i due avevano inciso un carme sul relativo basamento, evidentemente comune ai *simulacra*: Bupalo e Ateni avevano preso lo spunto per l'ideazione e l'iscrizione di versi sotto le statue probabilmente dalla Vittoria di Micciade e Archermo, che stava proprio a Delo, sulla cui base questi ultimi avevano fatto segnare una loro iscrizione metrica (cfr. par. precedente, note 1-3). La figura dell'artista-poeta si afferma quindi, dopo precedenti di ambiente corinzio (cfr. XXXV.16, nota 4), con la scuola di Chio, probabilmente in conseguenza del carattere speculativo che assume con essi la scultura (ritenuta *scientia*: cfr. par. precedente, nota 4), dell'equiparazione di quest'arte alla poesia come strumento espressivo (come si evince dalla diatriba con Ipponatte: nota prec.) e del desiderio dell'artigiano di operare una propaganda scritta della propria attività. L'affermazione sulla valutazione di Chio non solo per il vino, ma anche per i loro *opera* esprime, oltre che l'orgoglio artigiano, anche l'importanza che la produzione «artistica» aveva assunto nel contesto delle esportazioni di diversi stati greci in età arcaica e il vantaggio derivato a una *pólis* dagli artigiani rinomati, che ne portavano il nome e la conoscenza delle pregiate attività delle relative scuole per tutta l'area, spesso assai vasta, del loro operare. Su questo carme, fondamentale J. Beazley, in «Journal of Hellenic Studies», LIX, 1939, p. 282.

[3] Come si è notato, la scultura di statue di divinità della cerchia di Apollo (e in ispecie proprio di Artemide) era una «specializzazione» della scuola di Chio, almeno a partire da Micciade (cfr. par. precedente, note 2-3; par. seguente), probabilmente perché questa famiglia, legata a centri di culto di questi dèi, lavorava spesso per le relative clientele. Gli abitanti di Iaso avevano chiamato i due celebri scultori per la statua, probabilmente di culto, della loro divinità piú importante, protettrice della città, l'*Artemis Astias* (cfr. *RE*, s.v. *Iasos*, c. 790). Plinio, per questa notizia, attinge quasi sicuramente a Muciano (su cui cfr. XXXIV.36, nota 5), che aveva visitato Iaso (cfr. IX.33).

[1] Si trattava di una maschera (*facies*) posta in un luogo chiuso, probabilmente un tempio misterico (cfr. *intrantes* e *abeuntes*), forse nel noto santuario chiota di Artemide (fonti in *RE*, s.v. *Artemis*, c. 1406). Si può proporre che la maschera fosse appesa alla sezione superiore di una parete del pronao, o della porta della cella, visibile cosí appunto nei momenti di entrata e uscita dal tempio. Com'è noto, le maschere ricorrono particolarmente nei luoghi di culto di Artemide in età arcaica (cfr. la serie cospicua dal santuario di Artemide Ortia a Sparta), come elementi rituali (per essere indossate durante cerimonie religiose) o come dediche: nella fattispecie, si può pensare a un voto pubblico. Probabilmente la maschera era fatta in modo tale che i particolari della faccia suggerivano un'espressione triste, mentre l'insieme del volto proponeva un'immagine ilare, cosicché vi si riconoscevano stati d'animo differenti a seconda che ci si fosse avvicinati o allontanati. Vi si può cogliere un'allusione al mito di Orione, ambientato appunto a Chio: la dea sarebbe stata prima triste, quando Orione le aveva fatto un grave torto, poi lieta, dopo che ella aveva punito l'empio cacciatore; in tal caso, durante la rievocazione di questo episodio mitico nel santuario, la prima parte della saga avrebbe potuto essere «svolta» con una processione verso l'interno dell'impianto (con la dea triste), il momento centrale (la punizione di Orione) sarebbe stato riproposto all'interno del tempio, cosicché, all'uscita «liberatoria» dal penetrale, Artemide sarebbe apparsa finalmente ilare (sulla maschera di Chio, W. Deonna, in «Revue des Etudes Grecques», XL, 1927, pp. 224-33). Quest'opera ribadisce la centralità della resa dell'espressione nella ricerca dei due chioti. La meditazione di un soggetto posto in posizione elevata appare l'esito della ricerca del padre Archermo di dare slancio ascensionale alle figure e prelude a sua volta alla «specializzazione» in statue sopra colonne di Archermo il Giovane forse figlio di Bupalo o Ateni (cfr. par. 11, nota 3).

divus Augustus. Patris quoque eorum et Deli fuere opera et in Lesbo
14 insula. Dipoeni quidem Ambracia, Argos, Cleonae operibus refertae fuere.

eretti dal divino Augusto[2]. Vi furono anche opere del loro padre, sia
14 a Delo sia nell'isola di Lesbo[3]. Delle opere di Dipeno poi, furono piene Ambracia[1], Argo[2] e Cleone[3].

[2] Per il tempio di Apollo sul Palatino, cfr. i parr. 24-25, 32; XXXIV.14, nota 4; XXXVII.11. Si trattava probabilmente di statue a tutto tondo (cfr. *signa*), che si trovavano originariamente nel santuario di Apollo di Cuma eolica (non lungi da Chio e Smirne, dove furono attivi i due scultori), collocate poi come acroteri (cfr. *in fastigio*) sul tempio palatino del dio (nel quale era stato dedicato pure un candelabro prezioso proveniente dallo stesso santuario micrasiatico), per la presumibile pertinenza tematica delle statue (si è visto che questi scultori di Chio erano specializzati in statue di Apollo e Artemide, destinate a santuari di queste divinità: cfr. parr. 11 e 10, note 2-3; e nota precedente), per la notevole importanza del culto di Apollo in età augustea e fors'anche perché, essendo la città eolica vicina alla Troade, la traslazione di detti *signa* nell'impianto romano poteva essere interpretata come *dedicatio* di reliquie venerande (per la loro alta antichità) nel sito in cui era nata la nuova Troia. Le statue di Bupalo e Ateni ispirarono probabilmente una serie di lastre «Campana» di gusto arcaistico pertinenti alla decorazione del tempio stesso o del portico circostante (bibliografia in Rouveret, *ad loc.*). La ricollocazione voluta da Augusto di altre statue dei due scultori in templi da lui eretti potrebbe pure esser motivata dal notevole ruolo di Apollo nel *pántheon* augusteo e dalla nota equazione tra arcaicità e sacralità.

[3] Plinio si riferisce probabilmente alla Vittoria alata di Archermo a Delo (cfr. par. 11, nota 3); non sorprende l'attività dello scultore chiota a Lesbo, isola da sempre legata alla non lontana Chio: forse egli aveva lavorato per il santuario di Apollo Napeo, il più importante del dio nell'isola, che, se è identificabile con quello di località Klopedi, vanterebbe appunto una fase della seconda metà del VI secolo (sul problema, fondamentale J. D. Condis, in «Annuario della Scuola Archeologica Italiana di Atene», XXIV-XXVI, 1946-48, pp. 25-36; sui legami di questi scultori con luoghi di culto di Apollo e Artemide, rimandi nella nota pecedente).

14. [1] Plinio, dopo aver indicato dove si trovavano statue di Bupalo e Ateni, sente il bisogno di tornare su Dipeno, per informare pure sulle localizzazioni di alcune sue opere. La menzione del solo Dipeno come autore di statue, per una delle quali Pausania menziona invece anche Scilli (cfr. nota 3), fa pensare che Dipeno fosse, dei due, la personalità più cospicua e Scilli il suo aiutante. I due scultori avevano soggiornato ad Ambracia probabilmente durante il loro viaggio in Etolia (cfr. par. 9, nota 2). Questi *opera* consistevano probabilmente in statue di Artemide, Atena ed Eracle, temi in cui Dipeno si era specializzato (cfr. par. 10, nota 2) e riferibili ai santuari più antichi e rinomati di Ambracia (dedicati, non a caso, proprio a queste tre divinità: cfr. XXXV.66, note 2 e 3 e *RE*, s.v. *Ambrakia*, c. 1806).

[2] Dipeno avrebbe lavorato ad Argo e Cleone (e a Tirinto, con una statua d'Eracle: Clemente Alessandrino, *Protrepticus* IV 42) verosimilmente dopo la sua attività a Sicione (e il viaggio in Etolia), in quanto i simulacri sicioni sarebbero stati i primi realizzati da lui e Scilli nel Peloponneso (parr. 9-10). Ad Argo, Pausania, II 22.5 segnala una composizione in legno d'ebano con incrostazioni d'avorio di Dipeno e Scilli con le immagini dei Dioscuri e relativi congiunti nel tempio dei due gemelli: si tratta del primo esempio noto di opere realizzate con tali materiali nel continente greco, il che legittima l'ipotesi che i due scultori gortini avessero introdotto nel Peloponneso questa tecnica (che sarà poi della scultura crisele fantina), alla quale essi erano stati educati presumibilmente nella tradizione dedalica (cfr. M. Torelli, in *Storia e civiltà dei greci*, II, Milano 1978, pp. 698 sgg.). Dipeno e Scilli dovettero affrontare il tema dei Dioscuri per la prima volta presumibilmente durante il loro soggiorno nel Peloponneso, perché i due gemelli, particolarmente venerati ad Argo e Sparta, non sembrano annoverati nel repertorio iconografico del dedalismo cretese: forse un'eco dei Dioscuri dei due scultori è offerta dai Dioscuri di Delfi firmati da Polimede d'Argo (*LIMC*, s.v. *Dioskouroi*, n. 56) del 590 a. C. circa, che rivelano infatti una rimeditazione del canone dedalico volta a valorizzare la geometria dell'impianto e la massività delle membra. Se è così, Dipeno e Scilli avrebbero dato un proprio contributo alla definizione dei due gemelli e avrebbero piegato la tradizione dedalica all'espressione di immagini potenti, esigenza che caratterizzerà poi la scuola peloponnesiaca in età arcaica. Oltre a questa composizione, Argo doveva accogliere anche statue in marmo di Dipeno, quelle a cui fa riferimento Plinio (forse gli *xóana* di Apollo e Artemide dedicati, secondo la tradizione, da Danao: Pausania, II 19.3 e 7; e le «statue arcaiche» sull'*heroon* di Pelasgo: Pausania, II 22.2; se è così, Dipeno sarebbe stato incaricato anche ad Argo di statue sui temi in cui egli si era specializzato).

[3] Pausania, II 15.1 segnala, di Dipeno e Scilli, una statua di Atena, nel santuario di questa dea a Cleone: essa dev'essere dunque uno degli *opera* di Dipeno riferiti da Plinio a questa città. Anche l'iconografia di Atena rientrava nel repertorio abituale dello scultore gortinio (par. 10, nota 2).

Omnes autem candido tantum marmore usi sunt e Paro insula, quem lapidem coepere lychniten appellare, quoniam ad lucernas in cuniculis caederetur, ut auctor est Varro, multis postea candidioribus repertis, nuper vero etiam in Lunensium lapicidinis. Sed in Pariorum mirabile proditur, glaeba lapidis unius cuneis dividentium soluta, imaginem Sileni intus extitisse.

Non omittendum hanc artem tanto vetustiorem fuisse quam picturam aut statuariam, quarum utraque cum Phidia coepit octogensima tertia olympiade, post annos circiter CCCXXXII. Et ipsum Phi-

Usarono tutti quanti solo il marmo bianco dell'isola di Paro, la varietà che si cominciò a chiamare «licnite» perché lo si scavava nelle gallerie delle miniere alla luce delle lanterne, come sostiene Varrone[4] (in seguito vennero trovati molti marmi piú bianchi – tra l'altro, di recente, anche nelle cave di Luni[5]). Ma ecco il prodigio che si racconta a proposito dei marmi di Paro: una volta, dentro ad un masso che gli operai avevano tagliato mentre fendevano il marmo con i cunei, apparve l'immagine di un Sileno[6].

15 Non si dimentichi che la scultura del marmo fu molto piú antica della pittura e della statuaria in bronzo – ebbero entrambe i loro inizi con Fidia nell'83ª Olimpiade, all'incirca 332 anni dopo[1]. Tramandano che anche Fidia abbia fatto delle sculture in marmo[2], e

[4] Il marmo pario fu il piú famoso e lodato tipo di marmo per scultura nell'antichità classica: il *lychnites* doveva esserne la varietà piú pregiata (discussione in Rouveret, *ad loc.*): *quem lapidem* avrebbe pertanto valore predicativo e designerebbe la «varietà di marmo» nell'ambito del pario (cfr. la contrapposizione tra *marmor*, indicante il tipo di marmo, e *lapis*, riferito quindi a una varietà). Sugli impieghi del marmo pario nella Grecia arcaica cfr., oltre alla bibliografia citata dalla Rouveret, R. Martin, *Manuel d'architecture grecque*, I, Paris 1965, pp. 135-44; G. Ginouvès, R. Martin, *Dictionnaire, etc.*, I, Paris 1985, p. 37: tale tipo di marmo fu impiegato nella scultura di grandi dimensioni a partire dalla seconda metà del VII secolo ed è pertanto verosimile che esso fosse stato lavorato sia da Dipeno e Scilli sia dagli scultori di Chio (dunque a partire proprio dalla fine del VII secolo: cfr. parr. 9, nota 2; 11, nota 1).

[5] Il marmo di Carrara cominciò ad essere utilizzato su larga scala a partire dall'età cesariana (cfr. par. 48; Strabone, V 222; Svetonio, *Augusto* 28): bibliografia in Rouveret, *ad loc.*

[6] L'aneddoto è analogo a quello del filosofo accademico Carneade, che avrebbe trovato la testa di un Panisco dentro un sasso (Cicerone, *De divinatione* I 23, II 48) ed esprime il concetto che le statue sono già dentro i massi, basta togliere il materiale superfluo (cfr. anche Quintiliano, II 19.3): tale concezione della scultura in marmo, probabilmente di matrice aristotelica (cfr. A. Daneu Lattanzi, in aa.vv. *Plinio il Vecchio sotto il profilo storico e letterario*, Como 1982, pp. 97-107), limita il ruolo dello scultore all'evidenziazione di figure già esistenti «per natura» e accredita pertanto la possibilità di una scultura in questo materiale senza mimesi delle forme apparenti e senza costruzione delle immagini, premesse invece indispensabili della pittura e della scultura in bronzo. Queste osservazioni rendono ragione: 1) dell'anteriorità per Plinio della scultura in marmo rispetto alle altre arti figurative; 2) del fatto che essa non è dal naturalista strettamente legata al confronto con le forme apparenti; 3) del minore «spazio» accordato da Plinio ai maestri della scultura in marmo rispetto ai pittori e agli statuari (dovuto però anche a una gerarchia dei materiali).

15 [1] La scultura in marmo era ritenuta la piú antica tra le arti probabilmente per le ragioni esposte nella nota prec. (non a caso Plinio esprime questo convincimento dopo l'aneddoto del Sileno). L'*akmé* di Fidia cade nel 448-445 (XXXIV.49, nota 1 e XXXV.54, nota 2: ivi anche la disamina del ruolo fondamentale assolto per Plinio da Fidia nella statuaria e nella pittura); invece 332 anni prima, nel torno di tempo della prima Olimpiade, il capostipite della famiglia di Chio avrebbe iniziato la prima, oscura, fase della scultura in marmo (cfr. par. 11, nota 5), che avrebbe infine avuto *claritas* per opera di Dipeno e Scilli (par. 9, nota 1). Plinio, indicando in Fidia e nel 448-445 l'inizio della pittura, non è, a mio avviso, in contraddizione con quanto egli aveva detto sulle remote origini della «pittura d'ombre» e sulle fasi successive (cfr. XXXV.15, note 1-2; 16, note 1-5; 54, note 1-4; 55, nota 1; 56, note 1-5), in quanto egli deve qui riferirsi alla pittura come *ars perfecta*, caratterizzata da un aumento dell'uso dei colori che, proprio nell'83ª Olimpiade, sarebbe stata portata alla ribalta da Paneno, fratello di Fidia (cfr. il *colorum usus increbruerat*, riferito a Paneno, di XXXV.57, con note 1-5). L'attribuzione di un notevole ruolo a Fidia nel progresso della pittura verosimilmente risaliva a Duride ed era stata fatta propria da Apollodoro, probabile fonte indiretta di Plinio anche per la data di fioritura del figlio di Carmide (cfr. XXXV.54, note 2-3): la centralità di Fidia negli sviluppi delle arti doveva esser stata poi largamente accettata nella temperie neoattica.

[2] L'attività di Fidia nella scultura in marmo è confermata da Aristotele, *Etica Nicomachea*, 1141*a* e, indirettamente, da Plutarco, *Vite parallele*, *Pericle* 13.6, che dà notizia del suo ufficio di «sovrintendente» al programma edilizio pericleo (che prevedeva diversi impianti marmorei, il piú importante dei quali, il Partenone, con un ricco apparato scultoreo in pentelico): cfr. Corso, *Monumenti periclei* cit., pp. 15-98. Seneca, *Epistulae* 85, 40 lascia credere tuttavia che il marmo non fu un

dian tradunt scalpsisse marmora, Veneremque eius esse Romae in
16 Octaviae operibus eximiae pulchritudinis. Alcamenen Atheniensem, quod certum est, docuit in primis nobilem, cuius sunt opera Athenis complura in aedibus sacris praeclarumque Veneris extra muros, quae
17 appellatur Αφροδίτη ἐν κήποις. Huic summam manum ipse Phidias in-

che sia di sua mano la Venere di insigne bellezza che si erge a Roma
16 fra gli edifici di Ottavia[3]. Fidia ebbe come discepolo – è certo – l'a-
teniese Alcamene[1], che fu tra gli scultori piú illustri e di cui riman-
gono moltissime opere nei templi di Atene[2] ed una famosissima sta-
tua di Venere fuori dalle mura (chiamata «Afrodite nei giardini»), a
17 cui pare che gli ultimi ritocchi li abbia dati Fidia stesso[3]. Discepolo

materiale abitualmente lavorato da Fidia. Plinio con *tradunt* attinge forse a Pasitele (che poteva rifarsi a Duride e Apollodoro: cfr. nota prec.), perché è verosimile che quest'artista neoattico, citato da Plinio tra le sue fonti per il XXXVI, avesse annoverato le due Afroditi in marmo di Fidia (cfr. nota seguente) nel suo catalogo di *nobilia opera* (cfr. par. 39).

[3] Fidia tornò piú volte sul tema di Afrodite, con una statua criselefantina a Elide ed una in marmo pario ad Atene, che rappresentavano la dea come Urania (cfr. S. Settis, *Cheloné*, Pisa 1966; E. B. Harrison, in «Hesperia», LIII, 1984, pp. 379-88). L'Afrodite del Portico di Ottavia poteva essere anch'essa in pario per analogia con l'Urania di Atene e perché Plinio la cita subito dopo aver parlato dell'uso universale del pario da parte degli scultori di età per lui «antica». Quest'Afrodite era stata riconosciuta dal Becatti nella cosiddetta Agrippina (G. Becatti, *Problemi fidiaci*, Milano 1951, pp. 201-5); tale identificazione, benché trovi ancor oggi sostenitori (cfr. B. Conticello, in *Alla ricerca di Fidia*, Padova 1987, p. 75), è però tramontata col ritrovamento di un frammento dell'originale di questo tipo, ad Atene (cfr. *LIMC*, s.v. *Aphrodite*, nn. 819-41). Sulla *porticus Octaviae* e gli impianti (*opera*) in essa compresi, cfr. i parr. 22, 24, 28-29, 35, 40; XXXIV.31, nota 2 (a cui si rimanda); XXXV.114, nota 1; 139, nota 2. La collocazione di un'opera di Fidia in tale sede risale probabilmente all'epoca di erezione del complesso (intorno al 27 a. C.) e rientrava nel proposito di renderlo uno dei piú importanti «musei» di Roma, con capolavori di alcuni tra i piú rinomati scultori greci (elenco in G. Gualandi, in aa.vv. *Plinio il Vecchio* cit., pp. 295-96). Probabilmente la statua si trovava originariamente ad Atene, il centro a cui portano gli altri due episodi che connettono Fidia alla scultura in marmo (la creazione dell'Urania di Atene e la sovrintendenza ai monumenti periclei); se è cosí, l'asportazione di questa statua rientrerebbe nella politica antiateniese seguita da Augusto nel primo periodo del suo principato (cfr. E. La Rocca, *Amazzonomachia: le sculture frontonali del tempio di Apollo Sosiano*, Roma 1985, p. 76).

16. [1] Plinio passa ora a parlare dei due maggiori allievi di Fidia, Alcamene e Agoracrito, entrambi scultori soprattutto in marmo (il che corrobora le testimonianze a favore di un'attività anche di Fidia in quest'arte). Egli considera *in primis* Alcamene probabilmente perché, dei due, era il piú vecchio (cfr. XXXIV.49, nota 2; e anche 72, note 1-2). Questo scultore era di Lemno (Suida, s.v.; Tzetze, *Chiliadi* VIII 340) e, se non era figlio di un ateniese stanziato a Lemno, potrebbe aver avuto la cittadinanza ateniese nel 432, forse come premio per l'attività da lui precedentemente svolta ad Atene, con importanti statue che avevano nobilitato la città: cfr. nota seg.; sull'argomento, E. La Rocca, in «Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Athenische Abteilung», CI, 1986. Il discepolato di Alcamene presso Fidia è confermato da Plinio in XXXV.72; lo scultore lemnio, forse in un secondo momento, venne tuttavia in antagonismo col suo maestro, come sappiamo da XXXIV.49 e Tzetze, *Chiliadi* VIII 340-47 e 353-69. È possibile che la causa di questa contesa fosse stata l'ostilità di Alcamene verso Agoracrito, il discepolo prediletto di Fidia (cfr. nota seguente).

[2] Infatti almeno otto opere di Alcamene sono riferibili ad Atene e dobbiamo quindi pensare che la sua attività si fosse svolta principalmente in questa città (documentazione in L. Capuis, *Alkamenes*, Firenze 1968, pp. 9-31).

[3] Il santuario di Afrodite nei Giardini *extra muros* è quello sito nella Valle dell'Ilisso, fuori le mura temistoclee della città: l'iniziativa di questa statua rientra probabilmente nella monumentalizzazione dei santuari di quest'area voluta da Pericle (cfr. Corso, *Monumenti periclei* cit., pp. 119-35) ed è pertanto riferibile ancora al settimo decennio del V secolo, agli anni in cui Alcamene lavorava con Fidia, prima del *discidium* tra i due. Pausania e Luciano confermano che tale statua era la piú celebre di Alcamene (cfr. J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig 1869, nn. 808, 812-15). La sua identificazione è problematica, ma è forse plausibile il suo riconoscimento nel tipo Tralles-Candia-Parigi, perché la presenza di piú copie si addice a un prototipo tanto famoso, in quanto l'associazione della dea a un tronco d'albero consòna con un culto «nei giardini» e per affinità formali con altre opere dello scultore (*LIMC*, s.v. *Aphrodite*, nn. 193-96): Alcamene avrebbe meditato il ritmo della figura in appoggio e valorizzato il panneggio con una modellazione pittoricistica, di evidente recezione partenonica (che potrebbe accreditare la notizia dell'«ultima mano» di Fidia), piegando queste risorse all'accentuazione della frontalità del-

posuisse dicitur. Eiusdem discipulus fuit Agoracritus Parius, et aetate gratus, itaque e suis operibus pleraque nomini eius donasse fertur. Certavere autem inter se ambo discipuli Venere facienda, vicitque Alcamenes non opere, sed civitatis suffragiis contra peregrinum suo faventis. Quare Agoracritus ea lege signum suum vendidisse traditur, ne Athenis esset, et appellasse Nemesin. Id positum est Rhamnunte pago Atticae, quod M. Varro omnibus signis praetulit.

del medesimo Fidia fu Agoracrito di Paro; Fidia era attratto anche dalla sua giovinezza, e perciò corre voce che gli attribuisse molte opere proprie[1]. Tuttavia i due discepoli Alcamene ed Agoracrito rivaleggiarono l'uno contro l'altro nel fare la statua di Venere, ed Alcamene riuscí vincitore, non per bravura, ma per l'appoggio nella votazione da parte dei concittadini, che favorirono il loro compatriota contro l'artista forestiero. Perciò si dice che Agoracrito vendette la sua statua al patto che non rimanesse ad Atene, e la chiamò Nemesi (fu messa in un villaggio dell'Attica, Ramnunte, e Marco Varrone la considerò la piú bella fra tutte le statue)[2]. Un'altra opera di Ago-

l'immagine e d'una concezione eminentemente «superficiale» (non plastica) della statua, com'è noto le due caratteristiche fondamentali della maniera «arcaistica» dell'artista lemnio (sulla quale, W. H. Schuchhardt, *Alkamenes*, Berlin 1977).

17. [1] La nascita di Agoracrito a Paro è nota da diverse fonti (Overbeck, *Schriftquellen* cit., nn. 829, 835-39): la provenienza suggerisce che questo scultore, fin dalla sua prima educazione all'arte nell'isola, si fosse specializzato nella scultura col marmo locale. Venuto ad Atene, divenne il discepolo prediletto di Fidia, che gli avrebbe permesso di fregiarsi di sue statue (altro motivo che presuppone una lavorazione del marmo da parte di Fidia), tra le quali pure la Nemesi: la notizia, che risale ad Antigono di Caristo (fonti in *ibid.*, nn. 835-43), può essere intesa nel senso che Agoracrito, pur lavorando nella bottega di Fidia, avesse avuto da questi il privilegio di utilizzare le opere da lui scolpite come proprie, anziché col nome del capobottega. Lo scultore pario, oltre che allievo, fu anche amasio di Fidia (*ibid.*, nn. 829-30, 836-39); quest'ultimo aveva amato un altro giovane a Olimpia intorno al 438-436, l'atleta Pantarce (*ibid.*, nn. 696, 740-43, 757). Invece la relazione tra Fidia e Agoracrito ebbe luogo ad Atene, forse anche prima, certo dopo il soggiorno di Fidia a Olimpia (cfr. nota seg.). Questa trasmissione del sapere sulla scultura (in particolare, sull'ἀγαλματοποσία o scultura di divinità, la «specializzazione» di Fidia e Agoracrito) all'interno di un rapporto educativo tra adulto amante e giovane amato è notevole, perché presuppone l'equiparazione dello scultore all'uomo di cultura e in particolare al filosofo e il riconoscimento delle funzioni conoscitiva e psicagogica delle arti figurative, suscettibili di esprimere l'ordine cosmico, nel quale rientravano gli dèi, e di rendere buoni e felici gli uomini (sui presupposti anassagorei di questa concezione delle rappresentazioni artistiche, fondamentali le pagine di L. Laurenzi, *Umanità di Fidia*, Roma 1961; sulla sua affermazione nella pittura di età periclea, cfr. XXXV.62, nota 2; 71, nota 1; essa è esemplificata compiutamente dallo *Zeus* di Olimpia, che Fidia avrebbe rappresentato secondo un'intuizione del dio e di cui è ben nota la funzione di rendere felici gli spettatori: cfr. XXXIV.49 e 54, note 1).

[2] La pratica dei concorsi tra artefici specializzati nella stessa arte, finalizzati alla dedica pubblica dell'opera prescelta, è ricorrente in età periclea: in genere gli agoni avevano luogo in rinomati santuari in occasione di importanti festività e gli artisti gareggiavano a coppie (XXXIV.53, nota 1; XXXV.58, note 1-3; 66 e 72, note 1); la gara tra Alcamene e Agoracrito si era svolta ad Atene, forse associata ai *Chalkeía*, le feste degli artigiani, o agli *Arrephória*, feste celebranti Atena e Afrodite nei giardini (del santuario urbano, sulle pendici nord dell'Acropoli: ma l'occasione poteva esser consona anche alla creazione di una statua per il santuario *extra muros*; sulle due feste, E. Simon, *Festivals*, pp. 38-46); essa era finalizzata all'erezione della statua di Afrodite nei giardini nel santuario dell'Ilisso (la *Venus facienda* rimanda alla *Venus extra muros* del par. precedente); la giuria era popolare (cfr. *civitatis suffragia*; alla giuria popolare di una gara tra Alcamene e Fidia allude pure Tzetze, *Chiliadi* VIII 340-46, 353-69); l'anno dell'agone dev'essere il 432: infatti la statua di Afrodite nei giardini è riferibile al settimo decennio del secolo (par. precedente, nota 3); la Nemesi di Ramnunte, associata da Plinio a questa gara, è databile a quest'anno, quando fu quasi certamente dedicato il tempio di Nemesi (cfr. Corso, *Monumenti Periclei* cit., pp. 157-65); nello stesso 432 probabilmente Alcamene ebbe la cittadinanza ateniese, precedentemente alla gara in questione, in cui questi vince appunto perché cittadino (par. 16, nota 1), né si può scendere agli anni seguenti, perché l'aneddoto presuppone la presenza ad Atene di Fidia, come maestro di Alcamene, non ancora come suo antagonista (par. precedente, note 1-3). La necessaria collocazione della gara in tale anno comporta a sua volta che Fidia, dopo il suo soggiorno a Olimpia, fosse tornato ad Atene: si può proporre che questi fosse divenuto rivale di Alcamene in seguito a tale gara e al conseguente *discidium* tra i due discepoli (Alcamene probabilmente collaborava con Fidia pur avendo una propria bottega, perché non si pongono per lui i problemi di paternità cosí gravi per la produzione di Agoracrito: probabilmente Fidia, in

Est et in Matris Magnae delubro eadem civitate Agoracriti opus.
18 Phidian clarissimum esse per omnes gentes, quae Iovis Olympii

racrito si trova nel penetrale della Grande Madre della stessa cit-
18 tà[1]. Nessuno dubita che Fidia sia lo scultore piú famoso fra tutti i

tal frangente, aveva preso le difese del discepolo prediletto; a un momento di poco seguente si potrebbe porre la gara tra Alcamene e Fidia di cui parla Tzetze, vinta ancora da Alcamene, il che denoterebbe l'ostilità crescente ad Atene nei confronti di Fidia e Pericle (Fidia, racconta Tzetze, avrebbe rischiato d'esser lapidato) e preluderebbe dunque all'imprigionamento dello scultore, che è da collocare quindi alla fine del 432 o nel 431 (sulla *vexata quaestio*, cfr. C. Triebel-Schubert, in «Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Athenische Abteilung», XCVIII, 1983, pp. 101-12, che però non considera l'importante suggerimento cronologico offerto dal presente passo di Plinio). Alcamene avrebbe vinto su Agoracrito (e poi su Fidia), oltre che per gli importanti appoggi che aveva ad Atene (testimoniati da Tzetze, *Chiliadi* VIII 345-46), pure perché era meno legato della bottega fidiaca alla politica periclea (in un momento in cui questa non era piú popolare) e fors'anche in quanto la sua maniera pittoricistica e patetica rispondeva meglio al gusto degli Ateniesi nell'incipiente età di Nicia (che trova la sua espressione nel manierismo postfidiaco). La Nemesi, personificazione della giustizia e protezione divina, la statua piú celebre di Agoracrito e una delle piú famose del mondo antico (Overbeck, *Schriftquellen* cit., nn. 834-43), realizzata dallo scultore pario probabilmente nella bottega di Fidia (il che ne spiegherebbe l'attribuzione a entrambi gli scultori), ma recando la firma di Agoracrito (Antigono di Caristo, in Zenobio, V 82), era la statua di culto del tempio della dea a Ramnunte (sulla costa orientale dell'Attica), eretto probabilmente nel 436-432 a. C. con riferimento alla vittoria di Maratona (il suo santuario dista soli 10,5 km dal campo di battaglia), nell'ambito delle iniziative monumentali promosse dalla cerchia periclea e celebrative delle finalità egemoniche della politica ateniese del momento. La statua sarebbe stata anzi ricavata da un blocco di marmo pario che i Persiani avrebbero portato per erigervi un trofeo, fidando nella vittoria: si tratta verosimilmente di una storiella tarda (che arricchiva il significato politico della monumentalizzazione periclea del santuario), nata dalla vicinanza di questo al campo di battaglia e accreditata dal materiale del simulacro, che era il marmo pario. Probabilmente la destinazione dell'originaria «Afrodite» di Agoracrito come Nemesi (la veridicità della notizia è confermata dall'iconografia della statua: cfr. *infra*), per un impianto che comunque abbisognava di una statua di culto, fu procurata allo scultore pario da Fidia, vicino a Pericle e alla dirigenza democratica di Atene, come rivalsa per il torto subito (e Agoracrito avrebbe colto nel soggetto un'allusione a ciò, interpretando la collocazione della statua in un santuario fuori Atene come una «ripicca» nei confronti degli Ateniesi, che non avevano saputo apprezzare l'opera); infatti la valorizzazione, come simulacro del santuario ramnuntino, di una statua di Agoracrito, legato a Fidia e quindi a Pericle, pare coerente con la connotazione politica dell'intera *renovatio* di questo luogo di culto e della relativa committenza. Quest'opera è nota grazie a frammenti dell'originale e a copie (che, con le fonti, ne testimoniano la fortuna in età romana; per la restituzione della statua, fondamentale G. Despinis, *Symbolé, etc.*, Athina 1971): su un basamento in pentelico con rappresentazione a rilievo di Elena condotta alla madre Nemesi (la rievocazione di un episodio mitico sulla base è un richiamo all'Atena «Vergine» di Fidia: par. 19; nella raffigurazione di un lontano prodromo della guerra di Troia e della distruzione della città asiatica si può vedere un'allusione alla vittoriosa lotta antipersiana: B. C. Petrakos, in *Archaische und Klassische Griechische Plastik*, II, Mainz 1986, pp. 89-107), si ergeva la statua della dea nel pregiato marmo pario (nella lavorazione del quale si era specializzato Agoracrito: nota precedente), stante, di pieno prospetto indossante un chitone con maniche e un mantello, la gamba destra spostata di lato, una corona con cervi e vittorie sul capo, tenente nella destra una coppa, con la sinistra un ramo di melo: iconografia e attributi sono nel tipo di Afrodite e confermano l'attendibilità del racconto pliniano; in particolare, il ramo di melo sarebbe stato originariamente allusivo al culto «nei giardini»: non a caso ritmo, ponderazione e «struttura» generale del panneggio richiamano le soluzioni *ad hoc* della statua di Alcamene (cfr. par. precedente, nota 3; invece la corona, d'oro o bronzo dorato, fu probabilmente aggiunta con l'adattamento della statua a Nemesi). Con questa creazione, Agoracrito riproponeva la divinità come fonte di serenità e sicurezza per il fedele, con adesione alla concezione fidiaca degli dèi e in opposizione al patetismo di Alcamene; particolarmente «sentito» il virtuosistico trattamento del panneggio, la cui ricchezza sembra un esito dell'educazione ionica dello scultore (che alla scuola fidiaca deve averla equilibrata con l'attenzione all'impianto generale) e risultava in accordo con le peculiarità ioniche del tempio che accoglieva la statua. L'elogio varroniano della statua si inquadra nell'apprezzamento della produzione attica del periodo da Fidia a Prassitele, che caratterizza il gusto neoattico del I secolo a. C. (cfr., ad esempio, pure Varrone, in Gellio, XIII 17.3). Plinio, tramite Varrone, sembra rifarsi ad Antigono di Caristo.

[1] Si tratta della statua di culto del santuario della Madre degli dèi ad Atene, esistente nell'*agorá* fin da età arcaica: il tempio, distrutto dai Persiani, non fu piú ricostruito, ma la vicina sala del consiglio di Clistene fu trasformata in *Metróon* (per il noto ufficio della dea di proteggere la vita civile

famam intellegunt, nemo dubitat, sed ut laudari merito sciant etiam qui opera eius non videre, proferemus argumenta parva et ingenii tantum. Neque ad hoc Iovis Olympii pulchritudine utemur, non Minervae Athenis factae amplitudine, cum sit ea cubitorum XXVI – ebore haec et auro constat –, sed in scuto eius Amazonum proelium caelavit intumescente ambitu, parmae eiusdem concava parte deorum et Gigantum dimicationes, in soleis vero Lapitharum et Centau-

popoli a cui giunge la fama di Giove Olimpio[1]. Tuttavia, perché sappiano che è giustificata la sua reputazione anche coloro che non hanno visto le sue opere, argomenteremo solo sulla base di particolari, e solo sulla sua ingegnosità. Non parleremo né della bellezza del Giove Olimpio, né delle dimensioni della Minerva eretta ad Atene, che pure è alta 26 cubiti (ed è d'oro e d'avorio); diremo semplicemente che sulla sporgenza dell'umbone della Minerva raffigurò la battaglia delle Amazzoni[2], nella parte concava dello stesso scudo gli scontri fra gli dèi ed i Giganti[3], sui sandali quelli dei Lapiti e dei

e la città: nella fattispecie, particolarmente l'archivio, allora installato in questo impianto), cambiamento di funzione previsto forse fin dalla vigilia della guerra del Peloponneso (cfr. Corso, *Monumenti periclei* cit., pp. 112-13) e che comportò la commissione pubblica della relativa statua di culto, realizzata da Agoracrito, probabilmente nella bottega di Fidia (essendo anch'essa attribuita a entrambi gli scultori: Overbeck, *Schriftquellen* cit., nn. 831-33): la statua (per la quale, nel II secolo a. C., con una ridefinizione generale dell'impianto, fu eretto un apposito tempietto), si ergeva su un basamento in pietra blu di Eleusi (come l'Atena «Vergine» di Fidia, modello dichiarato pure di questo simulacro), quasi certamente anch'essa in marmo pario, seduta su un trono, con cembalo in mano e leoni ai lati (Arriano, *Periplus maris Euxini* 9). La configurazione della Gran Madre dell'*agorá* sembra riproposta dalla statua di culto del santuarietto della dea a *Moscháton* presso Atene, per le consonanze di questa statua con la Nemesi ramnuntina (cfr. «Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς» 1973, pp. 189-217): da tale ulteriore acquisizione risulterebbe corroborata l'immagine di Agoracrito come autore di divinità ispiranti sicurezza e serenità (e pertanto come l'allievo di Fidia piú vicino al maestro), che porta alle estreme conseguenze la modellazione «bagnata» del panneggio affermatasi con le sculture partenoniche.

18. [1] Plinio, per associazione di idee, passa a parlare dai due allievi di Fidia al maestro, ricordando brevemente (perché criselefantini, non in marmo) i due capolavori dello scultore: sullo *Zeús* di Olimpia, XXXIV.49 e 54, note 1: sull'Atena «Vergine», alta 26 cubiti (cioè 12 m, compresa la base di m 1,50), XXXIV.54, nota 2.

[2] Plinio inserisce qui alcune notizie sull'apparato decorativo dell'Atena «Vergine» per comodità di trattazione (infatti sta parlando di Fidia e della sua scuola), anche se esso non pertiene l'argomento della sez., che è la scultura in marmo (la diversità dei materiali è peraltro correttamente segnalata dallo scrittore: cfr. *ebore haec et auro*). Egli, per queste notizie, si rifà probabilmente a Varrone (cfr. Rouveret, p. 22) e forse, indirettamente, al trattato «Sui donari dell'Acropoli» di Polemone d'Ilio (cfr. XXXIV.146, nota 1). Sullo scudo, probabilmente in argento dorato, cfr. anche Overbeck, *Schriftquellen* cit., nn. 630, 649, 659, 665, 667-75; esso poggiava direttamente sulla base ed era trattenuto in alto dalla dea con la mano sinistra. Sulla faccia esterna, attorno alla testa di Gorgone posta al centro (la cui immagine è da riconoscere nella Medusa Rondanini: E. Buschor, *Medusa Rondanini*, Stuttgart 1958), era raffigurata a rilievo la lotta vittoriosa degli Ateniesi, capitanati da Teseo, contro le Amazzoni, localizzata dalla tradizione nella piana a est dell'Acropoli e considerata nella cultura periclea un antecedente mitico della vittoria sui Persiani. L'Amazzonomachia era riproposta anche sulle metope del lato ovest del Partenone: essa, in entrambi i casi, era risolta in confronti a due; erano dominanti le figure di Teseo, reinterpretato in chiave democratica (cfr. XXXV.57 e 129, note 1), con implicita allusione a Pericle, e di Dedalo, presentato come l'artefice collaboratore del re, con evidente analogia col ruolo di Fidia a fianco di Pericle. Com'è noto, Fidia fu accusato di empietà per essere andato oltre a tali analogie e aver «prestato» ai due personaggi mitici le sembianze di Pericle e sue: l'attualizzazione e soggettivizzazione del mito, che caratterizzano tutto l'apparato scultoreo partenonico, e la coeva affermazione della ritrattistica, in particolare di quella degli artefici (che ne emblematizzava il successo: cfr. XXXIV.56 e XXXV.142, note 4), rendono plausibile che Fidia fosse pervenuto a tali identificazioni. Per l'autoritratto, egli doveva rifarsi alla tradizione ionica di Teodoro (cfr. XXXIV.83, nota 3). Fidia, con l'Amazzonomachia dello scudo, sembra quindi aver ulteriormente approfondito l'attualizzazione di tale mito (operata dal fratello Paneno nel «Portico dipinto»: XXXV.57, note 1-5; e riproposta, sotto la direzione dello stesso Fidia, nel Partenone: par. 15, nota 2), i cui accadimenti diventano tuttavia paradigmatici per la loro aderenza all'ordine cosmico (simboleggiato dalla testa di Gorgone e dalla configurazione circolare dello scudo: cfr. par. 17, nota 1): sui problemi inerenti questa rappresentazione, E. B. Harrison, in «Hesperia», XXXV (1966), pp. 107-33; *LIMC*, s.v. *Amazones*, n. 246.

[3] Plinio ha già alluso alla gigantomachia dipinta sulla faccia interna dello scudo in XXXV.54 (cfr. pertanto la relativa nota 2); anche in questo caso, si può cogliere una corrispondenza con la rap-

19 rorum. Adeo momenta omnia capacia artis illi fuere. In basi autem quod caelatum est, Πανδώρας γένεσιν appellant: dii nascenti adsunt XX numero. Victoria praecipue mirabili, periti mirantur et serpentem ac sub ipsa cuspide aeream sphingem. Haec sint obiter dicta de

Centauri[4]: fino a tal punto la sua arte poté esplicarsi su qualsiasi su-
19 perficie[5]. Invero la scena rappresentata sul basamento poi è quella che chiamano «nascita di Pandora». Alla nascita assistono 20 dèi[1]: particolarmente ammirevole è la Vittoria[2], ma gli esperti ammirano anche il serpente[3] e la sfinge di bronzo che sta proprio sotto la punta dell'elmo[4]. Bastino questi cenni marginali, per un artista che non si

presentazione dello stesso tema sulle metope E del Partenone. *Caelo* dev'essere pertanto qui usato nel significato generico di «istorio, raffiguro»; probabilmente nella faccia interna dello scudo l'argento dorato era rinforzato con avorio, onde render possibile la dipintura (E. B. Harrison, in «Hesperia», XXXV, 1966, p. 112).

[4] Anche la Centauromachia era raffigurata nell'ambito sia della «Vergine» (sui sandali, probabilmente pure essi in argento dorato; cfr. Polluce, VII 92: essi erano l'imitazione dei sandali «tirrenici», dall'apparenza dorata) sia dell'impianto partenonico (sulle metope S) e costituiva pertanto un altro esempio della vittoria della giustizia divina sulla tracotanza barbarica, valida in ogni epoca e quindi chiamata a illuminare il significato delle vicende del recente passato: da questo fregio potrebbe dipendere la Centauromachia sul vaso marmoreo Madrid, caratterizzata da una narrazione spazieggiata, risolta in confronti a due, con figure di tipo partenonico per ritmi e contenutezza espressiva (Becatti, *Problemi fidiaci* cit., pp. 122-23).

[5] Plinio pone giustamente l'accento sulla creatività, l'ingegnosità e la spiccata vocazione narrativa proprie di Fidia, capace di rendere pregnanti di significati tutti i momenti della sua produzione.

19. [1] Sul rilievo con nascita di Pandora importanti ragguagli si ricavano pure da Pausania, I 24.7 e *IG* II² 1388 4: le figure del rilievo erano in oro e avorio («Bulletin de Correspondance Hellénique», XCII (1968), pp. 25-26), lavorate a parte e applicate a rilievo sul fondo blu della base in pietra di Eleusi; anche questo fregio doveva presentare una disposizione paratattica, compresa nell'ordine cosmico, rappresentato dal sole nascente e dalla luna calante posti rispettivamente all'inizio e alla fine della rievocazione (cfr. parr. 17, nota 1; 18, nota 2); con questa rappresentazione era forse esaltata la funzione nella democrazia ateniese delle arti figurative, la cui istituzione risaliva appunto alla creazione di Pandora ad opera di Efesto (sul piano fisico) e Atena (su quello spirituale): la dea simbolo di Atene ne sarebbe risultata la patrona spirituale dell'umanità (sul fregio, fondamentale C. Praschniker, in «Jahreshefte des österreichischen archäologischen Instituts», XXXIX, 1952, pp. 7-12; nella ricostruzione di questo studioso, le figure sarebbero state in effetti 21: Pandora e le 20 divinità, in accordo con l'indicazione pliniana).

[2] La Vittoria, aurea, era tenuta dalla dea con la mano destra: citata negli inventari relativi al colosso fidiaco (cfr. «Bulletin de Correspondance Héllenique», XCII, 1968, pp. 22-25) e ricordata anche da Pausania, I 24.7, esplicitava il carattere di offerta per la vittoria persiana propria della statua ed era di auspicio pure per il futuro della potenza ateniese; anche questo tema era riproposto nel Partenone (sul frontone est), come pure nello *Zeús* di Olimpia. Plinio la definisce *praecipue mirabilis*, con possibile riferimento alla sua collocazione (quasi sospesa a mezz'aria, con funzione di quinta laterale rispetto al colosso divino), che doveva dare allo spettatore la sensazione di un'epifania dall'alto (e deve aver influito sulla successiva voga delle Vittorie come acroteri sui templi) e al capo rivolto alla dea, quasi in una sorta di muto colloquio, elemento che contribuiva grandemente all'unità psicologica della creazione (per la vittoria e la sua relazione con l'Atena, W. H. Schuchhardt, in *Antike Plastik*, II (1963), pp. 31-53).

[3] Il serpente, rappresentante Erittonio (Pausania, I 24.7), era disposto sulla faccia interna dello scudo: essendo presumibilmente in argento con rivestimento d'oro e avorio (E. B. Harrison, in «Hesperia», XXXV, 1966, p. 112), l'ammirazione degli esperti era dovuta quasi sicuramente al rendimento della pelle squamosa del serpente con materiali così poco malleabili.

[4] La sfinge, ricordata anche da Pausania, I 24.5, si trovava sotto la cresta dell'elmo della dea: perciò l'espressione *sub ipsa cuspide* (*cuspis* è la punta) è riferita all'intera figura, che culmina appunto con l'elmo. L'aggettivo *aereus* fa pensare che la sfinge fosse di bronzo (in tal caso, l'ammirazione dei *periti* sarebbe stata motivata dal plausibile inserimento di questo elemento bronzeo in un contesto criselefantino; la notizia pliniana non è smentita dall'assenza del bronzo tra i materiali per il colosso citato da Platone, *Ippia maggiore* 290*b*, in quanto in tale passo sono ricordati i materiali della sola Atena, non degli attributi, ad esempio, non è ricordato l'argento dello scudo); l'adozione del bronzo era probabilmente allusiva alla crudeltà implacabile del mostro e connotava per opposizione in senso positivo anche le apparenze aurea della Vittoria, criselefantina di Atena ed Erittonio: un'opposizione

artifice numquam satis laudato, simul ut noscatur illam magnificentiam aequalem fuisse et in parvis.

Praxitelis aetatem inter statuarios diximus, qui marmoris gloria superavit etiam semet. Opera eius sunt Athenis in Ceramico, sed ante omnia est non solum Praxitelis, verum in toto orbe terrarum Ve-

elogerà mai a sufficienza, perché si capisca che la sua grandezza è stata pari a sé anche nei particolari[3].

20 Già trattando degli scultori in bronzo abbiamo detto dell'età in cui visse Prassitele[1], artista che superò anche se stesso con la gloria conquistata nella scultura del marmo[2]. Ci sono opere di sua mano ad Atene, sul Ceramico[3]. Comunque non solo su tutte le sue statue, ma nel mondo intero, primeggia la sua Venere[4]: molti sono andati per

che rientrerebbe nel piú generale contrasto tra la civiltà promossa da Atena e il mondo «ibrido» dei mostri. Non a caso, anche la sfinge era riproposta nello *Zeús* di Olimpia (su questo momento della «Vergine», cfr. ancora Schuchhardt, in *Antike Plastik* cit.).

[3] Plinio ribadisce qui il giudizio su Fidia come il piú grande tra tutti gli artisti (cfr. par. 15, nota 1; XXXIV.49 e 54, note 1) e conferma che la grandezza delle personalità per il naturalista è indipendente dalla loro posizione negli sviluppi delle varie arti, considerato che bronzistica (cfr. XXXIV.49, nota 1; 65, note 1-2), pittura (XXXIV.54 e 79, note 1) e scultura in marmo (par. seguente) avrebbero conosciuto i loro momenti migliori in età tardoclassica.

20 [1] Plinio, dopo aver parlato di Fidia e la sua scuola (parr. 15-19), passa ora a illustrare i maggiori maestri della tarda classicità e del primo ellenismo, vale a dire Prassitele (parr. 20-23), Cefisodoto il Giovane (par. 24) e Scopa (parr. 25-31). Egli ha già dato il *floruit* di Prassitele in XXXIV.50 (nota 16).

[2] Con Prassitele la scultura in marmo conoscerebbe dunque la sua stagione migliore: questa tesi è coerente con la collocazione in età tardoclassica dei momenti apicali pure delle altre arti figurative (la statuaria, la pittura e la coroplastica culminerebbero infatti rispettivamente con Lisippo, Apelle e Lisistrato) ed è quasi sicuramente attinta a Varrone (la cui ammirazione per Prassitele è nota da Gellio, XIII 17.3) e, per questo tramite, forse ad Apollodoro, fonte anche della data di fioritura di questo maestro (XXXIV.49, nota 1). L'eccellenza di Prassitele nella lavorazione del marmo (pario e pentelico) è esaltata da una lunga tradizione letteraria, documentata a partire dal II secolo a. C. (cfr. Overbeck, *Schriftquellen* nn. 1205-7, 1227-29, 1240 sg., 1248-62, 1284, 1287-94, 1297 sg., 2281).

[3] Plinio sente il dovere di iniziare il catalogo delle opere piú importanti di Prassitele con la menzione di rinomate statue in marmo poste nella patria del maestro, Atene. Sul Ceramico, XXXV.155, nota 1. Lo scrittore si riferisce pertanto probabilmente alla celebre triade di Demetra, *Kóre* e Iacco posta nel tempio di queste divinità nel Ceramico interno, presso il *Pompeíon* (sul quale, cfr. XXXV.140, nota 5), lungo la via che dalla Porta Sacra portava all'*agorá*, ricordata come creazione di Prassitele da Pausania, I 2.4 e Clemente Alessandrino, *Protrepticus* 62 (il solo Iacco, la statua piú famosa delle tre, anche da Cicerone, *Verrinae orationes* IV 60.135). Prassitele, certamente iniziato ai misteri eleusini, lavorò piú volte a definizioni di divinità inerenti questo culto (cfr. par. 23; e XXXIV.69, note 1-2); poiché una sua firma è pertinente a una statua iconica d'una devota di queste divinità, che doveva trovarsi in tale santuario (*Supplementum epigraphicum Graecum*, XVII, 83, 1), egli dev'esser stato lo scultore privilegiato dalla committenza, sia pubblica sia privata, di questo santuario.

[4] Si tratta certo della statua in marmo piú famosa del mondo antico (fonti in Overbeck, *Schriftquellen* cit., 762 s.; 1227-45): creata ad Atene, probabilmente nel 364-361 (gli anni del *floruit* dello scultore) col ricorso a piú modelle (Frine e Cratina), fu comprata dai Cnidi come statua votiva per il loro santuario di Afrodite Euploia («che rende buona la navigazione»). La sua rappresentazione su monete cnidie di età imperiale ne permise il riconoscimento fin dal 1728 in un tipo di Afrodite, documentato oggi da piú di 66 copie: queste offrono due distinte versioni della creazione prassitelica; la versione A o Belvedere, per la congruenza con l'immagine sulle monete, dà l'interpretazione piú prossima all'originale. Afrodite, nuda, ha appena terminato il bagno e sta prendendo il peplo deposto su una brocca posata a terra alla sua sinistra. Il bagno, motivo ricorrente nel culto di Afrodite, aveva l'ufficio di rendere pura la dea, di rigenerarla. Anche la nudità doveva esprimere lo stato di primordiale candore cosí riacquistato. La dea si offriva pertanto come paradigma all'uomo che doveva superare l'amore volgare e volgersi a quello celeste. Prassitele avrebbe interpretato con la statua quest'esigenza, propria della cerchia platonica a cui egli era vicino (due epigrammi che esaltano la Cnidia sono attribuiti a Platone: *Anthologia Planudea* IV 160s): su questi problemi, C. Blinckenberg, *Knidia*, Köbenhavn 1933; L. Closuit, *L'Aphrodite de Cnide*, Martigny 1978. Fin dal IV secolo, la statua dev'esser stata posta in un tempietto rotondo, sostituito nel II secolo con un nuovo impianto, dalla configurazione assai simile e che mediante due aperture, sulla fronte e sul retro del muro circolare posto tra la statua e il colonnato esterno (cfr. *aedicula eius tota aperitur*), dava luogo a una fruizione visiva completa del corpo della dea, posto al centro della cella (di questa fase medioellenistica è stata rinvenuta la base parallelepipeda della statua; la ricostruzione qui esposta è basata: sui dati

nus, quam ut viderent, multi navigaverunt Cnidum. Duas fecerat simulque vendebat, alteram velata specie, quam ob id praetulerunt quorum condicio erat, Coi, cum eodem pretio detulisset, severum id
21 ac pudicum arbitrantes; reiectam Cnidii emerunt, inmensa differentia famae. Voluit eam a Cnidiis postea mercari rex Nicomedes, totum aes alienum, quod erat ingens, civitatis dissoluturum se promittens. Omnia perpeti maluere, nec inmerito; illo enim signo Praxiteles nobilitavit Cnidum. Aedicula eius tota aperitur, ut conspici possit undique effigies deae, favente ipsa, ut creditur, facta. Nec minor ex quacumque parte admiratio est. Ferunt amore captum quendam,

nave a Cnido semplicemente per vederla. Di Veneri ne aveva fatte e messe in vendita due contemporaneamente, delle quali una velata[5]. Gli abitanti di Coo, che sceglievano per primi preferirono quest'ultima (lui aveva fissato lo stesso prezzo per entrambe) perché ne ritennero l'atteggiamento austero e casto[6]. La Venere che gli abitanti di Coo non avevano voluto la comprarono i Cnidi: la sua fama fu
21 immensamente piú grande di quella dell'altra. Qualche tempo dopo il re Nicomede avrebbe voluto acquistarla dai Cnidi, promettendo che avrebbe saldato tutti i debiti della città – ed erano ingenti. Loro però preferirono affrontare qualsiasi sacrificio, e fecero bene, perché con quella statua Prassitele aveva fatto la fama di Cnido[1]. Il tempietto ove essa si trova è tutto fruibile, in modo che si possa ammirare da ogni parte l'immagine fatta, come si crede, col favore della stessa dea. E da qualunque parte si guardi, l'ammirazione non è minore[2]. Si dice che un tale si innamorò di questa statua, si nascose di

di scavo, per i quali cfr. «American Journal of Archaeology», LXXVI, 1972, pp. 61-76, 393-405; su *Anthologia Planudea* IV 160, riguardante ancora la fase tardoclassica; e sulle testimonianze di Plinio e degli *Amores* lucianei, che testimoniano la seconda fase; *aedes*, di cui *aedicula* è un diminutivo, può infatti esser riferita anche a templi rotondi: Vitruvio, IV 8.1-3). Il viaggio a Cnido per vedere il capolavoro iniziò all'indomani della sua collocazione nel tempietto (ad esso si allude infatti già in *Anthologia Planudea* IV 160) e continuò fino al tardo IV secolo d. C. (Ausonio, *Epigrammi* 55): il perfetto *navigaverunt* è pertanto allusivo alla paradigmaticità del viaggio. Plinio, per le notizie sulla Cnidia, si rifà probabilmente a Muciano, la sua fonte principe per la costa egea dell'Anatolia (XXXIV.36, nota 5), e a Pasitele, che annoverava certo la Cnidia tra i suoi *nobilia opera* (par. 40). I Cnidi, grati allo scultore per la fama arrecata alla città dalla statua, avrebbero concesso a Prassitele la cittadinanza cnidia (Cedreno, *Comp. hist.* 322 *b*).

[5] Plinio presenta lo scenario di Prassitele che scolpisce due Afroditi, una nuda e una *velata specie*, in seguito a due ordinazioni del medesimo soggetto, ma senza indicazioni sull'iconografia, lasciata all'arbitrio dello scultore. Ciò significa: 1) che Prassitele lavorava prevalentemente in bottega e non si recava spesso di persona nei vari centri dai quali gli erano commissionate statue; 2) che queste talora non erano pensate per determinati contesti (cfr. anche il par. 17, nota 2); 3) che le commissioni riguardavano il soggetto, ma gli scultori affermati come Prassitele (e, come si è visto, anche Agoracrito: par. 17, nota 2) erano relativamente liberi nell'iconografia. Da Pausania, I, 20.1-2 apprendiamo pure che Prassitele scolpiva spesso senza precedenti committenze, ma esponendo le sue opere in bottega, dove si recavano i compratori (comunque, avrà tenuto conto degli orientamenti di mercato). Queste conclusioni sono avvalorate da Imerio, *Orazioni* 64.4. Plinio, con *Coi* e *Cnidii*, deve indicare gli inviati delle due città, i quali, prese in consegna le rispettive statue dalla bottega, le avranno portate alle destinazioni *ad hoc*.

[6] L'Afrodite Coa era destinata a una città di nuova fondazione (risalente al 366), probabilmente al santuario di Afrodite tra l'*agorá* e il porto di Coo, di cui non è nota la configurazione anteriore al medio ellenismo: nel 364-361, gli impianti di molti santuari di Coo erano verosimilmente ancora da definire. La Coa è probabilmente riconoscibile nell'Afrodite velata Richelieu, dichiarata di Prassitele dalla relativa iscrizione (nel senso che deve trattarsi di una copia: *IG* XIV 2485).

21. [1] Plinio ha già dato questa notizia – e quella dell'accoppiamento con la statua – in VII.127. L'offerta era stata fatta probabilmente da Nicomede I, il re di Bitinia piú importante con questo nome (tra il 280 e il 250; proprio in quest'epoca la Caria – e pertanto anche Cnido – fu afflitta da una grave crisi economica: C. T. Newton, *A history of discoveries at Halicarnassus*, London 1862-63, pp. 689-93, n. 3), che forse intendeva impreziosire con una statua tanto celebre Nicomedia, la capitale del regno da lui fondata nel 262. Se si poteva proporre l'acquisto della Cnidia e il rifiuto era dovuto alla fama arrecata dalla statua a Cnido, non a un divieto a carattere religioso, la Cnidia era votiva, non la statua di culto del relativo santuario.

[2] Le espressioni *tota aperitur* e *undique* alludono alle possibilità rispettivamente di sostare in ogni parte del tempietto e avere una visione completa del corpo della dea, grazie alle due porte sul

cum delituisset noctu, simulacro cohaesisse, eiusque cupiditatis esse
22 indicem maculam. Sunt in Cnido et alia signa marmorea inlustrium artificum, Liber pater Bryaxidis et alter Scopae et Minerva, nec maius aliud Veneris Praxiteliae specimen quam quod inter haec sola memoratur. Eiusdem est et Cupido, obiectus a Cicerone Verri ille, propter quem Thespiae visebantur, nunc in Octaviae scholis positus;

notte e si accoppiò con essa (sulla statua sarebbe rimasta, traccia del-
22 la libidine di costui, una macchia)[3]. A Cnido ci sono anche altre statue marmoree di artisti famosi: un Padre Libero di Briasside, un altro di Scopa ed una Minerva, e la prova piú splendida della superiorità della Venere prassitelica è il fatto che, pur fra tanti capolavori, è la sola ad essere ricordata[1]. Altra opera di Prassitele è il Cupido – rinfacciato da Cicerone a Verre[2], quel dio «per il quale si andava a visitare Tespie» (adesso si trova nei ritrovi di Ottavia)[3]. Ancora

muro circolare (par. precedente, nota 4). La frase *nec minor*, ecc. è allusiva all'apprezzamento delle vedute non solo anteriore, ma anche posteriore (testimoniato, tra le altre fonti, soprattutto dagli *Amores* lucianei 13-15). L'inciso *favente ipsa* allude al motivo, formulato forse dallo stesso Prassitele (cfr. le premesse ideali della statua nel par. precedente, nota 4) e testimoniato già nel IV secolo (cfr. *Anthologia Planudea* IV 160 sg.), che lo scultore, superando la mimesi delle forme terrene (importanti tuttavia per discernervi gli echi della beltà divina: cfr. par. prec., nota 4), sarebbe pervenuto alla contemplazione della dea (fonti, numerose, in Overbeck, *Schriftquellen* cit., nn. 662 sg., 1227, 1234-40, 1260).

[3] La concezione della statua come eco in terra della stessa beltà divina, alla cui visione sono finalmente ammessi i mortali, doveva dar luogo al desiderio di superare i limiti della condizione umana e di «appropriarsi» delle forme divine: pertanto sono noti tre diversi innamoramenti della Cnidia (uno solo dei quali – quello narrato da Plinio – si risolse in accoppiamento: cfr. per il primo, Overbeck, *Schriftquellen* cit., nn. 1227 s., 1230, 1234, 1242; per il secondo, Filostrato, *Apollonio di Tiana* VI 40; per il terzo, Tzetze, *Chiliadi*, V 195 368-80) e altrettanti per altre tre statue dello stesso scultore (cfr. parr. 22, 23 e 39; l'amore con una statua riguarda anche un'opera di Ctesicle di Samo: XXXV.140, nota 4; forse questo artefice di indirizzo verista mirava a cogliere le reali sembianze degli dèi; per un altro caso, concernente un'Afrodite in avorio da Cipro, Clemente Alessandrino, *Protrepticus* IV 51). Questi innamoramenti presentano delle costanti: l'amante è un maschio, di nobile famiglia, si industria di possedere la statua con pratiche magiche o giocose e infine, se non riesce a guarire dall'amore, muore; se si è accoppiato con l'immagine, la morte avviene mediante un tipico atto salvifico, come ad esempio il salto dalla rupe. Plinio si rifà, tramite Pasitele e Muciano (par. precedente, nota 4), a Posidippo di Cnido (cfr. Overbeck, *Schriftquellen* cit., n. 1242), scrittore di antichità cnidie probabilmente del medio ellenismo. La serie di questi amori per le statue dev'essere iniziata fin dall'età di Alessandro, in epoca vicina dunque a Prassitele (Ateneo, XIII 605*f*, 606*e* cita infatti Filemone, della fine del IV secolo, come fonte per uno di questi accoppiamenti) e proseguita fino all'età flavia (come si ricava da Filostrato).

22. [1] Plinio desume anche queste notizie probabilmente da Muciano (par. 20, nota 4); il Dioniso cnidio di Briasside, altrimenti ignoto, si inserisce nell'attività dello scultore cario per centri prossimi alla Caria (parr. 30 sgg.; XXXIV.42, nota 2; 73, note 1-3). Anche il Dioniso e l'Atena di Scopa (per l'Atena è probabilmente sottinteso lo scultore appena cit.) sono ignoti, ma possono esser messi in relazione con altre opere di Scopa per centri asiatici (parr. 30 sg., 95; Overbeck, *Schriftquellen* cit., nn. 1167-79); forse il Dioniso scopadeo è riconoscibile nell'erma Conservatori, che propone questo dio secondo un'iconografia e una maniera tipici dello scultore pario (A. Stewart, *Skopas*, London 1977, p. 94). La presenza di lavori di Prassitele, Briasside e Scopa negli stessi centri (cfr. anche i parr. 30 sg.) rende probabile che vi fosse concorrenza tra le rispettive botteghe per accaparrarsi gli incarichi dei lavori particolarmente notevoli offerti intorno alla metà del IV secolo da molte istituzioni d'Asia.

[2] Plinio, dopo essersi soffermato su due statue di Afrodite (certo il tema piú importante della scultura in marmo prassitelica), passa ora a parlare di tre statue del maestro ateniese concernenti Erote, l'altro soggetto fondamentale della sua produzione. Il *Cupido* citato da Cicerone, *Verrinae orationes* II, IV *passim* (cfr. nota seguente), finito (probabilmente tramite acquisto alla bottega ateniese del maestro) in un tempietto privato a Messina, dove aveva funzioni cultuali, visitato spesso da chi capitava in questa città, portato provvisoriamente a Roma da Gaio Pulcro per i giuochi dell'edilità curule del 99, fu infine asportato da Verre nel 73-71. Quest'Erote era probabilmente panneggiato (nota 4).

[3] *Ille* è riferito a *Cupido*, cioè al dio, non alla statua precedentemente nominata, perché gli Eroti di Messana e Tespie non coincidono. L'Erote di Tespie, creato da Prassitele in marmo pario nel 365 circa, donato da questi alla sua amante Frine (che se lo procurò con uno stratagemma), fu da costei dedicato nel santuario d'Erote della sua città natale in Beozia. Prassitele stesso dettò l'epigramma da incidere sulla base della statua, col quale affermava di aver espresso con tale opera il proprio strug-

eiusdem et alter nudus in Pario colonia Propontidis, par Veneri Cnidiae nobilitate et iniuria; adamavit enim Alcetas Rhodius atque in eo
23 quoque simile amoris vestigium reliquit. Romae Praxitelis opera sunt Flora, Triptolemus, Ceres in hortis Servilianis, Boni Eventus et Bonae Fortunae simulacra in Capitolio, item Maenades et quas Thyiadas vocant et Caryatidas, et Sileni in Pollionis Asini monu-
24 mentis et Apollo et Neptunus. – Praxitelis filius Cephisodotus et

opera di Prassitele è un secondo Cupido nudo di Pario, colonia della Propontide, che eguaglia la Venere di Cnido sia per nobiltà, sia per l'oltraggio subito (se ne innamorò infatti Alceta di Rodi, che lasciò
23 anch'egli sulla statua una simile traccia del suo amore)[4]. Opere di Prassitele a Roma sono le statue di Flora, Triptolemo, e Cerere dei giardini serviliani, le statue del Buon Evento e della Buona Fortuna sul Campidoglio, poi le Menadi e le cosiddette Tiadi e le Cariatidi, e i Sileni che fanno parte della collezione di Asinio Pollione, l'Apollo
24 ed il Nettuno[1]. Figlio di Prassitele, Cefisodoto ne ereditò anche

gimento d'amore, inteso dunque non piú come gioia, ma come dolore e sofferenza. Divenuto ben presto meta di visitatori, nel 70 a. C. si trovava ancora a Tespie, all'età di Strabone non piú e, poiché è pervenuta da Tespie una base inscritta del I secolo a. C. riferita a un Erote di Prassitele, è probabile che esso fosse stato portato nel frattempo a Roma (forse da Cesare; Pausania prende erroneamente il «Gaio» della sua fonte per Caligola) e al suo posto fosse stata collocata la copia realizzata in pentelico da Menodoro (vista poi da Pausania; ad essa appunto sarebbe pertinente la base predetta). A Roma la statua fu posta dapprima forse nella *porticus Metelli*, poi nelle *scholae* della *porticus Octaviae*, eretta sulla stessa area del precedente impianto di Metello (cfr. XXXIV.31, nota 2); restituita da Claudio a Tespie, ripresa da Nerone, la statua infine bruciò con l'incendio dell'80 d. C. (fonti in Overbeck, *Schriftquellen* cit., nn. 1249-61, 1266 s.; Dicearco, *Descriptio Graeciae* 25; «Bulletin de Correspondance Hellénique», L (1926), pp. 404-6, n. 20). L'espressione malinconica ed elegiaca che doveva caratterizzare questa creazione ne rende plausibile il riconoscimento, piú volte proposto, con l'Erote tipo Centocelle, di maniera prassitelica (*LIMC*, s.v. *Eros*, n. 79).

[4] Il terzo Erote è quello di *Párion*: essendo definito «il secondo nudo» (dopo quello di Tespie), si deduce che l'Erote di Messina (cfr. nota 2) era panneggiato. A quest'opera, che si inquadra nella fortuna della produzione prassitelica in centri della costa asiatica (cfr. parr. 20-21; XXXIV.70, nota 5), è riferibile probabilmente un epigramma ecfrastico (*Anthologia Planudea* IV 207; il medesimo tipo d'Erote è rievocato da Tzetze, *Chiliadi* V 11 502-11); poiché a *Párion* si venerava un Erote ermaico, la statua di Prassitele ebbe una destinazione votiva: riprodotta su monete imperiali della città, è pertanto riconoscibile in una serie di derivazioni, delle quali l'esempio piú vicino all'originale è l'Erote di Coo (*LIMC*, s.v. *Eros*, nn. 7, 453, 535). Il dio si presenta stante, frontale, col tipico ritmo a S, con una riproduzione dell'erma di culto posta di lato: gli attributi del delfino e del fiore sarebbero stati allusivi alla signoria universale del dio (sul mare e sulla terra), un esito della tesi sulla centralità dell'amore nel cosmo condivisa dallo scultore e dal suo pubblico (il che spiega la ribalta delle immagini di Afrodite ed Erote in questa temperie). Plinio, anche per tale statua, sembra rifarsi a Muciano e forse a Pasitele (par. 20, nota 4).

23. [1] Plinio, come di consueto, elenca quindi le statue in marmo di Prassitele visibili a Roma (da questo catalogo sono «stralciati» l'Erote di Tespie, per la sua importanza: par. precedente, nota 3; e le Tespiadi, perché non piú esistenti: cfr. *sunt* e par. 39). Gli *horti Serviliani* si trovavano nella parte sud della regione XII dell'Urbe, sull'Aventino, tra le vie Ardeatina e Ostiense: creati probabilmente da Marco Servilio Noniano, console nel 35 d. C., alla morte di questi, nel 59, divennero, sembra, di proprietà imperiale; si deve verosimilmente a Nerone la costituzione della collezione di opere d'arte (cfr. M. Pape, *Griechische Kunstwerke, etc.*, Hamburg 1975, pp. 167-69). La triade di Flora, Trittolemo e Cerere è da annoverare nella produzione di Prassitele per santuari di culto eleusino: Flora è probabilmente la reinterpretazione romana di una *Kóre*; poiché immagini statuarie di maniera prassitelica di questa triade nell'ordine presentato da Plinio sono proposte in un rilievo votivo del *Plutónion* di Eleusi, ancora della seconda metà del IV secolo (cfr. G. Schwarz, *Triptolemos*, Graz 1987, pp. 22, 149, 188, 212-27), si trattava probabilmente di statue di culto pertinenti originariamente al *Plutónion*, dalle configurazioni analoghe a quelle presenti nel rilievo, asportate forse da Nerone. Plinio, con *Bonus Eventus* e *Bona Fortuna*, presenta verosimilmente le interpretazioni romane di *Agathós Daímon* e *Agathé Týche*: quest'ultima è probabilmente la statua posta originariamente di fronte al Pritaneo di Atene (sulle pendici nord dell'Acropoli), ricordata da Eliano, *Varia historia* IX 39, perché di essa si sarebbe innamorato un giovane nobile (cfr. par. 21, nota 3). Forse le due statue erano poste ai lati dell'ingresso al Pritaneo ateniese, asportate col sacco sillano dell'86 e dedicate, con altre opere sottratte ad Atene nella stessa occasione, nel tempio di Giove Capitolino (cfr. la tavola comparativa di G. Gualandi, in aa.vv., *Plinio il Vecchio* cit., p. 291). Il *Bonus Eventus* di Prassitele può essere riconosciuto nel tipo giovanile stante con simboli agrari nelle mani (*LIMC*, s.v. *Bonus Eventus*,

artis heres fuit. Cuius laudatum est Pergami symplegma nobile digitis corpori verius quam marmori inpressis. Romae eius opera sunt

l'arte[1]. È celebrato a Pergamo il suo Gruppo di figure avvinghiate, famoso perché le dita sembrano conficcarsi nella carne, piuttosto che nel marmo[2]. Opere sue a Roma sono la Latona del tempio sul Pala-

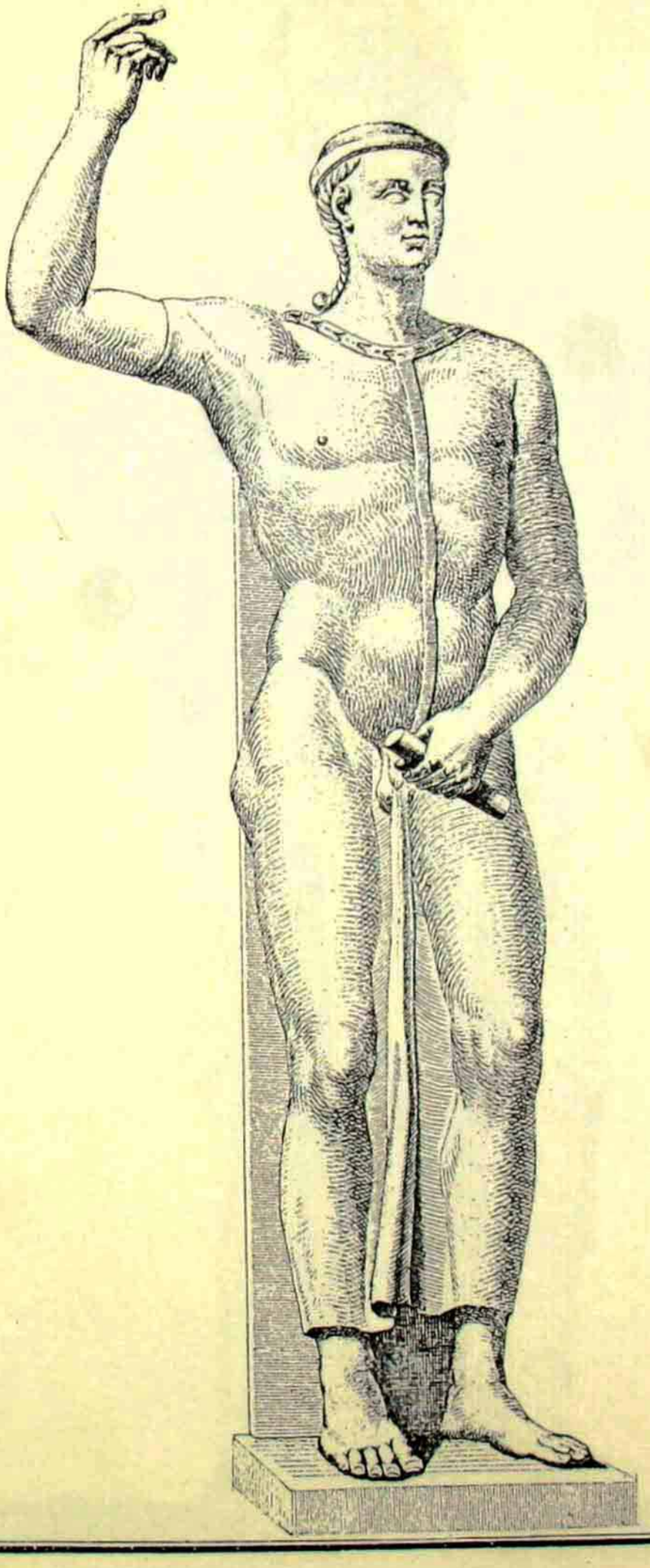
nn. 3-5). Queste statue rientrano nell'affermazione in età tardoclassica di divinità legate al destino e alla fortuna, spesso chiamate a proteggere organismi statali. Plinio poi menziona quattro composizioni facenti parte dei *monumenta* che ornavano la prima biblioteca pubblica di Roma, istituita da Asinio Pollione presso l'*Atrium Libertatis*, sulla sella che univa il Campidoglio al Quirinale (XXXV.9, nota 1): le Menadi facevano parte probabilmente di un donario coregico per una replica delle «Baccanti» di Euripide; pure le Tiadi erano seguaci di Dioniso, localizzate nei boschi attorno a Delfi: si può proporre che questa composizione fosse stata commissionata dallo stato ateniese, per evidenziare il suo interesse all'amicizia con Delfi, che caratterizza la politica di Atene dal 375 al 363 a. C. circa; dato il soggetto dionisiaco, quest'opera potrebbe forse esser stata posta nel o presso il Santuario di Dioniso Eleutereo. Le Cariatidi erano Ninfe di Carie in Laconia, dedite al canto e alla danza e facenti parte del corteggio di Artemide, signora della località silvestre: in ambito attico, esse sono assimilate alle Menadi e rientrano nella sfera di Dioniso. Anche l'erezione di statue alle Ninfe spartane può aver avuto una valenza politica ed esser stata pertanto promossa dallo stato ateniese, dopo il riavvicinamento tra Atene e Sparta del 374; la riconduzione anche di questo donario alla tematica dionisiaca e l'analogia con i precedenti gruppi rendono plausibile l'ipotesi di una collocazione nel santuario di Dioniso Eleutereo o dintorni. I Sileni erano probabilmente, tra le quattro composizioni, quella piú famosa, celebrata anche in un epigramma ecfrastico (*Anthologia Palatina* IX 756) e pertinente forse a un monumento coregico per un dramma satiresco. Prassitele era infatti lo scultore privilegiato dai promotori di monumenti nel santuario di Dioniso Eleutereo e in Via dei Tripodi (cfr. Overbeck, *Schriftquellen* cit., nn. 1180, 1203-7, 1221 sg., 1224-26, 1278, 1284; *IG* II² 3089). Anche queste opere potrebbero esser venute a Roma col sacco sillano di Atene dell'86; in tal caso, Asinio Pollione le avrebbe rilevate da precedenti collezioni; oppure si trovavano nell'*Atrium Libertatis* già prima della costituzione della biblioteca. L'Apollo è forse riconoscibile nel tipo Formia (*LIMC*, s.vv. *Apollon*, n. 39, a-z; *Apollo*, n. 54, a-l), di iconografia e maniera prassiteliche e che non può esser riferito ad altre statue di Apollo di questo maestro note dalle fonti. La statua del dio del mare coincide probabilmente col «Posidone con chioma bluastra» citato da Luciano, *De sacrificiis* 11 con altre immagini di dèi attribuite complessivamente a Prassitele, Policleto e Fidia: la dipintura a encausto di parti panneggiate, capelli, occhi e accessori era stata infatti ampiamente utilizzata da Prassitele (cfr. XXXV.122, nota 2).

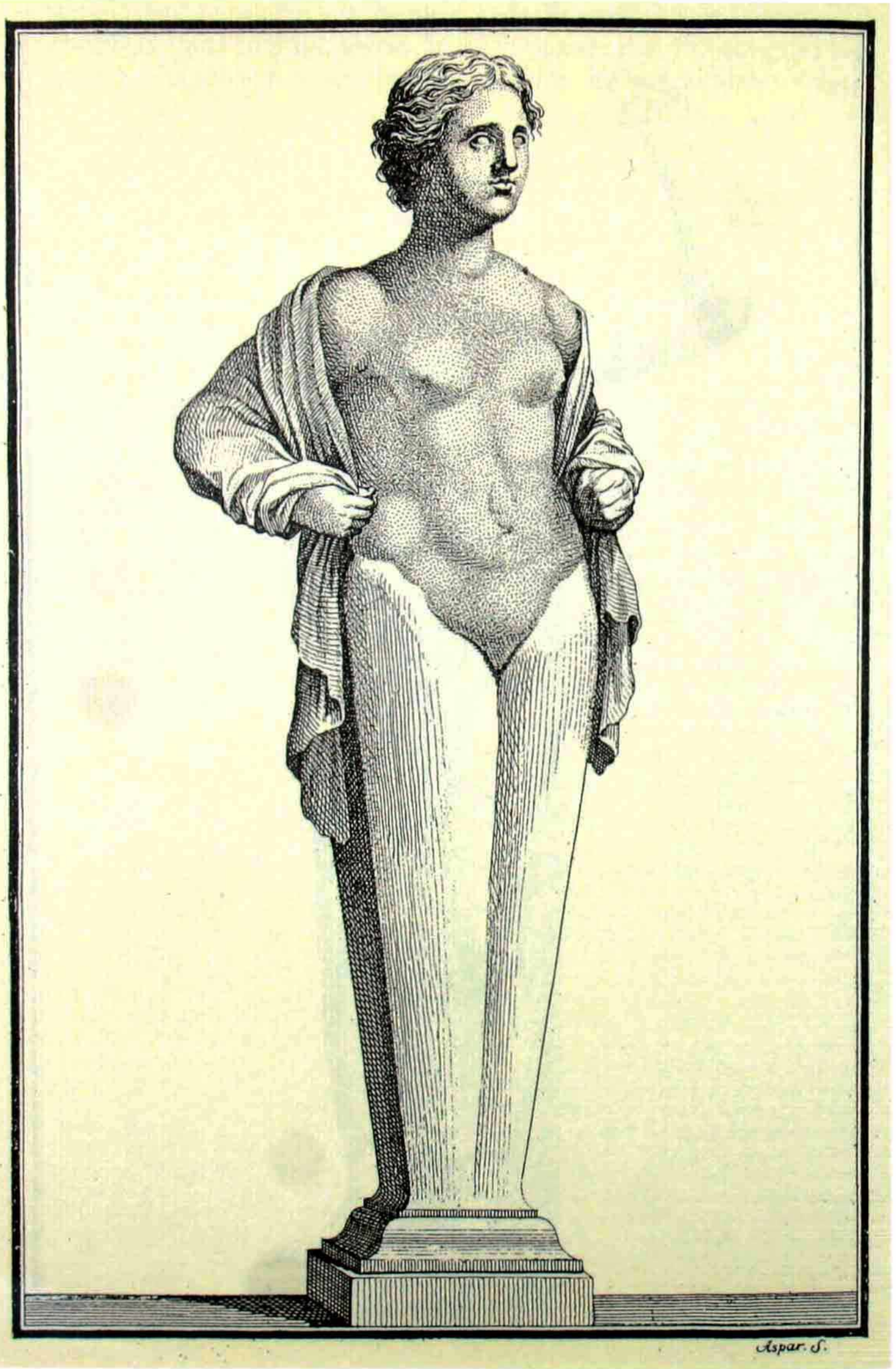
24. [1] Su Cefisodoto il giovane, cfr. anche XXXIV.51, nota 12; 87, nota 3 (come scultore in bronzo). Questi è noto come figlio di Prassitele anche da *IG* II² 1623 11.100-1, 1628 11.57-58, 68, 74-75, 111-12, 1629 11.674-83, del 334-325 a. C., che dimostrano come avesse ereditato da Prassitele cospicue ricchezze; da *IG* IV 766, del 325-320 circa; da Eroda, IV 20-25; da Pseudo Plutarco, *Licurgo* 843*f*; Pausania, I 8.4; IX 12.4. La sua condizione di erede delle sostanze paterne dipende dal fatto d'essere il figlio maggiore (attivo come scultore fin dal 344: *IG* II² 4390). L'espressione *artis heres* è qui riferita alle condizioni (ambienti di lavoro; maestranze; clientela; sostanze economiche; capacità tecnica di lavorare il marmo; peculiarità di lavorazione; uso di schemi iconografici; consuetudine con determinati soggetti; interpretazione stilistica) rientranti nella «tradizione di bottega» e che, ereditate dal padre, garantirono il successo anche al figlio. Su *artes* come *facultates quibus opus est ad certam quondam disciplinam exercendam*, *Thesaurus linguae Latinae*, s.v., sez. II.

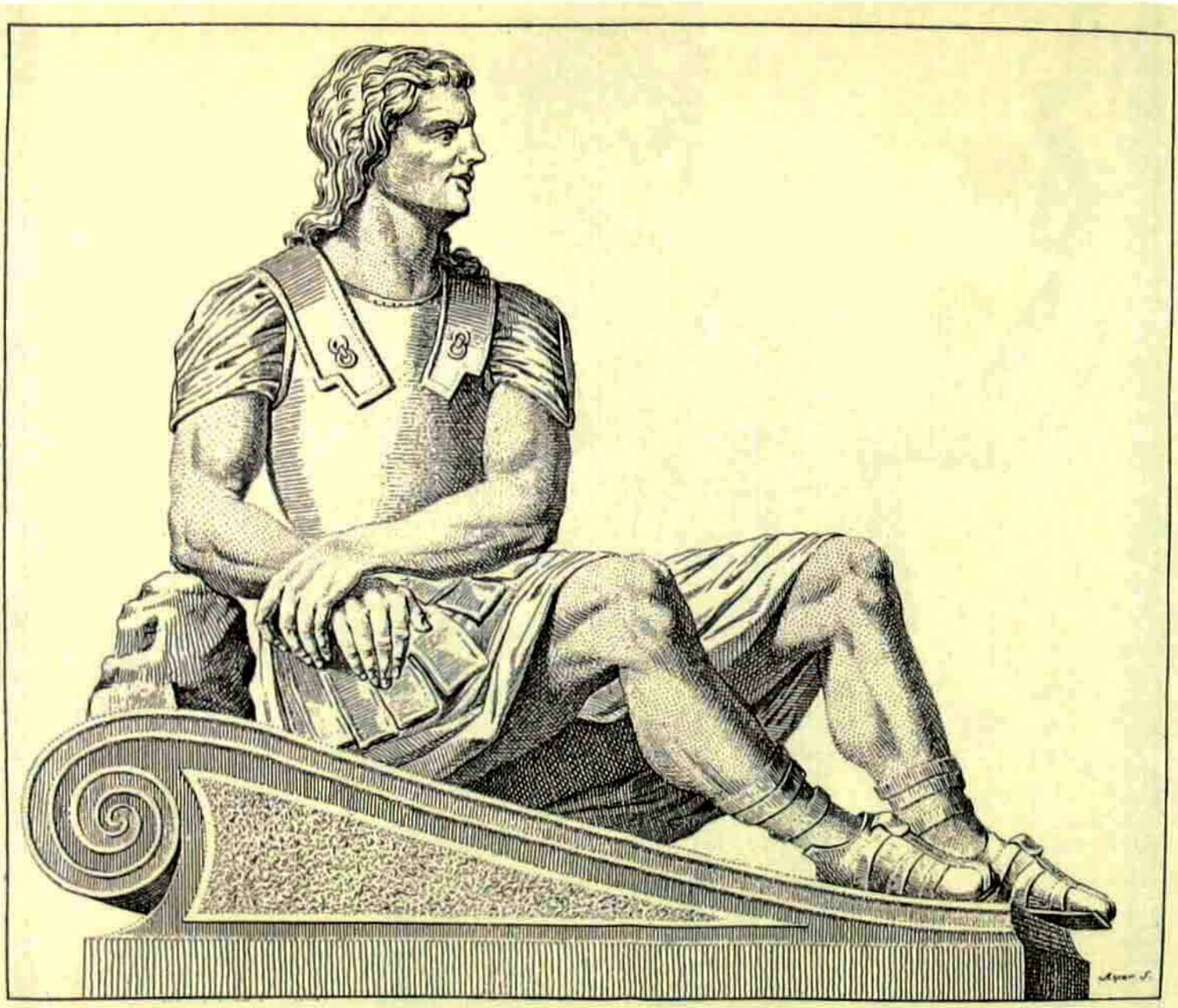
[2] Le parole *laudatum* e *nobile* lasciano credere che quest'opera fosse nell'alto impero la piú celebre di Cefisodoto: essa era stata creata probabilmente per un centro della costa asiatica all'inizio del III secolo, quando Cefisodoto e Timarco furono attivi anche a Coo (cfr. M. Bieber, in «Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts», XXXVIII-XXXIX, 1923-24, pp. 242-75) ed era stata portata poi a Pergamo, verosimilmente nella collezione del santuario di Atena Poliade, impreziosito dagli Attalidi pure con statue di Prassitele (cfr. *Altertümer von Pergamon*, VIII, 1, nn. 137, 141). Poiché il termine *symplegma* ebbe di solito un significato erotico (fonti in Rouveret, *ad loc.*), probabilmente Cefisodoto aveva rappresentato un gruppo erotico, in accordo con l'interesse per la tematica amorosa dimostrato da Prassitele e con l'affermazione delle rappresentazioni di gruppi propria del primo ellenismo, specie in area micrasiatica (sul problema, J. J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge 1986). Quest'opera probabilmente fu la fonte di ispirazione per i gruppi tardoellenistici con Sileno ed Ermafrodito (cfr. M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, New York 1961, p. 146), perché i due personaggi si afferrano l'un l'altro con le mani, in accordo con l'indicazione pliniana, e presentano modellazione del nudo e rendimento anatomico di tradizione prassitelica. Se è cosí, Cefisodoto il Giovane avrebbe rimeditato anche dal magistero lisippeo il rendimento spaziale e la sensibilità per il movimento. Il riferimento di Plinio alla resa della carne nel marmo dimostra che Cefisodoto aveva approfondito l'attenzione per l'effetto dell'incarnato propria di Prassitele (XXXV.133, nota 1).

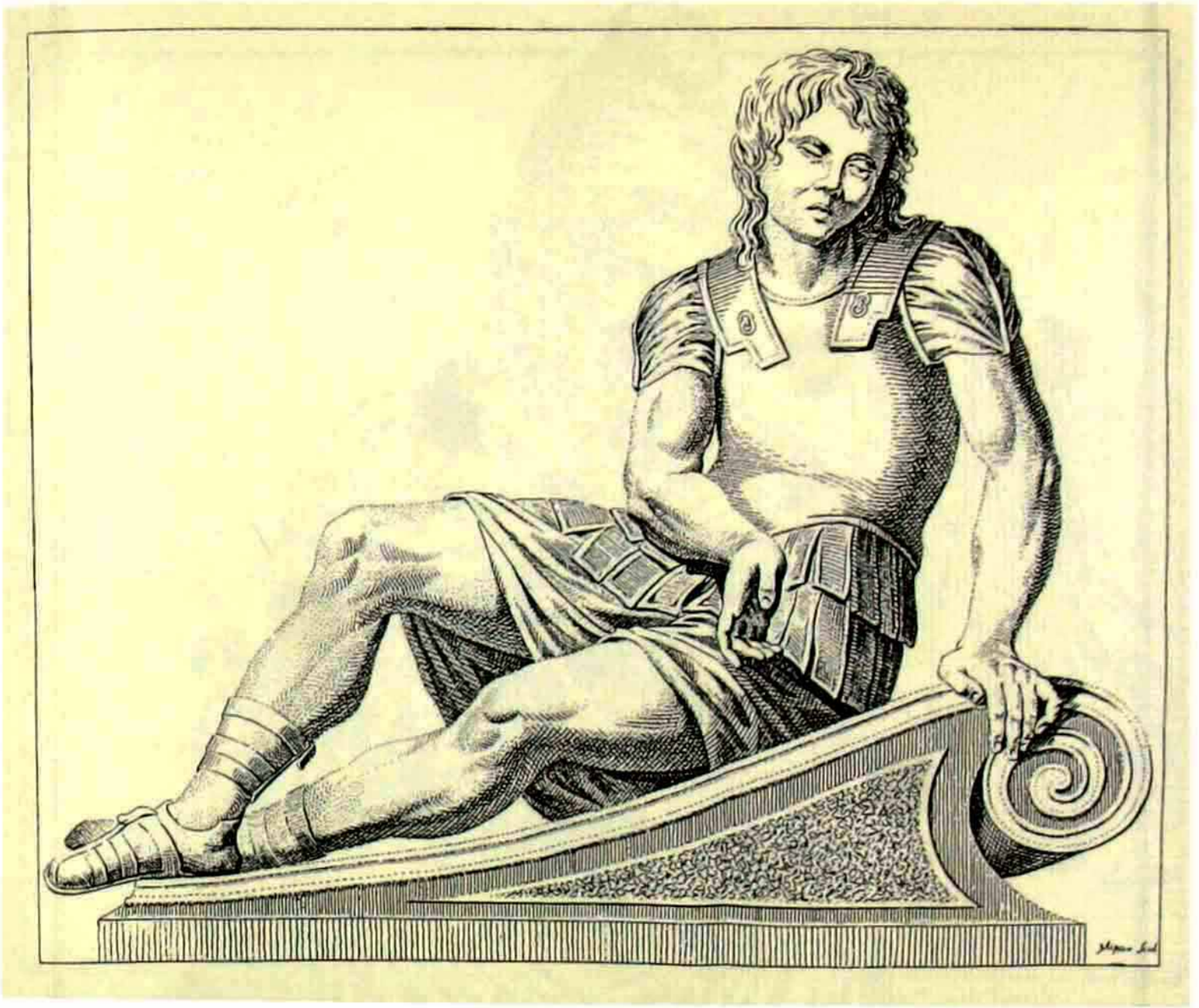
Latona in Palatii delubro, Venus in Pollionis Asini monumentis et intra Octaviae porticus in Iunonis aede Aesculapius ac Diana.

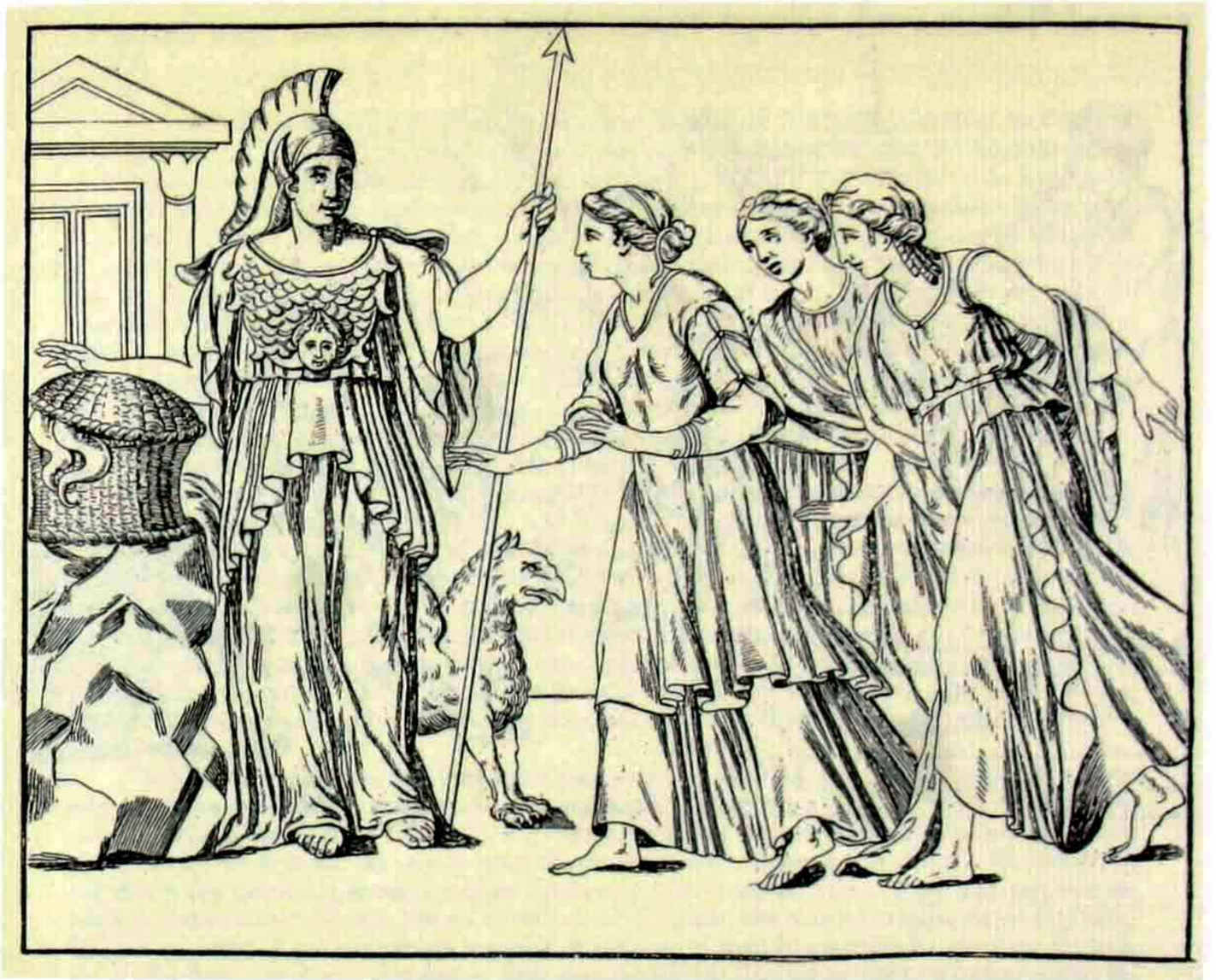
Scopae laus cum his certat. Is fecit Venerem et Pothon, qui Samothrace sanctissimis caerimoniis coluntur, item Apollinem Palati-

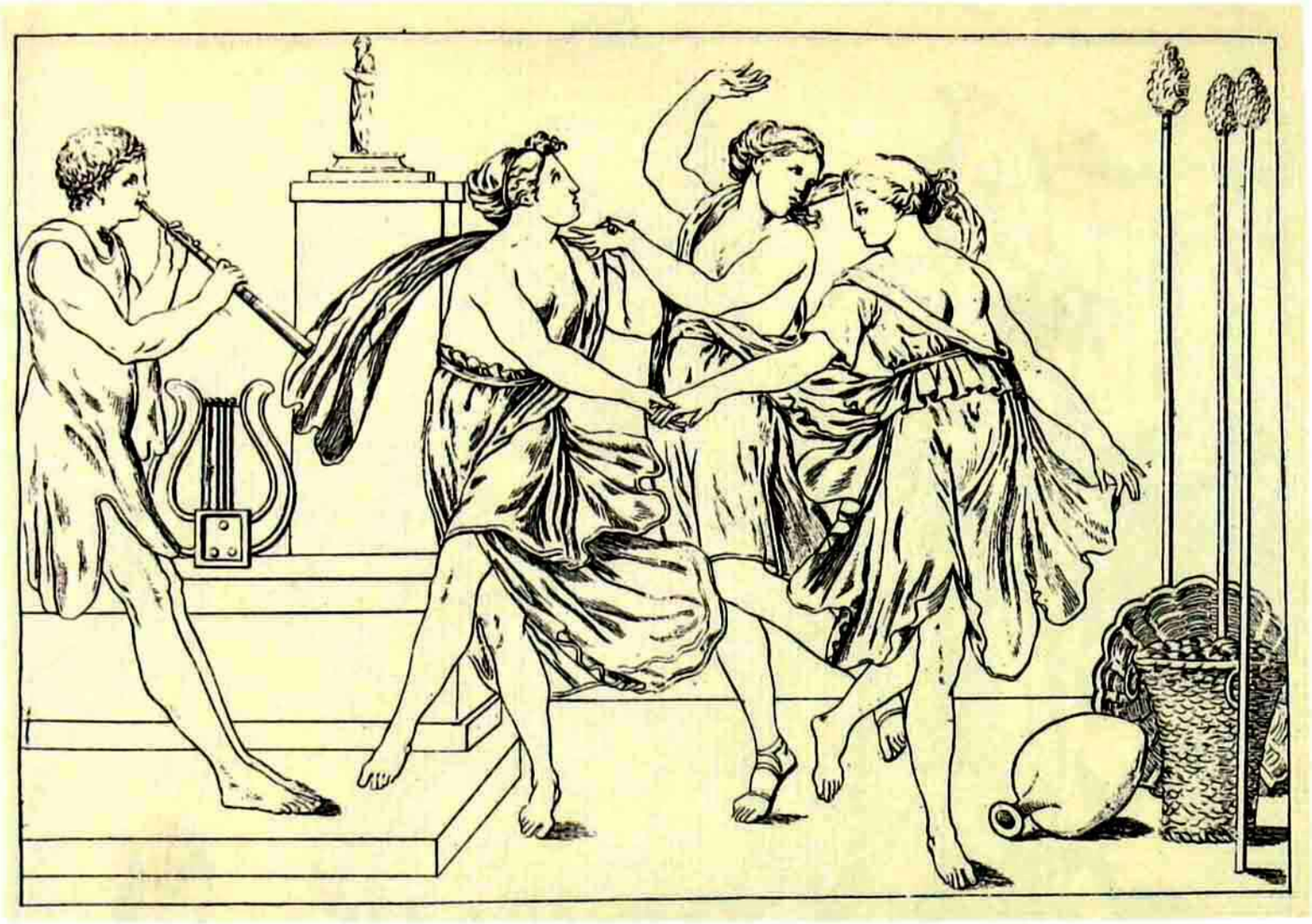



Aspar. S.









tino[3], una Venere nella collezione di Asinio Pollione[4] e l'Esculapio e la Diana del tempio di Giunone entro i Portici di Ottavia[5].

25 La fama di Scopa è in grado di contendere con costoro[1]. Sono opera sua la Venere e il Poto e il Fetonte che a Samotracia vengono venerati con mistiche cerimonie[2], poi l'Apollo che sta sul Palati-

[3] Si tratta del tempio di Apollo sul Palatino, per il quale cfr. XXXIV.14, nota 4. La Leto era stata asportata tra il 36 e il 28 a. C. probabilmente da un centro sulla costa egea dell'Anatolia (come altre opere collocate in questo tempio: cfr. par. 13, nota 2; XXXIV.14, note 4-5) o da Ramnunte (come l'Apollo di Scopa), per formare con l'Artemide di Timoteo (par. 32) e l'Apollo di Scopa (par. 25) la triade di culto del nuovo impianto; la scelta dei tre simulacri denota dunque una predilezione, piuttosto eclettica, per le maniere tardoclassiche, tipica della temperie neoattica. La Leto è stata riconosciuta, plausibilmente, nell'immagine della dea sulla base di Sorrento (accanto alle altre due figure della triade apollinea; fondamentale: G. E. Rizzo, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», LX, 1932, pp. 7-109): Cefisodoto aveva rielaborato il tipo della dea con chitone lungo dall'ampia ricaduta reggente con la destra un alto scettro, già proposto dal padre per la Leto di Megara (Pausania, I 44.2; L. Lacroix, *Les reproductions des statues sur les monnaies grecques*, Paris 1949, pp. 302-3), inserendo maggiormente la figura nello spazio, dandole una posa meno statica e accentuandone la modellazione chiaroscurale specie nel panneggio.

[4] Sui *Pollionis Asini monumenta*, par. precedente, nota 1. L'Afrodite in questione è probabilmente l'archetipo della Capitolina (*LIMC*, s.v. *Aphrodite*, nn. 409-18), perché questo tipo, rielaborazione della Cnidia, fu creato quasi sicuramente intorno al 300 a. C. nella bottega di Prassitele, quando questa era condotta da Cefisodoto il Giovane, né sono note altre Afroditi di tale scultore. Anche questa statua doveva esser stata scolpita per un centro della costa asiatica o di un'isola prospiciente (infatti gli esempi di tale tipo di età ellenistica gravitano in tale area: cfr. nel catalogo cit. i nn. 412-18), portata poi a Roma probabilmente nella prima metà augustea (quando Pollione istituí la sua biblioteca, ornandola con altre opere provenienti dalla stessa area: cfr. par. 34): infatti gli esempi del tipo capitolino di età augustea e imperiale sembrano dipendere da un prototipo posto a Roma.

[5] Sulla *porticus Octaviae*, e gli impianti in essa compresi, XXXIV.31, nota 2. Poiché Cefisodoto aveva scolpito con Timarco statue di divinità (*agálmata*) in marmo con funzioni votive per il santuario di Asclepio a Coo (Eroda, IV 20-26), le statue di Asclepio e Artemide potrebbero esser state scolpite all'inizio del III secolo per questo luogo di culto (con altre rimaste poi *in situ*: cfr. M. Bieber, in «Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts», XXXVIII-XXXIX, 1923-24, pp. 242-75); esse sarebbero state portate a Roma, come l'Anadiomene di Apelle, che si trovava nello stesso santuario (XXXV.91, nota 1), nella prima età augustea, non a caso quando fu costruito il complesso di Ottavia. Cefisodoto, con queste due statue, deve aver rimeditato temi già definiti dal padre (autore infatti di cinque statue di Artemide e una di Trofonio nel tipo di Asclepio: Overbeck, *Schriftquellen* cit., nn. 1193, 1200 sg., 1215 sg., 1220).

25. [1] Su Scopa, par. 22, nota 1; XXXIV.49, nota 12; 90, nota 4.

[2] Accetto la lezione di v *pothon et phaetontem* (h. reca solo *phetontem*; gli altri codd. recano solo *pothon* o *photon*, quest'ultima lezione una *contaminatio* dei due sostantivi), anche perché la critica archeologica ha ormai appurato che la composizione in questione era una triade (A. Stewart, *Skopas of Paros*, Park Ridge 1977, pp. 107-11). Il Poto è la personificazione del languore amoroso, raffigurato da Scopa anche per il santuario di Afrodite a Megara (Pausania, I 43.6) e considerato pure il contenuto espresso da Prassitele con l'Erote tespiese (*Anthologia Planudea* IV 206; *Palatina* XII 56): la sua fortuna si inserisce nell'affermazione nel IV secolo delle distinzioni platoniche tra i vari momenti e aspetti dell'amore. Fetonte, demone della luce, si inserisce plausibilmente come figura minore in un culto misterico (cfr. le *sanctissimae caerimoniae*). La triade è stata convincentemente restituita dallo Stewart (*ibid.*) con Afrodite seduta sul trono al centro, affiancata dai due dèmoni caratterizzati da ritmi diagonali, convergenti verso Afrodite, e reggenti torce (il che consòna con la presenza di Fetonte ed è tipico dei culti misterici). Fondamentali per questa ricostruzione sono il Poto Capitolino (riferibile al dèmone a sinistra per chi guarda) e il Fetonte tipo Salamina di Cipro-Torlonia, dall'iconografia simile, ma inversa, a quella del Poto (e riferibile al démone a destra). La triade è databile a prima del 340 (l'orientativa data di morte di Scopa: XXXIV.49, nota 12) e si trovava nel santuario isolano dei Grandi Dèi, sede del culto misterico a cui allude Plinio e che sortí una notevole fortuna soprattutto dopo il 350 circa grazie alle iniziative dei sovrani macedoni, che ne avevano il patronato. Poiché quivi, nel 359, Filippo si era innamorato di Olimpiade, probabilmente tale triade dalla tematica amorosa era stata commissionata da Filippo e alludeva al connubio fatale del re, di cui sarebbero stati pronubi gli dèi. Dopo

num, Vestam sedentem laudatam in Servilianis hortis duosque lampteras circa eam, quorum pares in Asini monimentis sunt, ubi et ca-
26 nephoros eiusdem. Sed in maxima dignatione delubro Cn. Domitii in circo Flaminio Neptunus ipse et Thetis atque Achilles, Nereides supra delphinos et cete aut hippocampos sedentes, item Tritones chorusque Phorci et pistrices ac multa alia marina, omnia eiusdem manu, praeclarum opus, etiam si totius vitae fuisset. Nunc vero

no[3] ed una celebre Vesta assisa che si trova nei giardini serviliani, con due pilastri ai suoi fianchi – del tipo documentato da altri due pilastri nella collezione di Asinio[4], dove vi è anche una canefora dello
26 stesso Scopa[5]. Celeberrima è comunque, nel tempio di Gneo Domizio nel Circo Flaminio, la composizione con Nettuno, Teti, Achille, le Nereidi sedute su delfini, cetacei o ippocampi, poi i Tritoni ed il corteggio di Forco, pistrici e molti altri esseri marini, tutti opera della stessa mano – un lavoro che avrebbe meritato la gloria, anche se avesse impegnato una vita intera[1]. Ed invece, oltre a quanto abbia-

l'erezione dei simulacri (forse il primo atto della monumentalizzazione tardoclassica del luogo di culto), presenta un linguaggio scopadeo pure la scultura architettonica dell'impianto d'ingresso al santuario databile intorno al 330 (Stewart, *ibid.*, pp. 107-8): essa sembra quindi attribuibile alla bottega che era stata di Scopa, attiva anche dopo la morte di questi, o a maestranze che ne avevano assimilato il linguaggio. Sul Poto di Samotracia, fondamentale ora S. Lattimore, in «American Journal of Archaeology», XCI (1987), pp. 411-20.

[3] Sul tempio di Apollo sul Palatino, XXXIV.14, nota 4. L'Apollo, originariamente a Ramnunte (*Notitia: descriptio urbis Romae, regio X*; su Ramnunte, par. 17, nota 2), era stato portato a Roma nella prima età augustea (Properzio, II 31.5-15), per far parte, con l'Artemide di Timoteo e la Leto di Cefisodoto il Giovane, della triade di culto del nuovo tempio (cfr. par. 24, nota 3). Esso è riconoscibile su monete di Augusto (del 10 a. C.) e Antonino Pio e, per la congruenza con le figure monetali e l'associazione con le altre due immagini di culto del tempio, è identificabile nel tipo Base di Sorrento (Stewart, *Skopas* cit., pp. 93-94, 141-42). Il dio era raffigurato come citaredo con lungo peplo dall'ampia ricaduta e mantello, iconografia attica (forse richiesta a Scopa dalla committenza ramnuntina), a cui lo scultore diede la consueta animazione, ottenendo con profondi sottosquadri effetti patetici e connotando il ritmo con una posa instabile. La datazione piú probabile è il 370 a. C. circa.

[4] Sugli *horti Serviliani*, par. 23, nota 1. La lezione *campteras* di B, piú volte corretta, è difendibile, perché dà alla frase un senso compiuto (Stewart, *Skopas* cit., pp. 112, 129 e 135). Infatti i pilastri, simboli della casa, appaiono plausibili come attributi della dea del focolare. Tale composizione potrebbe esser stata posta originariamente in un pritaneo (tipo di impianti che accoglieva frequentemente simulacri della dea, garante della stabilità dello stato: la proposta è di C. Picard, *Manuel d'archéologie grecque*, Paris 1963, III, 1, 2, pp. 667-71). L'Estia in questione coincide probabilmente con la statua della dea portata da Paro (patria dello scultore: si può quindi pensare al pritaneo di questa città) a Roma da Tiberio (Dione Cassio, LV 9.6). Nerone, che probabilmente costituí la collezione degli *horti Serviliani*, l'avrebbe infine collocata in tale sede. È verosimile che Scopa avesse adottato il tipo di dea seduta sul trono, velata, con chitone e mantello (che dovevano permettere allo scultore i consueti violenti contrasti di luce), ampiamente diffuso dal IV secolo in poi (cfr. Picard, *ibid.*). Plinio indica quindi il tipo di pilastro con un confronto con «pezzi» della collezione di Pollione (par. 23 e XXXV.9, note 1), evidentemente di provenienza greca e forse anch'essi allusivi originariamente alla stabilità della casa e dello stato e portati pertanto a Roma come simboli di città vinte.

[5] Erano dette canefore le fanciulle che in processione e riti sacri portavano sul capo canestri con oggetti di culto e offerte. Raffigurate sulla ceramica attica fin da età arcaica (*EAA*, s.v. *Canefora*), furono espresse con statue a tutto tondo, per la prima volta nota, da Policleto (Cicerone, *Verrinae orationes* IV 3.5; Simmaco, *Epistole* I 23). La creazione di una canefora da parte di Scopa rientra nella cospicua produzione di questi su temi cultuali e per committenti di statue in santuari (cfr. Overbeck, *Schriftquellen* cit., nn. 755, 766, 1150-53, 1155-61, 1165-76, 1181; non sembra plausibile l'attribuzione a Scopa minore, perché Plinio sta qui parlando del maestro del IV secolo e il soggetto non è ignoto, come si è visto, all'iconografia di età classica). Il trasporto a Roma di questa canefora, probabilmente nella prima età augustea (quando fu costituita la collezione di Pollione: par. 23 e XXXV.9, note 1) è forse in parte motivato con la voga del tema in tale torno di tempo (cfr. par. 38).

26. [1] Il tempio di Nettuno presso il Circo Flaminio, forse già esistente nel 206 (Dione Cassio, LVII 60; Livio, XXVIII 11.4), fu ricostruito da Gneo Domizio Enobarbo nella prima età augustea; tramontata è la sua identificazione col tempio sotto S. Salvatore in Campo (che piú probabilmente è quello di Marte *in Circo*: F. Zevi, in *Mélanges Heurgon*, Roma 1976, pp. 1047-64; fondamentale ora E. Tortorici, in *Topografia romana*, Roma 1988, pp. 59-75). Plinio indugia su quest'opera di Scopa, probabilmente perché era la piú celebre ai suoi tempi tra quelle portate a Roma, descrivendola verosimilmente da sini-

praeter supra dicta quaeque nescimus Mars etiamnum est sedens colossiaeus eiusdem manu in templo Bruti Callaeci apud circum eundem, praeterea Venus in eodem loco nuda, Praxiteliam illam antecedens et quemcumque alium locum nobilitatura.

mo già nominato ed a quanto non conosciamo, di sua mano è anche un gigantesco Marte assiso, nel tempio di Bruto Calleco presso lo stesso circo, ed inoltre, nel medesimo luogo, una Venere nuda che supera quella di Prassitele e che potrebbe dare gloria a qualsiasi altro luogo[2].

stra a destra (il procedimento descrittivo piú usato nel mondo antico). La composizione doveva quindi constare di una teoria di statue allineate su un unico basamento: il soggetto era presumibilmente il viaggio marino di Achille e Teti, accompagnati dal corteggio cit. da Plinio, verso l'isola *Leúke* nel ponto Eusino; Scopa avrebbe creato quest'opera come voto, verosimilmente pubblico, per un santuario di Achille sulla costa pontica, dove il culto dell'eroe era fiorente e relato al predetto mito (cfr. *LIMC*, s.v. *Achilleus*, nn. 897-901: Achille è rappresentato con le Nereidi e in viaggio sopra i flutti verso *Leúke* fin dal 550 circa), e probabilmente in Bitinia, perché è verosimile che Gneo Domizio (da Plinio strettamente associato a tale opera) l'avesse portata a Roma da questa provincia, di cui egli era stato governatore. Anche questo lavoro dovrebbe dunque rientrare nella cospicua produzione di Scopa per centri d'Asia (cfr. par. 22, nota 1). Le Nereidi sedute su delfini e ippocampi riecheggiavano forse le «Nereidi» di Eschilo (le Ninfe marine erano il coro della tragedia): per esse Scopa poteva rifarsi a una tradizione iconografica già consolidata (e associata ad Achille: *LIMC*, s.v. *Achilleus*, nn. 506-11). Della composizione rimane verosimilmente il tritone Grimani, da ritenere un originale di Scopa per l'omogeneità di modalità rappresentative e trattamento con le sculture di Tegea. Una copia può essere la Nereide di Ostia, assai vicina per ritmo e maniera al tritone e ad altre opere di Scopa (Stewart, *Skopas* cit., pp. 99-101). Queste figure si caratterizzavano infatti per la partecipazione sofferta a una vicenda il cui fulcro si trovava alla loro destra: Scopa avrebbe connotato l'epilogo glorioso della luttuosa saga di Achille facendo leva sull'espressività emotiva e sulla caratterizzazione con stati d'animo anche della natura, in accordo con la progressiva «apertura» all'ambiente che caratterizza la cultura figurativa del IV secolo. L'opera perciò appartiene all'ultima fase della produzione scopadea (350-340 circa: par. 25, nota 2). L'esplicita attribuzione di Plinio al maestro del IV secolo e la plausibilità del tema nel predetto contesto storico-ambientale depongono contro la proposta di riferire l'opera a Scopa Minore (formulata da P. Mingazzini, in «Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte», XVIII, 1971, pp. 69-90); i rilievi da Palazzo Santacroce (su cui, K. Kähler, *Seethiasos und Census*, Berlin 1966), riferiti spesso al basamento dell'opera scopadea (F. Coarelli, in «Dialoghi di archeologia», II, 1968, pp. 302-68), parrebbero invece non pertinenti, oltre che per altri motivi (la base è troppo piccola per tante figure, né si può pensare a piedistalli separati per un'opera presentata da Plinio come unitaria; il rilievo corre sui quattro lati e presuppone una circolazione intorno al monumento, mentre la descrizione pliniana fa pensare che le figure scopadee fossero frontali), anche perché una *lustratio* e un sereno tiaso marino non sembrano consoni alla rievocazione di un momento intensamente drammatico della saga di Achille, espressa dallo scultore tardoclassico.

[2] Il tempio di Marte era stato eretto in Campo Marzio, presso il Circo Flaminio, su iniziativa di Decimo Giunio Bruto Calleco e ad opera dell'architetto Ermodoro di Salamina, sembra nel 132 a. C. (P. Gros, in «Mélanges d'Archéologie et d'Histoire. Antiquité. École française de Rome», XCV, 1973, I, pp. 137-61). Probabilmente si tratta del tempio di S. Salvatore *in campo*: cfr. nota precedente. Le statue di Ares e Afrodite non dovevano dar luogo a un'unica composizione perché Plinio distingue le menzioni delle due creazioni con un inciso topografico (*in templo*, ecc.) e un avverbio (*praeterea*). Si può proporre che esse in primo luogo fossero state erette in centri della costa asiatica (per i quali Scopa si dimostra particolarmente attivo: par. 22, nota 1), portate poi nella vicina Pergamo, verosimilmente nel santuario di Atena Poliade (impreziosito con altre statue di maestri tardoclassici e provenienti verosimilmente dalla medesima area: par. 24, nota 2) e quindi venute in possesso di Roma col testamento di Attalo III nel 133, nel periodo di erezione del tempio di Marte. La testimonianza pliniana fa pensare, come si è visto, che le due statue fossero tenute distinte non solo a Pergamo, ma anche a Roma, forse perché l'Ares, per soggetto e dimensioni colossali, nel nuovo tempio aveva funzione di statua di culto, mentre l'Afrodite sarebbe stata collocata nello stesso impianto per pertinenza tematica, come statua votiva. Ares seduto è documentato fin da età arcaica (*LIMC*, s.v. *Ares*, n. 115). Scopa doveva aver tenuto presente soprattutto l'esempio partenonico, punto di partenza per le successive definizioni di tale iconografia (*LIMC*, n. 116). Dal colosso scopadeo sarebbe stato tratto, forse intorno al 300, l'archetipo dell'Ares Ludovisi, come versione piú aggiornata, che tiene conto delle acquisizioni spaziali lisippee, ma basata fondamentalmente sul magistero di Scopa (*LIMC*, n. 24; Stewart, *Skopas* cit., p. 116 s.; il maggior successo di una rielaborazione protoellenistica rispetto al prototipo tardoclassico non è infrequente: cfr., ad es., la piú cospicua documentazione dell'Afrodite Capitolina, per la quale cfr. par. 24, nota 4, rispetto a quella della Cnidia). Se tale disamina è fededegna, Scopa avrebbe rappresentato questo dio conteso tra l'impulso ad agire (espresso con la posizione nervosa e instabile e con le armi) e l'ansia meditabonda (palesata

27 Romae quidem multitudo operum et iam obliteratio ac magis officiorum negotiorumque acervi omnes a contemplatione tamen abducunt, quoniam otiosorum et in magno loci silentio talis admiratio est. Qua de causa ignoratur artifex eius quoque Veneris, quam Vespasianus imperator in operibus Pacis suae dicavit antiquorum di-
28 gnam fama. Par haesitatio est in templo Apollinis Sosiani, Niobae liberos morientes Scopas an Praxiteles fecerit; item Ianus pater, in

27 A Roma tuttavia il gran numero di opere d'arte e l'oblio che oramai le oscura, e ancora di piú l'accumularsi dei piú svariati impegni ed affari, finiscono per stornare dalla contemplazione, perché per ammirare opere come queste bisogna essere tranquilli, in luoghi silenziosi[1]. Sempre per lo stesso motivo resta ignoto l'autore di quella Venere che l'imperatore Vespasiano consacrò fra le opere del suo tempio della Pace – una statua degna della fama che hanno quelle
28 antiche[2]. Incertezza analoga si ha in merito alla composizione dei figli morenti di Niobe nel tempio di Apollo Sosiano – non si sa se l'abbia scolpita Scopa o Prassitele[1]. Ugualmente si ignora chi dei due

soprattutto con lo sguardo), in accordo con l'interpretazione del mondo dominato da lacerazioni interiori e spinte emotive che sembrerebbe caratterizzare Scopa, i suoi committenti e acquirenti e il suo pubblico (Stewart, *Skopas* cit., *passim*). Afrodite fu un soggetto piú volte affrontato da Scopa (anche a Samotracia: par. 25, nota 2; e a Elide: Pausania, VI 25.1 s.). Della dea del tempio di Marte rimane forse l'eco in una testa dei Musei Capitolini, di maniera scopadea (Stewart, *Skopas* cit., p. 111), filtrata però dall'intervento probabile di Damofonte di Messene (verso il 140 a. C.: *LIMC*, s.v. *Aphrodite*, n. 1068): lo scultore pario avrebbe dato forma all'interpretazione della dea come passione amorosa, che accende l'animo (contrapposta dunque all'amore come dolce obblivione o malinconico struggimento espresso da Prassitele: parr. 20, nota 4; 22, nota 3). Plinio ritiene quest'Afrodite superiore alla Cnidia forse proprio perché la trova piú passionale e dunque piú viva (secondo un criterio di giudizio, piú volte espresso nei tre libri sulle arti, per cui un'opera d'arte è tanto piú valida quanto piú sembra viva). Naturalmente tale giudizio è anche dovuto al desiderio di mettere in risalto i capolavori che si trovano a Roma. A mio avviso, lo scrittore non si contraddice sostenendo prima che la Cnidia è la piú *famosa* tra le statue in marmo, poi che essa è inferiore per *qualità* (non per fama) a un'altra creazione in marmo. Per l'ipotesi che le due statue siano di Scopa Minore per me caduca (infatti Plinio si riferisce al maestro del IV secolo e la disamina qui esposta induce a credergli), cfr. le note precedenti e Rouveret, *ad loc.*

27. [1] La superiorità dell'*otium* campestre rispetto ai *negotia* della città è un luogo comune nella letteratura latina, da cui deriva qui come corollario l'idea che l'ambientazione ottimale delle opere d'arte sia offerta dalla campagna, perché ne permette l'*admiratio*: Plinio forse pensa alla collocazione di statue in parchi o paesaggi idillici, per i quali cfr. P. Grimal, *Les jardins romains*, Paris 1969, *passim*; egli testimonia anche il progressivo venir meno della coscienza del retaggio artistico di età classica (cfr. *obliteratio*) in Roma imperiale. L'indugio sulla *multitudo operum* presente a Roma, che certo poteva vantare piú capolavori di ogni altra città, anche del passato, preannuncia l'esposizione sulle collezioni romane (parr. 33-39) e introduce il tema di Roma, ottava meraviglia del mondo.

[2] Sul tempio della Pace, XXXIV.84, nota 7. Il giudizio su questa Venere, che reggerebbe il paragone con le opere antiche, presuppone la tesi della decadenza delle arti (par. 1, nota 1), ma forse esprime anche l'idea che con Vespasiano fosse tornato il «buon gusto» tradizionale.

28. [1] Il confronto tra Scopa e Prassitele, i due maggiori scultori in marmo di età tardoclassica, che avevano portato ad esiti diversi (parr. 20-23, 25 sg., con note) le comuni istanze dell'espressione di stati d'animo e di una concezione pittorica della scultura, è ricorrente nella critica antica (parr. 25, nota 1; 26, nota 2; Overbeck, *Schriftquellen* cit., nn. 1165, 1174, 1176, 1178 sg., 1180 sg., 1183 sg., 1186-89) e risale verosimilmente alla competizione tra i due e le rispettive botteghe (cfr. par. 22, nota 1; Pausania, I 43.6). Tali incertezze di paternità erano forse dovute all'espressione da parte di entrambi delle predette esigenze contenutistiche e formali; in particolare, essendo Scopa e Prassitele considerati in età ellenistica e imperiale interpreti rispettivamente delle spinte passionali e della grazia, questi dubbi erano forse sorti per opere presentanti iconografie d'uno scultore e contenuti ritenuti peculiari dell'altro. I «figli morenti di Niobe» saranno stati per iconografie prassitelici, ma l'indubbio patetismo avrà fatto pensare a Scopa. Per la rappresentazione del momento della strage, quest'opera sembra in relazione con la «Niobe» di Sofocle, in cui questo evento era portato sulla scena. Come in tale tragedia, protagonista dell'insieme doveva essere la madre (nella stringata cit. pliniana, il genitivo *Niobae* esplicherebbe la presenza di Niobe): pertanto alla figura di maggiore impegno sono riferibili *Anthologia Planudea* IV 129; e Ausonio, *Epigrammi* 51, esaltanti una Niobe in marmo di Prassitele. Questi due documenti e la maggiore attendibilità dell'attribuzione basata sulle iconografie rispetto a quella fondata sul contenuto espresso (anche Prassitele aveva raffigurato sog-

suo templo dicatus ab Augusto ex Aegypto advectus, utrius manu sit, iam quidem et auro occultatus. Similiter in curia Octaviae quaeritur de Cupidine fulmen tenente; id demum adfirmatur, Alcibiaden
29 esse, principem forma in ea aetate. Multa in eadem schola sine auc-

sia autore del Giano Padre che Augusto portò a Roma dall'Egitto e che consacrò nel suo tempio (questa statua tra l'altro ora è stata anche resa illeggibile da una doratura)[2]. Analoga questione rimane aperta sul Cupido col fulmine che è collocato nella curia di Ottavia: esso è però ritenuto essere Alcibiade, il piú bello degli uomini, a quei
29 tempi[3]. Nei medesimi ritrovi di Ottavia ci sono molte opere piace-

getti patetici) fanno pensare che l'opera fosse di Prassitele (che aveva scolpito una Niobide anche in un'altra occasione: Pausania, II 21.8-10). La relazione dei *morientes* con la tragedia sofoclea rende probabile che essi fossero un'opera votiva per la vittoria all'agone coregico di una replica di questa «Niobe», posta presso il teatro di Dioniso (Niobidi in un monumento coregico presso questo teatro segnala Pausania, I 21.3; sulle relazioni di Prassitele con tale santuario, par. 23, nota 1). Come in altre composizioni prassiteliche, anche in questa i figli, 5 al massimo (non potevano comparire in numero maggiore in una tragedia), dovevano essere allineati su una base, con la madre all'inizio o alla fine della serie, cosí da poter esser considerata isolatamente (ad esempio, anche l'Erote di Tespie era statua laterale d'una triade ed è considerato isolatamente in quasi tutte le citt. antiche: cfr. par. 22, nota 3). La composizione fu traslata a Roma probabilmente nel 21 o 20 a. C., quando Augusto adottò misure punitive di Atene, in accordo con la reinterpretazione augustea di Niobe simbolo dell'Oriente punito, con riferimento ad Antonio, e con la ricostruzione, prima del 20, del tempio di Apollo Medico ad opera di Gaio Sosio (La Rocca, *Amazzonomachia* cit., pp. 15-20, 79-102; cfr. XXXV.99, nota 4). Niobidi di maniera prassitelica sono proposti da figure fittili, ancora del 300 circa, che quindi possono rinviare alle iconografie prassiteliche (nella composizione prassitelica, da sinistra a destra potevano esser disposti i ritmi delle figg. 3, 8, 12, 13 e 9 di R. Pagenstecher, in «Sitzunger der Heidelberger Akademie der Wissenschaften», 1910, 6, pp. 3-31). Prassitele avrebbe valorizzato il contrasto tra la puerile ingenuità dei fanciulli e l'incombente destino che piove dall'alto, con immagini prive di «aperture» allo spettatore ed espressive di una situazione nella sua assolutezza mitica (il che è tipicamente prassitelico: parr. 20-23, con note; e non può esser attribuito ai coroplasti delle figure). Anche i *morientes* furono rimeditati con un gruppo ellenistico (i Niobidi Uffizi) che, offrendo una versione piú aggiornata, dovette oscurare il prototipo tardoclassico (di cui gli echi qui individuati sono infatti ancora protoellenistici; per casi analoghi, par. 26, nota 2) e che non sembra coincidere con i *morientes* pliniani perché, data la sua monumentalità, non poteva essere accolto all'interno del tempio di Apollo Medico (cfr. *in templo*; *contra*, W. A. Geominy, *Die florentiner Niobiden*, Bonn 1984, attribuisce il gruppo a Scopa).

[2] Lo *Ianus Pater* doveva essere originariamente un Ermete Dicefalo, rappresentato sotto forma di erma con doppia testa barbuta, alla cui iconografia fu perciò assimilata quella di Giano, anche per la ben nota importanza delle erme nel culto di questi (L. Adams Holland, *Janus*, Roma 1961); poiché la documentazione figurata nota del Dicefalo è derivata da prototipi attici, quando non è di provenienza ateniese (L. Curtius, *Zeus und Hermes*, München 1931, pp. 48-78), quest'opera era probabilmente di provenienza ateniese. Ad essa si riferisce quasi sicuramente *Anthologia Planudea* IV 192, che l'attribuisce a Scopa. Dall'epigramma apprendiamo che si trattava di un'immagine votiva ermaica del dio, pertinente pertanto a un santuario. Traslata in Egitto (quasi certamente ad Alessandria), dove presumibilmente continuò a fungere da monumento votivo, fu portata a Roma, probabilmente nel 30 a. C., e quivi Augusto la ridedicò nel tempio di Giano presso il teatro di Marcello (L. Crozzoli Aite, *I tre templi del Foro Olitorio*, Roma 1981, pp. 9-123). La doratura dell'erma, quivi eseguita, è condannata da Plinio, perché impediva di riconoscere la paternità dell'opera (e anche in quanto con essa veniva meno la grazia della lavorazione: XXXIV.63, nota 5). La connessione tra questo impreziosimento e l'incertezza sull'attribuzione dimostra che per Plinio l'autoscopia delle opere era il modo piú sicuro per appurarne l'artista; la doratura avrà impedito, nella fattispecie, di discernere se nell'erma prevalessero il *pàthos* dinamico e coinvolgente ritenuto distintivo di Scopa o la grazia statica e remota riferita a Prassitele, contenuti la cui espressione era demandata alla lavorazione superficiale, oltre che all'iconografia. Questo passo documenterebbe quindi un'incertezza non della tradizione ellenistica, ma di Plinio e degli altri «esperti» romani della prima età imperiale. Dall'epigramma si arguisce che l'erma, quand'era un Dicefalo, dunque prima della doratura, era ritenuta di Scopa: pertanto dev'essersi trattato d'un'opera dello scultore pario nel suo soggiorno ateniese, nella quale era pertanto avvertibile l'influsso della cultura formale attica (cfr. Stewart, *Skopas* cit., pp. 104-12).

[3] Il *Cupido fulmen tenens* doveva essere in origine un Erote Ceraunoforo: ci si interrogava «similmente» ai casi precedenti, dunque se era di Scopa o Prassitele. L'iconografia di Erote Ceraunoforo era stata proposta, per la prima volta nota, proprio da Alcibiade, che aveva fatto apporre questo

toribus placent: Satyri quattuor, ex quibus unus Liberum patrem palla velatum umeris praefert, alter Liberam similiter, tertius ploratum infantis cohibet, quartus cratere alterius sitim sedat, duaeque Aurae velificantes sua veste. Nec minor quaestio est in Saeptis,

voli, di cui non si conosce l'autore: il gruppo dei quattro Satiri (uno dei quali porta sulle spalle il Padre Libero avvolto nella veste degli attori, mentre un altro porta allo stesso modo Libera, il terzo cerca di calmare i vagiti di un infante ed il quarto versa da bere a un altro da un cratere[1]) e le due Aure che fan velo con le loro vesti[2]. Non meno aperta è la questione sulla paternità dei gruppi di Olimpo e Pan e di Chirone ed Achille, che si trovano nei recinti per le votazio-

soggetto come emblema sul suo scudo criselefantino (Plutarco, *Vite parallele, Alcibiade* VI 2; Ateneo, XII 534*e*). È evidente che, per Alcibiade, quest'immagine rappresentava lui stesso, primo nelle armi e nella raffinatezza del vivere. Nel IV secolo, quest'iconografia (scarsamente diffusa in tutto l'evo antico: *LIMC*, s.v. *Eros*, nn. 944-47) dev'esser rimasta legata alla figura di Alcibiade. La statua tardoclassica qui cit. doveva dunque rappresentare questo personaggio come Erote: Alcibiade, il piú bello dei mortali (Plutarco, *Vite parallele, Alcibiade* I 3, 4; Ateneo, XII 534*b*), era infatti speculare a Erote, il piú bello degli dèi (*Anthologia Palatina* XII 56), e le sue sembianze erano attribuibili al dio, come Frine, creduta la piú bella tra le donne, dava le proprie forme ad Afrodite (Clemente Alessandrino, *Protrepticos* IV 47: naturalmente quest'itinerario dallo spunto individuale all'immagine divina presuppone l'eliminazione delle accidentalità fisiognomiche). Il fulmine attributo d'Erote dimostra il trasferimento a questo dio del concetto di potenza assoluta associato al fulmine e, usualmente, a *Zeús*, in accordo con l'equazione tra Erote e sentimento d'amore e con la centralità dei sentimenti nella vita dei singoli che si affermano nell'età da Euripide a Prassitele. La statua era forse stata commissionata da discendenti del generale o piuttosto da una delle scuole filosofiche che si rifacevano a Socrate, che avrebbe ricordato la persuasività dell'amico di questi, assimilandola alla persuasione amorosa di Erote; essa, l'unica statua di Erote Ceraunoforo cit. dalla tradizione scritta nota, è quasi sicuramente quella descritta in *Anthologia Planudea* IV 250: Erote spezzava il fulmine, dimostrando che il fuoco d'amore è piú potente di quello fisico; la stessa immagine è proposta su una cornalina medioellenistica (*LIMC*, s.v. *Eros*, n. 947), che pertanto potrebbe serbare la configurazione della statua. La mascolinità dell'Erote, la concitazione nervosa e coinvolgente dell'immagine, la testa tozza, l'aggressività del naso, i capelli lanosi ne permettono l'attribuzione a Scopa nella sua fase attica (nota precedente). L'attribuzione a Prassitele può esser dovuta all'associazione di questo scultore col tipo d'Erote giovinetto (par. 22, note 2-4). La statua, come altre da Atene, fu portata a Roma forse nella prima età augustea, quando fu eretta anche la *porticus Octaviae*, con l'annessa *curia* (XXXIV.31, nota 2).

29. [1] Sulla *porticus Octaviae* e i relativi impianti, XXXIV.31, nota 2. La descrizione pliniana fa pensare che i quattro Satiri dessero luogo a un'unica composizione: creata ad Atene, probabilmente per il teatro di Dioniso, nel primo ellenismo (cfr. il riscontro monumentale del primo Satiro), nella prima età augustea sarebbe stata portata nel complesso di Ottavia (sul gruppo, fondamentali: W. Klein, in «Jahreshefte des österreichischen archäologischen Instituts», XIX-XX, 1919, pp. 253-67; J. Six, *ibid.*, XXI-XXII, 1922-24, p. 251). Per il primo Satiro, l'esempio che piú si avvicina alla descrizione pliniana è offerto da un Sileno portante sulle spalle un Dioniso bimbo panneggiato, dal teatro di Dioniso, copia da un prototipo attico protoellenistico, che quindi può coincidere con quello cit. da Plinio (che, com'è noto, assimila i Sileni ai Satiri; la *palla* era anche la veste degli attori tragici sulla scena): *LIMC*, s.v. *Dionysos*, n. 687 (il n. 693, a cui pensarono Klein e Six, non sembra pertinente, perché Dioniso è nudo); il secondo Satiro portava allo stesso modo Arianna (latinamente denominata Libera anche da Ovidio, *Fasti* III 512; *Kóre*, identificata spesso con Libera in ambito romano, non sembra consona a questa serie d'ispirazione teatrale e, soprattutto, a un'immagine tanto irridente): questo gruppo, che ancora sfugge, si inserisce però nella frequente associazione di Arianna a Satiri o Sileni (*LIMC*, s.vv. *Ariadne*, nn. 95-161, *passim*; *Ariatha*, nn. 7-41, *passim*); nel terzo caso, l'*infans* dev'esser stato ancora Dioniso bimbo: questo gruppo era forse una rimeditazione del Satiro di Lisippo, che si trovava appunto ad Atene, e proponeva probabilmente la stessa situazione (XXXIV.64, nota 4); il quarto gruppo è riconoscibile in un sarcofago da Via Latina, proponente la stessa scena (W. Klein, in «Jahreshefte des österreichischen archäologischen Instituts», XIX-XX, 1919, p. 254, fig. 173).

[2] Le *aurae* erano personificazioni delle brezze: esse sono rappresentate su cigni, le vesti gonfiate dai venti, su monete di Camarina, forse del 420-405; un'iconografia analoga è proposta su rilievi romani di età augustea. È quindi possibile che due *aurae* di marmo di stile ricco fossero state portate da Camarina nella *porticus Octaviae* nella prima età augustea, fonti d'ispirazione per le seriori riproposizioni dello stesso soggetto (G. E. Rizzo, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», LXVII, 1939, pp. 141-68; *LIMC*, s.v. *Aurai*, nn. 3 sg.; 7 sg.; 19-21).

Olympum et Pana, Chironem cum Achille qui fecerint, praesertim cum capitali satisdatione fama iudicet dignos.

30 Scopas habuit aemulos eadem aetate Bryaxim et Timotheum et Leocharen, de quibus simul dicendum est, quoniam pariter caelavere Mausoleum. Sepulchrum hoc est ab uxore Artemisia factum Mau-

ni – tra l'altro sono statue la cui fama le rende degne che chi le custodisce ne risponda con la vita[3].

30 Scopa ebbe come rivali, nella sua generazione, Briasside, Timoteo e Leocare[1] – vanno nominati assieme perché presero tutti parte insieme a lui ai rilievi del Mausoleo. Il Mausoleo[2] è il sepolcro co-

[3] I *Saepta* erano un recinto destinato alle riunioni dei comizi centuriati, nel Campo Marzio, tra il *Pántheon* e il tempio di Iside: Cesare aveva promosso la ridefinizione e la monumentalizzazione con portici dell'area, iniziative portate a termine da Augusto e dedicate nel 26 da Agrippa, che dispose quivi diverse opere d'arte (F. Coarelli, *Guida archeologica di Roma*, Milano 1974, pp. 240-41, 262-63). Plinio riferisce a questo complesso due gruppi *sine auctoribus*, accomunati dall'opposizione di un adolescente a una creatura semianimalesca, e di probabile età tardoellenistica. Il gruppo con Olimpo e Pan richiama quello con la lotta degli stessi due personaggi dello scultore rodio Eliodoro (par. 35), vissuto verso il 100 a. C. (XXXIV.91, nota 3): è quindi possibile che esso fosse stato realizzato nella prima metà del I secolo a. C. nella tradizione di Eliodoro (forse, dai figli di questi, Demetrio e Plutarco), posto originariamente a Rodi e portato a Roma nella prima età augustea con altre opere rodie (par. 34; e XXXV.83, nota 1). Libere versioni del gruppo dei *Saepta* sono forse ravvisabili nella serie con Pan che insegna a un ragazzo l'arte della siringa (Bieber, *The Sculpture* cit., fig. 628) e in un dipinto dalla Basilica di Ercolano (M. T. Maiuri, *Museo Nazionale, Napoli*, Novara 1971, tab. 70). Il gruppo con Chirone e Achille (al quale sembra alludere anche Marziale, II 14.6), proponendo un altro esempio di ammaestramento di un ragazzo da parte di un personaggio semiferino, dava luogo probabilmente a un'unica composizione con Pan e Olimpo, di cui deve aver pertanto condiviso paternità, sede originaria e circostanze d'asportazione. Esso costituí forse la fonte d'ispirazione delle seriori raffigurazioni della scena (H. Sichtermann, in «Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung», LXIV, 1957, pp. 98-110). I due gruppi dei *Saepta* rientrerebbero pertanto tra le rievocazioni di episodi mitici «minori», ricreati come momenti tratti da epilli, con suggerimenti ambientali e in chiave pittorica (per l'interesse preminente al risultato compositivo e il trattamento chiaroscurale delle superfici), che sarebbero state portate alla ribalta con la tarda produzione rodia (A. Giuliano, *Arte greca*, II, Milano 1986, pp. 979-96, 1088).

30. [1] Infatti, intorno alla metà del IV secolo, erano attivi tutti e quattro questi scultori: sulle rispettive epoche di fioritura, XXXIV.42, nota 2 (per Briasside); 49, nota 12 (per Scopa); 50, nota 14 (per Leocare); 91, nota 19 (per Timoteo). Plinio presenta questi maestri come rivali (*aemuli*): come ho detto (par. 22, nota 1), probabilmente vi era concorrenza tra le rispettive botteghe per accaparrarsi i notevoli incarichi di lavoro proposti in quest'epoca soprattutto in Asia Minore.

[2] Plinio passa quindi a parlare del monumento piú insigne dell'età di Scopa, quello che piú rese illustri i quattro scultori e in cui si sarebbe dispiegata apertamente la loro rivalità. Il Mausoleo, monumento funebre di Mausolo, satrape della Caria dal 377 al 353, programmato probabilmente dallo stesso Mausolo (che avrebbe disposto in Alicarnasso un'ampia piana per erigervi al centro tale impianto: Vitruvio, II 8.11), fu iniziato nel 353-351 dalla sorella e moglie Artemisia (a cui è attribuito anche da Mela, I 84 e Luciano, X 24.3) e ultimato dopo la morte della regina (occorsa nel 351, l'anno secondo della 107ª Olimpiade, da Plinio frettolosamente indicato come data di morte di Mausolo), dunque dopo la metà del secolo. Esso constava di un largo e alto podio, suddiviso in tre gradoni, il cui perimetro misurava 440 piedi (cfr. *toto circumitu*; probabilmente 120 × 100 piedi, cioè ammettendo un piede di cm 32, m 38, 40 × 32; l'altezza era di 60 piedi, cioè m 19, 20), sormontato dal tempio funebre (l'*opus* di Plinio), dotato di peristasi di 11 × 9 colonne ioniche (cioè 36) alta cubiti 25 (cioè piedi 37,5: m 12 circa), con i lati alla peristasi forse di piedi 90 × 75 (m 28,8 × 24; i 63 piedi dati da Plinio per i lati maggiori sono forse da riferire ai rispettivi muri della cella, ammettendo pronao e opistodomo profondi rispettivamente due intercolumni e uno e mezzo); il tetto era a piramide con 24 gradoni, alto come la parte inferiore (lo *ptéron* e la trabeazione: 37,5 + 2,5 piedi?), cioè altri 40 piedi (m 12,8), compresa la quadriga. L'altezza totale dell'impianto era di 140 piedi (60 del podio, 40 della peristasi con trabeazione e 40 del tetto con quadriga), cioè m 44,80 circa. Per l'interpretazione del passo pliniano nella ricostruzione del Mausoleo, fondamentale K. Jeppesen, *The Maussolleion*, II (1986), pp. 13-113, di cui lasciano tuttavia perplessi le misure proposte per i lati della cella, non in rapporto modulare tra loro, e la sfiducia nella misura dei piedi 63, che invece, come ho cercato di mostrare, può essere valorizzata. Il Mausoleo rappresenta la compiuta elaborazione del monumento funebre di tradizione greco-iranica: in esso infatti troviamo la soluzione macrotettonica, l'adozione della tipologia templare (con la conseguente meditazione matematica dell'edificio) e l'impreziosimento con un ricco apparato scultoreo, peculiarità che erano state ampiamente sperimentate, soprattutto in Licia. La *reductio ad unum* di tali elementi, mediante

solo, Cariae regulo, qui obiit olympiadis CVII anno secundo. Opus id ut esset inter septem miracula, hi maxime fecere artifices. Patet ab austro et septentrione sexagenos ternos pedes, brevius a frontibus,

struito da Artemisia al marito Mausolo, re di Caria, che morí nel secondo anno della 107ª Olimpiade. Si deve soprattutto a questi quattro artisti, se il Mausoleo è fra le sette meraviglie del mondo. I lati a Sud e a Nord hanno una lunghezza di 63 piedi; sulle fronti è

una modularità matematica che «tramava» l'intero edificio, e l'adozione di un rinnovato ordine ionico, ch'egli seppe piegare ai valori di scansione, pittorico e scenografico (e che permetteva la coerenza razionale dell'impianto), sono dovuti ai due architetti, Piteo (la personalità piú cospicua, ricordata come architetto del Mausoleo anche in *Laterculi Alexandrini* 7) e Satiro (forse, il direttore del cantiere): la meditazione teorica del Mausoleo è confermata dal trattato *de Mausoleo*, scritto dai due (Vitruvio, VII *pr.* 12). Su Piteo e Satiro, H. Drerup, in «Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts», LXIX, 1954, pp. 1-31, che tuttavia eccede nello svalutare l'apporto di Piteo a vantaggio di Satiro. La decorazione scultorea comprendeva le seguenti serie, procedendo dal basso in alto (molte collocazioni e lo stesso numero delle serie sono ipotetici): 1) sul gradone inferiore del podio, statue a grandezza naturale; 2) sul gradone intermedio, statue iconiche colossali; 3) sulla bordura di coronamento del gradone superiore, un fregio con amazzonomachia; 4) negli intercolumni, statue iconiche; 5) sulla bordura superiore dei muri della cella, un fregio con corse di carri; 6) sul gradino inferiore del tetto a piramide, statue di leoni; 7) sul bordo inferiore della piattaforma di coronamento, un fregio con centauromachia; 8) sulla piattaforma di coronamento, la quadriga, con statue di Mausolo e Artemisia. Alle statue a tutto tondo, ritenute certo le piú importanti dell'impianto, dovrebbe riferirsi Vitruvio, VII *pr.* 13: questi segnala che Leocare, Briasside, Scopa e Prassitele furono attivi ciascuno per un lato del Mausoleo, in gara tra loro (lo Jeppesen corregge *Praxiteles* con *prae ceteris*, ma, in tal caso, gli scultori non sarebbero quattro, come i lati) e che molti chiamavano in causa «anche» (*etiam*) Timoteo (questo scultore era dunque aggiunto ai quattro, non sostituiva uno di questi ed era estraneo alla ripartizione per lati delle sculture a tutto tondo, anche se si dava per possibile che avesse lavorato episodicamente per le serie di statue). La testimonianza di Plinio, riguardando i fregi (*caelavit*), non contrasta con quella vitruviana: combinandole, gli incarichi sui quattro lati dei fregi erano stati ripartiti tra Scopa, Briasside, Timoteo e Leocare; quelli delle statue tra Leocare, Briasside, Scopa e Prassitele. Questi sarebbe stato attivo solo con statue perché la sua bottega non era specializzata in rilievi di grande respiro; Timoteo sarebbe stato incaricato di fregi perché specializzato in scultura architettonica (su cui aveva dato prova di sé a Epidauro: B. Schlörb, *Timotheos*, Berlin 1965, pp. 1-39). Evincendosi da Vitruvio che gli incarichi erano stati dati da Piteo, questi dev'esser stato il «sovrintendente» del Mausoleo. Da sigle sui leoni si ricava che le botteghe avevano scolpito nelle rispettive sedi le statue, portate forse da inviati ad Alicarnasso, dove sarebbero state «montate» sul Mausoleo da maestranze locali (sulle statue, G. B. Waywell, *The free-standing sculptures of the Mausoleum at Halicarnassus in the British Museum*, London 1978). I quattro scultori dei fregi elaborarono forse in bottega i modelli o *týpoi* (procedimento attestato ad Epidauro: cfr. le pp. *ad hoc* della Schlörb), che un'unica grande bottega di maestranze ioniche, lavorante al Mausoleo, avrebbe tradotto nelle lastre dei fregi, dando cosí quell'unità stilistica genericamente ionizzante, che è sempre stata sentita l'ostacolo maggiore per l'ammissione dei quattro scultori. Non sarebbe dunque detto che ai tre scultori di statue e fregi fosse affidato lo stesso lato in entrambi gli ambiti, perché, non lavorando i quattro scultori *in loco*, maestranze locali potevano decorare lo stesso lato con statue di uno scultore e fregi desunti da modelli di un altro (possibili cause di queste combinazioni potevano essere le diverse reputazioni delle botteghe nelle sculture a tutto tondo o applicate, con conseguenti incarichi di un lato piú importante per un ambito e di uno che lo era meno per l'altro ambito: ad es., Prassitele potrebbe aver avuto il lato nord, non quello sud, pertinente per fregi a Timoteo, se la sigla π su alcuni leoni, forse dal lato nord, indicasse la provenienza dalla sua bottega). Sui rilievi, W. Schiering, in «Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts», XC (1975), pp. 121-35; S. Hornblower, *Mausolos*, Oxford 1982. Delle sculture superstiti, alcuni esempi denotano la valorizzazione di spinte emotive, atteggiamenti concitati ed espressioni patetiche: pertanto sono stati fatti risalire a Scopa; altri, notevoli per ricerca di soluzioni virtuosistiche e manieristiche e per la predilezione per corpi panneggiati, rimanderebbero a Timoteo; altri ancora si distinguono per immagini statiche e cadenzate e rinvierebbero a Briasside; per le sculture con iconografie e maniera piú classicistiche, di matrice attica, si è pensato a Leocare (Giuliano, *Arte greca*, II cit., pp. 652-713). Il comune carattere celebrativo, «d'occasione» di queste produzioni e ricorrenti peculiarità iconografiche (la «diagonale eroica») risalgono forse a Piteo che, progettista dell'intero impianto, avrebbe predisposto anche il piano generale dell'apparato scultoreo, forse con modellini in scala ridotta, su cui le singole botteghe avrebbero creato statue e modelli definitivi dei fregi. Su Piteo scultore, cfr. nota seguente. Il preziosismo ionico della lavorazione superficiale dei fregi, si è detto, può forse essere attribuito alle maestranze ioniche che scolpirono le lastre marmoree.

toto circumitu pedes CCCCXXXX, attollitur in altitudinem XXV cubitis,
31 cingitur columnis XXXVI. Pteron vocavere circumitum. Ab oriente caelavit Scopas, a septentrione Bryaxis, a meridie Timotheus, ab occasu Leochares, priusque quam peragerent, regina obiit. Non tamen recesserunt nisi absoluto, iam id gloriae ipsorum artisque monimentum iudicantes; hodieque certant manus. Accessit et quintus artifex. Namque supra pteron pyramis altitudinem inferiorem aequat, viginti quattuor gradibus in metae cacumen se contrahens; in summo est
32 quadriga marmorea, quam fecit Pythis. Haec adiecta CXXXX pedum altitudine totum opus includit. – Timothei manu Diana Romae est in Palatio Apollinis delubro, cui signo caput reposuit Avianius Evander.

In magna admiratione est Hercules Menestrati et Hecate Ephesi

piú corto; il perimetro completo è di 440 piedi; in altezza arriva a 25 cubiti ed è circondato da 36 colonne; il perimetro colonnato è chia-
31 mato *pteron*. Il versante orientale lo scolpí a rilievo Scopa, quello settentrionale Briasside, il meridionale Timoteo, l'occidentale Leocare. La regina morí prima che lo finissero, ma i quattro non interruppero il lavoro finché non fu compiuto, perché capirono che sarebbe rimasto come monumento alla loro gloria ed al loro talento (ancora oggi si discute a chi dei quattro dare la palma). Ai quattro si aggiunse anche un quinto artista: infatti sullo *pteron* si innalza una piramide alta quanto la parte piú bassa dell'edificio, che ha ventiquattro scalini e si assottiglia progressivamente fino alla punta; in cima ad essa c'è una quadriga di marmo, scolpita da Piti[1]. Se si comprende anche
32 questa, l'insieme del monumento raggiunge l'altezza di 140 piedi. Di Timoteo, c'è a Roma sul Palatino nel tempio di Apollo una Diana[1] il cui capo è stato rifatto da Avianio Evandro[2].

Molto ammirato è l'Ercole di Menestrato[3] e l'Ecate, che si trova

31. [1] *Pythis* è probabilmente libera trascrizione di *Pytheos* (tramite la variante *Pythios*): infatti la realizzazione del monumento di coronamento dell'intera opera si addice a chi aveva predisposto quest'ultima. La quadriga (su cui cfr. Waywell, *Free-standing* cit.) è un esempio dell'impiego di quest'iconografia atletica con finalità celebrative di personaggi d'eccezione, che si afferma nel IV secolo: XXXIV.19, nota 4; 64, nota 6; 72, nota 3; XXXV.93, note 5-6; 99 e 101, note 2; 140, nota 6.

32. [1] Sul tempio di Apollo sul Palatino, XXXIV.14, nota 4: l'Artemide di Timoteo, con l'Apollo di Scopa e la Leto di Cefisodoto il Giovane, formava la triade di culto del nuovo impianto. La sede originaria poteva essere Ramnunte, per analogia con l'Apollo di Scopa (par. 25, nota 3), o un centro sulla costa egea dell'Anatolia (come altre opere poi collocate in tale tempio: par. 24, nota 3; e in accordo con l'attività di Timoteo per Alicarnasso: par. 30, nota 2). L'epoca di asportazione è da porre nel 36-28, gli anni di erezione del nuovo impianto. Come le altre due statue di culto, anche l'Artemide compare sulla base di Sorrento (parr. 24 e 25, note 3). La dea era raffigurata come dadofora e armata, in posizione leggermente obliqua, appoggiata a una lunga torcia: la personalità dello scultore si rivela nella creazione di una tensione ritmica ottenuta con l'adozione di direttrici visive contrapposte, nella modellazione del corpo tramite un peplo aderente e nella resa chiaroscurale, con profonde pieghe, di quest'elemento (*LIMC*, s.vv. *Artemis*, n. 450; *Artemis/Diana*, nn. 6, 282). Echi di tale statua possono essere individuati in un torso dal Mausoleo e in un'Artemide su un'anfora a Napoli (Schlörb, *Timotheos* cit., pp. 66-68): quest'ultimo esempio permette di recuperare l'immagine della testa con la tipica acconciatura a melone. Per gli elementi qui citati e la presenza del ritmo a gambe incrociate, la statua pare attribuibile alla tarda produzione di Timoteo (verso il 350), in un momento non lontano dall'attività dello scultore per il Mausoleo.

[2] Su *repono* come «pongo in luogo di qualcosa», «sostituisco», E. Forcellini, *Lexicon totius latinitatis*, Bologna 1965, s.v. La testa originale doveva esser stata distrutta o danneggiata: probabilmente la funzione cultuale e l'esigenza di godere della statua nella sua interezza avranno imposto il rifacimento del capo. Gaio Avianio Evandro, scultore e toreuta da Atene, liberto di Marco Emilio Avianio, attivo almeno dal 51 a. C. in questa città, da dove Antonio lo aveva portato con sé ad Alessandria nel 36, con la rovina di Antonio, nel 30, fatto prigioniero, fu portato a Roma, dove destò l'ammirazione dell'Urbe per la sua maestria, soprattutto con opere di toreutica; Augusto lo incaricò, probabilmente nel 28 o 27, di scolpire la testa dell'Artemide forse perché Evandro, a giudicare dai soggetti delle sue opere, si caratterizzava per una maniera tardo-classica «mimetica» (Cicerone, *Ad familiares* VII 23; XIII 2, 21, 27; Orazio, *Satyrae* I 3.90; Porfirione, *ad loc.*; e, per la data presumibile di erezione della triade di culto, nota precedente). Sul restauro di opere d'arte a Roma in relazione con l'approccio dei Romani agli originali greci, par. 28, nota 2; XXXIV.63, nota 5; XXXV.4, nota 2; 26, nota 6; 91 e 94, note 1.

[3] Probabilmente, lo stesso Menestrato autore di una statua in bronzo di poetessa (Taziano, *Contra Graecos* 52 34, 9) e di un'altra, pure bronzea, dedicata nello *Ptoion* (celebre santuario d'A-

in templo Dianae post aedem, in cuius contemplatione admonent aeditui parcere oculis; tanta marmoris radiatio est. – (Non postferuntur et Charites in propylo Atheniensium, quas Socrates fecit, alius

ad Efeso nel tempio di Diana dietro al santuario. I guardiani del tempio consigliano a chi va ad ammirare questa statua di schermarsi lo sguardo: tale è lo splendore che irradia dal marmo[4] (non sono da meno le Cariti che si trovano nei Propilei di Atene, e che furono scolpite da Socrate – da non confondersi con Socrate il pittore, ma taluni pensano che sia la stessa persona[5]). Per quanto riguarda il fa-

pollo della Beozia: «Bulletin de Correspondance Hellénique», XXII, 1898, pp. 243-44), perché queste tre testimonianze sono riferibili ai decenni centrali del IV secolo e compongono l'immagine d'uno scultore legato a santuari d'Apollo e Artemide e alle relative committenze («Bulletin de Correspondance Hellénique», XXIV, 1900, pp. 80-81): infatti una statua di poetessa si addice a un luogo di culto di Apollo, mentre l'Eracle, l'eroe «simbolo» di Tebe, poteva essere un voto pubblico di questa città nel predetto santuario beota.

[4] La statua si trovava nell'opistodomo del tempio di Artemide a Efeso (cfr. *in templo* e *post aedem*), una parte del quale era adibita a sede di culto di Ecate. Strabone, XIV, 641 cita la statua di culto d'Ecate, riferendola allo stesso contesto ambientale (μετὰ τὸν νεών equivale a *post templum*) e citandone l'autore, Trasone (cfr. XXXIV.91, nota 24). La statua è databile a un momento posteriore al 334 a. C., quando il nuovo *Artemision* non era ancora stato ultimato (su tale impianto, cfr. par. 95) e si inserisce dunque nel fervore di iniziative che caratterizza Efeso e il santuario di Artemide nella seconda metà del IV secolo (XXXV.92, nota 1; 93, note 1-2; 96, nota 2; 129, 132 e 147, note 1). Se a quest'opera di Trasone risale l'iconografia di Ecate con tre teste e sei braccia (adottata poi anche nella vicina Pergamo e in accordo con le sembianze mostruose assunte anche da Artemide a Efeso), Trasone rientrerebbe nell'incipiente affermazione, nel primo ellenismo, del barocco asiano (sintesi del problema in *EAA*, s.v. *Thrason*, n. 2). La notizia della *marmoris radiatio* fa pensare a un marmo particolarmente splendente (alabastrino?), senza coloriture e patine (cfr. XXXV.133, nota 1), nella penombra dell'opistodomo (in cui il sacello d'Ecate poteva esser delimitato da strutture «leggere» in alzato, atte a schermare la luce). Per la ricerca di effetti di *splendor*, Trasone si doveva porre sulla scia di Apelle, il grande pittore efesino (XXXV.29, nota 2; 92, nota 1).

[5] Sul pittore Socrate, vissuto probabilmente nella seconda metà del IV secolo, XXXV.137, nota 2. Plinio giustamente distingue da questi l'omonimo scultore in marmo, riferito invece dalle fonti superstiti alla metà del V secolo circa (Overbeck, *Schriftquellen* cit., nn. 907-16). Gli scrittori in questione sostengono che questo Socrate è il celebre filosofo che, figlio d'uno scultore in marmo, avrebbe anch'egli praticato tale arte in gioventú. Diogene Laerzio, II 18-19 cita la fonte della tradizione su Socrate prima scultore e poi filosofo, Duride. Pertanto Plinio, pur non parlandone, dipendendo probabilmente anch'egli da Duride (citato nella bibliografia del libro XXXVI), dà per scontata tale identificazione (altrimenti, avrebbe corretto un'opinione tanto diffusa e per lui erronea): essa è stata generalmente rifiutata dai moderni, che hanno pensato a confusione con un altro Socrate, scultore tebano attivo nella prima metà del V secolo (Pausania, IX 25.3). Secondo me, l'identità dello scultore col filosofo in età giovanile è accettabile, perché non è smentita da alcun documento e può esser corroborata da diverse considerazioni: l'unanimità della tradizione scritta a tal riguardo; l'alta antichità della fonte *princeps*, Duride, ancora del 300 circa: XXXIV.61, nota 1; la verosimiglianza che Socrate, sicuramente figlio di scultore, fosse stato iniziato all'arte paterna; la probabilità che lo scultore delle Cariti fosse ateniese, essendo queste le statue di culto del relativo piccolo santuario dell'Acropoli, il luogo piú venerando della città: in ogni caso, lo scultore non sarà stato di Tebe, città antagonista di Atene per gran parte del V secolo; il presumibile carattere episodico della produzione di questo scultore, ridotta, a quel che sappiamo, alle sole Cariti (e forse al vicino Ermete Propileo), che dunque si addice a un personaggio che poi abbandonò tale attività; la connotazione filosofica delle Cariti, simboli del possesso a un tempo di virtú e scienza; la valorizzazione delle Cariti nella cultura attica soprattutto in età periclea: cfr. le definizioni delle tre divinità ad opera di Fidia, Pausania, V 11.7; la pertinenza del santuarietto dell'Acropoli all'area interessata dal programma pericleo. Si può quindi pensare che la composizione, probabilmente di culto (per un luogo di culto delle Cariti forse di nuova costituzione), promossa dallo stato ateniese, fosse dovuta a un'iniziativa della dirigenza periclea e avesse costituito uno dei primi momenti della monumentalizzazione dell'area dei Propilei (sui quali, XXXVI.101, nota 2; il santuarietto delle Cariti si trovava sulla terrazza dell'Acropoli, presso il tratto di muro pelasgico a sud dei Propilei: L. Beschi, in «Annuario della Scuola Archeologica Italiana di Atene», XLV-XLVI, 1967-68, pp. 535 sg.), subito dopo la metà del secolo (Corso, *Monumenti periclei* cit., p. 72). Socrate, ventenne intorno al 450 (era nato nel 470 o 469), si sarebbe accaparrato quest'incarico, forse per opera del padre scultore già affermato e che, come artigiano, può esser stato di parte periclea. Le tre statue (le fonti parlano di ἀγάλματα) sono forse riconoscibili

ille quam pictor, idem ut aliqui putant). – Nam Myronis illius, qui in aere laudatur, anus ebria est Zmyrnae in primis incluta.

33 Pollio Asinius, ut fuit acris vehementiae, sic quoque spectari monumenta sua voluit. In iis sunt Centauri Nymphas gerentes Arcesilae, Thespiades Cleomenis, Oceanus et Iuppiter Eniochi, Appiades

moso Mirone, lodato nella trattazione del bronzo, è particolarmente famosa la Vecchia ubriaca di Smirne[6].

33 Asinio Pollione, con il suo temperamento gagliardo e focoso, volle che le sue statue fossero ammirate in modo parimenti ardente[1]: tra esse ci sono i Centauri che recano in groppa le ninfe, opera di Arcesilao[2], le Tespiadi di Cleomene[3], l'Oceano ed il Giove di Enio-

nelle Cariti tipo Chiaramonti: le dee erano rappresentate in atto di danzare, vestite, tenentesi per mano (W. Fuchs, *Die Vorbilder der nenattischen Reliefs*, Berlin 1959, pp. 59-63); Socrate, e probabilmente anche il padre, avrebbe scolpito secondo una maniera tradizionalista, di indirizzo ionizzante, la riproposizione del quale, nel momento in cui si intendeva realizzare una pace *de facto*, se non *de iure*, con la Persia, e propagandare il sostrato accomunante Atene e «alleati» ioni, poteva forse avere un significato politico.

[6] Il rimando di Plinio è al celebre Mirone, la cui produzione statuaria era stata trattata in XXXIV.10, 49, 57-59, 68, 79. Ben documentata è del resto l'attività dello scultore per centri della Ionia (XXXIV.58, nota 1) ed è noto che fin da età severa si addensano le rappresentazioni di vecchi (memorabili quelle del vaso Schwerin di Pistosseno e del frontone E di Olimpia), un esito probabilmente della frequente comparsa in rappresentazioni tragiche di personaggi anziani, con la loro carica patetica (cfr. anche Sellers e Ferri *ad loc.*). Si aggiunga che la bottega di Mirone, pur specializzata in produzioni in bronzo, si era impegnata anche in opere con altri materiali, tra i quali l'argento (Fedro, V *pr.* 6; Marziale, IV 39.1). Pertanto non sembra plausibile la proposta di riconoscere qui un errore di Plinio, pensando a un Mirone dell'età di Attalo I (per altro probabilmente mai esistito: R. Carpenter, in «American Journal of Archaeology», LVIII, 1954, pp. 1-12), che sarebbe stato autore della «Vecchia Ubriaca» tipo Monaco-Capitolino (per l'attribuzione dell'opera a «Scopa minore», P. Mingazzini, in «Jahreshefte des österreichischen archäologischen Instituts», L, 1972-73, pp. 13-22). Naturalmente, il tipo Monaco-Capitolino può esser stato una ricreazione ellenistica del tema mironiano.

33. [1] Plinio, terminato l'esame delle maggiori personalità della scultura in marmo del periodo ritenuto migliore di quest'arte (da Pericle ai Diadochi: parr. 15-32), passa a dar notizia delle maggiori collezioni romane (parr. 33-39), probabilmente perché le statue in marmo in esse raccolte erano piú numerose di altri *genera* di opere d'arte (essendo la produzione in marmo senz'altro quantitativamente piú cospicua di quelle in bronzo e pittorica). Egli ha già segnalato i capolavori custoditi a Roma dai grandi maestri: ora pertanto elencherà soprattutto statue di scultori «minori». Sulla collezione di Pollione, parr. 23, nota 1; 24, nota 4; 25, nota 5. Naturalmente Plinio, per questi cataloghi, si avvale, oltre che di notizie desunte da libri, principalmente dell'autoscopia dei monumenti: par. 28, nota 2.

[2] *Arcesilae* è genitivo di *Arcesilas*, probabile *variatio* di *Arcesilaos*, l'allievo di Pasitele (XXXV.155, nota 3; 156, nota 1). Infatti la creazione di gruppi mitologici galanti si addice a uno scultore tardoellenistico, di scuola neoattica, sensibile alla tradizione tardoclassica che aveva dato forma alla rivalutazione di esseri mitici «minori». I Centauri con le Ninfe in groppa sono riconoscibili nei tipi Vaticano e Capitolino (G. C. Picard, in «Mélanges d'Archeologie et d'Histoire. Antiquité. Ecole Française de Rome», 1973, 1, p. 172).

[3] Anche questo Cleomene era evidentemente uno scultore neoattico che si rifaceva alla tradizione prassitelica: le Tespiadi (Muse venerate a Tespie: XXXIV.66, nota 5) dovevano infatti essere la rimeditazione dell'omonima opera, probabilmente di Prassitele, che stava a Roma (par. 39). Egli è probabilmente il Cleomene ateniese che firma una statua da Piacenza, perché questa costituisce una *variatio* d'un ritmo creato da Cefisodoto il Giovane e Timarco per l'Asclepieio di Coo («Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts», LVI, 1941, pp. 151-62) e si inquadra dunque nella predetta rielaborazione del retaggio prassitelico; probabilmente coincide anche con lo scultore che firma l'Ara col sacrificio di Ifigenia agli Uffizi, per le affinità che legano quest'opera a quella di Piacenza (sulle quali c'è *communis opinio*) e per la probabile dipendenza dal Sacrificio d'Ifigenia di Timante (XXXV.73, nota 1), vale a dire di un altro artista che aveva cercato di rendere l'espressione psicologica tramite una modellazione chiaroscurale. Alla stessa temperie porta l'Afrodite Medici firmata da Cleomene figlio di Apollodoro ateniese, perché rientra nella valorizzazione di temi e iconografie di tradizione prassitelica (*LIMC*, s.v. *Aphrodite*, nn. 419-21). Si può quindi proporre che un Cleomene, figlio di Apollodoro, ateniese, fiorito in età cesariana, avesse scolpito dapprima la Medici (perché si firma ancora con patronimico ed etnico, quindi non è ancora molto famoso), poi la statua di Piacenza (per la quale ricorda l'etnico, non piú il patronimico), poi la base Uffizi (quando firma col solo nome, evidentemente perché famoso) e, in quest'ultimo periodo, anche le Tespiadi citate da Pli-

Stephani, Hermerotes Taurisci, non caelatoris illius, sed Tralliani,
34 Iuppiter hospitalis Papyli, Praxitelis discipuli, Zethus et Amphion

co[4], le Appiadi di Stefano[5], gli Ermeroti di Taurisco (non il cesellatore famoso, ma il Taurisco di Tralle[6]), il Giove protettore degli ospi-
34 ti – di Papilo, discepolo di Prassitele[7], – il gruppo di Zeto, Anfione,

nio: il suo itinerario sarebbe quindi proceduto da una libera ricreazione, ancora ellenistica, della tradizione tardoclassica (la Medici sembra una creazione del I secolo a. C.) a una produzione sempre piú aderente ai prototipi; il figlio, Cleomene di Cleomene, che firma il cosiddetto Germanico al Louvre, ormai in età augustea inoltrata, avrebbe approfondito questo indirizzo, pervenendo alla riproposizione di un prototipo altoclassico, rievocato con «metallica» compostezza, al quale è schematicamente sovrapposta una testa ritratto (l'addizione di prototipo altoclassico e testa-ritratto presupporrebbe l'Augusto Prima Porta). Su tale questione, G. A. Mansuelli, in «Rend. Acc. Ss. Ist. Bologna», VI, 1954, pp. 1-56; D. Peppas Delmouzou (in corso di stampa).

[4] Enioco (qui si accetta la lezione di B) è altrimenti ignoto, ma sarà stato un neoattico, come gran parte degli scultori di questa serie, e forse di Atene (dov'è noto un altro *Heniochos*: *RE*, s.v. *Heniochos*, nn. 2-3). La fortuna iconografica di Oceano è un tenue indizio per un'assegnazione dello scultore a questo periodo (*EAA*, s.v. *Oceano*). Oceano e *Zeús* potevano rientrare nella stessa composizione: probabilmente un'allegoria cosmica (avrebbero rappresentato rispettivamente il perimetro della terra e il suo «governo» divino).

[5] Stefano è noto anche dalla sua firma dell'Atleta Albani, con la quale si dichiara allievo di Pasitele (*IG* XIV 1261), e da una firma di Marco Cossuzio Menelao (*IG* XIV 1251), attivo in età tiberiana, che afferma d'essere discepolo di Stefano. Dall'Atleta Albani si ricava ch'egli avrebbe elaborato un nuovo canone eclettico della figura umana, caratterizzato dalla rimeditazione di un ritmo peloponnesiaco d'età severa filtrato alla luce della ponderazione policletea, di un trattamento anatomico naturalistico, della visione della statua di tre quarti, con «spunti» tratti dall'attualità (la capigliatura); cfr. E. Simon, in «Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Athenische Abteilung», CII (1987), pp. 291-304. Le Appiadi erano Ninfe dell'acqua Appia. Esse sembrano riconoscibili in un gruppo di tre fanciulle nude sorreggenti un bacino (M. Borda, *Pasiteles*, Bari 1953, p. 79), perché si tratterebbe anche in questo caso di una rimeditazione tardoellenistica di prototipi preclassici (i sostegni femminili arcaici di bacini lustrali), allusiva al carattere di Ninfe di una fonte, delle Appiadi e, per le immagini nude, alla funzione di sede di appuntamenti galanti e ritrovi d'amore che aveva il sito in cui, entro l'area dell'*Atrium*, si ergevano le Appiadi, non lungi il tempio di Venere (Ovidio, *Ars amatoria* III 451 sg.; cfr. Coarelli, *Guida archeologica* cit., p. 106; l'attribuzione alle Appiadi del tipo di Ninfa che regge una conchiglia va esclusa, perché quest'iconografia non sembra derivare da una composizione a piú statue: su di essa, W. Amelung, *Die Skulpturen, etc.* II, Berlin 1980, n. 77). Le Appiadi furono realizzate probabilmente prima del 39 a. C., quando fu costituita la biblioteca di Pollione (XXXV.9, nota 1), dunque anteriormente all'Atleta Albani, di piena età augustea.

[6] Taurisco, figlio di Artemidoro, fratello di Apollonio, appartenente a una famiglia di scultori di Tralle (attiva ancora nel I secolo d. C.: *Inschriften von Magnesia*, n. 213), ma adottato dallo scultore Menecrate, fu attivo sulla costa dell'Asia Minore e sulle isole prospicienti (soprattutto a Rodi) nel 170-140 a. C. (sintesi in Giuliano, *Arte greca*, II cit., pp. 982-83, 1088): forse proprio da Rodi furono portati a Roma gli Ermeroti (cioè erme terminanti superiormente come Eroti), con altre opere rodie (Appiano, IV 60-74; V 2), nel 43 a. C., vale a dire proprio nel torno di tempo di costituzione della collezione di Asinio Pollione (XXXV.9, nota 1). Le erme desinenti come Eroti si inquadrano nella notevole fioritura, con una ricca gamma di variazioni, dei tipi ermaici nel medioellenismo asiano (sui tipi d'erme, H. Wrede, *Die antike Herme*, Mainz am Rhein 1986); non a caso, i pochi esempi di Ermeroti noti appartengono a produzioni di officine asiane (bibliografia in Rouveret, *ad loc.*). La definizione complessiva *Hermerotes* fa pensare si trattasse di una composizione, non di erme isolate (cfr. nel paragrafo seguente, nota 1, la creazione di un gruppo con diversi personaggi da parte di Apollonio e Taurisco). Su Taurisco cesellatore e pittore, XXXIII.156; XXXV.144, nota 3.

[7] Questo passo dimostra che la scuola di Prassitele non era limitata ai figli di questi (Cefisodoto e Timarco), ma comprendeva anche altri aspiranti scultori, il cui apprendistato presso una bottega tanto rinomata doveva risultare evidentemente vantaggioso per la loro futura attività. *Iuppiter hospitalis* è la traduzione latina di *Zeús Xénios*, il cui culto è attestato soprattutto ad Atene, in età arcaica e classica (il relativo santuario si trovava nella valletta tra l'Areopago e la Pnice: *IG* I² 886; R. E. Wycherley, *The Stones of Athens*, Princeton 1978, p. 194): è pertanto verosimile che, nella seconda metà del IV secolo, una nuova statua del dio fosse stata eretta in questo santuario, portata a Roma, come molte altre, nella prima età augustea; Papilo, altrimenti ignoto, potrebbe quindi aver continuato la produzione prassitelica di statue per santuari dell'Attica. È probabile che Papilo si fosse rifatto allo *Zeús* creato da Prassitele per Megara (l'unico di questo scultore noto), riconoscibile in un'immagine del dio da un altare di Ostia (*LIMC*, s.v. *Dodekatheoi*, nn. 6 e 24), vale a dire a un

ac Dirce et taurus vinculumque ex eodem lapide, a Rhodo advecta opera Apollonii et Taurisci. Parentum hi certamen de se fecere, Menecraten videri professi, sed esse naturalem Artemidorum. Eodem loco Liber pater Eutychidis laudatur, ad Octaviae vero porticum

Dirce e il toro (ricavati tutti, assieme alle corde che li legano, da uno stesso tipo di marmo), opera di Apollonio e Taurisco che fu importata da Rodi[1] – Apollonio e Taurisco ebbero una specie di gara tra loro, riconoscendo che Menecrate era il loro padre putativo, ma il padre naturale era Artemidoro[2]. Nel medesimo luogo c'è un Padre Libero di Eutichide[3], mentre vicino al Portico di Ottavia c'è, nel

tipo seduto sul trono, il capo barbuto e incoronato di riccioli, il volto modellato pittoricamente, dolce e patetico, il torso nudo, col manto che ricade sulla spalla sinistra e avvolge la parte inferiore del corpo. Queste peculiarità sono riproposte nello *Zeús Xénios* tipo Museo Nazionale Romano – Wilton House – Torlonia – Ny Carlsberg (E. Paribeni, *Il Museo Nazionale Romano*, Roma 1953, n. 123), serie di cui lo *Zeús Xénios* di Papilo dovrebbe dunque essere il prototipo. Egli avrebbe rielaborato l'iconografia del maestro, accentuandone i valori chiaroscurali e la carica patetica e caratterizzandola con un trattamento nervoso del panneggio e con una posa instabile; quest'opera documenterebbe pertanto l'innesto nella tradizione prassitelica della sensibilità lisippea, allora dominante, per il movimento, in accordo con l'eclettismo dimostrato dalla scultura attica nell'ellenismo incipiente (A. Stewart, *Attika*, London 1979, pp. 34-169). Non sembra pertanto plausibile la correzione di *Praxitelis* in *Pasitelis* (Rouveret, *ad loc.*), motivata da una supposta presenza nella collezione di Pollione di soli originali tardoellenistici (il che non è vero; cfr. le quattro composizioni di Prassitele e le statue di Cefisodoto il Giovane e Scopa presenti tra i *monumenta*: XXXVI.23, nota 1; 24, nota 4; 25, nota 5; quella di Eutichide, del primo ellenismo: par. seg.; le due composizioni di Apollonio e Taurisco, del medio ellenismo), in quanto le predette considerazioni su culto e iconografia del dio rendono plausibile la lezione tràdita.

[1] Su Apollonio e Taurisco e le probabili circostanze di asportazione della statua, par. prec., nota 6: dei due , Taurisco doveva essere la personalità piú cospicua, ricordata anche per un'opera «individuale» (gli Ermeroti). Il gruppo con *Zeús*, ecc. è riconoscibile nel Toro Farnese e in diverse riproposizioni dell'iconografia di Dirce da Rodi ancora del II secolo a. C. (*LIMC*, s.v. *Dirke*, nn. 1 e 7; pp. 640-44): Zeto, Anfione, Dirce e il toro formano, per cosí dire, i quattro lati di un gruppo piramidale, dunque privo di frontalità e pienamente inserito nello spazio. Notevole soprattutto Dirce, che, per l'iconografia e l'espressione del volto, dall'intenso patetismo, era chiamata a suscitare la commozione dello spettatore e la sua partecipazione al dramma, presentato ancora in svolgimento (il che richiama i donari pergameni di Epigono: XXXIV.84, note 1-2, 4-5; 88, note 1-2). Apollonio e Taurisco avrebbero stemperato la grandiosità, il patetismo, la spinta ascensionale, derivati dalla loro educazione asiana con un trattamento pittoricistico e con la realizzazione di un insieme statico (cfr. la configurazione piramidale e quindi «chiusa» del gruppo), dando quindi un proprio contributo alle ricerche di effetti chiaroscurali tipiche della maniera rodia. L'espressione *in eadem lapide* è stata convincentemente spiegata (Ferri, *ad loc.*) con riferimento all'impiego di un solo tipo di marmo, non di un solo blocco (par. 37): se il marmo in questione era quello azzurrognolo dalle cave di Larto a Rodi, la realizzazione con questo materiale (di non facile lavorazione) di un'opera tanto complessa e fin anche della fune doveva esser stata un notevole pezzo di bravura.

[2] Menecrate è identificabile con l'omonimo scultore di una parte della Gigantomachia dell'Altare di Pergamo (*Die Inschriften von Pergamon*, in *Altertümer von Pergamon*), a cura di M. Fraenkel, Berlin 1890-95, n. 70), per congruenza cronologica (la Gigantomachia fu scolpita probabilmente nel 180-165), territoriale (lo scultore era attivo in Asia Minore) e artistica (il barocco asiano è il necessario antecedente della maniera di Apollonio e Taurisco). Questi dovrebbe coincidere col Menecrate citato da Ausonio, *Mosella* 307-9, tra i sette piú celebri architetti, perché gli si potrebbe riferire l'Altare di Pergamo, altrimenti mancante tra le costruzioni di cui il poeta ricorda i creatori: in tal caso, egli sarebbe stato il sovrintendente (ἐπίσκοπος) dell'intero impianto, oltre ad aver realizzato una parte dell'apparato scultoreo, non diversamente da Fidia (par. 15, nota 2), Piteo (parr. 30, nota 2; 31, nota 1) ed Epigono (XXXIV.84 e 88, note 1), che avevano avuto la direzione generale dei lavori per i rispettivi monumenti, collaborando anche alla realizzazione di parti delle relative sculture. Il Menecrate attivo a Pergamo, essendo detto figlio di Menecrate nell'iscrizione *ad hoc*, non può essere il coevo Menecrate tebano figlio di Sopatro (Marcadé, *Recueil* cit., pp. 81-83). Sull'Altare di Pergamo, fondamentale E. Simon, *Pergamon und Hesiod*, Mainz am Rhein 1975. Artemidoro di Tralle, altrimenti ignoto, fu probabilmente anch'egli scultore in marmo (dato il ricorrere degli stessi mestieri nelle famiglie greche) e potrebbe stare alla base della componente lirica e pittorica della maniera dei figli, come Menecrate starebbe alla base di quella oratoria e barocca.

[3] Deve trattarsi del discepolo di Lisippo, l'unico Eutichide noto a Plinio (XXXIV.51, nota 9; 78, nota 4; XXXV.140, nota 6), che, avendo praticato la statuaria e la pittura, può anche aver scol-

Apollo Philisci Rhodii in delubro suo, item Latona et Diana et Musae novem et alter Apollo nudus. Eum, qui citharam in eodem templo tenet, Timarchides fecit, intra Octaviae vero porticus aedem Iu-

suo santuario, un Apollo di Filisco di Rodi, poi una Latona, una Dia-
35 na, nove Muse ed un altro Apollo nudo[4]. Di quello che regge la cetra, nello stesso tempio, fu autore Timarchide[1], e all'interno dei portici di Ottavia, nel tempio di Giunone, della statua della dea[2],

pito il marmo; inoltre questo Dioniso, come altre opere della collezione di Pollione (cfr. nota 1; parr. 24, nota 4; e forse 25, nota 5), è probabilmente di provenienza micrasiatica, il che si addice al maestro della *Týche* di Antiochia; e il tema divino pare piú appropriato all'Eutichide protoellenistico che agli esponenti seriori della famiglia, che sembrano essere stati attivi soprattutto per soggetti minori (sul problema, cfr. il mio studio in «Archeologia Veneta», VIII (1985), pp. 201-7). Quest'opera si inserisce pertanto nella meditazione da parte di questo artista di divinità inerenti la felicità e il destino umani (cfr. la *Týche* e la *Nike*), tematica tipicamente lisippea, che caratterizza pertanto anche quest'allievo di Lisippo, i suoi committenti e il suo pubblico.

[4] Filisco apparteneva a una famiglia rodia di artefici legati a santuari di Apollo e quindi alla ridefinizione di divinità della sua cerchia, soprattutto per statue votive: si conosce un Filisco pittore forse del tardo V secolo (XXXV.70 e 143, note 2); un Policarmo e un Filisco dedicano, con altri «demiurghi», un donario in un santuario di Apollo dell'isola, nel III secolo («Clara Rhodos», VI-VII, 1932, p. 400, n. 28); un Policarmo scultore, citato nel paragrafo seguente, attivo forse nei decenni centrali del II secolo, potrebbe essere il figlio del Filisco qui considerato; un altro Filisco è noto come «sovrintendente» ai lavori del tempio di Apollo a Didima, intorno al 100 a. C. (*Didyma*, II, Berlin 1958, nn. 45 s.); ancora un Filisco figlio di un Policarmo di Rodi firma a Taso una statua di sacerdotessa, non a caso in un santuario di Artemide, intorno al 50 a. C. (*IG*, XII, Suppl., 383). Tra III e II secolo in questa bottega debbono esser state rimeditate le iconografie prassiteliche delle Muse, note dalla base di Mantinea (sulle quali è ancora valido per me W. Amelung, *Die Basis, etc.*, Berlin 1985): tale ridefinizione rodia è nota principalmente dal rilievo con apoteosi di Omero di Archelao di Priene, del 130 a. C. circa (D. Pinkwart, *Das Relief des Archelaos, etc.*, Kallmüntz 1965) e, con cospicue varianti, dalla base di Alicarnasso, del 120 a. C. circa (D. Pinkwart, in *Antike Plastik*, VI (1967), pp. 89-93), ed è caratterizzata da un'accentuazione di sfumato, modellazione pittoricistica delle superfici corporee (nude e panneggiate) e disfacimento dei relativi valori tettonici, da una notevole variazione di ritmi, dalla caratterizzazione delle Muse con singoli attributi e dal loro inserimento in un paesaggio arcadico. Filisco fu probabilmente tra gli artisti greci venuti a Roma in seguito ai ludi di Nobiliore del 186 (Livio, XXXIX 22.1). Forse nel 179, probabilmente lo stesso Nobiliore, il cui ruolo nella recezione del culto delle Muse a Roma è ben noto (XXXV.66, nota 3), incaricò Filisco del gruppo di dodici statue (triade apollinea e nove Muse) e dell'Apollo nudo, per il tempio di Apollo Medico da lui verosimilmente rifatto (su quest'impianto, par. 28, nota 1; XXXV.99, nota 4). Diverse figure del gruppo sono state restituite sulla base di una testa originale di Musa e di riproposizioni seriori dei moduli di Filisco e ribadiscono le predette peculiarità delle Muse rodie; Filisco sembra peraltro essersi distinto dalla propria tradizione di bottega per una maggiore adesione ai prototipi tardoclassici (E. La Rocca, in *Studi Adriani*, Roma 1984, pp. 629-43).

[1] Su Timarchide il Vecchio, XXXIV.91, nota 21: l'Apollo *qui citharam tenet* sarebbe stato commissionato da Nobiliore in occasione della presunta ricostruzione del tempio di Apollo Medico del 179 (La Rocca, *Amazzonomachia* cit., p. 17: sulle iniziative monumentali di Nobiliore, nota precedente e XXXV.66, nota 3; sul tempio di Apollo Medico, nota precedente; par. 28, nota 1; XXXV.99, nota 4) a Timarchide, probabilmente venuto a Roma. L'Apollo Citaredo, di cui rimane una mano, è riconoscibile nel tipo Cirene e denota uno scultore di maniera attica medioellenistica, che si rifà a prototipi di corrente prassitelica, reinterpretandoli alla luce del colorismo e dei ritmi aperti in voga ad Atene nel II secolo a. C. (E. La Rocca, in «Boll. Mus. Com.», XXIV, 1977, pp. 16-33: ivi bibliografia precedente).

[2] Sulla *porticus Octaviae* e sull'*aedes Iunonis*, XXXIV.31, nota 2. L'interpretazione del passo è controversa: in base a quella tradizionale (Ferri, *ad loc.*), Dionisio avrebbe scolpito la statua di Giunone citata per prima, Policle l'altra; F. Coarelli (in «Dialoghi di Archeologia», II (1968), pp. 334-37) ha proposto di attribuire la prima statua ancora a Timarchide, la seconda a Dionisio e Policle insieme: Timarchide avrebbe scolpito la statua di culto del tempio di Giunone nel 179, o poco dopo, quando sarebbero stati appaltati i lavori per il tempio della dea (Livio, XL 52) e questo scultore era attivo per il vicino tempio di Apollo; invece Dionisio e Policle, figli di Timarchide (cfr. nota seg.), avrebbero scolpito una nuova statua della dea, quando furono attivi, anche in tal caso con un lavoro collegiale, per l'attiguo tempio di Giove, nel 146 (cfr. nota 6) e in coincidenza col restauro dell'impianto di Giunone. Delle due statue citate di Giunone, la prima dev'esser stata di culto (cfr. *Iunonem ipsam*), la seconda votiva (cfr. *aliam*): P. Gros, *Aurea templa. Recherches sur l'architecture religeuse de Rome à l'époque d'Auguste*, Roma 1976, pp. 162-63. L'interpretazione del Coarelli sembra pre-

nonis ipsam deam Dionysius et Polycles aliam, Venerem eodem loco Philiscus, cetera signa Prasiteles. Iidem Polycles et Dionysius, Timarchidis filii, Iovem, qui est in proxima aede, fecerunt, Pana et

un'altra ne fecero Dionisio e Policle[3]. Nello stesso luogo vi è una Venere di Filisco[4]; tutte le altre statue sono di Pasitele[5]. I medesimi Policle e Dionisio, figli di Timarchide, scolpirono il Giove che

feribile, oltre che per la sua coerenza e la concordanza coi dati sulle iniziative concernenti i due templi e sull'attività collegiale dei due fratelli nella stessa area, anche perché è difficile pensare che Dionisio, il fratello minore, certo ancora all'inizio della sua attività (cfr. nota seguente), avesse avuto l'incarico della statua di culto e Policle, il fratello maggiore e scultore già rinomato (XXXIV.52, nota 4), fosse stato incaricato di quella votiva. Poiché la presenza di Timarchide in Grecia è attestata nel 190-180 circa e poi di nuovo nel 149-146, prima e dopo il soggiorno romano dello scultore (Stewart, *Attika* cit., p. 44), questi dev'esser venuto a Roma appositamente per scolpire le statue richiestegli e per un periodo di tempo limitato (il che può significare anche alcuni anni). La statua di Timarchide dev'esser stata piuttosto apprezzata a Roma se Metello, per nuove statue pertinenti alla stessa area, si rivolse ancora alla bottega di questo scultore: Timarchide, ancora attivo nel 146 (Pausania, VI 12.8-9; Stewart, *Attika* cit., pp. 44 e 163), avrebbe inviato da Atene i figli, forse per dar loro modo di mettersi in luce nell'ambiente romano. È possibile che la colossale dea Albani, in pentelico, essendo la parte superiore di un acrolito di culto, forse di Era, probabilmente da Roma, di bottega neoattica medioellenistica, sia un elemento originale della statua di culto del tempio di Giunone Regina, dunque di quella di Timarchide: il confronto con l'Apollo Citaredo Cirene (cfr. nota prec.) e con una testa d'Eracle al Capitolino (cfr. nota seguente) legittimerebbero tale ipotesi; la proposta è del Coarelli, che però pensa alla Giunone di Policle e Dionisio, mentre la pertinenza a un acrolito, e dunque a una statua di culto, e la maggiore contenutezza plastica rispetto all'Eracle di Policle (e in accordo invece con l'Apollo Cirene) inducono a pensare alla statua di Timarchide e che in questa bottega si sia verificata una progressiva accentuazione coloristica.

[3] Per l'interpretazione del passo e le conseguenze sull'operato di questi scultori a Roma, cfr. nota prec. Su Policle, il fratello maggiore, la cui attività è documentata dal 156-153 al 130, cfr. XXXIV.52, nota 4. La firma di un Policle, trovata in Largo Argentina (*IG* XIV, *Addenda* 1202), è riferibile quasi sicuramente a questi, l'unico dei quattro scultori noti con questo nome (cfr. Stewart, *Attika* cit., p. 43), di cui è attestata la presenza a Roma: essa prova pertanto l'attività di questo Policle in Campo Marzio S. Per le stesse ragioni, al soggiorno romano dello scultore dev'essere relato l'Eracle di Policle citato da Cicerone, *Ad Atticum* VI 1.17, di cui rimane la testa (F. Coarelli, in «Studi Miscellanei», XV, 1969-70, pp. 83-84), notevole, rispetto alla maniera paterna (cfr. le due note precc.), per l'accentuazione della modellazione pittoricistica, della graduazione dei piani e per la ricerca di dare all'immagine un'espressione triste e meditativa. Dionisio è documentato, dopo questa statua e quella di Giove del 146 (cfr. note precc. e 6), ancora nel 110-100 circa, per una firma col nipote Timarchide il Giovane a Delo, pertinente alla statua in nudità eroica del *negotiator Ofellius Fero* (*Inscriptions de Délos*, 1688): egli dev'esser stato pertanto il fratello minore. Poiché la presenza di Policle ad Atene è attestata nel 149 e nel 130, dunque prima e dopo il soggiorno romano, e pure Dionisio tornò sicuramente in Grecia (Stewart, *Attika* cit., pp. 44, 164 e 166), probabilmente i due fratelli, come già Timarchide (cfr. nota prec.), vennero a Roma appositamente per realizzare le statue richieste (nota precedente) e vi risiedettero per un periodo provvisorio (al massimo, alcuni anni). Il soggiorno romano dei due fu fondamentale per il futuro della loro bottega, che continuò a lavorare anche in Grecia per committenti romani (cfr. il ritratto di *Ofellius Fero*) e nella quale si pervenne, ad opera di Dionisio e Timarchide il Giovane, alla formulazione del ritratto in nudità eroica, caratterizzato dall'associazione di ritmi statuari atletici, rimeditati da prototipi di età tardoclassica, e teste fisiognomiche, un esito forse della continua valorizzazione di iconografie «formulari» e del linguaggio coloristico (una delle premesse del ritratto realistico «repubblicano»), propri di questa tradizione, finalizzati al soddisfacimento delle istanze celebrative, soggettivistiche e filelleniche dei committenti (XXXIV.18, nota 1; Stewart, *Attika* cit., pp. 3-33). Sul riconoscimento della Giunone di Policle e Dioniso nella dea Albani (per me da riferire invece alla Giunone di Timarchide), cfr. nota precedente.

[4] Su Filisco, cfr. par. 34, nota 4. La sua Afrodite si inquadra nel confronto con la tematica prassitelica (di cui la dea dell'amore era il soggetto emblematico: cfr. parr. 20, note 4-6; 21, note 1-3; 24, nota 4; XXXIV.69, nota 8; 70, note 1-2) operato dalla scuola rodia nel medio ellenismo (sintesi in Giuliano, *Arte greca*, II cit., pp. 988-89, 1088).

[5] Accetto la lezione *Pasiteles* di dt (*paxiteles* B^2; *Praxiteles* B^1VR^2), perché *lectio difficilior* rispetto a *Praxiteles* (scultore piú noto di Pasitele) e in quanto difficilmente Plinio menzionerebbe puntigliosamente opere di scultori spesso non tra i piú famosi, per poi alludere sommariamente, senza specificarne i soggetti, a statue del celebre Prassitele (cosí Ferri, *ad loc.*). Di contro, l'indicazione *una tantum* di creazioni di Pasitele, di cui buona parte della produzione doveva essere «di serie», anche se di ottima qualità (parr. 39-40; XXXIII.156; XXXV.156; nota 2), pare plausibile.

Olympum luctantes eodem loco Heliodorus, quod est alterum in terris symplegma nobile, Venerem lavantem sese Daedalsas, stantem
36 Polycharmus. Ex honore apparet, in magna auctoritate habitum Ly-

sta nel tempio attiguo[6], e nello stesso luogo Eliodoro eresse il gruppo di Pan ed Olimpo in lotta (la fama di quest'opera ne fa il secondo piú celebre Gruppo di lottatori nel mondo[7]), Dedalsa una
36 Venere che si sta lavando[8] e Policarmo una Venere in piedi[9]. Dagli onori che ricevette appare chiaro che fu oggetto di grande

[6] Il tempio di Giove Statore era attiguo a quello di Giunone Regina, entro la *porticus Metelli*, poi entro la *porticus Octaviae* (sull'intero complesso, XXXIV.31, nota 2): il Giove era la statua di culto, eretta, come il tempio, nel 146 a. C.; su Policle e Dionisio, cfr. le note 2 e 3; l'indicazione *Timarchidis filii* fa pensare che i figli si identificassero nella tradizione e maniera del padre, ciò che sembra confermato dalle poche loro opere per noi afferrabili (cfr. note 1-3).

[7] Il secondo piú famoso, dopo il *symplegma* di Cefisodoto il Giovane (cfr. par. 24, nota 2). Su Eliodoro, XXXIV.91, nota 3. Sul tema di Pan e Olimpo, par. 29, nota 3 (Plinio specifica che i due erano *luctantes*, forse perché di solito *symplegma* ha un significato erotico). Come altre opere rodie, anche questa può esser stata portata via da Rodi nella prima età augustea (cfr. parr. 33, nota 6; 34, nota 1; XXXV.83, nota 1), l'epoca di erezione della *porticus Octaviae*. L'apprezzamento di Plinio per quest'opera si spiega con la predilezione, diffusa nell'alto impero, per i capolavori di scuola rodia (di essa è emblematico l'esempio del par. 37).

[8] Si accetta qui la lezione di B, l'unica che abbia un senso, fornita dal cod. migliore. *Daedalsas* dev'essere trascrizione latina del nome bitinio *Doidálses*, trattandosi d'un nome alquanto inusitato (*RE*, s.v. *Doidalses*, nn. 1-2: tramite la forma eolica *Doidálsas*, la lettura del dittongo oi come e, possibile nel I secolo d. C., e l'ampliamento grafico di e in ae, col proposito di restaurare la grafia corretta: infatti Plinio parla d'una statua che vedeva a Roma e doveva conoscere il nome del relativo scultore soprattutto per comunicazione orale). Quest'Afrodite in atto di lavarsi doveva essere accovacciata, perché contrapposta alla *stans* citata subito dopo: essa quindi deve coincidere col tipo di Afrodite accovacciata in atto di lavarsi, noto da diverse repliche di cui le migliori al Vaticano, al Museo Nazionale Romano e al Louvre: questa probabilità è corroborata dal fatto che tale iconografia compare su monete di centri bitini di età imperiale. Per dinamica del ritmo ascensionale, struttura elicoidale, sensualità della posa e del trattamento delle superfici nude, l'accovacciata è assai prossima a un tipo di *Zeús* noto non a caso da monete dei re di Bitinia dal 228 al 74: lo *Zeús Strátios* , statua che Eustazio, *Ad Dionysium Periegetem* 793, ricorda esser stata a Nicomedia, opera d'uno scultore da lui chiamato *Daídalos*; data la facilità della «correzione» del nome raro *Doidálses* in quello di *Daídalos*, comune tra gli artefici, e considerata la loro assonanza (notevole è che anche per il *Daedalsas* pliniano sia attestata la corruzione *Dedalus*: d' *marg.*), è verosimile si tratti dello stesso scultore, vale a dire di Dedalsa. Questi dev'esser stato attivo a Nicomedia per la statua di culto di uno dei maggiori santuari della città, quello di *Zeús Strátios*, e dunque all'epoca della fondazione di questa, occorsa nel 262, e alla corte del re Nicomede I che volle erigere la nuova capitale bitinia. Tale datazione è corroborata dall'innesto delle predette peculiarità barocche (e della ricerca d'una configurazione tridimensionale) nel tema di tradizione prassitelica dell'Afrodite nuda al bagno. L'unione di virtuosismo barocco e sensualità prassitelica può spiegare il successo dell'Afrodite (e dello *Zeús Strátios*) in ambito rodio, dove tale statua fu rimeditata diverse volte. Essa, da Nicomedia, dove originariamente doveva trovarsi, fu portata a Roma probabilmente nel 36 a. C., quando Augusto e Agrippa si impadronirono della città, dov'era asserragliato Sesto Pompeo. Augusto l'avrebbe quindi collocata nel tempio di Giove della *porticus Octaviae*, eretta di lí a poco. I puntelli presenti nelle copie, necessari per ragioni statiche anche all'originale, ch'era in marmo, non debbono far pensare a un prototipo bronzeo, perché il loro impiego, rientrando nella tradizione prassitelica (cfr. la Cnidia, che ne aveva uno tra la coscia sinistra e la brocca), poteva esser fatto proprio da Dedalsa. Le monete con «Accovacciata» nei predetti centri bitinici debbono pertanto riflettere la presenza di copie. Su Dedalsa, fondamentale L. Laurenzi, in «Annuario della Scuola Archeologica Italiana di Atene», XXIV-XXVI, 1946-48, pp. 167-79; sui tipi di Accovacciata, *LIMC*, s.v. *Aphrodite*, nn. 1018-43. Lascia perplessi la proposta di A. Linfert, in «Archäologischer Anzeiger», LXXXIV, 1969, pp. 158-64, di correggere *Venerem lavantem se sede alia stantem Polycharmus*, perché Plinio in questo passo sta catalogando statue raggruppandole per impianti di appartenenza e pertanto non può riferire l'Afrodite stante a una sede generica; inoltre l'Accovacciata, accettando questa correzione, sarebbe attribuita da Plinio a Policarmo, della bottega di Filisco (cfr. nota seguente), il che pare improbabile, perché un'opera di tanto dirompente plasticità e movimento difficilmente può essere uscita dalla bottega responsabile della maniera pittoricista e sfumata delle Muse di Filisco (par. 34, nota 4).

[9] Policarmo deve appartenere alla famiglia di Filisco (lo scultore delle Muse), caratterizzata appunto dall'alternanza dei due nomi (par. 34, nota 4). Il tema di Afrodite stante pone questo scultore in relazione con la tradizione prassitelica, in accordo con la ripresa di motivi di questa corrente nella

siae opus, quod in Palatio super arcum divus Augustus honori Octavi patris sui dicavit in aedicula columnis adornata, id est quadriga currusque et Apollo ac Diana ex uno lapide. In hortis Servilianis reperio laudatos Calamidis Apollinem illius caelatoris, Dercylidis pyc-

considerazione l'opera di Lisia che il divino Augusto dedicò in memoria del padre Ottavio sull'arco del Palatino in un'edicola sorretta da colonne: si tratta di una quadriga con carro, di un Apollo e di una Diana scolpiti in un unico solo tipo di marmo[1]. Fra le statue celebri nei giardini serviliani[2] trovo che sono l'Apollo del
37 famoso cesellatore Calamide[3], i Pugili di Dercilide[4], e la statua

bottega di Filisco, e, piú direttamente, lo avvicina al piú noto Filisco, autore anch'egli d'un'Afrodite (par. 4): si dovrebbe dunque trattare o del padre o del figlio di questi e, poiché la costante ricreazione della Cnidia caratterizza la scuola rodia soprattutto nel medio ellenismo (cfr. par. 4), conviene ritenerlo il figlio dello scultore delle Muse, fiorito nei decenni centrali del II secolo a. C. Per concordanza di epoca di riferimento (dopo al metà del II secolo), interpretazione pittoricistica e interesse per l'ambientazione (valori propri anche della maniera di Filisco), si potrebbe proporre un riconoscimento dell'Afrodite in questione nella «maliziosa» di Cirene (sulla quale, ancora attuale B. M. Felletti Maj, in «Archeologia Classica», III, 1951, pp. 58-61; la distribuzione delle copie è in accordo con la presenza della statua a Roma). La statua di Policarmo sarebbe stata portata da Rodi a Roma, come altre statue da quest'isola, nella prima età augustea (nota 7).

36. [1] Lisia è uno scultore di Chio, attivo a Lindo nella prima metà del II secolo a. C. per statue votive di dèi ed eroi (C. Blinckenberg, *Lindos*, II, Köbenhavn 1941, nn. 76 sg.): si può proporre che anche la quadriga con Apollo e Artemide fosse stata dedicata in Rodi e portata pur essa a Roma nella prima età augustea. La realizzazione in marmo d'una quadriga deve aver richiesto una lavorazione di gran lunga piú faticosa rispetto alle consuete quadrighe in bronzo, il che suggerisce dovesse trattarsi d'uno scultore virtuosistico, che sottomette alla lavorazione del marmo, coi conseguenti esiti chiaroscurali e rifiniture coloristiche, anche un tema per eccellenza plastico; questi due elementi rendono verosimile una collocazione di Lisia tra barocco asiano e pittoricismo rodio. Sul valore di *ex imo lapide*, par. 34, nota 1. A Roma Augusto collocò la quadriga sull'arco dedicato al padre e che fungeva forse da accesso all'area del tempio palatino di Apollo (su cui, cfr. XXXIV.14, nota 4; in quest'impianto potrebbero esser state collocate diverse opere provenienti dall'area micrasiatica: cfr. parr. 13, nota 2; 24, nota 3; 32, nota 1): egli sarà stato indotto a tale collocazione per la coerenza delle due divinità rappresentate da Lisia col dio venerato nell'area, per la consuetudine a porre cocchi trionfali sopra fornici, forse già in età tardorepubblicana (XXXIV.19, nota 4), e naturalmente anche per il largo successo della maniera rodia in età augustea (di cui la migliore testimonianza è proprio questa di Plinio, che ai parr. 34-36 ricorda diverse opere rodie portate a Roma in questo torno di tempo), sentita forse come la prima formulazione di una sintesi eclettica del retaggio classico, com'è noto uno dei piú importanti indirizzi di ricerca pure della scuola neoattica augustea (par. 33, nota 5). Sull'arco di Ottavio sul Palatino, S. De Maria, *Archi onorari*, Roma 1988, pp. 268 sg.

[2] Sugli *horti Serviliani*, parr. 23, nota 1; 25, nota 4.

[3] Si tratta del celebre bronzista di età severa o di un omonimo toreuta e scultore in marmo, della stessa famiglia, fiorito nei decenni centrali del IV secolo e distinto dal primo mediante la qualifica *caelator*? Il problema dell'esistenza d'un Calamide il Giovane è posto dalle testimonianze segg.: 1) ad Atene, nel santuario delle Erinni, sulle pendici nordorientali dell'Areopago, si trovavano tre statue di Erinni, le due laterali di Scopa in marmo pario, quella al centro di Calamide, in un diverso materiale (Polemone, in Scolio a Eschine, I 188; in Scolio a Sofocle, *Edipo a Colono* 39; in Clemente Alessandrino, *Protrepticus* 14 47, che reca il nome *Kálos*, nipote di Dedalo, anziché Calamide: frutto, come ha dimostrato l'Orlandini, di un'errata trascrizione da Polemone; Filarco, in Scolio a Sofocle cit., che parla di sole due statue, evidentemente quelle di Scopa; Pausania, I 28.6, che rileva la mancanza di terribilità delle statue): gli scultori debbono essere il Calamide del V secolo e lo Scopa del IV, per la diversità di materiale, perché le statue non formavano una composizione (cfr. Filarco), in quanto Scopa si era adeguato a una maniera che non era la sua, rinunciando alla terribilità, e almeno in un altro caso completò una serie di statue preesistente: Pausania, II 22.7-8, 2; X 19.4, afferma che Prassia, attivo nella seconda metà del IV secolo, era stato «allievo di Calamide»: lo scrittore usa però l'espressione «allievo di» per indicare non solo il discepolato diretto, ma anche l'appartenenza a una tradizione artigianale (ad esempio, in I, 26.4 dichiara Endeo «allievo di Dedalo», intendendo naturalmente non un rapporto diretto, ma l'appartenenza a una tradizione che, con una concatenazione ininterrotta di discepolati, risaliva a Dedalo): Prassia pertanto potrebbe aver rilevato una bottega che vantava d'esser stata retta un secolo prima dal Calamide di età severa, l'unico noto a Pausania; 3) Plinio, in taluni passi, alluderebbe a Calamide il Giovane; contro quest'ipotesi, cfr. XXXIV.47, nota 2; 71, note 1-3; per Calamide come toreuta, anche XXXIII.156. Per altri passi, in cui il riferimento a Calamide il Giovane è ancor meno probabile, e per una discussione sull'argo-

37 tas, Amphistrati Callisthenen historiarum scriptorem. – Nec deinde multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum. Ex uno lapide eum ac liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices Hagesander et Poly-

dello storico Callistene, opera di Anfistrato'. Né sono molti altri quelli che hanno raggiunto la fama: nel caso di opere anche insigni, la pluralità di artisti che vi hanno contribuito nuoce alla celebrità di alcuni, perché la gloria non può né essere appannaggio di uno solo, né si possono citare molte persone alla pari[1]. Cosí avviene nel caso del Laocoonte che sta in casa dell'imperatore Tito, un'opera che va anteposta a qualsiasi pittura o a qualsiasi statua in bronzo: lo scolpirono con lo stesso tipo di marmo – Laocoonte, i figli, i grovigli meravigliosi dei serpenti – in base ad un progetto comune artisti som-

mento, P. Orlandini, *Calamide*, Bologna 1950, pp. 28-46. L'esistenza di un Calamide il Giovane pertanto non è documentata. In questo passo, Plinio, riferendosi a un artefice molto famoso (cfr. *illius*), non può che citare il celebre Calamide del V secolo, che appella *caelator* perché se ne è già occupato altre due volte per la sua produzione toreutica, una volta sola – e incidentalmente – per opere in bronzo. L'attività di Calamide nella scultura in marmo (in particolare, in quello pario) è confermata da Pausania, I 22.1. Apollo è il soggetto divino piú ricorrente nella sua produzione (Overbeck, *Schriftquellen* cit., nn. 508-11, 2186): egli era evidentemente legato a committenze connesse col culto di questo dio. Per analogia con l'*Apollo Alexikakos* dello scultore nell'*agorá* di Atene (Pausania, I 3.4), e con la probabile provenienza ateniese di altre opere negli stessi *horti* (par. 23, nota 1), si può proporre che anche questo Apollo si trovasse originariamente ad Atene: forse nel santuario di Apollo Delfinio, nella valle dell'Ilisso, la cui monumentalizzazione risale appunto al 450 circa (cfr. Corso, *Monumenti periclei* cit., pp. 119-123), alquanto decaduto in età romana (J. Travlos, *Pictorial Dictionary of Ancient Athens*, New York 1980, p. 83) e di cui Pausania, I 19.1 ricorda il tempio, ma non la statua. In tal caso, l'asportazione potrebbe esser dovuta a Nerone, noto per altre rimozioni di statue da contesti sacri e probabile istitutore della collezione degli *horti Serviliani* (par. 23, nota 1).

[4] Dercilide è altrimenti ignoto. Il suo gruppo di pugili, verosimilmente raffigurati in lotta, richiama i «lottatori» del rodio Eliodoro (par. 35, nota 7) e si inserisce in una serie di gruppi con atleti in lotta meditati in scuole micrasiatiche nel III-I secolo a. C. (M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, New York 1980, figg. 267, 643 s.): forse ci troviamo di fronte all'ennesima opera d'un artista rodio, anche perché *Dercylides* è un nome dorico (*RE*, s.v. *Derkylidas*, nn. 1-3: la terminazione *-es* è l'esito di un'ionizzazione o atticizzazione del nome). In tal caso, egli avrebbe potuto rimeditare le soluzioni barocche date al tema, riconsiderandolo in chiave pittoricistica e dandogli una configurazione frontale (è proprio la differenza che si riscontra tra il primo e gli altri due esempi citati dalla Bieber); quest'apporto troverebbe una plausibile collocazione cronologica nel II secolo a. C. L'opera, forse originariamente a Rodi, sarebbe stata portata a Roma in età augustea o protoimperiale, come molte altre dall'isola (cfr. parr. 34-37), per essere infine posta da Nerone nei *Serviliani* (cfr. par. 23, nota 1).

[5] Callistene di Olinto, congiunto di Aristotele, espose nelle «Elleniche» le vicende degli anni 387-357; al seguito di Alessandro in Asia, ne narrò le gesta; coinvolto in una congiura contro questi, fu giustiziato nel 325. Anfistrato dovrebbe essere l'omonimo scultore in bronzo ricordato da Taziano, *Contra Graecos* 52 114, per una statua di poetessa, perché queste due attribuzioni compongono l'immagine d'uno scultore dell'età di Alessandro, specializzato nella ritrattistica di poeti e pittori, il che si inquadrerebbe nell'affermazione dei ritratti di uomini di cultura in età tardoclassica promossa particolarmente dall'indirizzo aristotelico (cfr. le molte citazioni di ritratti dell'epoca di persone presentate come sapienti in XXXIV.81-91; XXXV.88-146). La statua di Callistene poteva esser stata promossa all'indomani della sua uccisione dalla cerchia aristotelica, nell'ambito della polemica tra questa e Alessandro: la statua sarebbe stata eretta nel Liceo di Atene (sede della scuola aristotelica) e, come probabilmente altre statue da questa città (cfr. nota 3; par. 23, nota 1; cfr. anche par. 22, nota 3), asportata nell'età di Nerone, quando sembra esser stata costruita la collezione dei *Serviliani* (par. 23, nota 1) e in accordo con le predilezioni letterarie e artistiche dell'imperatore per la temperie di Alessandro (cfr. XXXV.120, nota 1).

37. [1] Il passo dimostra, contrariamente a recenti opinioni in proposito (ad esempio B. S. Ridgway, *Roman Copies*, Ann Arbour 1984), che l'interesse per le opere d'arte a Roma nel primo impero era suscitato, oltre che da altri fattori, anche dalla possibilità di riconoscere in esse le personalità dei maestri (cfr. anche par. 28, nota 2). L'affermazione sull'impossibilità di citare diversi autori della stessa opera alla pari presuppone la persistenza in età imperiale della divisione del lavoro tra l'ideatore di un'opera, che ne impartiva le direttive (certo, anche con saggi concreti di realizzazione: di norma, si doveva trattare del capobottega), e chi le traduceva in atto (cfr., ad esempio, par. 30, nota 2).

38 dorus et Athenodorus Rhodii. Similiter Palatinas domos Caesarum replevere probatissimis signis Craterus cum Pythodoro, Polydeuces

38 mi: Agesandro, Polidoro ed Atenodoro, di Rodi[2]. Analogamente riempirono di statue eccellenti le case dei Cesari sul Palatino[1] Crate-

[2] I tre artefici citt. da Plinio appartengono a una famiglia di scultori in marmo rodi noti da firme a Lindo del I secolo a. C. (C. Blinckenberg, in «Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung», XLII (1927), pp. 177-92) e a Sperlonga, nella grotta adibita a triclinio della villa di Tiberio (sintesi del problema in B. Andreae, *L'immagine di Ulisse*, Torino 1983). Poiché quivi i nomi degli scultori rodi sono gli stessi tre citt. da Plinio, associati nella firma di un gruppo scultoreo dal soggetto epico e dalla maniera caratteristica del Laocoonte, è probabile si tratti degli stessi tre artisti (Agesandro, figlio di Peonio era padre di Atenodoro; Polidoro era figlio di un omonimo). Tra le molte opinioni in proposito espresse, l'unica che salvaguardi tutte le implicazioni della notizia pliniana e dei monumenti scultorei recuperati mi sembra la tesi si tratti di scultori dell'età di Tiberio, attivi in area romano-campana nella ricreazione di temi epici secondo iconografie già canonizzate nel II secolo a. C. in ambito pergameno: ai prototipi risalirebbe dunque il linguaggio magniloquente dei gruppi; ai tre ricreatori sarebbe attribuibile la relativa interpretazione in chiave pittoricistica e teatrale, come fondali visivi e scenici di ambienti definiti; l'ipotesi di originali medioellenistici appare difficile, perché il ciclo di Sperlonga sembra creato appositamente per la visione delle sculture dal triclinio, posto al centro della grotta, e pertanto queste non potrebbero esser state realizzate *a priori* rispetto alla valorizzazione di tale scenario e, ancor meno, rispetto all'affermazione della tipologia del ninfeo e dei relativi apparati scultorei. Inoltre, se i tre scultori fossero stati attivi a Rodi nel II secolo a. C., diverrebbe singolare che le loro opere siano documentate solo in ambito campano-laziale. I tre testimonierebbero quindi la vitalità della scuola rodia nell'alto impero, il cui apprezzamento a Roma in quest'epoca è del resto evidenziato dalla quantità di opere rodie portate quivi di cui parla Plinio in XXXVI.34-37; non a caso, troveremmo questa famiglia attiva a Lindo in età tardorepubblicana, poi attratta dalla committenza imperiale in età giulioclaudia. Il Laocoonte, collocato nella *Domus Aurea* (su cui, XXXIV.84, nota 7), nella parte servita poi di residenza a Tito, poté essere osservato accuratamente da Plinio, notoriamente in confidenza con Tito, al quale dedicò la *Naturalis historia*: pertanto il giudizio laudativo dello scrittore sull'opera sarebbe personale, perché riferito a un gruppo custodito in un impianto «privato», quindi noto a un novero ristretto di persone, ma la cui eccellenza egli aveva potuto appurare grazie a ripetute autoscopie (il che ribadisce l'importanza che ha per Plinio la disamina diretta dei monumenti: cfr. par. 28, nota 2). Il Laocoonte fu seppellito quando, dal 104 in poi, furono costruite in quest'area le terme di Traiano (il che conferma che quest'opera non era comunemente considerata tra i capolavori da conservare o non lo era più all'epoca di Traiano, certo non la più idonea all'apprezzamento di ricreazioni barocche) e fu riscoperto nel 1506. Con quest'opera, veniva proposto il momento più tragico della nota vicenda, probabilmente nella versione dell'Iliuperside di Arctino (e dunque in accordo con la riscoperta ellenistica dei poemi ciclici): per la rappresentazione di un tema letterario, l'intenzione di esprimerne il contenuto patetico e sommuovere la partecipazione emotiva dello spettatore, i tre scultori si richiamavano presumibilmente, anche in questo caso, a un prototipo medioellenistico pergameno, ricreandolo ecletticamente (cfr. il pittoricismo delle superfici; la configurazione scenografica e frontale data al gruppo dalla posizione dell'altare, che ne determina l'unidirezionalità) e in accordo con l'incipiente maturazione, nella prima metà del I secolo d. C., di quello che sarà poi l'asianesimo neroniano (XXXIV.45, note 1-3; XXXV.120, nota 1). Il gruppo dei tre scultori sarebbe una rielaborazione piuttosto che una copia, in quanto Plinio insiste sulla maestria di costoro, non di chi aveva creato il prototipo, il che presuppone ch'egli ravvisasse nel Laocoonte un'autonoma creatività di tale bottega rodia. Forse l'attività dei tre al Laocoonte precede quella di Sperlonga, perché Plinio cita in primo luogo Agesandro, padre di Atenodoro, e da ultimo il figlio, dando quindi l'idea di una bottega retta dal primo scultore, il cui figlio è ancora alle prime armi. Invece nell'iscrizione di Sperlonga Atenodoro, firmando per primo, sembra essersi definitivamente imposto; con queste annotazioni sembra coerente la maniera delle sculture di Sperlonga, più disinvolta e libera da impacci accademici rispetto a quella del Laocoonte e che farebbe quindi pensare all'acquisizione di una propria cifra critica da parte di Atenodoro; se è così, Polidoro sarebbe stato per conseguenza aiutante prima di Agesandro, poi di Atenodoro. Su tutto il problema, cfr. da ultimo, E. Simon, in «Archäologischer Anzeiger», 1984, pp. 641-72; B. Andreae, *Plinius und der Laokoon*, Mainz 1987; id., *Laokoon*, Mainz 1988. Sull'espressione *ex uno lapide*, cfr. parr. 34 e 36, note 1.

39. [1] Le *Domus Caesarum* erano le residenze sul Palatino create via via dai vari principi, da Augusto a Vespasiano, e impreziosite, secondo una tradizione che risaliva ai palazzi ellenistici, con statue di scultori di rinomate botteghe provenienti dal mondo greco. Gli scultori citati da Plinio qui di seguito, pur essi attivi per la committenza imperiale (cfr. *domos Caesarum replevere*) e quindi fioriti in età giulioclaudia o vespasianea, sembrano appartenere a scuole neoattiche o micrasiatiche, com'è noto le due tradizioni scultoree più vitali in tale torno di tempo e più apprezzate a Roma. L'avvertenza

cum Hermolao, Pythodorus alius cum Artemone, at singularis Aphrodisius Trallianus. Agrippae Pantheum decoravit Diogenes Atheniensis; in columnis templi eius Caryatides probantur inter pauca operum, sicut in fastigio posita signa, sed propter altitudinem loci
39 minus celebrata. Inhonorus est nec in templo ullo Hercules, ad quem

ro[2] insieme a Pitodoro[3], Polluce[4] con Ermolao[5], un altro Pitodoro[6] con Artemone[7] e poi Afrodisio di Tralle, che lavorò da solo[8]. Diogene di Atene decorò il Pantheon di Agrippa. Le sue Cariatidi tra le colonne di questo tempio hanno fama pari a quella di poche altre opere, cosí come le statue acroteriali, che però sono meno note per via della
39 loro collocazione in alto[9]. Privo di onore ed escluso da ogni tempio è

dello scrittore che essi non raggiunsero una grande fama per aver lavorato in gruppo (par. precendente, nota 1) sembra avvalorata dal fatto che non sono di regola altrimenti documentati e pare testimoniare la maggiore importanza della bottega rispetto al maestro nella produzione scultorea del primo impero.

[2] Cratero, collaboratore di Pitodoro, doveva essere, come questi, un neoattico (cfr. nota seg.); è possibile che egli appartenesse a un'illustre famiglia artigiana originaria di Olinto, di cui è documentato un esponente attivo ad Alessandria, all'epoca della fondazione della città (cfr. *EAA*, s.v. *Krateros*, 1).

[3] Pitodoro potrebbe essere un discendente del Pitodoro ateniese che firma una statua a Delfi nel III secolo a. C. (Marcadé, *Recueil* cit., I, 91): la probabile patria ateniese farebbe pensare si tratti di un neoattico.

[4] Altrimenti ignoto: probabilmente era di condizione servile o un liberto, perché il nome è tipico di schiavi in età romana (*RE*, s.v. *Polydeukes*, n. 3).

[5] Ermolao è forse figlio, o discendente, di Diogene ateniese, fiorito in età augustea, essendo questi a sua volta figlio di un altro Ermolao (cfr. nota 9): in tal caso, l'Ermolao cit. qui da Plinio sarebbe stato d'indirizzo neoattico. Forse un discendente di questi è lo scultore in marmo omonimo che firma la base di un busto a Salamina di Cipro nel II secolo d. C. (E. Löwy, *Inschriften griechischer Bildhauer*, Leipzig 1885, n. 362). Se i nomi Ermolao e Diogene si alternavano nella stessa famiglia, ad essa può essere ricondotto anche il Diogene che firma una *variatio* dell'Eracle epitrapezio lisippeo, rinvenuta a Ninive, forse del II secolo d. C. (*ibid.*, n. 361).

[6] Per analogia col Pitodoro alla nota 3, di cui doveva essere un congiunto, anche questi era probabilmente ateniese e di scuola neoattica.

[7] Verosimilmente appartenente a un'illustre famiglia artigiana originaria di Fliunte, di cui sono enucleabili le segg. personalità: 1) un Artemone attivo ad Atene nel 338 a. C. (Löwy, *Inschriften* cit., n. 411); 2) l'Artemone di XXXV.139 (nota 2), se è una persona distinta dal primo: quest'artefice si trasferí in Asia Minore, dove infatti troviamo attivi i possibili piú tardi esponenti della famiglia; 3) l'Artemone che firma statue fittili a Mirina (*RE*, s.v. *Artemon*, n. 26: seconda metà del III sec.?); 4) lo scultore qui citato da Plinio; 5) lo scultore in marmo che firma un altare probabilmente dalla costa meridionale dell'Anatolia, attivo per immagini di divinità, sembra nel II secolo d. C. (*EAA*, s.v. *Artemon*, n. 5). Inserendo la testimonianza pliniana in questo quadro, si può proporre che l'Artemone qui in questione dirigesse una bottega di tradizione micrasiatica trasferitasi a Roma, attratta da committenze imperiali, e quivi si fosse associato a Pitodoro II, probabilmente di tradizione neoattica: forse realizzarono insieme sculture eclettiche (con fusione di spunti classicisti e barocchi) tipiche della temperie romana del primo impero.

[8] Sulla scuola di Tralle, cfr. par. 34, nota 1: probabilmente Plinio specifica l'etnico dello scultore perché il lettore non lo confonda con Afrodisio di Atene, scultore in marmo di scuola neoattica egli pure attivo a Roma, in età augustea («Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», LXI (1933), pp. 25-58). L'artefice tralliano dovette invece fiorire, come gli altri della serie, in età giulioclaudia o vespasianea: evidentemente di tradizione micrasiatica, dovette essere attratto a Roma dalle committenze imperiali. Forse un suo discendente potrebbe essere l'Afrodisio scultore in marmo attivo in questa città nel II-III secolo d. C. (*IG* XIV, 1494): in tal caso, tale famiglia di scultori, forse in seguito all'attività a Roma dell'Afrodisio citato da Plinio, sarebbe risieduta permanentemente nell'Urbe.

[9] Sul *Pántheon*, XXXIV.13, nota 4. Probabilmente si tratta di Diogene figlio di Ermolao che firma una base di statua a Corinto («American Journal of Archaeology», VII (1903), pp. 45-47, n. 22): in tal caso, lo scultore sarebbe stato attivo dapprima in Grecia, per coloni di Corinto (e dunque, in definitiva, per committenti romani), poi a Roma, per nuove e piú importanti occasioni di lavoro offerte dal principe e dalla sua cerchia (per possibili altri esponenti noti della famiglia degli Ermolai e dei Diogeni, nota 5). Egli realizzò per il *Pántheon*, dunque nel 27-25 a. C., le Cariatidi, tra le colonne dell'impianto (cfr. *in columnis*; e le considerazioni esposte piú sotto) e le statue acroteriali (cfr. *in fastigio*): l'osservazione che queste ultime sono meno note perché poco visibili per l'altezza presuppone l'importanza dei momenti dell'osservazione minuta e dell'*admiratio* per la celebrità di un'o-

Poeni omnibus annis humana sacrificaverant victima, humi stans ante aditum porticus ad nationes. Sitae fuere et Thespiades ad aedem Felicitatis, quarum unam amavit eques Romanus Iunius Pisciculus,

invece l'Ercole a cui ogni anno i Cartaginesi avevano sacrificato vittime umane: poggia sulla nuda terra, davanti all'entrata del Portico delle Nazioni[1]. Vicine al tempio della Felicità erano collocate anche le Tespiadi, una delle quali fu amata dal cavaliere romano Giunio Pisciculo, secondo quanto racconta Varrone[2], ammiratore anche di

pera d'arte (cfr. parr. 27, nota 2; 28 e 37, note 2). Le Cariatidi qui citate sono un soggetto distinto rispetto alle Cariatidi del par. 28 (nota 1: Ninfe di Carie). Esse richiamano invece Vitruvio, I 1.5, che parla di statue femminili rappresentate in atto di sostenere l'architrave del portico persico eretto a Sparta in ordine dorico dopo le guerre persiane e allusive alle signore di Carie tratte in cattività per il filomedismo della cittadina; un esempio di due Cariatidi sostenenti con le mani un'architrave è offerto da un rilievo al Museo Nazionale di Napoli in cui sono proposti con tale funzione tipi statuari femminili avvolti con peplo risalenti a età severa e scuola peloponnesiaca (in accordo con Vitruvio), liberamente reinterpretati. Diogene, essendo uno scultore neoattico, può aver adottato tipi consimili: si potrebbe anche andar oltre e pensare, dato il carattere eclettico delle *peplophóroi* del rilievo a Napoli, che esse ripropongano le Cariatidi di Diogene; in tal caso, egli sarebbe stato un neoattico di maniera severizzante, piuttosto diffusa in età augustea (par. 33, nota 5), e le Cariatidi del *Pántheon* sarebbero state forse allusive a quelle del Portico Persico di Sparta, nell'ambito della riproposizione di motivi propagandistici antiorientali negli apparati decorativi augustei, com'è noto di regola realizzati da scultori neoattici. Il confronto col rilievo di Napoli e il chiarimento sul valore da dare al termine «Cariatidi» fa pensare che anche quelle di Diogene fossero due, sostitutive delle due colonne al centro della fronte e reggenti con le mani l'architrave del tempio (e dunque davvero «tra le colonne»). Da respingere è invece l'interpretazione come Cariatidi delle statue di fanciulle con funzioni di colonne in edifici ionici (tipo «Eretteo» per intenderci), perché Vitruvio è esplicito nel limitare la pertinenza d'uso delle Cariatidi all'ordine dorico e in quanto statue di fanciulle di edifici ionici non sono mai rappresentate in atto di reggere l'architrave (del resto, la rappresentazione dell'atto di reggere la trabeazione con le mani non è immaginabile al di fuori dell'ordine dorico, perché è l'esito della volontà di dare risalto figurativo all'aspetto struttivo e alla vocazione di sostegno delle colonne, esigenza che sta alla base dell'ordine dorico; opposta è la funzione delle fanciulle negli impianti ionici, perché in tal caso, al contrario, si vuole «nascondere» le funzioni di sostegno con avvenenti immagini plastiche): pertanto l'idea che le Cariatidi del *Pántheon* fossero copie delle fanciulle tipo Eretteo, adottate anche nel Foro di Augusto, non è accettabile (le fanciulle dell'Eretteo furono ritenute Cariatidi per la prima volta dallo Stuart e dal Revett): su tutto il problema, fondamentale W. H. Plommer, in «Journal of Hellenic Studies», XCIX, 1979, pp. 97-102.

19. [1] La *Porticus ad Nationes* era stata eretta da Augusto, che vi aveva collocato statue rappresentative dei vari popoli (Servio, *Scholia in Vergilium* (*Aeneis*) VIII 721). L'Eracle lasciato a terra davanti all'ingresso di quest'impianto doveva essere una statua di Melqart, assimilato a Eracle nel mondo greco e romano, che probabilmente Scipione Emiliano aveva portato a Roma da Cartagine nel 146, quando aveva espugnato la città; il dio, data la sua funzione in ambito punico di divinità poliade, poteva infatti esser ritenuto l'emblema della città distrutta. Lo stato di abbandono in cui si trovava era forse dovuto allo scarso apprezzamento delle opere d'arte puniche rispetto a quelle greche, nella Roma del primo impero. Al contrario, l'annotazione della sua presenza da parte di Plinio è indice, oltre che della *curiositas* dello scrittore, di una valorizzazione della statua come documento storico (cfr. il riferimento ai sacrifici umani; e XXXV.145, nota 2) e fors'anche del gusto per le rovine e i monumenti diruti e in abbandono, non infrequente in età augustea e altoimperiale (cfr. l'annotazione *humi stans*, ecc.).

[2] Plinio passa quindi a parlare di un monumento un tempo celebre, poi scomparso. Le Tespiadi erano statue delle nove Muse venerate a Tespie (XXXIV.66, nota 5). Da Cicerone che ne parla in *Verrinae orationes* II, IV 2, 4, possiamo arguire: 1) che esse erano state realizzate da Prassitele (infatti l'Arpinate le cita dopo l'Erote di Tespie, sottintendendone lo scultore, com'è suo costume quando l'artefice è lo stesso dell'opera precedente), notoriamente legato a Tespie (par. 22, nota 3), cittadina che aveva usato rivolgersi alla bottega poi rilevata da questo scultore per statue di Muse fin dalla seconda metà del V secolo (cfr. le Muse realizzate da Strongilione, Olimpiostene e Cefisodoto il Vecchio, tre statue ciascuno, e quelle plasmate dal solo Cefisodoto, entrambi i gruppi per il santuario delle Muse sull'Elicona, sotto il controllo di Tespie: Pausania, IX 30.1); 2) che esse a Tespie non erano poste in un santuario, perché Mummio le aveva portate a Roma, pur non osando toccare i monumenti consacrati: verosimilmente dovevano stare in un ambiente pubblico di Tespie, in rappresentanza delle divinità protettrici della cittadina; poiché Tespie fu distrutta dai Tebani nel 371 e ricostruita nel 338, la commissione, che dobbiamo pensare pubblica, delle Tespiadi a Prassitele deve aver avuto luogo dopo la seconda data; con l'erezione di statue delle protettrici del centro si inten-

ut tradit Varro, admirator et Pasiteles, qui et quinque volumina
40 scripsit nobilium operum in toto orbe. Natus hic in Graeca Italiae ora et civitate Romana donatus cum iis oppidis, Iovem fecit eboreum in Metelli aede, qua campus petitur. Accidit ei, cum in nava-

Pasitele, che scrisse un'opera in cinque volumi sulle opere piú famo-
40 se di tutto il mondo[3]. Questi, nato sulla costa greca dell'Italia[1], ricevette la cittadinanza romana quando la ebbero le città della zona[2] ed eresse un Giove di avorio nel tempio di Metello dalla parte per cui si va al Campo Marzio[3]. Mentre nel porto militare, ove c'erano delle

deva forse celebrare la liberazione dal dominio tebano. Il loro carattere di divinità poliadi rende ragione pure della loro asportazione, con moltissime altre opere d'arte, per lo piú da Corinto, ad opera di Mummio nel 146: esse, nel trionfo del generale, sarebbero state infatti il simbolo del centro da lui preso. Lucullo il Vecchio, promotore del «tempio della Felicità», avutele, con diverse altre statue, da Mummio, le consacrò in questo santuario (Strabone, VIII 6 23, 381). L'amore di Piscicolo con una Tespiade, tramandato da Varrone, era dunque occorso tra il 146 e il 50 circa (quando il Reatino scriveva le *Antiquitates rerum humanarum*, in cui aveva esaltato Prassitele quale simbolo di *humanitas*: Gellio, XIII 17.3) e si inserisce nella ben nota serie di amori per statue di Prassitele, ricorrenti in età ellenistica e nel primo periodo imperiale (parr. 21, nota 3; 22, nota 4; 23, nota 1): questo è tuttavia l'unico caso noto in cui l'episodio ha luogo a Roma e il protagonista è un romano, il che testimonia dunque la recezione nell'Urbe in età tardorepubblicana di un approccio alla statua, intesa come eco in terra della beltà divina (nel caso delle Muse, come espressione dello stato di incantamento offerto dal divino canto), tipico del mondo ellenistico. La statua era perita, con le altre in bronzo pure di Prassitele poste nello stesso impianto, nell'età di Claudio (cfr., anche per il tempio della Felicità, XXXIV.69, note 6-9). Plinio ne parla in questo punto del libro perché non poteva inserire la cit. delle Tespiadi tra le opere di Prassitele che si trovavano ancora ai suoi tempi in collezioni romane (cfr. *sunt*: par. 23) e in quanto ha sentito il bisogno di dedicare un par., il 39, alle piú notevoli sculture scomparse o in abbandono in impianti romani (cfr. nota precedente): egli cita la sua fonte, Varrone, perché le lascia la responsabilità della notizia sull'amore di Piscicolo, su cui è evidentemente scettico. Prassitele, per i ritmi di queste statue, dev'essersi rifatto alle Muse di Strongilione, etc. e a quelle del padre, anche per probabile richiesta dei committenti, trattandosi di monumenti tespiesi: le Muse di tradizione prassitelica, note dalla base di Mantinea, furono poi oggetto di diverse rielaborazioni (parr. 33, nota 3; 34, nota 4; XXXIV.66, nota 5; XXXV.64, nota 3: sulle Muse «prassiteliche», I. Linfert-Reich, *Musen*, Köln 1971). Tuttavia il fatto che una Tespiade avesse subito un approccio amoroso presuppone che le Muse di questa composizione si distinguessero dalla predetta serie perché nude: forse Prassitele, come con altre opere, aveva inteso dare allo spettatore l'illusione di «sorprendere» le dee nella loro essenza ideale, vale a dire nella loro nudità (parr. 20-23, con note; XXXV.133, nota 1), permettendoglielo la funzione profana di queste Muse, che non gli doveva imporre il rispetto di iconografie tradizionali; la possibilità di avere dinanzi quasi «in carne e ossa» le fonti prime del bel canto sarebbe infatti il necessario antecedente dell'amore con una di esse. Prassitele, nell'ideazione di iconografie nude, avrebbe però ugualmente potuto rimeditare i ritmi paterni.

[3] Il catalogo di Pasitele è citato da Plinio nelle bibliografie dei libri XXXIII-XXXVI ed è certo una delle fonti piú importanti della sezione sulle arti dell'enciclopedia di Plinio, al quale offriva un comodo repertorio dei capolavori piú celebri nella temperie neoattica (dev'essersi trattato di opere soprattutto di età classica del periodo di Alessandro e dei Diadochi e di scuola neoattica). Su Pasitele, cfr. anche par. 35, nota 5; XXXIII.130, 156; XXXV.156, nota 2: nell'unione delle attività di artista e scrittore d'un trattato che proponeva la sua concezione delle arti (che doveva risultare dalle opere prescelte come nobili e dai rispettivi apprezzamenti), egli riproponeva una consuetudine che era stata in voga in età classica (il caso piú emblematico è quello di Policleto: XXXIV.55, note 5-6). L'ammirazione di Varrone per Pasitele è qui riferita in primo luogo ai cinque libri di questi, il cui carattere di preziosa raccolta di antichità doveva essere congeniale all'erudito romano; inoltre l'ammirazione di Varrone per Prassitele e altri maestri attici di età classica doveva comportare un apprezzamento anche per l'esponente piú importante della scuola neoattica, in accordo con la notevole fortuna di Pasitele e della sua scuola in Roma tardorepubblicana (sulle predilezioni artistiche di Varrone, G. Becatti, *Arte e gusto negli scrittori latini*, Firenze 1951, pp. 63-72). Conservo la lezione *Pasitelis* di T perché dà un senso accettabile e in quanto il significato con essa ottenuto è espresso da Plinio anche in XXXV.156 (*laudat* (sott.: *Varro*) *et Pasitelen*). Pertanto la correzione *Pasiteles* (con la quale Pasitele risulterebbe ammiratore delle Tespiadi) mi sembra arbitraria.

40. [1] L'origine magnogreca di Pasitele si coglie dalla sua educazione coroplastica (XXXV.156, nota 2): per l'esatto centro d'origine, sono stati proposti i centri di Taranto, Eraclea e, meno plausibilmente, Peripoli, presso Locri (F. Mosino, in «Calabria Sconosciuta», XXXIX (1987), pp. 29-31).

[2] Cioè nell'89 a. C.

[3] La *Metelli aedes* è il tempio di Giove Statore in Campo Marzio, eretto da Metello nel 146 a. C. accanto a quello di Giunone Regina (in quell'occasione restaurato), entro la *porticus Metelli* (co-

libus, ubi ferae Africanae erant, per caveam intuens leonem caelaret, ut ex alia cavea panthera erumperet, non levi periculo diligentissimi artificis. Fecisse opera complura dicitur; quae fecerit, nominatim
41 non refertur. Arcesilaum quoque magnificat Varro, cuius se marmoream habuisse leaenam aligerosque ludentes cum ea Cupidines, quorum alii religatam tenerent, alii cornu cogerent bibere, alii calciarent

belve africane, egli ritraeva a rilievo un leone guardandolo attraverso le sbarre della gabbia, capitò che da un'altra gabbia balzò fuori una pantera – la sua precisione artistica gli fece correre un pericolo non da poco[4]. Si dice sia stato autore di parecchie opere, ma la tradizione
41 ne non le elenca ad una ad una[5]. Varrone elogia anche Arcesilao, del quale possedeva personalmente una leonessa di marmo con degli Amorini alati in atto di giocare con essa (alcuni la tengono avvinta, altri la costringono a bere da un corno, altri ancora la scalciano con i sandali: tutti sono ricavati da un solo tipo di marmo)[1]. La stessa

struita col tempio), poi la *porticus Octaviae*: la statua di culto era stata scolpita da Policle e Dionisio nel 146 (par. 35, note 2, 6-9; XXXIV.31, nota 2). Il Giove eburneo di Pasitele doveva essere quindi votivo: poiché Plinio mette in relazione la creazione di questo donario col conseguimento della cittadinanza da parte dello scultore (cfr. *civitate Romana donatus... Iovem fecit*), si può proporre che il Giove, non a caso di materiale prezioso, fosse stato dedicato dallo stesso Pasitele per la concessione della cittadinanza, ma anche con l'intenzione, nell'89 o poco dopo (quand'era ancora alle prime armi), di farsi conoscere a Roma e di propagandare quivi la propria attività: questo atto sarebbe stato la riproposizione di un'usanza già classica (E. La Rocca, in «Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Athenische Abteilung», CI, 1986, pp. 153-66): per concessioni di cittadinanze ad artisti, cfr. i parr. 16, nota 1; 20, nota 4; XXXIV.55, nota 1; XXXV.59, nota 3; 67, 79 e 128, note 1. La maestria di Pasitele nella lavorazione di materie preziose è ben nota (XXXIII.130, 156; XXXV.156, nota 2; Cicerone, *De divinatione* I 36.79).

[4] I *Navalia* erano il porto militare di Roma, posto sulla sponda sinistra del Tevere, presso il Campo Marzio, non lungi dall'isola tiberina. L'episodio dev'esser capitato nel 55 a. C., quando furono portate a Roma dall'Africa bestie feroci per i giuochi di Pompeo (VIII.53 e 64), la cui sede era prossima ai *Navalia*. L'episodio perterrebbe quindi all'ultima fase dell'attività di Pasitele, attivo (cfr. note 1 e 3) almeno dal 90 a. C. circa, e segnerebbe il momento culminante del suo itinerario artistico (cfr. *diligentissimi artificis*): anche per Pasitele si pensava quindi che il momento ultimo della sua produzione fosse stato il migliore, un esito certo del carattere teoretico della sua attività, caratterizzata da una ricerca in costante progresso, e dunque della riproposizione, da parte di questo neoattico, di un approccio all'arte che era stato proprio di diversi maestri di età classica, per i quali si pensava ugualmente a continui progressi nelle rispettive ricerche fino alle loro morti (cfr. XXXV.60, nota 3; 145, nota 2; non a caso con l'accostamento di un pittore di età tardorepubblicana a tre del IV secolo). Anche l'esigenza di creare «studi dal vero» denota l'intenzione di Pasitele di riproporre la ricerca della verità naturale che aveva distinto le arti figurative in età classica, particolarmente nella sua fase del periodo di Alessandro, caratterizzata da uno spiccato interesse per rappresentazioni di animali (XXXIV.38, nota 1; 63, note 2-3; 64, nota 3; 66, note 5-6; 67, note 1 e 3; XXXV.95-111, *passim*): l'aneddoto sull'arte di Pasitele che inganna un animale è un esito di tale recupero (e richiama infatti analoghi racconti riferiti a maestri del V e IV secolo: cfr. soprattutto XXXV.66 e 95, note 1). L'uso del verbo *caelo* indica che Pasitele aveva raffigurato questi animali a rilievo, ovviamente in marmo, per coerenza con l'argomento della trattazione (altrimenti, Plinio avrebbe specificato il materiale, come per il Giove in avorio dello stesso Pasitele: nota prec., e per le istoriazioni dell'Atena «Vergine» fidiaca: parr. 18 e 19, note 1-4): pertanto non ci sono appigli per attribuire a Pasitele una statua di orsa che era invece a tutto tondo e in bronzo, posta presso il portico di Pompeo (Marziale, III, 19, 1); per quest'attribuzione, bibliografia in Rouveret, *ad loc*.

[5] Sul carattere «di serie» di buona parte della produzione di Pasitele, cfr. par. 35, nota 5.

41. [1] Su Arcesilao, cfr. par. 33, nota 2; XXXV.155, nota 3; 156, nota 1. Plinio cita Varrone per questo scultore anche in XXXV.155. L'apprezzamento di Varrone per Arcesilao è coerente con la più generale predilezione dell'erudito romano per l'indirizzo neoattico e segnatamente per Pasitele (parr. 39, nota 3; 156, nota 2), il probabile maestro di Arcesilao. L'attività di questi per committenti privati della *nobilitas* romana è documentata anche da XXXV.156 (nota 1). Il gruppo posseduto da Varrone si inquadra nella produzione di gruppi galanti con esseri mitici ad opera di maestri neoattici, con fusione di una sensibilità tardoellenistica per le scene movimentate e del richiamo alla centralità della tematica amorosa nella tradizione prassitelica: cfr., per Arcesilao, i suoi Centauri con Ninfe citazione al par. 33; la creazione di opere in marmo su questa tematica è forse riferibile all'ultima fase dell'attività di questo maestro, fra il 50 e il 42 a. C. (XXXV.156, nota 1). Nella fattispecie, l'interesse per la rappresentazione dei leoni era conseguente all'alunnato di Arcesilao presso Pasitele,

soccis, omnes ex uno lapide. Idem et a Coponio quattuordecim na-
42 tiones, quae sunt circa Pompeium, factas auctor est. – Invenio et Canachum laudatum inter statuarios fecisse marmorea. Nec Sauram atque Batrachum obliterari convenit, qui fecere templa Octaviae porticibus inclusa, natione ipsi Lacones. Quidam et opibus praepotentes fuisse eos putant ac sua inpensa construxisse, inscriptionem sperantes, qua negata hoc tamen alio modo usurpasse. Sunt certe etiam nunc in columnarum spiris inscalptae nominum eorum argu-
43 mento lacerta atque rana. In Iovis aede ex iis pictura cultusque reli-

fonte ci informa che sono opera di Coponio le Quattordici Nazioni
42 che ornano la cinta del teatro di Pompeo[2]. Trovo inoltre che Canaco, già citato fra gli scultori in bronzo, fece anche opere in marmo[1]. Né si devono dimenticare Saura e Batraco, di nazionalità spartana, che eressero i templi all'interno del Portico di Ottavia: alcuni ritengono che costoro, possedendo ricchezze piú che cospicue, provvedessero a loro spese a finanziare i lavori, perché speravano di essere segnalati in un'iscrizione (l'iscrizione fu loro negata, ma il loro scopo lo conquistarono in altro modo: infatti rimangono tuttora scolpite, su tori di colonne, una lucertola ed una rana, con una chiara allu-
43 sione ai loro nomi[2]). Nel tempio di Giove, dei due del portico, so-

che come si è visto aveva creato studi dal vero di quest'animale (par. prec., nota 4). La leonessa con amorini è forse il presupposto di talune seriori rimeditazioni del tema (M. Borda, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», LXI, 1933, pp. 190-91): essa significherebbe la superiorità dell'amore (simboleggiato dagli Eroti) sulla forza bruta (rappresentata dalla leonessa).

[2] Sul teatro di Pompeo, XXXIV.40, nota 2. L'impianto era stato impreziosito con diverse opere d'arte (per quelle sicuramente riferibili al complesso pompeiano, Gualandi, in *Plinio il Vecchio* cit., pp. 296-97; per altre associabili a tale area con buona probabilità, F. Coarelli, in «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», XLIV (1971-72), pp. 99-102: tali statue sarebbero state scelte in base alla loro connessione col mondo di Venere, dovendo essere poste in un luogo di culto della dea, in cui rientrava il teatro). Le statue qui citate da Plinio personificavano le nazioni vinte da Pompeo, i cui nomi erano scritti su pannelli portati durante il terzo trionfo del generale del 61 a. C. (l'elenco delle nazioni si ricava da VII.98; Appiano, *Guerra Mitridatica* 576; Plutarco, *Vite parallele, Pompeo* 45 2); esse sono ricordate anche da Svetonio, *Nerone* 46 2. Due statue gigantesche femminili nei tipi delle «Fortune» ellenistiche provenienti da tale area potrebbero essere gli originali di due delle quattordici nazioni di Coponio (Coarelli, *cit.*): esse, per la ricerca di configurazioni frontali, il recupero ad apparenze tardoclassiche «mimetiche» degli stessi prototipi ellenistici, per la ricchezza plastica e la corposità dei panneggi (che fanno pensare alla preparazione preliminare dei modellini fittili), permettono una collocazione di Coponio nella scuola di Pasitele (lo scultore romano, fiorito nel 55, era forse un discepolo dell'artista magnogreco). Coponio si sarebbe distinto da altri esponenti della stessa scuola per una maggiore staticità delle immagini e fors'anche per un preminente interesse a ricreazioni empiriche di prototipi e dei contenuti da esprimere rispetto alle meditazioni teoretica e di moduli paradigmatici tipica di Pasitele e poi di Stefano (parr. 33, nota 5; 40, nota 4; su Coponio, fondamentale il Coarelli, *cit.*, pp. 106-17).

42. [1] Si deve trattare del Canaco di cui Plinio dà la fioritura nel 400-397 (cfr. XXXIV.50, nota 11), piuttosto che del Canaco di età tardoarcaica, da Plinio compreso tra i bronzisti di second'ordine (XXXIV.75, note 1-5). Plinio, per la notizia su questo scultore, dipende da una fonte scritta (cfr. *invenio*), probabilmente ancora Varrone, perché egli coglie qui l'occasione di dare un ragguaglio non pertinente al tema del contesto, concernente artisti attivi a Roma in età tardorepubblicana (parr. 39-43). La lavorazione del marmo da parte di questo discepolo di Policleto, pur nell'ambito di un'attività prevalentemente col bronzo, si inquadra nel carattere «politecnico» della scuola di Policleto, che, specializzato nella bronzistica, aveva però realizzato statue anche con altri materiali, compreso il marmo (lo si può arguire da Pausania, che in II 20.1 e 24.5 attribuisce statue in marmo a «Policleto» senza ulteriori specificazioni, intendendo pertanto il piú noto scultore con questo nome).

[2] I due templi entro la *porticus Octaviae* sono quelli di Giove Statore e Giunone Regina (per i quali, cfr. i parr. 24, nota 5; 35, note 2-9; 40, nota 3; XXXIV.31, nota 2). Saura e Batraco sono altrimenti ignoti. Poiché architetto progettista del tempio di Giove Statore era stato Ermodoro (Vitruvio, III 2.5), a partire dal 146 a. C., e dal par. seguente si evince che Plinio sta parlando delle costruzioni dei templi nel II secolo a. C., non di un eventuale rifacimento nella prima età augustea (quando la *porticus Metelli*, distrutta, fu sostituita dalla *porticus Octaviae*), è ipotesi plausibile che i due fossero direttori del cantiere nel 146 per l'erezione del tempio di Giove e per l'ampio restauro di quello di Giunone (cfr. *fecere*, *construxisse* e *insalptae*, che esplicitano l'aspetto operativo, e non progettuale, dell'attività dei due: Ermodoro sarebbe stato progettista del solo tempio di Giove, mentre Sauria e Batraco avrebbero eretto entrambe le costruzioni, perché il tempio di Giunone non abbisognava di un nuovo progetto, dovendo probabilmente essere restaurato e non costruito *ex novo*).

quus omnis femineis argumentis constat; erat enim facta Iunoni, sed, cum inferrentur signa, permutasse geruli traduntur, et id religione custoditum, velut ipsis diis sedem ita partitis. Ergo et in Iunonis aede cultus est qui Iovis esse debuit.

no tutte ispirate a temi femminili le pitture e il rimanente apparato cultuale: il tempio era stato fatto per Giunone, ma durante il trasporto delle statue si dice che i portatori le abbiano scambiate, e che questo errore sia stato rispettato per scrupolo religioso, come se a decidere le sedi fossero stati gli dèi stessi. Ecco perché anche il tempio di Giunone presenta a sua volta un apparato cultuale che avrebbe dovuto spettare a Giove[1].

Il loro concorso pecuniario per ottenere che i rispettivi nomi fossero apposti sugli impianti è verosimile, perché non è infrequente il caso di artisti che prestavano gratuitamente i loro servigi per ottenere privilegi, a cominciare da Polignoto (cfr. XXXV.59, nota 3; sul problema, da ultimo, E. La Rocca, in «Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Athenische Abteilung», CI, 1986, p. 165); parimenti accettabile è la risposta negativa alla loro richiesta, visto che il diritto di lasciare il proprio nome alla posterità era privilegio a Roma del magistrato incaricato della costruzione (*Digesto* 50 10 3.2). Le loro «firme» sui tori (elementi circolari sagomati a sporgenze e rientranze dell'ordine ionico, posti tra i plinti e i fusti delle colonne), con le raffigurazioni a rilievo di una lucertola (in greco, *saûra*) e di una rana (in greco, *bátrachos*), si inseriscono in una tradizione ormai antica degli artefici di apporre in edifici sacri allusioni celate alle proprie personalità, che risaliva a Fidia (par. 18, nota 2) e, piú particolarmente, rientrano nell'uso dell'artigiano che portava un nome di animale di firmarsi con la raffigurazione dell'animale in questione (cfr., ad es., il caso del mosaicista *Lucius Ceius Pavo* che si firma col prenome e col nome ma, al posto del cognome, raffigura un pavone: «Aquileia Nostra», LI, 1980, cc. 237-44). Probabilmente tori «firmati» di Saura e Batraco stanno alla base delle seriori raffigurazioni a rilievo di lucertole e rane su elementi di colonne (cfr. una base disegnata dal Piranesi e un capitello da S. Lorenzo: la base non può coincidere con quelle di cui parla Plinio, perché presenta entrambi gli animali, mentre lo scrittore parla dei due simboli apposti su tori di distinte colonne; (cfr. il plurale *columnarum*). Questo episodio sarebbe un momento della recezione a Roma dell'uso ellenistico di decorare con rilievi le basi delle colonne: ciò è in accordo col significato storico e formale dell'erezione del tempio di Giove Statore, com'è noto il primo episodio dell'introduzione a Roma dell'architettura templare in marmo (Velleio Patercolo, I 11) di tipo ellenistico, dovuto appunto a un progettista e probabilmente a direttori del cantiere provenienti dal mondo greco. In accordo con la matrice ellenistica della *porticus Metelli*, i due Spartani, con la loro esigenza di firmare i templi come loro opere, dànno un contributo all'affermazione in questo periodo della personalità dell'architetto e della coscienza da lui acquisita che le costruzioni ch'egli ha eretto sono il frutto della sua creatività. Su Saura, Batraco e i problemi *ad hoc*, M. Gwyn Morgan, in «Hermes», XCIX, 1971, pp. 480-505.

43. [1] Nel racconto di Plinio, l'aneddoto sullo scambio delle sedi tra i due templi è riferito a un'erezione contemporanea di entrambi gli impianti e presuppone pertanto, dando credito all'aneddoto, che si fosse pensato di ricostruire il tempio di Giunone, insediato con una prima fase fin dal 179, in un'area attigua a quella originaria e di porre nella sua pristina sede quello di Giove (una motivazione plausibile potrebbe esser stata quella di lasciare al padre degli dèi la privilegiata posizione a destra rispetto a Giunone). Il proposito di spostare a un'area contermine il tempio di Giunone può esser riferito da Plinio solo all'erezione dei due impianti del 146, quando la situazione dei culti in quest'area poteva non essere ancora cristallizzata, non a un'eventuale ricostruzione augustea. E poiché Plinio, in questo paragrafo, prosegue l'esposizione sulla costruzione dei templi iniziata nel paragrafo precedente, ciò significa che per lui, pure Saura e Batraco sono da riferire all'erezione dei templi del 146. In tal caso, la volontà degli dèi, espressa tramite l'errore dei portatori, sarebbe stata di non mutare la sede di culto di Giunone. I *signa* citati da Plinio facevano parte, come esplicita lo scrittore, del *cultus reliquus*, cioè degli apparati ornamentali sacri dei due templi e non comprendevano quindi le statue di culto: pertanto questo passo non sembra in contrasto con l'indicazione al par. 35 che le statue di culto, la Giunone di Timarchide e il Giove dei figli di questi, erano nelle sedi debite (sui due templi, cfr. i parr. 24, nota 5; 35, note 2-9; 40, nota 3; XXXIV.31, nota 2). Per quanto concerne la veridicità della storiella, le osservazioni che Plinio parla qui di apparati decorativi di impianti romani ancora esistenti ai suoi giorni, che egli aveva sicuramente visto e i cui temi (di carattere femminile nel tempio di Giove, di carattere maschile in quello di Giunone) potevano essere controllati da qualunque suo lettore residente a Roma, potrebbero indurre a dar credito alla presenza delle decorazioni «inverse» e della motivazione presentata da Plinio, anche perché la considerazione degli eventi casuali come manifestazioni del volere divino è tipica di molte religioni antiche, compresa quella romana arcaica (sui parr. 42-43, che sono stati oggetto di un'intensa disamina negli ultimi decenni, bibliografia fondamentale in Rouveret, *ad loc.*).

Sunt et in parvolis marmoreis famam consecuti Myrmecides, cuius quadrigam cum agitatore operuit alis musca, et Callicrates, cuius formicarum pedes atque alia membra pervidere non est.

44 (5) Haec sint dicta de marmoris scalptoribus summaque claritate artificum, quo in tractatu subit mentem non fuisse tum auctoritatem maculoso marmori. Fecere et e Thasio, Cycladum insularum aequo, et e Lesbio; lividius hoc paulo. Versicolores quidem maculas et in to-

Nei lavori in marmo di piccole dimensioni sono diventati poi famosi Mirmecide, la cui quadriga col conducente fu coperta dalle ali di una mosca[2], e Callicrate, autore di formiche nelle quali non è possibile distinguere bene le zampe e le altre membra[3].

44 (5) Basti questo sugli scultori del marmo e sui piú illustri tra loro. Nel corso della trattazione[1], mi è venuto in mente che a quei tempi il marmo picchiettato non era tenuto in molta considerazione: lavoravano con il marmo di Taso[2], uguale a quelli delle Cicladi[3], e con quello di Lesbo (quest'ultimo è un poco piú scuro)[4]. Ad introdurre

[2] Plinio chiude la trattazione della scultura in marmo con le notizie di due scultori di opere marmoree di piccolissimo formato: queste ulteriori annotazioni rientrano nell'attenzione dello scrittore per le dimensioni insolite, nei sensi sia della colossalità sia dell'estrema piccolezza, perché rivelano in ogni caso la notevole maestria e il virtuosismo dei rispettivi creatori (e destano la *curiositas* di Plinio, com'è noto interessato a tutte le «meraviglie»). Mirmecide (da *mýrmex*, formica: certo un nome artigianale, allusivo ai lavori di precisione tradizionali della famiglia), nativo di Mileto, aveva avuto il soprannome Epimicrido («chi attende a ciò che è piccolo») per la sua microtecnica; stabilitosi ad Atene, dove fu attivo, ne prese la cittadinanza; dev'esser fiorito intorno al 100 a. C., quando era giovane Varrone, che ne ricorda le opere in vendita (probabilmente Plinio dipende, anche per questi due microtecnici, dal Reatino). Lavorò soprattutto l'avorio e il bronzo, vendendo le creazioni col primo materiale su drappi neri di seta, evidentemente per privati, come ornamenti domestici: quest'ultima notizia lo situa nel gusto pittoricistico del tardo ellenismo (Overbeck, *Schriftquellen* cit., nn. 293, 2168, 2192-201); Plinio ricorda di lui anche una quadriga coperta dalle ali di una mosca in avorio (VII.85); un'altra fonte (Scolî a Dionisio Trace, II 651.30) gli attribuisce lo stesso motivo in ferro; egli poteva aver riproposto la stessa iconografia con diversi materiali, tra cui il marmo (la lavorazione del quale da parte di Mirmecide è attestata anche da Apuleio Grammatico, *De ortographia* 139), per dare dimostrazione della sua eguale maestria con qualsiasi tecnica (questi lavori dimostrano anche una predilezione per temi animalistici, tipicamente ellenistica). Probabilmente egli intendeva emulare Teodoro, l'artista ionico arcaico che aveva posto una quadriga coperta dalle ali di una mosca sulla mano sinistra del suo autoritratto (XXXIV.83, nota 3), il cui virtuosismo era ritenuto paradigmatico nel tardo ellenismo (cfr. Overbeck, *Schriftquellen* cit., nn. 279 e 291). Con la riproposizione dello stesso motivo in marmo, in avorio e addirittura in ferro, anziché col bronzo dell'«originale», Mirmecide avrebbe inteso evidenziare la propria superiorità sul maestro arcaico.

[3] Callicrate era di Sparta, coevo di Mirmecide (e dunque fiorito intorno al 100 a. C.) e suo rivale, a giudicare dai temi delle sue opere in microtecnica, gli stessi di molti lavori di Mirmecide (per i quali, cfr. l'Overbeck, *Schriftquellen* cit., ai nn. della nota precedente): si deve quindi pensare che anch'egli tenesse bottega ad Atene e lavorasse per una committenza privata, creando opere minute per ornamenti domestici. Il suo impiego del marmo è noto da Apuleio Grammatico, *De ortographia* 139: questi avverte anche che Mirmecide gli era superiore. Anche Callicrate aveva ricreato lo stesso soggetto (le formiche) piú volte con materiali diversi (sue formiche in avorio sono citate in VII.85), forse anch'egli per evidenziare la propria maestria politecnica (anche le formiche denotano una predilezione, tipicamente ellenistica, per temi animalistici). Per gli altri problemi posti dalla breve esposizione pliniana sui microtecnici, cfr. nota precedente.

44. [1] Plinio, chiusa la trattazione della scultura in marmo (parr. 9-44), passa ora a parlare di impieghi dei marmi in architettura, delle relative tecniche usate (parr. 44-54), e a elencarne gli altri tipi piú rinomati, oltre al pario (parr. 54-63).

[2] Il marmo tasio, bianco, talora con riflessi bluastri, fu utilizzato a partire dalla fine del VI secolo (Martin, *Manuel* cit., I, pp. 141-42; Ginouvès, Martin, *Dictionnaire* cit., p. 37).

[3] I marmi cicladici furono i piú rinomati del mondo antico: per il marmo pario, cfr. par. 14, nota 4; notevoli ancora: il nassio, bianco, a cristalli molto grossi, usato fin dalla prima metà del VII secolo; i due tipi da Delo, il primo bianco-grigiastro, a cristalli grossi, usato dal V secolo; il secondo bianco, con tinta grigiobluastra, impiegato a partire dal III secolo; il marmo sifnio, bianco, a cristalli grossi, piú omogeneo del nassio, usato dalla seconda metà del VI secolo; i due tipi da Teno, il primo bluastro e venato, usato fin dal V secolo; il secondo verde (per il quale, cfr. par. 55): Martin, *Manuel* cit., pp. 135-44.

[4] Infatti il marmo lesbio è nerastro (A. Dworakowska, in «Archeologia», CCXXVIII, 1977, pp. 1-18).

tum marmorum apparatum etiam Menander, diligentissimus luxu-
45 riae interpres, primus et raro attigit. Columnis demum utebantur in templis, nec lautitiae causa – nondum enim ista intellegebantur –, sed quia firmiores aliter statui non poterant. Sic est inchoatum Athenis templum Iovis Olympii, ex quo Sulla Capitolinis aedibus advexerat columnas. Fuit tamen inter lapidem atque marmor diffe-
46 rentia iam et apud Homerum; dicit enim marmoreo saxo percussum, sed hactenus, regias quoque domus, cum lautissime, praeter aes, aurum, electrum, argentum ebore tantum adornans. Primum, ut arbitror, versicolores istas maculas Chiorum lapicidinae ostenderunt,

il marmo picchiettato dai colori cangianti ed in generale un completo rivestimento marmoreo fu per primo, e saltuariamente, Menandro,
45 l'interprete piú attento del lusso[1]. Se si usava il marmo per le colonne nei templi, non era per ostentare sfarzo – a cose di questo genere non si pensava ancora – ma piuttosto perché non c'era altro modo per farle piú stabili: fu cosí che si cominciò ad Atene il tempio di Giove Olimpio, quello da cui Silla portò via le colonne destinate ai templi capitolini[1]. La distinzione fra pietra e marmo era già in Ome-
46 ro, che parla di un personaggio colpito da un blocco di marmo – ma Omero oltre non va, perché anche quando parla di dimore regali, per quanto sontuose, egli nomina fra le decorazioni, oltre al bronzo, all'oro, all'elettro ed all'argento, solo l'avorio[1]. Le cave di Chio furo-

[1] Si tratta probabilmente del Menandro satrape della Lidia nell'ottavo decennio del IV secolo (XXXV.93, nota 3): l'uso di marmi di rivestimento (cfr. *apparatum*), per ottenere gradevoli effetti cromatici (cfr. *versicolores* ... *maculas*), verosimilmente nell'edilizia residenziale (Menandro, essendo un governatore, poteva aver impiegato questo marmo per i propri palazzi), si afferma col primo ellenismo in area micrasiatica, dove già Mausolo aveva rivestito pareti laterizie con lastre marmoree, anche se ancora di un marmo bianco (il proconnesio: cfr. par. 47, nota 1). L'uso di opere laterizie era tradizionale in Asia Minore (XXXV.172, nota 1) e doveva pertanto venire spontaneo in queste regioni associare un'anima laterizia e rivestimenti in marmo, il materiale a cui l'architettura templare greca aveva dato una patente di nobiltà. La consuetudine a muri laterizi, comportando di regola rivestimenti dipinti, deve aver anche favorito l'impiego del marmo picchiettato dalla vicina Chio (par. 46, nota 2), in un'epoca caratterizzata dalla predilezione per le ricerche cromatiche (XXXV.78-114). Come fa pensare anche il precedente della reggia di Mausolo, il palazzo signorile, tipologia «emergente» e non cristallizzata, dev'esser stato l'ambito idoneo per l'utilizzo di siffatte innovazioni tecniche, anche per i valori di fondali scenici che avevano in genere le facciate delle regge in relazione con le direttrici fondamentali delle rispettive città (cfr. par. 47, nota 1).

45. [1] Il tempio di *Zeús* Olimpio fu iniziato probabilmente da Pisistrato intorno alla metà del VI secolo nell'area sudoccidentale di Atene, presso il santuario di Apollo Delfinio fondato, secondo la tradizione, da Egeo, dunque con implicita assimilazione del tiranno ai mitici monarchi di Atene. L'edificio, progettato dagli architetti Antimachide, Antistate, Callescro e Pormo, di dimensioni colossali, era un tipico esempio di architettura macrotettonica dovuta alla politica tirannica, e richiamava i giganteschi dipteri di Samo, Efeso e Didima (un esito senza dubbio della politica ateniese, protesa allora verso il mondo ionico). La costruzione, interrotta alla caduta dei Pisistratidi, fu ripresa nel 174 a. C. su iniziativa di Antioco IV Epifane, che ne affidò i lavori all'architetto romano Cossuzio (il che evidenzia il prestigio ormai acquisito dalla tradizione architettonica romana anche nell'oriente ellenistico). L'asportazione sillana delle colonne ebbe luogo nell'86, nell'ambito del sacco di Atene effettuato dal generale; questi elementi furono reimpiegati da Silla nel tempio di Giove Capitolino, incendiato nell'83 e la cui ricostruzione, iniziata da questi, fu poi ultimata nel 69 a. C. (Plinio usa il plurale *aedes* con allusione delle tre celle, dedicate a Giove, Giunone e Minerva; naturalmente il reimpiego era sembrato opportuno anche perché i due templi di Atene e Roma erano dedicati allo stesso dio). L'Olimpieio sarà infine ultimato da Adriano nel 131-132 (per questo Plinio parla d'un tempio *inchoatum*): cfr. Travlos, *Pictorial Dictionnary* cit., pp. 402-11. Sul tempio di Giove Capitolino, cfr. XXXV.14, nota 2.

46. [1] Il termine «marmoreo» (*mármaros*) è usato in Omero tre volte (*Iliade* XII 380; XVI 735; *Odissea* IX 499). Plinio aveva parlato dell'uso di oro, elettro, argento e avorio in Omero pure in XXXIII.38, con riferimento alla reggia di Menelao a Sparta (qui l'uso del plurale *regiae domus* fa pensare che, oltre al palazzo del re spartano, Plinio abbia in mente almeno un altro esempio, quasi certamente la reggia di Alcinoo). L'impiego del marmo in architettura si afferma in effetti in epoca posteriore a quella considerata riflessa nei poemi omerici (IX-VIII sec.), a partire dalla prima metà del VII sec. in area cicladica con marmo nassio (Martin, *Manuel* cit., pp. 135-44): non a caso, tipo di marmo, epoca e ambiente sono gli stessi in cui si impone la scultura in marmo (cfr. N. M. Kontoleon, in «Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Athenische Abteilung», LXXIII, 1958, pp. 117-39).

cum exstruerent muros, faceto in id M. Ciceronis sale – omnibus enim ostentabant ut magnificum –: multo, inquit, magis mirarer, si Tiburtino lapide fecissetis. Et, Hercules, non fuisset picturis honos ullus, non modo tantus, aliqua marmorum auctoritate.

47 (6) Secandi in crustas nescio an Cariae fuerit inventum. Antiquissima, quod equidem inveniam, Halicarnasi domus Mausoli Proconnesio marmore exculta est latericiis parietibus. Is obiit olympiadis CVII anno secundo, urbis Romae CDIII.

48 (7) Primum Romae parietes crusta marmoris operuisse totos domus suae in Caelio monte Cornelius Nepos tradit Mamurram, Formiis natum equitem Romanum, praefectum fabrum C. Caesaris in Gallia, ne quid indignitati desit, tali auctore inventa re. Hic namque est Mamurra Catulli Veroniensis carminibus proscissus, quem, ut res

no le prime, credo, a far conoscere codesto marmo picchiettato dai colori cangianti che venne usato per costruire muri; il che indusse Cicerone alla facezia – in effetti le si ostentava a tutti come stupende: «Le ammirerei molto di piú, se le aveste fatte di travertino»[2]. E, per Ercole, la pittura non solo non sarebbe stata tenuta in tanta considerazione, ma non sarebbe stata considerata affatto, se avessero avuto qualche prestigio i marmi[3].

47 (6) L'arte di tagliare il marmo in lastre non so se sia stata inventata in Caria. Il caso piú antico – almeno a quanto mi risulta – è il palazzo di Mausolo ad Alicarnasso, con pareti in laterizi rivestite con marmo di Proconneso (Mausolo morí il secondo anno della 107ª Olimpiade, anno 403 di Roma [351 a. C.])[1].

48 (7) Cornelio Nepote racconta che il primo a ricoprire di lastre di marmo le pareti di tutta la sua casa sul colle Celio fu Mamurra, un cavaliere romano nato a Formia, che era stato prefetto dei genieri di Gaio Cesare in Gallia – ecco dunque a chi si deve questa bella trovata: lo diciamo perché nulla manchi al quadro dell'indegnità di essa. È costui infatti il Mamurra che Catullo di Verona mise alla berlina nei suoi versi: un uomo la cui casa rivelò – è un dato di fatto – con

[2] Si tratta del «portasanta», marmo a chiazze rosse su fondo scuro, usato fin da età classica per impianti pubblici e sacri (Ginouvès, Martin, *Dictionnaire* cit., p. 38). Infatti l'uso di questo marmo in ambito privato sarebbe stato introdotto, come si è visto, nell'età di Alessandro (par. 44, nota 5). La battuta di Cicerone è spiegabile con la concezione dell'impiego di marmi colorati come manifestazione di *luxuria*, condivisa da buona parte della società romana (e da Plinio): vi si può ravvisare anche un movente nazionalistico, il desiderio di conclamare la superiorità dei materiali da costruzione offerti dal mondo romano su quelli che si trovano nel mondo greco. La «pietra di Tivoli» è il travertino, calcare color crema largamente usato nelle età di Cicerone e Plinio (Ginouvès, Martin, *Dictionnaire* cit., p. 42).

[3] Sulla convinzione che il largo uso di marmi colorati avesse colpito a morte la pittura, aggravandone la già naturale senescenza, cfr. XXXV.2, note 1-2; 3, note 1 e 3.

47. [1] L'uso di lastre marmoree di rivestimento di muri in altro materiale si sarebbe quindi affermato verso la metà del IV secolo: ciò è in accordo col diffondersi dell'uso di materiali diversi per l'«anima» e i rivestimenti dei muri e, piú in generale, di apparenze architettoniche puramente di facciata e «applicate» di matrice scenografica, nel primo ellenismo (cfr., per ragguagli tecnici, Martin, *Manuel* cit., I, pp. 445-47; per i problemi critici, H. Lauter, *Die Architektur des Hellenismus*, Darmstadt 1986, pp. 32-113). Un momento nodale di questo processo sarebbe stato costituito dalla reggia di Mausolo ad Alicarnasso (cfr. E. Greco, M. Torelli, *Storia dell'urbanistica. Il mondo greco*, Bari 1983, pp. 316-21), pertinente a una regione, la micrasiatica, in cui l'uso di opere laterizie era suggerito da una consolidata tradizione (cfr. XXXV.172, nota 1) e a una tipologia, la reggia, che in questo periodo acquista una notevole importanza nel mondo greco e consente innovazioni tecniche, diversamente dalle tipologie tradizionali della *pólis* (cfr. Lauter, *Die Architektur* cit.): l'adozione della nuova soluzione era fors'anche un esito della funzione nevralgica assolta dalla reggia di Mausolo nella nuova Alicarnasso (era rivolta da un lato all'*agorá*, alle mura e al porto civile, dall'altro lato al porto militare), che ne doveva esaltare, piú che la consistenza monumentale, il valore di apparenze visive e fondali scenici delle relative facciate (cfr. Vitruvio, II 8.13). Plinio, per la notizia sul palazzo di Mausolo, attinge a Vitruvio, II 8.10 (com'è noto, una delle fonti piú importanti dei ragguagli architettonici del naturalista). Sulla data pliniana della morte di Mausolo, cfr. par. 30, nota 2. Il marmo di Proconneso, bianco o bluastro con vene grigie o nerastre, fu usato a partire dal 360 circa, per importanti edifici di centri della costa ionica (oltre alla reggia di Mausolo, notevole soprattutto il suo impiego nel nuovo *Artemísion* di Efeso: cfr. parr. 95-97): Martin, *Manuel* cit., p. 38; Ginouvès, Martin, *Dictionnaire* cit., p. 38.

est, domus ipsius clarius quam Catullus dixit habere quidquid habuisset Comata Gallia. Namque adicit idem Nepos primum totis aedibus nullam nisi e marmore columnam habuisse et omnes solidas e
49 Carystio aut Luniensi. (8) M. Lepidus Q. Catuli in consulatu conlega primus omnium limina ex Numidico marmore in domo posuit magna reprensione. Is fuit consul anno urbis DCLXXVI. Hoc primum invecti Numidici marmoris vestigium invenio, non in columnis tamen crustisve, ut supra Carystii, sed in massa ac vilissimo liminum usu. Post hunc Lepidum quadriennio L. Lucullus consul fuit, qui nomen, ut ex re apparet, Luculleo marmori dedit, admodum delectatus illo, primusque Romam invexit, atrum alioqui, cum cetera maculis aut co-
50 loribus commendentur. Nascitur autem in Melo insula, solumque paene hoc marmor ab amatore nomen accepit. Inter hos primum, ut arbitror, marmoreos parietes habuit scaena M. Scauri, non facile dixerim secto an solidis glaebis polito, sicuti est hodie Iovis Tonantis aedis in Capitolio. Nondum enim secti marmoris vestigia invenio in Italia.

piú chiarezza di quanto facesse Catullo stesso che egli «possedeva tutti i beni che aveva posseduto la Gallia Comata». Non per nulla lo stesso Nepote aggiunge che Mamurra fu il primo nella cui casa non c'era una sola colonna che non fosse di marmo – ed erano tutte di
49 marmo pieno, di Caristo o di Luni[1]. (8) Marco Lepido, collega nel consolato di Quinto Catulo, usò per primo, per la sua casa, soglie di marmo di Numidia, il che gli provocò severe critiche (fu console nell'anno 676 di Roma [78 a. C.]). Questa che lo riguarda è la prima testimonianza a me nota dell'importazione di marmo numidico – s'intende non in colonne o in lastre, come si diceva prima per il marmo di Caristo, ma in blocchi, e per l'utilizzazione umilissima nelle soglie[1]. Quattro anni dopo questo Lepido fu console quel Lucio Lucullo che amò moltissimo il marmo a cui, come appare evidente, diede il nome di «luculleo», e che per primo lo importò in Roma. Si tratta peraltro di un marmo nero, a differenza di tutti gli altri che so-
50 no apprezzati per le screziature o i colori, e lo si trova nell'isola di Melo. È piú o meno l'unico che abbia derivato il nome da un suo estimatore[1]. Fra gli estimatori del marmo Marco Scauro fu il primo – penso – a costruire una scena con pareti di marmo: non è facile accertare se fossero ricoperte di lastre di marmo oppure fatte di blocchi levigati di marmo massiccio[2], come oggi troviamo nel tempio di Giove Tonante sul Campidoglio[3], perché per quell'epoca non trovo ancora indizi che in Italia si tagliasse il marmo in lastre.

48. [1] Mamurra, *praefectus fabrum* della *Gallia Comata* (tutta la Gallia meno la Narbonese) nel 58, era stato canzonato da Catullo in diversi carmi (Plinio cita il carme 29 del poeta veronese): l'introduzione a Roma dell'uso dei rivestimenti marmorei nell'edilizia privata sarebbe quindi occorsa in età cesariana e si inquadrerebbe pertanto nella voga delle pietre pregiate *deliciarum causa* affermatasi a Roma in età tardorepubblicana e condannata da Plinio in quanto manifestazione di *luxuria* anche ai parr. 1, 6 e 7 (cfr. le relative note 1). Il marmo di Caristo, in Eubea, è verdognolo con vene ondulate (cfr. Ginouvès, Martin, *Dictionnaire* cit., p. 34). Sul marmo lunense, di cui quello di Mamurra è il primo uso documentato in una fonte scritta, cfr. par. 14, nota 5.

49. [1] Marco Emilio Lepido, padre del triumviro, fu console nel 78 a. C. Sul marmo numidico, cfr. XXXV.3, nota 3.

50. [1] Sull'aneddoto di Lucullo, cfr. par. 6, nota 1; *Melo* è correzione della lezione *Millo* di *cod. Poll.*, verosimile, perché Isidoro, *Origines* XVI 5.7, che ripropone il contenuto di questo passo, dà la stessa localizzazione. Il «marmo Luculleo», provenendo da Melo ed essendo nero, potrebbe forse essere un tipo particolarmente compatto di ossidiana, di cui Melo è ricca (cfr. parr. 196 e 198). L'identificazione del «Luculleo» con l'Africano (basata sulla correzione di *heo* di B in *Teo*, da dove proviene questo marmo: cfr. Ginouvès, Martin, *Dictionnaire* cit., p. 39) non mi sembra plausibile, perché l'Africano è grigiastro, mentre Plinio dichiara il Luculleo nero (*ater*): bisognerà allora ammettere che la lez., presto corrotta, fu corretta, o sostituita con lezz. congetturali, in diversi codd. (cfr. *nilo*: dT; *ilo*: R, che partono sempre da *Melo*; decisivi a tal riguardo sembrano, come si è detto, il *cod. Poll.* e, piú ancora, Isidoro).

[2] Cfr. parr. 4 e 5, note 1; 113-16; 189; VIII.64; XXXIV.36, note 1-2; XXXV.23, nota 2; 127, nota 1; trattandosi di un teatro provvisorio, per quanto sontuoso, è verosimile fossero state impiegate lastre marmoree, non blocchi solidi di marmo: l'assenza in Italia della tradizione di tagliare lastre di marmo poteva esser ovviata con l'importazione dall'area greca (verosimilmente, da botteghe non lontane dalle cave) delle stesse, già lavorate, in analogia con le importazioni di altri impreziosimenti dell'impianto (XXXV.127, nota 1).

[3] Sul tempio di Giove Tonante, inaugurato nel 22 a. C., cfr. XXXIV.10, nota 4.

51 (9) Sed quisquis primus invenit secare luxuriaque dividere, inportuni ingenii fuit. Harena hoc fit et ferro videtur fieri, serra in praetenui linea premente harenas versandoque tractu ipso secante. Aethiopica haec maxime probatur, nam id quoque accessit, ut ab Aethiopia usque peteretur quod secaret marmora, immo vero etiam in Indos, quo margaritas quoque peti severis moribus indignum erat.
52 Haec proxime laudatur; mollior tamen quae Aethiopica. Illa nulla scabritie secat, Indica non aeque levat, sed combusta ea polientes marmora fricare iubentur. Simile et Naxiae vitium est et Coptitidi, quae vocatur Aegyptia. Haec fuere antiqua genera marmoribus secandis. Postea reperta est non minus probanda ex quodam Hadria-
53 tici maris vado, aestu nudante, observatione non facili. Iam quidem quacumque harena secare e fluviis omnibus fraus artificum ausa est, quod dispendium admodum pauci intellegunt. Crassior enim harena laxioribus segmentis terit et plus erodit marmoris maiusque opus scabritia politurae relinquit; ita sectae attenuantur crustae. Rursus Thebaica polituris accommodatur et quae fit e poro lapide aut e pu-
54 mice. – (10) Signis e marmore poliendis gemmisque etiam scalpendis atque limandis Naxium diu placuit ante alia. Ita vocantur cotes in Cypro insula genitae. Vicere postea ex Armenia invectae.

(11) Marmorum genera et colores non attinet dicere in tanta notitia nec facile est enumerare in tanta multitudine. Quoto cuique enim loco non suum marmor invenitur? Et tamen celeberrimi generis dicta sunt in ambitu terrarum cum gentibus suis. Non omnia autem in lapicidinis gignuntur, sed multa et sub terra sparsa, pretiosis-
55 simi quidem generis, sicut Lacedaemonium viride cunctisque hilarius, sicut et Augusteum ac deinde Tibereum, in Aegypto Augusti ac

51 (9) Ma chiunque sia stato il primo a scoprire l'arte di tagliare e di fendere il marmo per soddisfare le esigenze del lusso, ha avuto un'idea inopportuna. L'operazione si esegue con la sabbia, anche se sembra che sia il ferro ad agire: una sega comprime la sabbia all'interno di una linea molto sottile e la induce a tagliare il marmo semplicemente attraverso il suo movimento avanti-indietro. La sabbia piú indicata per questo lavoro si ritiene sia quella etiopica: e cosí agli altri si è aggiunto anche questo scandalo, che si va a cercare fin in Etiopia di che tagliare il marmo – anzi, si è arrivati fino in India, ove quando i costumi erano sani non si stimava degno neppure andare a pren-
52 dere le perle. La sabbia indiana è la seconda in ordine di pregio: l'etiopica è piú tenera e taglia senza lasciare nessuna asperità, mentre la sabbia indiana non fa lo stesso taglio uniforme, bensí si è costretti a levigare il marmo sfregandolo una volta tagliato (lo si fa con la stessa sabbia, calcinata); un difetto analogo ha la sabbia di Nasso e quella di Copto nota come «egizia». Questi erano i tipi di sabbia usati in passato per tagliare i marmi. In seguito se ne è scoperto un altro, non meno valido, che viene da un bassofondo dell'Adriatico che resta a
53 secco quando c'è bassa marea e che non è facile da individuare. Oggi oramai la spregiudicatezza degli artigiani ha indotto ad impiegare per quest'operazione la sabbia di tutti i fiumi, e solo pochissimi si rendono conto di che danno economico ne derivi: i granelli di questa sabbia sono piú grossi, e incidono fessure piú larghe, erodendo una quantità maggiore di marmo, mentre il taglio ruvido comporta un maggior lavoro per la levigatura, e le lastre tagliate cosí finiscono per restare piú sottili. Ancora, per questi lavori di levigatura va bene la sabbia tebana e quella che si ricava dal tufo bianco o dalla pomice.
54 (10) Per levigare le statue di marmo e per intagliare e rifinire le gemme per lungo tempo fu apprezzata piú di qualsiasi altra la pietra di Nasso (viene cosí chiamata una roccia che si trova nell'isola di Cipro), ma poi sono state preferite le rocce importate dall'Armenia.

(11) Delle qualità e dei colori dei marmi è inutile parlare, perché sono fin troppo conosciuti, né sarebbe facile elencarli uno per uno, tanto sono numerosi: qual è infatti il luogo in cui non si trova una qualità specifica di marmo? Comunque, passando in rassegna paese per paese, le varietà piú famose le abbiamo enumerate assieme alle
55 nazioni da cui provengono. D'altronde non tutti i marmi si estraggono dalle cave: parecchi si trovano anche sparsi sotto terra, e sono i piú preziosi – come il marmo verde di Sparta[1], che è piuttosto vivace, o come l'«augusteo» e poi il «tiberiano», scoperti per la prima

[1] Si tratta di un'andesite a fenocristalli (Ginouvès, Martin, *Dictionnaire* cit., p. 41).

Tiberii primum principatu reperta. Differentia eorum est ab ophite, cum sit illud serpentium maculis simile, unde et nomen accepit, quod haec maculas diverso modo colligunt, Augusteum undatim cri-
56 spum in vertices, Tibereum sparsa, non convoluta, canitie. Neque ex ophite columnae nisi parvae admodum inveniuntur. Duo eius genera: molle candidi, nigricantis durum. Dicuntur ambo capitis dolores sedare adalligati et serpentium ictus. Quidam phreneticis ac lethargicis adalligari iubent candicantem. Contra serpentes autem a quibusdam praecipue laudatur ex iis quem tephrian appellant a colore cineris. Vocatur et Memphites a loco, gemmantis naturae. Huius usus conteri et iis, quae urenda sint aut secanda, ex aceto inlini; obstupescit ita corpus nec sentit cruciatum.

57 Rubet porphyrites in eadem Aegypto; ex eodem candidis intervenientibus punctis leptopsephos vocatur. Quantislibet molibus caedendis sufficiunt lapicidinae. Statuas ex eo Claudio Caesari procurator eius in urbem ex Aegypto advexit Vitrasius Pollio, non admodum probata novitate; nemo certe postea imitatus est. Invenit ea-
58 dem Aegyptus in Aethiopia quem vocant basaniten, ferrei coloris atque duritiae, unde et nomen ei dedit. Numquam hic maior repertus

volta in Egitto durante i principati di Augusto e di Tiberio: si distinguono dall'ofite, perché questo ha venature simili alle scaglie di serpenti (donde il nome)[2], mentre i marmi augusteo e tiberiano hanno macchie disposte diversamente – quello augusteo ha macchie ondulate in forma di spirale[3]; quello tiberiano ha macchie bianche sparse
56 qua e là e non ondulate[4]. Inoltre di ofite non si trovano colonne se non molto basse. Ci sono due specie di ofite: una tenera, di colore bianco, ed una dura, di colore tendente al nero. Si dice che entrambe calmino il mal di testa e curino i morsi dei serpenti se vengono legate sulla parte come amuleto; alcuni prescrivono di legare un pezzo della specie bianca addosso a chi è affetto da attacchi di delirio o da letargia[1]. Contro i serpenti poi certuni apprezzano, fra i marmi, soprattutto quello chiamato *tephrias* per il suo colore cinerino (viene chiamato anche «menfita» per il luogo in cui lo si trova): le sue caratteristiche lo fanno assomigliare ad una gemma. Viene usato – polverizzato ed applicato con aceto – sulle parti del corpo che devono essere cauterizzate o amputate: con questo impiastro la carne diventa insensibile e non avverte il dolore dell'operazione[2].

57 Ancora in Egitto si trova il porfido rosso, il medesimo che, quando presenta delle macchioline bianche, si chiama *leptopsephos*; esistono cave tali che se ne ottengono blocchi grandi quanto si desidera. Vitrasio Pollione, procuratore di Claudio, fece portare a Roma per l'imperatore statue fatte di questo marmo, ma l'innovazione non trovò grande consenso; sta di fatto che nessuno la imitò in seguito[1].

58 Nello stesso Egitto si trova, in Etiopia, il marmo cosiddetto «basanite», che ha il colore e la durezza del ferro, donde il nome[1]. Non se

[2] Marmo serpentino di colore in genere verdastro scuro (Ginouvès, Martin, *Dictionnaire* cit., p. 42).

[3] L'Augusteo dev'essere un altro genere di ofite (Ginouvès, Martin, *Dictionnaire* cit., p. 42).

[4] Anche il Tiberiano è un genere di ofite (nota prec.).

56. [1] Plinio, al solito, anche per questo ragguaglio medico, dipende dalla stessa fonte di Dioscoride, V 143; tali avvertenze saranno infine riproposte da Isidoro, *Origines* XVI 5.3.

[2] *Tephrias* deriva dal greco *téphra* («cenere»): si tratta della «pietra di Menfi», così denominata dal colore (appunto cinereo). Puntuali, anche in questo caso, i confronti con Dioscoride, V 140; Isidoro, *Origines* XVI 5.18.

57. [1] *Leptopséphos* significa «a grana piccola»: si tratta d'un porfido rosso a macchie bianche proveniente dal deserto orientale dell'Egitto (Gebel Dokhan): Ginouvès, Martin, *Dictionnaire* cit., pp. 40-41. La creazione di statue in porfido aveva una funzione preziosistica, in quanto la lavorazione in un materiale tanto duro richiedeva una rara maestria. Il mancato successo della scultura in porfido in Roma altoimperiale poteva esser dovuto, oltreché alla difficoltà di lavorazione, alla lontananza e al costo del materiale e al fatto che le statue in porfido non potevano presentare la morbida modellazione superficiale ottenuta con altri marmi e ancora di regola richiesta dalle clientele «urbane» dell'alto impero. Com'è noto, il porfido nella scultura verrà poi in voga nel basso impero, per la predilezione delle forme tetragone e massive tipica dell'epoca e in quanto il rosso porfido era ritenuto il colore distintivo della dignità imperiale (su questi problemi, M. L. Lucci, in «Archeologia Classica», XVI, 1964, pp. 266-71).

58. [1] I cfr. soprattutto con i ragguagli, del tutto analoghi, dei parr. 146-47 e poi con XXXIII.126 ed Esichio, s.v. *Basanítes líthos* fanno pensare si tratti di basanite, roccia eruttiva a grana fine, con-

est quam in templo Pacis ab imperatore Vespasiano Augusto dicatus argumento Nili, sedecim liberis circa ludentibus, per quos totidem cubita summi incrementi augentis se amnis eius intelleguntur. Non absimilis illi narratur in Thebis delubro Serapis, ut putant, Memnonis statuae dicatus, quem cotidiano solis ortu contactum radiis crepare tradunt.

59 (12) Onychem in Arabiae tantum montibus nec usquam aliubi nasci putavere nostri veteres, Sudines in Carmania. Potoriis primum vasis inde factis, dein pedibus lectorum sellisque, Nepos Cornelius

ne è mai trovato un blocco piú grande di quello consacrato nel tempio della Pace dall'imperatore Vespasiano Augusto, che rappresenta il Nilo attorno al quale giocano sedici fanciulli (simboleggiano il numero dei cubiti di cui si alza il livello del fiume durante le piene maggiori)[2]. Un blocco non dissimile si dice sia nel santuario di Serapide a Tebe, impiegato per una statua, si crede, di Memnone: di essa raccontano che all'alba di ogni giorno, quando i raggi del sole la toccano, emette uno schricchiolio[3].

59 (12) L'onice i nostri avi pensavano che si trovasse solo sui monti d'Arabia; per Sudine era originario della Carmania. Dato che in un primo tempo si era utilizzato questo marmo per dei contenitori da bevande, e in seguito per i piedi dei letti e delle sedie, si reagí con grande sorpresa – come tramanda Cornelio Nepote – quando Pu-

sistente in minerali ferromagnesici, feldspati, plagioclasi e feldspatoidi, dal color rosso nerastro; lascia perplessi la proposta di riconoscervi invece la pietra Békhen, roccia sedimentaria verdognola da Wadi Hammâmât, poiché un colore tendente al nero è esatto dalla creazione con questa pietra di una statua del Nilo, fiume che, sappiamo da Pausania, VIII 24.12, era scolpito in una pietra nera con allusione alla sua origine in Etiopia: sulla basanite e sulla pietra Békhen, cfr. Ginouvès, Martin, *Dictionnaire* cit., p. 31.

[2] Sul tempio della Pace, cfr. XXXIV.84, nota 7. La presentazione del ritrovamento (cfr. *repertus*) dell'immenso blocco di basanite da cui fu ricavata l'immagine del Nilo e la connessione, con mancanza di stacchi cronologici, tra la notizia di questi eventi e quella della *dedicatio* del monumento a Roma presuppongono che rinvenimento del blocco, creazione scultorea e relativa dedica a Roma fossero tra loro concatenati e dunque sostanzialmente coevi e che quest'opera fosse quindi non già un originale ellenistico, ma una creazione commissionata da Vespasiano stesso, con funzioni votive, quindi sacre. La sua dedica nel tempio della Pace si inquadra nell'espressione della pace universale garantita dall'impero romano propria di questo complesso, in cui erano state quindi collocate diverse figure mitiche allusive a realtà geografiche (cfr. lo Ialiso, che personificava Rodi: XXXV.102, nota 1; la Scilla: XXXV.109, nota 1). L'iconografia del Nilo come dio fluviale rappresentato disteso, barbuto, con espressione del volto e attributi allusivi alla sua natura benefica, con sedici putti rappresentanti i 16 cubiti di crescita sembra esser stata formulata *in primis* nella pittura da cavalletto ad Alessandria nel III secolo a. C. (quadri con queste immagini sono descritti da Luciano, *Rhetorum praeceptum* 6; Filostrato, *Immagini* I 5; il *terminus ante quem* per la costituzione di quest'iconografia è suggerito soprattutto da una scultura con Nilo cosí configurata da Ermupoli Magna ora a Stoccarda del 200 a. C. circa; essa implica tra l'altro che fosse già avvenuta la traduzione di quest'immagine in una scultura di grandi dimensioni). Il colosso del tempio della Pace, che quindi sarebbe una *variatio* flavia di un'iconografia alessandrina, è a sua volta riproposto dal Nilo tipo Vaticano (rimane tuttavia incerto se si tratti di copie o varianti). Lo sguardo paternalistico del garante della prosperità, l'animazione superficiale a cui dànno luogo i putti, la frontalità ieratica, valori che dovevano aver caratterizzato le meditazioni alessandrine del soggetto, erano tradotti in un'opera colossale, che dimostra la persistenza nell'impero di Vespasiano del gusto per l'enfasi dimensionale, tipico del barocco neroniano (bibliografia in Giuliano, *Arte greca*, II cit., pp. 1088-89).

[3] Si tratta di una delle due statue colossali di Amenofi III, poste ai lati dell'entrata al tempio funerario del faraone a Tebe e reinterpretate nel mondo greco come immagini di Memnone, il mitico re degli Etiopi: con un terremoto del 27 a. C., la statua N aveva sortito una frattura (con la rovina della sezione superiore), che produceva una vibrazione della pietra quando i cambiamenti repentini di temperatura e di umidità dell'aria, che avevano luogo al levar del sole, seccavano e riscaldavano la superficie della pietra: ciò corroborò la credenza che si trattasse di Memnone, il cui corpo, ucciso da Achille, avrebbe ripreso vita ogni mattino grazie ai raggi della madre Aurora. Ciò comportò che la statua «sonante» fosse annoverata tra le mete del turismo colto (come le maggiori opere d'arte greche) fino al 192, quando, con un restauro promosso da Settimio Severo, il fenomeno musicale cessò: esso destava infatti la *curiositas* e la ricerca di emozioni comunicate da *mirabilia*, moventi psicologici tipici del mondo culturale di età imperiale. Questi viaggi sono testimoniati dalle fonti letterarie e dalle molte iscrizioni sulla sezione inferiore della statua (*EAA*, s.v. *Memnon, colossi di*; E. Bernard, *Les inscriptions*, Le Caire 1960).

tradit magno fuisse miraculo, cum P. Lentulus Spinther amphoras ex eo Chiorum magnitudine cadorum ostendisset, post quinquennium
60 deinde XXXII pedum longitudinis columnas vidisse se. Variatum in hoc lapide et postea est, namque pro miraculo insigni quattuor modicas in theatro suo Cornelius Balbus posuit; nos ampliores XXX vidimus in cenatione, quam Callistus Caesaris Claudi libertorum, potentia notus, sibi exaedificaverat.

Hunc aliqui lapidem alabastriten vocant, quem cavant et ad vasa
61 unguentaria, quoniam optume servare incorrupta dicatur. Idem et ustus emplastris convenit. Nascitur circa Thebas Aegyptias et Damascum Syriae. Hic ceteris candidior, probatissimus vero in Carmania, mox in India, iam quidem et in Syria Asiaque, vilissimus autem et sine ullo nitore in Cappadocia. Probantur quam maxime mellei coloris, in vertices maculosi atque non tralucidi. Vitia in iis corneus colos aut candidus et quidquid simile vitro est.

blio Lentulo Spintere mostrò anfore di questo marmo che avevano la grandezza delle giare di Chio; lo stesso Nepote riferisce di aver vi-
60 sto lui stesso, cinque anni dopo, colonne di onice alte 32 piedi[1]. L'utilizzazione di questo marmo subí cambiamenti anche in seguito: infatti, mentre quando Cornelio Balbo fece erigere quattro colonne di questo marmo, di modeste dimensioni, nel suo teatro, la cosa suscitò grande meraviglia[1], noi ne abbiamo viste trenta, e piú alte, nella sala da pranzo che si era fatta costruire Callisto, un liberto dell'imperatore Claudio noto per la sua potenza[2].

Certuni chiamano «alabastrite» questa pietra quando viene usata anche per farne recipienti per profumi, perché si dice che li conservi
61 inalterati meglio di qualsiasi altro marmo[3]. Questa stessa pietra, carbonizzata, è utile anche nella preparazione degli impiastri. Si trova nel territorio di Tebe d'Egitto e di Damasco in Siria. In quest'ultima zona è piú bianca che in tutte le altre, ma la qualità piú pregiata è quella della Carmania, seguita immediatamente da quella dell'India, poi anche dalla siriana e dall'asiatica; quella della Cappadocia è la piú scadente ed è opaca. L'onice piú ricercata è il tipo piú vicino al colore del miele, con le venature a spirale e non traslucide; difetti sono considerati il colore di corno e quanto la fa assomigliare al vetro[1].

59. [1] L'onice è un alabastro calcare, di cui sono note diverse varietà (elenco in Ginouvès, Martin, *Dictionnaire* cit., p. 30). Sudine fu un astrologo, scrittore delle proprietà occulte delle pietre, vissuto alla corte di Attalo I a Pergamo (241-197 a. C.). Publio Cornelio Lentulo Spintere, console nel 57 a. C., essendo intervenuto, nel 57-56, come arbitro nei conflitti che opponevano il re Tolomeo XIV e i suoi sudditi, aveva probabilmente portato le anfore d'onice a Roma dall'Egitto. La recezione a Roma di questo tipo di marmo esotico per uso privato *delicianum causa* avvenne quindi, stando a Plinio, in età tardorepubblicana, non diversamente da analoghe familiarizzazioni con altre pietre pregiate (parr. 1 e 47, note 1). Il naturalista ricorda come fonte di queste notizie Cornelio Nepote, da cui probabilmente deriva anche la citazione di Sudine, che infatti non compare (diversamente da Nepote) nella bibliografia per il libro XXXVI.

60. [1] Lucio Cornelio Balbo, partigiano prima di Cesare e poi di Ottaviano, eresse il teatro nel 13 a. C., col bottino ricavato dalle sue vittorie sui Garamanti (in Libia) e in ricordo del suo trionfo del 19; l'impianto fu posto nel Campo Marzio sudorientale, al centro di un'area in età repubblicana parte del parco della Villa Pubblica, intensamente monumentalizzata nella prima età augustea: piú piccolo dei teatri di Pompeo e Marcello, doveva esser però piuttosto fastoso (come fanno pensare le quattro colonne d'onice, verosimilmente pertinenti all'impianto scenico). Con evidente richiamo al complesso pompeiano (sul quale, XXXIV.40, nota 2), vi era una *porticus pone scaenam*, che si inserisce nella fortuna delle corti quadriporticate in età augustea (cfr., ad esempio, la *porticus Octaviae*: XXXIV.31, nota 2): cfr. D. Manacorda, *Archeologia urbana a Roma: il progetto della Crypta Balbi*, Firenze 1982, pp. 85-115.

[2] Sulle ricchezze di Callisto, cfr. XXXIII.134. Plinio, nei parr. 59-60, testimonia un impiego vieppiú maggiore a Roma dell'onice dall'età tardorepubblicana a quella altoimperiale (dallo scrittore inteso come progressione costante della *luxuria*), per la presenza sempre piú cospicua per quantità e dimensioni di manufatti in questa pietra, soprattutto in ambito privato, con finalità spesso edonistiche.

[3] *Alabastrites* deriva da *alábast(r)os* («vaso per profumi») e significa pertanto «pietra per profumi» (uno degli *aliqui* citt. da Plinio è senz'altro Teofrasto, *De lapidibus* 65, ricordato dal naturalista nella bibl. di questo libro; cfr. Ginouvès, Martin, *Dictionnaire* cit., p. 30).

61. [1] Cfr. anche XXXVII.143; Plinio, per questi ragguagli, dipende in parte da Teofrasto, *De lapidibus* 6.

62 (13) Paulum distare ab eo in unguentorum fide multi existimant lygdinos, in Paro repertos amplitudine qua lances craterasque non excedant, antea ex Arabia tantum advehi solitos, candoris eximii. Magnus et duobus contrariae inter se naturae honos, corallitico in Asia reperto mensurae non ultra bina cubita, candore proximo ebori et quadam similitudine. E diverso niger est Alabandicus terrae suae nomine, quamquam et Mileti nascens, ad purpuram tamen magis
63 aspectu declinante. Idem liquatur igni funditurque ad usum vitri. Thebaicus lapis interstinctus aureis guttis invenitur in Africae parte Aegypto adscripta, coticulis ad terenda collyria quadam utilitate naturali conveniens, circa Syenen vero Thebaidis syenites, quem antea pyrrhopoecilon vocabant.

64 (14) Trabes ex eo fecere reges quodam certamine, obeliscos vocantes Solis numini sacratos. Radiorum eius argumentum in effigie est, et ita significatur nomine Aegyptio. Primus omnium id instituit Mespheres, qui regnabat in Solis urbe, somnio iussus; hoc ipsum inscriptum in eo, etenim scalpturae illae effigiesque quas videmus Ae-
65 gyptiae sunt litterae. Postea et alii excidere reges. Statuit eos in su-

62 (13) Molti ritengono che poco meno efficace dell'onice, nel conservare i profumi, siano le pietre ligdine, che si sono trovate anche a Paro – in blocchi comunque non piú grandi di un piatto o di un cratere – e che in passato si era soliti importare solo dall'Arabia, ove sono di un candore eccezionale. Sono tenute in grande considerazione entrambe le qualità, che hanno caratteristiche opposte l'una all'altra. Quella corallitica dell'Asia non si trova in blocchi superiori ai due cubiti, di un colore bianco che tende all'avorio, con cui presenta certe somiglianze. Al contrario è nera quella di Alabanda che deriva il nome dalla terra di provenienza (ma si trova anche a Mileto, ove però il colore tende piuttosto al purpureo). Sottoposta al fuoco,
63 si scioglie e viene fusa per impieghi analoghi a quelli del vetro[1]. La pietra tebana, punteggiata di stille d'oro, si trova in quella zona dell'Africa che fa parte dell'Egitto e per una certa sua qualità naturale va bene per fare mortaietti da pestare colliri[1]. Nei dintorni di Siene nella Tebaide si trova la sienite, che in passato era chiamata *pyrrhopoecilon*[2].

64 (14) Quasi a gara, i re fecero tagliare travi di questa pietra, che chiamarono obelischi e consacrarono al dio Sole – sono rappresentazioni simboliche dei suoi raggi, e questo è il significato del nome in egiziano. Primo fra tutti a rendere istituzionale l'uso fu, ispirato da un sogno, Mesfere, che regnava sulla città del Sole (è appunto ciò che troviamo inciso sul suo obelisco: i graffiti ed i disegni che vi ve-
65 diamo sono infatti caratteri egiziani)[1]. Inoltre anche altri re fecero

62. [1] *Lygdinus lapis* significa letteralmente «pietra bianca»: questo termine sembra designare marmi in genere particolarmente bianchi, brillanti e dall'aspetto vetroso (tra i quali anche una varietà di marmo pario: cfr. par. 14, nota 4; Ginouvès, Martin, *Dictionnaire* cit., p. 37; e pure una varietà di pentelico: *Anthologia Palatina* VI 317; *Planudea* IV 262).

63. [1] La «pietra di Tebe» (d'Egitto) è forse il diaspro nero e giallo (Gnoli, *Marmora Romana* cit., pp. 134-35).

[2] Si tratta del granito rosso, a grana grossa, composto principalmente di feldspati alcalini e minerali ferromagnesici: cfr. Ginouvès, Martin, *Dictionnaire* cit., p. 35. L'espressione *in Africae parte Aegypto adscripta* presuppone l'opinione che la parte dell'Egitto a est del Nilo appartenesse all'Asia, quella a ovest all'Africa (cfr. VI.60, 142, 166, 177, 181, 183, 188, 196, 212, 220).

64. [1] Plinio, con questo paragrafo, passa dall'elenco dei marmi piú rinomati (parr. 54-63) all'enumerazione delle meraviglie del mondo (parr. 64-126): la notizia del granito rosso di Siene gli dà l'occasione di iniziare dalle meraviglie dell'Egitto (parr. 64-83) e, in particolare, dagli obelischi (parr. 64-74), realizzati con questo materiale. La trattazione delle meraviglie è certo una delle parti in cui piú si avverte la partecipazione dell'autore alla materia trattata, un esito della *curiositas* di Plinio e del suo interesse all'abnorme e a ciò che si distingue sotto l'aspetto dimensionale. Il termine egiziano *tekhen* designa a un tempo l'obelisco e il raggio del sole. Il termine «obelisco» è greco e significa letteralmente «spiedo»: esso è riferito a questa tipologia egiziana con allusione alla configurazione degli obelischi. Il faraone in questione è Tutmosi III Menkheperrē (verso il 1500) della XVIII dinastia (ad essa e alla XIX risale la maggior parte degli obelischi: 1590-1200 circa). La «città del Sole» è Eliopoli, a nord-est del Cairo, presso il deserto, centro di culto del sole. Com'è noto, le apparizioni di dèi in sogno per suggerire e consigliare sono un *tópos* ricorrente nel mondo antico. Plinio coglie efficacemente la pertinenza originaria degli obelischi al culto solare, filtrandola forse tramite le teorizzazioni ellenistiche (specie pergamene) delle città del sole e delle relative simbologie radiali (sul

pra dicta urbe Sesothes quattuor numero, quadragenum octonum cubitorum longitudine, Rhamsesis autem, quo regnante Ilium captum est, CXXXX cubitorum. Idem digressis inde, ubi fuit Mnevidis regia, posuit alium, longitudine quidem CXX cubitorum, sed prodi-
66 giosa crassitudine, undenis per latera cubitis. Opus id fecisse dicuntur $\overline{\text{CXX}}$ hominum. Ipse rex, cum surrecturus esset verereturque, ne machinae ponderi non sufficerent, quo maius periculum curae artificum denuntiaret, filium suum adalligavit cacumini, ut salus eius apud molientes prodesset et lapidi. Hac admiratione operis effectum est, ut, cum oppidum id expugnaret Cambyses rex ventumque esset incendiis ad crepidines obelisci, extingui iuberet molis reverentia qui
67 nullam habuerat urbis. Sunt et alii duo, unus a Zmarre positus, alter a Phio sine notis, quadragenum octonum cubitorum. Alexandriae statuit unum Ptolemaeus Philadelphus octoginta cubitorum. Exciderat eum Necthebis rex purum, maiusque opus in devehendo statuendove inventum est quam in excidendo. A Satyro architecto aliqui devectum tradunt rate, Callixenus a Phoenice, fossa perducto
68 usque ad iacentem obeliscum Nilo, navesque duas in latitudinem pa-

tagliare obelischi. Nella città nominata prima, Sesote ne eresse quattro, alti ciascuno quarantotto cubiti[1], e Ramsete, durante il cui regno fu espugnata Troia, ne innalzò uno di 140 cubiti. Ancora Ramsete verso l'uscita del luogo dove si trovava la reggia di Mnevide ne costruí uno alto 120 cubiti, ma eccezionale soprattutto per il suo
66 spessore: undici cubiti per lato[2]. Si dice che a quest'opera attesero 120 000 uomini. Quando si trattò di innalzarlo, il re temette che gli argani non reggessero al peso, e per far meglio presente il pericolo all'attenzione dei tecnici, legò il proprio figlio alla sommità dell'obelisco, cosí che il riguardo alla salvezza di lui suscitasse negli ingegneri uno scrupolo maggiore anche per il monumento. L'ammirazione per quest'opera fece sí che il re Cambise, quando espugnò la città e l'incendio era giunto alla base dell'obelisco, ordinò che le fiamme fossero spente, dimostrando per quel colosso il rispetto che non aveva
67 avuto affatto per il resto della città[1]. Ci sono altri due obelischi, eretti uno da Zmarre ed uno da Fio, privi di iscrizioni ed alti quarantotto cubiti. Un obelisco di ottanta cubiti fu eretto ad Alessandria da Tolomeo Filadelfo. A farlo tagliare, senza apporvi epigrafe, era stato Nectebi. Si faticò di piú ad effettuare il trasporto e ad erigerlo, che a tagliarlo. Alcuni narrano che fosse stato trasportato su una zattera dall'architetto Satiro; secondo Callisseno l'architetto fu Fenice, e tramite un canale si sarebbe fatto arrivare il Nilo fino a dove era ste-
68 so l'obelisco[1], poi si sarebbero allestite due imbarcazioni molto este-

culto del sole in Egitto e la relativa influenza sul mondo classico, S. Morenz, *Aegyptische Religion*, Stuttgart 1982, *passim*). L'espressione *primus omnium* sarebbe riferita alla canonizzazione (cfr. *instituit*) della pratica di dedicare obelischi (che infatti rimarrà operante per la XVIII e la XIX dinastia), non a una priorità cronologica assoluta dell'obelisco di Tutmosi III rispetto a tutti gli altri, perché se ne erano eretti anche prima (cfr. nota seguente). Sull'attività edilizia di Tutmosi III, cfr. ora M. P. Vanlathem, in «Chronique d'Egipte», LXII (1987), pp. 30-37.

63. [1] *Sesothes* è probabilmente libera trascrizione di *Sesostris*: si tratterebbe qui di Sesostri I, vissuto verso il 2000 e di cui si conosce un obelisco a Eliopoli (cfr. *EAA*, s.v. *Obelisco*), in quanto l'altro faraone denominato Sesostri, Ramsete II, è qui distinto da questi. Poiché Sesostri I visse anteriormente a Tutmosi III, *postea* forse potrebbe essere inteso nel senso traslato di «inoltre», non in quello piú usitato di «dopo».

[2] Ramsete II, della XIX dinastia, regnò dal 1299 al 1233. Plinio si deve qui riferire o a una cronologia bassa del sovrano o a una particolarmente alta della presa di Troia, che secondo il Marmo Pario sarebbe caduta nel 1209, secondo Eratostene nel 1184. Mnevide è il toro sacro che rappresenta l'incarnazione del sole, a cui si assimila il faraone: forse per questa sua valenza il tempio è chiamato qui «reggia» e ad esso è associato un monumento di culto solare come l'obelisco (*EAA*, s.v. *Mnevis*).

66. [1] Questo passo è una delle testimonianze che pongono il problema dell'esistenza e dell'utilizzo di argani, seppur rudimentali, in ambito egizio (cfr. Rouveret, *ad loc.*). Il rispetto di Cambise per quest'obelisco era certo dovuto, oltreché all'ammirazione per la sua monumentalità, anche alla preoccupazione di non inimicarsi il dio Sole.

67. [1] Zmarre è Ramsete II Usermaatre (XIX dinastia); Fio è Pépi I, della VI dinastia (2500 a. C. circa). Nectebi è uno dei due Nectanebi (I: 374-364 a. C.; II: 364-350). Tolomeo II Filadelfo (283-246) utilizzò quindi un obelisco già lavorato e rimasto presso la cava. L'erezione dell'obelisco, occorsa presumibilmente dopo il 277 (cfr. XXXIV.148, nota 5), è un episodio della politica seguita

tulas pedalibus ex eodem lapide ad rationem geminati per duplicem mensuram ponderis oneratas ita, ut subirent obeliscum pendentem extremitatibus suis in ripis utrimque; postea egestis laterculis adlevatas naves excepisse onus; statutum autem in sex talis e monte eo-
69 dem, et artificem donatum talentis L. Hic fuit in Arsinoeo positus a rege supra dicto munus amoris, coniuge eademque sorore Arsinoe. Inde eum navalibus incommodum Maximus quidam praefectus Aegypti transtulit in forum, reciso cacumine, dum vult fastigium addere auratum, quod postea omisit. Et alii duo sunt Alexandreae ad portum in Caesaris templo, quos excidit Mesphres rex, quadragenum binum cubitorum.

Super omnia accessit difficultas mari Romam devehendi, specta-
70 tis admodum navibus. Divus Augustus eam, quae priorem advexerat, miraculi gratia Puteolis perpetuis navalibus dicaverat; incendio consumpta ea est. Divus Claudius aliquot per annos adservatam, qua

se in larghezza, caricate con blocchi della stessa pietra, larghi un piede e calcolati in numero tale da pesare il doppio dell'obelisco; le navi furono fatte arrivare sotto l'obelisco che era sospeso nel vuoto e poggiava con le estremità sulle due rive; infine si scaricarono i massi accumulati sulle navi, che ricevettero su di sé il colosso: fu appoggiato su sei dadi di marmo tratto dallo stesso monte, e l'architetto ricevette un compenso di cinquanta talenti. Questo obelisco fu eretto nello «Arsinoeo», dal re che abbiamo già detto, come pegno di amore per
69 Arsinoe, che gli era insieme moglie e sorella[1]. Siccome dava fastidio ai cantieri navali, un prefetto d'Egitto, Massimo, lo trasferí da lí al Foro, dopo averne reciso la sommità: voleva sostituirla con un pinnacolo dorato, che poi non fece fare. Ad Alessandria ci sono altri due obelischi, nel tempio di Cesare vicino al porto: alti quarantadue cubiti, vennero fatti tagliare dal re Mesfere[1].

Le difficoltà del trasporto a Roma di questi obelischi superarono tutte le altre, e particolarmente eccezionali furono le navi impiegate.
70 Il divino Augusto aveva consacrato in un bacino permanente di Pozzuoli, perché la si potesse ammirare, la nave che aveva trasportato il primo obelisco (andò poi distrutta in un incendio). La nave con cui

dai Tolomei volta ad accreditare presso i sudditi egizi la continuità «culturale» e religiosa della nuova dinastia rispetto alle precedenti. Il ruolo degli architetti nel difficile trasporto dell'obelisco dall'Alto Egitto ad Alessandria si inquadra nella particolare attenzione della tradizione architettonica tolemaica alle costruzioni di macchine e a realizzazioni tecniche, un esito certo della vocazione scientifica presente nella cultura alessandrina (U. G. Landels, *Die Technik in der antiken Welt*, München 1980, pp. 193-244), nell'ambito del carattere pratico, di capomastro costruttore, che ebbe spesso l'ufficio di architetto nel mondo greco. Satiro e Fenice, essendo messi in relazione col trasporto dell'obelisco ad Alessandria, debbono esser stati coevi a Tolemeo II. Pertanto Satiro, per motivi cronologici, non può coincidere col collaboratore di Piteo al Mausoleo, fiorito intorno al 350 a. C. (par. 30, nota 2): si può proporre che ne fosse il nipote, perché tra le epoche di fioritura dei due intercorrerebbero all'incirca due generazioni e in quanto la vocazione tecnica e ingegneristica di questo architetto si inserirebbe bene nella tradizione di bottega del probabile capomastro al Mausoleo; in tal caso, anche il Satiro attivo per Tolemeo II sarebbe stato di Paro. Fenice è altrimenti ignoto. Le attestazioni dell'attività *ad hoc* dei due architetti fanno pensare che essi avessero collaborato all'impresa. Plinio cita, come fonte per Fenice, Callisseno, scrittore rodio fiorito nel 150 a. C. circa, autore di un *Rendiconto di pittori e scultori* e di un trattato *Su Alessandria* (*RE*, s.v. *Kallixeinos*), certo quello in cui si trovava questa notizia. Plinio deve citare lo scrittore medioellenistico indirettamente perché non lo ricorda nella bibliografia del libro XXXVI: forse qui egli si rifà ancora a Nepote (cfr. par. 59, nota 1).

68. [1] Sull'*Arsinoeion* di Alessandria, XXXIV.148, nota 5: la funzione sacrale dell'Obelisco era accortamente ribadita, ma riferita alla coppia regale, che godeva di onori divini: questo episodio è quindi il presupposto della reinterpretazione dell'obelisco come monumento al culto dell'imperatore, di cui esprime la natura divina (cfr., nel paragrafo seguente, la nuova dedica di due obelischi nel tempio di Cesare).

69. [1] Per la topografia di Alessandria, K. Michalowski, *Alexandreia*, Wien 1970, pp. 5-18; la collocazione di due antichi simboli solari nel tempio di Cesare era l'esito del riconoscimento di questi come dio e astro luminoso celeste (Ovidio, *Metamorphoseis* XV 844-79) e come fondatore del principato e doveva apparire in accordo col tentativo di Cesare di equiparare lo stato romano a quelli ellenistici (cfr. nota prec.). La trasposizione di un obelisco nel Foro di Alessandria si inquadra probabilmente nell'adozione degli obelischi come perni ed elementi centrali di piazze che si afferma in età augustea (parr. 70-73).

C. Caesar inportaverat, omnibus quae umquam in mari visa sunt mirabiliorem, in ipsa turribus Puteolis e pulvere exaedificatis, perductam Ostiam portus gratia mersit. Alia ex hoc cura navium, quae Tiberi subvehant, quo experimento patuit non minus aquarum huic
71 amni esse quam Nilo. Is autem obeliscus, quem divus Augustus in circo magno statuit, excisus est a rege Psemetnepserphreo, quo regnante Pythagoras in Aegypto fuit, LXXXV pedum et dodrantis praeter basim eiusdem lapidis; is vero, quem in campo Martio, novem pedibus minor, a Sesothide. Inscripti ambo rerum naturae interpretationem Aegyptiorum philosophia continent.

72 (15) Ei, qui est in campo, divus Augustus addidit mirabilem usum ad deprendendas solis umbras dierumque ac noctium ita magnitudines, strato lapide ad longitudinem obelisci, cui par fieret umbra brumae confectae die sexta hora paulatimque per regulas, quae sunt ex aere inclusae, singulis diebus decresceret ac rursus augesceret, digna cognitu res, ingenio Facundi Novi mathematici. Is apici

fece portare un obelisco Gaio Cesare fu la piú mirabile fra tutte le imbarcazioni che si siano mai viste sui mari. Fu conservata per qualche anno, ma poi il divino Claudio la fece portare ad Ostia dopo avervi eretto dentro allo scafo dei cassoni di cemento, a Pozzuoli, e la fece affondare per consolidare il porto. Un altro problema posto da questo trasporto fu quello di costruire navi in grado di risalire il Tevere – e a questo proposito l'esperienza dimostrò che la portata
71 d'acqua del Tevere non è inferiore a quella del Nilo[1]. L'obelisco invece che il divino Augusto innalzò nel Circo Magno fu fatto tagliare dal re Psemetnepserfreo, durante il cui regno andò in Egitto Pitagora: senza contare il basamento, che è massiccio, è alto 85 piedi e tre quarti[1]; quello innalzato da Augusto nel Campo Marzio, piú basso di nove piedi, fu fatto tagliare da Sesoti[2]. Entrambi recano dei graffiti che illustrano la concezione della natura secondo la filosofia degli Egizi.

72 (15) All'obelisco che è nel Campo Marzio il divino Augusto attribuí la mirabile funzione di segnare le ombre proiettate dal sole, determinando cosí la lunghezza dei giorni e delle notti: fece collocare una lastra di pietra che rispetto all'altezza dell'obelisco era proporzionata in modo che, nell'ora sesta del giorno del solstizio d'inverno l'ombra di esso fosse lunga quanto la lastra, e decrescesse lentamente giorno dopo giorno per poi ricrescere di nuovo, seguendo i righelli di bronzo inseriti nella pietra: un congegno che vale la pena conoscere, e che si deve all'acume del matematico Facondo Novio. Questi ag-

70. [1] L'annessione dell'Egitto allo stato romano aprí la via al trasporto degli obelischi a Roma. Molte ragioni contribuirono all'affermarsi di questo uso: il richiamo esercitato dalla civiltà e dalla religione egizie nel mondo romano; il valore di testimonianze di un mondo antichissimo e, apparentemente, privo di storia, che connotava gli obelischi come simboli della *perennitas*, un concetto riferito in età augustea allo stato romano; la loro associazione all'autorità statale, di cui esprimevano la sacralità (cfr. le due note precedenti); la continuità rispetto ai faraoni egizi del principe romano, che quindi era legittimato a disporre liberamente dei monumenti eretti dai suoi predecessori; infine, la monumentalità e nel contempo l'asportabilità (diversamente dalle piramidi) di questi elementi, la stessa difficoltà tecnica di portarli tanto lontano, che rendeva il risultato ancora piú «meraviglioso», la loro valenza urbanistica, che ne suggeriva l'adozione come fulcri di aree esterne definite, nell'ambito della ricerca di dar luogo a spazi esterni centripeti: sulla moda egittizzante nel mondo romano, cfr. A. Roullet, *The Egyptian and Egyptianizing Monuments of Imperial Rome*, Leyden 1972; sugli obelischi a Roma, E. Iversen, *The Obelisks of Rome*, Köbenhavn 1968.

71. [1] Il Circo Massimo, il piú antico e grande circo di Roma, occupa la valle tra Palatino e Aventino: la collocazione dell'obelisco sulla spina del circo rientrò quasi certamente nel ripristino dell'impianto operato da Augusto dopo il relativo incendio del 31 a. C. (cfr. Coarelli, *Guida archeologica* cit., pp. 60-61, 292-96): Plinio ragguaglia su questo monumento anche ai parr. 102 e 162; VIII.20-21; XVIII.8; XXXIV.57 (nota 10); tale obelisco si trova oggi in Piazza del Popolo.

[2] Sull'obelisco del Campo Marzio, cfr. par. seg. Plinio ha «scambiato» per errore i nomi grecizzati dei due faraoni: infatti l'obelisco del Circo Massimo fu eretto da Seti I e dal figlio di questi Ramsete II (il Sesostri di Plinio); invece quello del Campo Marzio fu eretto da Psammetico I della XXVI dinastia (663-609 a. C.), il Psemetnepserfreo di Plinio (bibliografia al paragrafo precedente, nota 1). Bisognerà ancora ammettere che Plinio si riferisce anche in questo caso (cfr. par. 65, nota 1) o a una cronologia bassa di Psammetico II o a una alta di Pitagora, nato nel 576 e il cui viaggio in Egitto è collocabile intorno al 550 (cfr. G. M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks*, Oxford 1984, I, pp. 79 sg.).

auratam pilam addidit, cuius vertice umbra colligeretur in se ipsam, alias enormiter iaculante apice, ratione, ut ferunt, a capite hominis
73 intellecta. Haec observatio XXX iam fere annis non congruit, sive solis ipsius dissono cursu et caeli aliqua ratione mutato sive universa tellure a centro suo aliquid emota (ut deprehendi et aliis in locis accipio) sive urbis tremoribus ibi tantum gnomone intorto sive inundationibus Tiberis sedimento molis facto, quamquam ad altitudinem inpositi oneris in terram quoque dicuntur acta fundamenta. – Ter-
74 tius est Romae in Vaticano Gai et Neronis principum circo – ex omnibus unus omnino fractus est in molitione –, quem fecerat Sesosidis filius Nencoreus. Eiusdem remanet et alius centum cubitorum, quem post caecitatem visu reddito ex oraculo Soli sacravit.

75 (16) Dicantur obiter et pyramides in eadem Aegypto, regum pecuniae otiosa ac stulta ostentatio, quippe cum faciendi eas causa a plerisque tradatur, ne pecuniam successoribus aut aemulis insidiantibus praeberent aut ne plebs esset otiosa. Multa circa hoc vanitas

giunse sul pinnacolo una palla dorata, la cui estremità proiettava un'ombra raccolta in sé, perché altrimenti la punta dell'obelisco avrebbe determinato un'ombra irregolare – a dargli l'idea fu, dico-
73 no, la testa umana[1]. Questa registrazione del tempo da circa trent'anni non è piú conforme al vero, forse perché il corso del sole non è rimasto invariato, ma è mutato per qualche motivo astronomico, oppure perché tutta la terra nel suo complesso si è spostata in rapporto al suo centro (un fatto che – sento dire – si avverte anche in altri luoghi), oppure semplicemente perché lo gnomone si è smosso in seguito a scosse telluriche, ovvero le alluvioni del Tevere hanno provocato un abbassamento dell'obelisco, anche se si dice che se ne siano gettate sottoterra fondamenta profonde tanto quanto è alto il
74 carico che vi si appoggia. Il terzo obelisco di Roma è quello che si leva nel circo dei principi Gaio e Nerone sul colle Vaticano – fra tutti quanti, fu l'unico che si ruppe mentre lo alzavano; lo aveva fatto costruire Sesosi figlio di Nencoreo[1]. Di lui ne rimane anche un altro, alto cento cubiti, che egli, secondo la prescrizione di un oracolo, consacrò al Sole quando, dopo la cecità, riebbe la vista.

75 (16) Ed ora, un accenno di sfuggita alle piramidi, che sono anch'esse in Egitto: ostentazione inutile ed ottusa delle ricchezze dei re, se è vero il motivo che i piú adducono per spiegarne la costruzione – non trasmettere il proprio danaro ai successori o a rivali invidiosi, oppure non lasciare in ozio la plebe[1]. Grande fu la vanità di-

72. [1] Nel 10 a. C. Augusto dedicò quest'obelisco al Sole (*CIL* VI 702; in continuità con la funzione di monumento del culto solare propria dell'obelisco nel mondo egizio: par. 64, nota 1) e lo utilizzò come asta di orologio solare, che si stagliava al centro di un'area pavimentata di marmo (E. Buchner, in «Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung», LXXXVII, 1980, pp. 355-73; E. Tortorici, in *Topografia Romana* cit., pp. 7-15), in accordo con la predetta funzione urbanistica che assume l'obelisco in età romana (parr. 69 e 70, note 1). Facondo Novio è altrimenti ignoto: probabilmente a lui si deve la reinterpretazione dello gnomone in chiave urbanistica e l'idea di adottare un obelisco a un tempo come asta dello gnomone e perno spaziale della piazza adibita a orologio solare.

74. [1] Si tratta dell'obelisco oggi in Piazza S. Pietro, eretto dapprima forse da Amenemhet Nebkaure, figlio di Sesostri I (XII dinastia: 1950 a. C. circa), portato a Roma da Caligola che lo collocò sulla spina del *Circus Gai et Neronis* (*CIL* VI 882): cfr. anche XVI.201; sul Circo Vaticano, F. Magi, in «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», XLV, 1972-73, pp. 37-73.

75. [1] Plinio, chiuso l'argomento degli obelischi (parr. 64-74), passa a parlare delle piramidi e della sfinge (parr. 75-81). Le piramidi, tombe dei faraoni, ne rappresentavano le ascese al cielo, tramite le superfici a gradini o lisce, simboli rispettivamente delle scale e dei raggi del sole per salire al cielo. Queste costruzioni suggestionarono profondamente il mondo greco e romano, per la loro monumentalità e singolarità e come espressioni di una cultura millenaria e della proverbiale sapienza egizia: fondamentali le relative descrizioni di Erodoto (II 8; 124 s.) e Diodoro (I 63 s.). Plinio, per la loro considerazione come *otiosa ac stulta ostentatio*, si rifà senz'altro a Erodoto (citato come fonte del libro XXXVI), che racconta come Cheope e Chephren avessero rovinato economicamente il paese per costruire le piramidi (Cheope sarebbe giunto a far prostituire la figlia per finanziare la costruzione); questo giudizio è in accordo con l'avversione del naturalista per i monumenti eretti per il capriccioso volere dei singoli e non per l'utilità e il diletto della cittadinanza. La motivazione del non voler trasmettere la propria ricchezza agli *aemuli insidiantes* sembra riflettere il generalizzarsi del costume della caccia alle eredità in età imperiale, noto soprattutto da Petronio e dai «Dialoghi dei mor-

76 hominum illorum fuit. Vestigia complurium incohatarum extant. Una est in Arsinoite nomo, duae in Memphite, non procul labyrintho, de quo et ipso dicemus, totidem ubi fuit Moeridis lacus, hoc est fossa grandis, sed Aegyptiis inter mira ac memoranda narrata. Harum cacumina CC cubita extra aquam eminere dicuntur. Reliquae tres, quae orbem terrarum inplevere fama, sane conspicuae undique adnavigantibus, sitae sunt in parte Africae monte saxeo sterilique inter Memphim oppidum et quod appellari diximus Delta, a Nilo minus IIII milia passuum, a Memphi $\overline{\text{VII}}$ D, vico adposito quem vocant Busirin; in eo sunt adsueti scandere illas.

77 (17) Ante est sphinx vel magis narranda, de qua siluere, numen accolentium. Harmain regem putant in ea conditum et volunt invectam videri; est autem saxo naturali elaborata. Rubrica facies monstri colitur. Capitis per frontem ambitus centum duos pedes colligit, longitudo pedum CXLIII est, altitudo a ventre ad summam aspidem in capite, LXIS.

76 mostrata da quegli uomini, nelle piramidi, e sopravvivono ancora i resti di moltissime solo cominciate. Una si trova nel distretto di Arsinoe[1], due in quello di Menfi, non lontano dal labirinto (anche di questo parleremo)[2]; altre due occupano il sito dove c'era il lago Meride (che in effetti è una grande fossa, ma gli Egiziani lo annoverarono fra le cose meravigliose e degne di essere ricordate); le sommità di queste piramidi pare superino il livello dell'acqua di 200 cubiti[3]. Le restanti tre piramidi, la cui fama ha riempito il mondo, sono perfettamente visibili da qualsiasi parte ci si arrivi via mare: sorgono in una regione dell'Africa fra la città di Menfi e quello che abbiamo detto chiamarsi Delta, su una montagna rocciosa ed arida, che dista dal Nilo meno di quattro miglia e sette miglia e mezzo da Menfi. Vicino c'è un villaggio che si chiama Busiri, i cui abitanti sono abituati a salire sulle piramidi[4].

77 (17) Prima che delle piramidi, bisogna parlare della Sfinge, monumento che meriterebbe addirittura una trattazione piú ampia. Ma su di essa c'è silenzio: gli abitanti la considerano una divinità. Ritengono che vi sia sepolto il re Harmais e vogliono credere che sembri costruita con materiale portato colà. È invece scolpita nella pietra viva, ed il volto rosso del mostro è oggetto di culto; la circonferenza di esso all'altezza della fronte raggiunge i 102 piedi; la lunghezza dell'intera statua è di 143 piedi e l'altezza dal ventre fino al vertice dell'aspide che sta sul capo è 61 piedi e mezzo[1].

ti» di Luciano; il proposito di non lasciare in ozio il popolino, secondo Plutarco, *Vite parallele, Pericle*, 12-13, fu pure una delle ragioni che starebbero alla base della politica edilizia periclea (cfr. Corso, *Monumenti periclei* cit., pp. 24-28): Plinio riferirebbe quindi all'ambito egizio un'esigenza maturata nel mondo greco; la sua condanna rientra dunque nella nota avversione del naturalista nei confronti di politiche populiste (le piramidi erano state ritenute gli esiti di politiche tirranniche già da Aristotele, *Politica* 1313*b*, che però le considerava dei mezzi non per risolvere il problema occupazionale, ma per far sí che i sudditi occupati in queste attività, non potessero cospirare: cfr. G. Bodei Giglioni, *Lavori pubblici e occupazione nell'antichità classica*, Bologna 1974, pp. 19-21).

76. [1] Le indagini archeologiche hanno permesso la conoscenza di diverse piramidi «incompiute», confermando la notizia pliniana (cfr. Rouveret, *ad loc.*). La città di Arsinoe era l'antica Chedyt, poi Crocodilopolis, infine intitolata dal Filadelfo in nome dell'amata sorella (oggi è Medinet el-Fayoum). Probabilmente si tratta della piramide eretta dal faraone Menas, fondatore della città, nei pressi di questa (Diodoro, I 89.3).

[2] Su questo labirinto, cfr. par. 84: queste due piramidi non sono state localizzate; l'ipotesi che si tratti delle due del lago Meride (cfr. Rouveret, *ad loc.*) è frustrata dall'osservazione che Plinio le distinque (cfr. *totidem*) da queste ultime.

[3] Si tratta delle due piramidi erette da Amenemhet III della XII dinastia a Dahshur e Hawara. Plinio cita qui Erodoto, X 101 e 149. L'uso di *fuit* per il lago Meride è giustificato dal fatto che il lago si era alquanto ridotto dai tempi di Erodoto (cfr. *hoc est fossa grandis*) e non occupava piú l'area delle due piramidi (documentazione in Rouveret, *ad loc.*).

[4] Si tratta delle piramidi di Gizeh, erette da Cheope, Chephren e Micerino, della IV dinastia (circa 2700 a. C.), le piú celebri dell'antichità, essendo le piú alte (quella di Cheope era alta m 146,5): fonti e bibliografia in Rouveret, *ad loc.*

77. [1] La sfinge rappresenta il dio sole Atum, con corpo leonino (allusivo alla sua valenza funeraria) e testa del faraone defunto (nella fattispecie Chephren), assimilato al dio; su quest'originaria interpretazione sembra essersi innestata quella (attestata fin dal regno di Tutmosi IV, della XVIII dina-

78 Pyramis amplissima ex Arabicis lapicidinis constat. CCCLX milia hominum annis XX eam construxisse produntur. Tres vero factae an-
79 nis LXXXVIII, mensibus IIII. Qui de iis scripserint – sunt Herodotus, Euhemerus, Duris Samius, Aristagoras, Dionysius, Artemidorus, Alexander polyhistor, Butoridas, Antisthenes, Demetrius, Demoteles, Apion –, inter omnes eos non constat, a quibus factae sint, iustissimo casu obliteratis tantae vanitatis auctoribus. Aliqui ex iis prodiderunt in raphanos et alium ac cepas MDC talenta erogata. Am-
80 plissima septem iugera optinet soli. Quattuor angulorum paribus intervallis DCCLXXXIII pedes singulorum laterum, altitudo a cacumine ad solum pedes DCCXXV colligit, ambitus cacuminis pedes XVIS. Alterius intervalla singula per quattuor angulos pedes DCCLVIIS comprehendunt. Tertia minor quidem praedictis, sed multo spectatior, Aethiopicis lapidibus adsurgit CCCLXIII pedibus inter angulos. Vestigia
81 aedificationum nulla exstant, harena late pura circa, lentis similitu-

78 La piramide piú alta fu eretta con materiale proveniente dalle cave arabiche e si dice che per costruirla abbiano lavorato 360 000 uomini per venti anni[1]; la costruzione delle tre piramidi ha richiesto
79 complessivamente 88 anni e quattro mesi. Quelli che ne hanno scritto – sono Erodoto, Evemero, Duride di Samo, Aristagora, Dionisio, Artemidoro, Alessandro Poliistore, Butoride, Antistene, Demetrio, Demotele, Apione –, non sono d'accordo tra loro sul nome del costruttore: molto giustamente il caso ha voluto che si dimenticassero gli artefici di edifici tanto futili[1]. Alcuni di questi autori hanno riferito che solo in rafani, agli e cipolle si sarebbero spesi 1600 talen-
80 ti. La piramide piú grande occupa un'area di sette iugeri. Ciascuno dei quattro lati ha, da angolo ad angolo, la stessa lunghezza di 783 piedi; l'altezza, dalla sommità al suolo, è di 725 piedi ed il pinnacolo ha uno sviluppo di sedici piedi e mezzo. Nella seconda piramide ciascuno dei lati misura da angolo ad angolo 757 piedi e mezzo. La terza è piú piccola delle due precedenti, però è molto piú bella: fatta di
81 pietra etiopica, e ogni lato misura 363 piedi[1]. Non c'è nessun resto

stia) che vuole la Sfinge reincarnazione del dio sole Harmachis (trascritto da Plinio come *Harmais* e assimilato al re ivi sepolto: cfr. *regem*). Il monumento in effetti fu ricavato *in loco* da un nucleo roccioso naturale, con l'aggiunta di gesso colorato (che avrebbe dato al colosso l'apparenza dell'*invectio*, cioè di essere il risultato di una costruzione con materiali importati e un altro «miracolo» tecnico). La dipintura di rosso, le cui tracce rimangono ancor oggi visibili, era forse funzionale all'espressione della terribilità e della sacralità dell'immagine (cfr. *rubrica facies monstri colitur*). Il riferimento al silenzio sul mostro, attribuito probabilmente agli abitanti (cfr. *accolentium*), cioè agli Egizi, era dovuto forse al carattere misterico del relativo culto, che ne impediva la divulgazione: ciò spiegherebbe la mancanza di riferimenti al monumento nelle opere degli Egizi, riflesse nel silenzio *ad hoc* di Erodoto e Strabone. Com'è noto, l'importanza della Sfinge nella religione egizia e il suo carattere funerario stanno alla base dell'affermazione di questo mostro nella religione greca e quindi in quella romana (documentazione in *EAA*, s.v. *Sfinge*; Rouveret, *ad loc.*).

78. [1] La piú grande piramide è quella di Cheope; le cave «arabiche» sono quelle sulla riva est del Nilo (cfr. Erodoto, II 8; la parte dell'Egitto a est del Nilo era infatti ritenuta appartenere all'Asia: cfr. par. 63, nota 2). La notizia dei vent'anni di costruzione è attinta a Erodoto II 124, una delle principali fonti di Plinio sull'Egitto. Invece il numero di uomini impiegati corrisponde a quello dato da Diodoro, I 63.9 (che Plinio non sembra conoscere direttamente; i due scrittori probabilmente si rifanno alla stessa tradizione: nota seguente).

79. [1] Questi dodici scrittori, presentati in ordine cronologico, sono tutti compresi tra le fonti del libro XXXVI, il che fa pensare a una conoscenza diretta da parte di Plinio dei relativi scritti *ad hoc*. Il naturalista, con tale elenco, ha voluto dimostrare la lunga tradizione trattatistica, e dunque la fama, della piramide maggiore e fors'anche fare sfoggio della propria notevole erudizione. Erodoto aveva parlato della piramide di Cheope in II 124 sg.; Evemero di Messana, filosofo della metà del IV secolo, nella sua «Iscrizione Sacra», aveva cercato di dimostrare che gli dèi erano uomini divinizzati (probabilmente le piramidi, essendo mezzi per le divinizzazioni dei faraoni, costituivano un supporto all'argomentazione di questi); su Duride, XXXIV.61, nota 1; Aristagora di Mileto, vissuto nella prima metà del IV secolo, aveva scritto un trattato sull'Egitto; Dionisio è un astronomo del III secolo; Butoride, noto solo da Plinio, è riferibile al III-II secolo a. C.; Artemidoro di Efeso è un geografo della seconda metà del II secolo a. C.; Alessandro Poliistore fu uno storico del I secolo a. C.; su Antistene di Rodi, cfr. XVI.15; Demetrio di Magnesia è un altro storico del I secolo a. C.; Demotele, noto solo da Plinio, dovette essere anch'egli tardoellenistico (documentazione in Rouveret, *ad loc.*); su Apione, di età giulio-claudia, cfr. XXXV.88, nota 1. Il catalogo dimostra l'importanza per Plinio delle fonti tardoellenistiche, che spesso offrivano comode sintesi di trattazioni precedenti. Sulla contrarietà del naturalista alle piramidi, cfr. par. 75, nota 1.

80. [1] Plinio, per queste misure, riguardanti rispettivamente le piramidi di Cheope, Chefren e Micerino, dipende in parte da Erodoto, II 124; anche la notizia dell'impiego di pietra etiope (cioè gra-

dine, qualis in maiore parte Africae. Quaestionum summa est, quanam ratione in tantam altitudinem subiecta sint caementa. Alii nitro ac sale adaggeratis cum crescente opere et peracto fluminis inrigatione dilutis; alii lateribus e luto factis exstructos pontes, peracto opere lateribus in privatas domos distributis, Nilum enim non putant rigare potuisse multo humiliorem. In pyramide maxima est intus puteus
82 LXXXVI cubitorum; flumen illo admissum arbitrantur. Mensuram altitudinis earum omnemque similem deprehendere invenit Thales Milesius umbram metiendo, qua hora par esse corpori solet. Haec sunt pyramidum miracula, supremumque illud, ne quis regum opes miretur, minimam ex iis, sed laudatissimam, a Rhodopide meretricula factam. Aesopi fabellarum philosophi conserva quondam et contubernalis haec fuit, maiore miraculo, tantas opes meretricio esse conquisitas.

83 (18) Magnificatur et alia turris a rege facta in insula Pharo portum optinente Alexandriae, quam constitisse DCCC talentis tradunt, magno animo, ne quid omittamus, Ptolemaei regis, quo in ea permi-

delle impalcature con cui furono erette: tutt'attorno e per vasta estensione c'è solo sabbia, la solita sabbia africana con granelli di forma lenticolare. Il problema essenziale è come siano riusciti a fare arrivare i blocchi di pietra fino a tale altezza. Alcuni pensano che di mano in mano che la piramide cresceva si ammonticchiassero attorno pile di nitro e di sale, poi allagati e sciolti dall'acqua portata dal fiume. Altri ipotizzano che le impalcature siano state fatte di mattoni di fango, che a costruzione finita sarebbero stati distribuiti a privati per farne case – costoro pensano che il Nilo, che scorre a un livello molto piú basso, non poteva arrivare a bagnare le piramidi: nella piramide piú grande c'è un pozzo profondo 86 cubiti, nel quale es-
82 si ritengono che sia stata portata l'acqua del Nilo, con un canale[1]. Il metodo per calcolare l'altezza delle piramidi e misure analoghe fu escogitato da Talete di Mileto: misurava la lunghezza dell'ombra che viene proiettata all'ora in cui è di dimensioni pari a quelle del corpo che la proietta. Queste sono le meraviglie delle piramidi – ma la meraviglia piú grande, quella per cui oggetto di meraviglia non è la ricchezza dei re, consiste nel fatto che la piramide piú piccola, ma anche la piú celebrata, fu fatta costruire da Rodopi, la cortigianella che era stata compagna di schiavitú e concubina di Esopo, il filosofo autore delle favole: piú che la sua bellezza, dunque, meraviglia il fatto che si sia arrivati a tale ricchezza con il mestiere di cortigiana[1].

83 (18) Suscita ammirazione anche un'altra torre costruita dal re, quella sull'isola di Faro, che controlla il porto di Alessandria; pare costasse 800 talenti, e si deve alla magnanimità del re Tolomeo

nito rosso di Siene: cfr. par. 63, nota 2) nella piramide di Micerino è attinta a Erodoto, II 134. L'affermazione che quest'ultimo monumento è il piú bello dei tre (cfr. *spectatior*) è probabilmente allusiva al rivestimento cromatico, che gli valse nel Medioevo la denominazione di «piramide dipinta».

81. [1] Anche per questi ragguagli Plinio ha presente Erodoto, II 124-27, oltre che la tradizione proposta da Diodoro, I 63.7-9. Oggi si pensa che per montare i blocchi di pietra nelle sezioni alte delle piramidi, si fossero poste le assise *in primis* sotto forma di gradini ovvero che si fossero create rampe di mattoni e terra elevate fino all'altezza desiderata (documentazione in Rouveret, *ad loc.*). Com'è noto, sono controversi l'esistenza e l'utilizzo di forme rudimentali di argani e impalcature nell'Egitto preellenistico (cfr. par. 66, nota 1). Il *puteus* potrebbe forse essere la camera sotterranea, assai piú profonda del livello circostante (Ferri, *ad loc.*).

82. [1] Le ricchezze accumulate da Rodopi sono ben note: la cortigiana aveva dedicato nel santuario di Apollo a Delfi un donario, decima dei suoi guadagni (Plutarco, *De Pythiae oraculis* 14: si trattava di spiedi (*obelískoi*), allusivi forse alle relazioni dell'etera col mondo egizio). Si narrava che Rodopi avesse sposato un faraone (probabilmente Psammetico II: 593-588), come sappiamo da Strabone, XVII 1.33; le notizie di Plinio presumibilmente costituiscono il seguito di questo racconto: per il quale quindi l'etera avrebbe aiutato il regale consorte, anche pecuniariamente, date le sue enormi ricchezze, a erigere la propria piramide (cfr. *a Rhodopide ... factam*, espressione significante che Rodopi aveva fatto erigere la piramide, non che la piramide era destinata a lei): cfr. anche Diodoro, I 64.14; Eliano, *Varia historia* XIII 33. Erodoto, II 134 s. espone la storiella senza credervi. Essa, per quanto probabilmente non realmente accaduta, riflette il ruolo d'eccezione conquistato talora da cortigiane nella grecità orientale nella prima metà del VI sec. e le relazioni con l'Egitto che Rodopi sembra aver realmente intrattenuto (*RE*, s.v. *Rhodopis*): la figura di Rodopi doveva dunque apparire emblematica della *mollities* tipicamente greco-orientale nell'età delle tirannidi.

serit Sostrati Cnidii architecti structura ipsa nomen inscribi. Usus eius nocturno navium cursu ignes ostendere ad praenuntianda vada portusque introitum, quales iam compluribus locis flagrant, sicut Ostiae ac Ravennae. Periculum in continuatione ignium, ne sidus existimetur, quoniam e longinquo similis flammarum aspectus est. Hic idem architectus primus omnium pensilem ambulationem Cnidi fecisse traditur.

– non trascuriamo nulla – se l'architetto Sostrato di Cnido ebbe l'autorizzazione ad incidere il suo nome sull'edificio stesso. Funzione della torre era mostrare la rotta alle navi di notte con i fuochi, preavvertendo delle secche e dell'entrata del porto (fuochi di questo genere sono ora accesi in parecchi luoghi, come Ostia e Ravenna – il pericolo del sistema sta nella possibilità che, bruciando in continuazione, questi fuochi vengano scambiati per stelle, perché da lontano l'aspetto delle fiamme è simile). Questo stesso architetto Sostrato si dice sia stato il primo a costruire una passeggiata pensile, a Cnido[1].

83). [1] Plinio, chiusa la trattazione delle piramidi (parr. 75-82), passa a parlare del faro (par. 83) e dei labirinti (parr. 84-93). Il faro, promosso da Tolemeo I su uno scoglio presso l'isola di Faro dirimpetto ad Alessandria nell'ambito della monumentalizzazione della nuova città intorno al 300 a. C., fu ultimato vent'anni dopo nel 280 circa, sotto Tolemeo II; questo impianto fu il primo edificio turriforme eretto per far vedere da lontano i fuochi di segnalazione di un porto; divenuto ben presto assai rinomato, incluso di regola tra le sette meraviglie del mondo, diede lo spunto all'erezione di torri analoghe in altri porti importanti (denominate appunto fari) e fu infine distrutto da un terremoto nel 796 d. C. La sua configurazione è stata restituita con l'ausilio degli elementi del monumento reimpiegati in una fortificazione del XV secolo, degli edifici portuali turriformi eretti in seguito sul suo esempio e di numerose serie di monumenti figurati (fondamentale C. Picard, in «Bulletin de Correspondance Hellénique», LXXVI, 1952, pp. 61-95). L'edificio constava di una torre quadrata sormontata da un'altra ottagonale che sosteneva una lanterna ottagonale dal tetto conico, sul quale era posta una statua, probabilmente di Posidone. L'opera esprime il progresso tecnico e la tendenza alla monumentalità propri del primo ellenismo; Sostrato aveva creato un monumento che, pur in termini macrotettonici, richiamava per l'impostazione verticale le colonne dei porti sopra le quali si accendevano i fuochi anteriormente alla creazione di questo monumento. Egli, per la successione verticale dal basso di corpi poligonali sovrapposti e progressivamente rientranti, elemento porticato a tempietto (la torre era una costruzione sacra, dedicata agli «dèi salvatori») e rappresentazione statuaria, aveva senz'altro rimeditato il Mausoleo di Alicarnasso (non lontano dunque dalla patria di Sostrato), punto di riferimento imprescindibile per qualsiasi nuovo edificio turriforme (cfr. par. 30, nota 2). Sostrato, avendo progettato un'opera dalle insolite dimensioni, caratterizzata da ritmo ascensionale, arditezza tecnica e un'apparenza esterna scenografica (cfr. il colonnato, la copertura conica e la statua), sembra dunque aver aderito all'indirizzo spettacolare promosso da Dinocare, non a caso di Rodi, non lungi da Cnido, e attivo ad Alessandria per conto dei Tolomei I e II (cfr. XXXIV.148, note 4-6) e forse dunque maestro di Sostrato. Il permesso accordato da Tolomeo II a Sostrato di apporre il proprio nome sulla costruzione (*structura*) è dovuto probabilmente all'importanza di primo piano di quest'architetto alla corte di Alessandria (fu anche ambasciatore e confidente del Filadelfo; la notevole importanza dell'architetto d'eccezione ne riflette la funzione di «creatore di prodigi»), oltre che alla sua paternità dell'ideazione del monumento (fonti in U. Thieme e F. Becker, *Künstler Lexicon*, Leipzig 1907-50, XXXI, 1937, p. 303; cfr. anche «Bulletin de Correspondance Hellénique», XXXI, 1907, pp. 340-45). Plinio ricorda anche un'opera realizzata da Sostrato a Cnido, la sua patria (forse dunque in epoca precedente al suo trasferimento ad Alessandria): la passeggiata pensile (cioè sospesa sopra un'opera architettonica) costituiva un richiamo a un'altra opera particolarmente ammirata, i Giardini Pensili di Babilonia, e rientra quindi tra gli impianti del primo ellenismo rispondenti a un'estetica della meraviglia. Tale realizzazione, funzionale all'esigenza di ammirare il paesaggio circostante da posizioni favorevoli, presuppone pertanto uno spiccato interesse panoramico dei committenti cnidi e l'inserimento di questo percorso in un insieme scenografico, atto a valorizzare il paesaggio e gli scorci (sull'architettura e l'urbanistica a carattere scenografico, tipiche dell'età di Alessandro e dei Diadochi, cfr. anche i parr. 30, nota 2; 44, nota 5; 47, nota 1); la realizzazione di Sostrato, benché ignota archeologicamente, si inseriva presumibilmente nella disposizione su pendii o a terrazze di gran parte della città (sulla quale, «American Journal of Archaeology», LXXVII, 1973, pp. 413-24). La critica di Plinio all'usanza dei fuochi ininterrotti è la sola testimonianza che anche in età imperiale era avvertito il problema di dare individualità alle luci dei fari, risolto nel XIX sec. con l'istituzione della luce intermittente. Tra i diversi fari eretti sul modello di quello alessandrino, Plinio cita due esempi, entrambi dall'Italia: il faro di Ostia era stato eretto da Claudio su un'isoletta del porto da lui creato (sul quale, cfr. O. Testaguzza, *Portus*, Roma 1970), ottenuta con l'affondamento della nave che aveva portato l'obelisco del Circo Vaticano (parr. 70-71; 74, nota 1; XVI.201); esso presentava una variazione rispetto al tipo alessandrino, essendo una torre a ri-

84 (19) Dicamus et labyrinthos, vel portentosissimum humani inpendii opus, sed non, ut existimari potest, falsum. Durat etiam nunc in Aegypto in Heracleopolite nomo qui primus factus est ante annos, ut tradunt, IIII DC a Petesuchi rege sive Tithoe, quamquam Herodotus totum opus XII regum esse dicit novissimique Psammetichi. Causas faciendi varie interpretantur, Demoteles regiam Moteridis fuisse, Lyceas sepulchrum Moeridis, plures Soli sacrum id exstructum,
85 quod maxime creditur. Hinc utique sumpsisse Daedalum exemplar

84 (19) Parliamo anche dei labirinti, l'opera forse piú portentosa in cui l'uomo ha profuso i suo beni – comunque non sono qualcosa di inesistente, come pure si potrebbe credere[1]. Ne sopravvive tuttora in Egitto uno nel distretto di Eracleopoli: fu il primo ad essere costruito, come tramandano, 3600 anni fa, dal re Petesuco o Titoe – anche se Erodoto afferma che il complesso dell'edificio sarebbe stato opera di dodici faraoni, ultimo dei quali Psammetico. Varie sono le ragioni suggerite per spiegarne la costruzione. Demotele dice che sarebbe stato la reggia di Moteride, Licea il sepolcro di Meride; parecchi infine pensano – ed è l'opinione piú diffusa – che fosse un tem-
85 pio consacrato al Sole[2]. Non c'è dubbio, comunque, che Dedalo

piani rientranti tutti a pianta quadrata, col fuoco ardente sulla piattaforma terminale, senza lanterna (cfr. *EAA*, s.v. *Faro*); non è nota la configurazione del faro di Ravenna, associato all'importante base navale istituita da Augusto (sulla quale, *Ravenna e il porto di Classe*, Bologna 1983); l'accostamento di questo faro a quello di Ostia fa pensare che anch'esso fosse notevole sui piani dimensionale e della ricreazione tipologica rispetto all'archetipo alessandrino.

84. [1] Plinio passa quindi a parlare di un'altra classe di «meraviglie»: i labirinti. Con questo termine nel mondo greco-romano furono designati impianti di regola fungenti a un tempo da residenze reali e luoghi di culti (con una spiccata valenza funeraria), dalle piante assai complesse, per cui chi vi entrava tornava continuamente sui suoi passi e non poteva piú uscire: tali costruzioni furono inoltre spesso riferite a epoche remote (cfr. *non ... falsum*); si pensava comunemente che la loro tipologia avesse avuto origine nel mondo orientale (per Plinio, in Egitto). Il problema della genesi del labirinto non può nemmeno essere presentato in questa sede; nel mondo classico (almeno a partire dalla cultura attica del V secolo), il labirinto venne inteso come emblema di un mondo all'incontrario, dove sono custoditi misteri e verità superiori, quindi, a seconda dei casi, come paradigma del mondo soprannaturale o di quello infero; espressione di una logica opposta a quella umana, esso si presentava, apparentemente, afunzionale e gratuito, donde la sua considerazione come giuoco, documentata in età imperiale (cfr. al par. 85: *puerorumve ludicris*): tra la letteratura recente *ad hoc*, fondamentale H. Kern, *Labyrinthe*, München 1983). Plinio, considerando i labirinti appunto del tutto inutili (cfr. par. 93: *nulli profuturo*), li condanna (cfr. par. 93: *vesana dementia*), oltre che per ragioni morali (in definitiva, si sarebbe trattato di un'altra manifestazione di *luxuria* capricciosa di singoli), anche in quanto la profusione di risorse pecuniarie in siffatte opere indebolisce gli stati (par. 93: *fatigasse regni vires*). Lo scrittore presenta quattro labirinti, uno in Egitto, due nel mondo greco e l'ultimo in Italia, disponendoli in ordine cronologico e in una trasmissione ideale del motivo dall'Oriente al mondo dello scrittore.

[2] Plinio si rifà, per questo labirinto, a Erodoto, II 153 (cfr. anche Diodoro, I 61 e Strabone, XVII 1.37), Demotele (sul quale, cfr. par. 79, nota 1) e Licea di Naucrati (che aveva scritto *Aigyptiaká* in età ellenistica: cfr. *RE*, s.v. *Lykeas*, n. 3). Il labirinto si trovava nel distretto di Eracleopoli (cioè dell'odierna Fayoum) ed è riconoscibile ad Hawara, a sud della piramide di Amenemhet III; l'impianto, stando alle fonti antiche, sarebbe stato reggia (*regiam*), sepolcro (*sepulchrum*; cfr. anche Erodoto e Diodoro citati sopra), e tempio (*Soli sacrum*); dal par. 87 si arguisce che doveva essere pure una centrale amministrativa; queste funzioni dovevano coesistere nello stesso complesso, che presentava infatti (parr. 87-88) templi di dèi egizi, piccole piramidi (dunque, costruzioni funerarie), statue di dèi e faraoni, mentre la pianta quadrata con varie costruzioni al suo interno fa pensare a una reggia. La pluralità di funzioni è tipica dei labirinti. Per le restituzioni di questo complesso, Kern, *Labyrinthe* cit., pp. 69-77. Il labirinto egizio era riferito a Petesuco, presunto re divinizzato e legato al coccodrillo sacro Suco, a Titoe, altro re-dio (bibliografia in Rouveret, *ad loc.*; tali attribuzioni confermano il carattere ambiguo di questo labirinto, impianto di re e nel contempo di dèi e la cui costruzione viene relegata in un passato remoto e mitico), ad Amenemhet III (il Meride di Licea: cfr. par. 76, note 2-3), ai dodici re (663-650) e particolarmente a Psammetico I (che, abbattuti gli altri undici della dodecarchia, si impadronì dell'intero Egitto: 650-609; cfr. par. 71, nota 2). La stretta associazione del labirinto alla piramide di Amenemhet III rende probabile che esso fosse stato promosso da questo faraone o comunque durante la XII dinastia (1991-1786: risulterebbe cosí avvalorata la testimonianza di Licea), con aggiunte successive, riferibili ai dodici re di Erodoto e, in particolare, a Psammetico I, con piena aderenza quindi al dettato dello storico di Alicarnasso. Il labirinto egizio era ancora in funzione nella prima età imperiale (Strabone, citato sopra).

eius labyrinthi, quem fecit in Creta, non est dubium, sed centensimam tantum portionem eius imitatum, quae itinerum ambages occursusque ac recursus inexplicabiles continet, non – ut in pavimentis puerorumve ludicris campestribus videmus – brevi lacinia milia

prese questo come modello del labirinto che costruí a Creta, ma ne imitò soltanto la centesima parte che contiene giravolte e andirivieni inestricabili[1]: non è come vediamo raffigurato nei pavimenti o nei giochi dei bambini in Campo Marzio[2], dove in breve spazio si svi-

85. [1] Δαίδαλος deriva da δαιδάλλω, che significa «lavoro con arte» (è della stessa radice del lat. *dolo*, «piallo»): il significato del nome ne spiega il ricorrere in famiglie di artisti (cfr., ad es., XXXIV.76, con nota 4; vedi anche par. 35, nota 8). Moltissime fonti (Overbeck, *Schriftquellen* cit., nn. 67 sg., 70-142, 261, 332, 340, 345, 348 s., 428, 901, 1016; cfr. anche VII.205, per il quale passo vedi pure XXXV.152, nota 2) associano tuttavia questo nome a monumenti, personaggi e innovazioni propri dei periodi piú antichi delle arti in Grecia. Queste testimonianze sono ripartibili in tre gruppi: 1) Dedalo sarebbe stato un architetto e scultore alla corte di Minosse e autore del labirinto (nonché in relazione con la Sicilia, l'Italia meridionale, la Licia, ecc.; e con Atene, cosí da esser ritenuto spesso ateniese); 2) Dedalo sarebbe stato il primo scultore della Grecia capace di dare animazione alle statue; 3) Dedalo è uno scultore di Gortina (Ausonio, *Mosella* 300), attivo a Creta, in un'epoca riferibile, nella nostra periodizzazione, ai primi decenni del VII sec.; grazie al suo operato e alla sua scuola (Dipeno e Scilli: parr. 9, 10 e 14, con note; *Tektaíos* e *Angelíon*: XXXIV.9, nota 1), il suo magistero (vale a dire, la maniera dedalica) sarebbe divenuto linguaggio comune della Grecia. Il secondo e il terzo gruppo di fonti convergono verso la stessa epoca e sono pertanto riconducibili alla stessa personalità. Invece il primo gruppo è riferito a Dedalo come artefice del II millennio, coevo al primo Minosse (datato dal Marmo Pario al 1462-1423). Le fonti, apparentemente discordi, fanno pensare che fosse fiorita a Creta una rinomata famiglia di artisti (i Dedalidi), attiva per molti secoli sia nella Creta micenea sia in quella dorica (la continuità di produzioni artigiane in quest'isola dal II al I millennio legittima, credo, tale proposta), nella quale sarebbe stato ricorrente (trasmesso da nonno a nipote) il nome augurale Dedalo, donde il duplice riferimento in epoca storica di Dedalo a quelli che sono per noi il XV secolo e gli inizi del VII (che rivelerebbe la riconduzione a un'unica figura delle due maggiori personalità di questa famiglia, vissute in epoche tra loro lontane: forse il primo Dedalo, del XV secolo, aveva istituito tale tradizione artigianale, che sarà caratterizzata da un costante rapporto col mondo egizio; tipico dell'Egitto è pure, com'è noto, l'uso di ricordare il nome dell'architetto per importanti costruzioni, che risaliva a Imhotep): sulla complessa questione, fondamentali A. Rumpf, in «Bonner Jahrbucher», CXXXV, 1930, pp. 74-84; B. Schweitzer, *Daidalos*, Leipzig 1939; G. Becatti, in «Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung», LX-LXI, 1953-54, pp. 22-36; G. Rizza, in «Cronache di Archeologia», II, 1963, pp. 5-49 (il presente commento si distingue da tali studi per una maggiore fiducia nelle fonti). Il passo pliniano, concernendo Dedalo come costruttore del labirinto, va riferito alla personalità del XV secolo. Poiché le fonti antiche localizzano il labirinto di Creta a Cnosso (elenco delle fonti in *EAA*, s.v. *Labirinto*; la localizzazione del labirinto a Gortina, attestata in Catullo, 64, Claudiano, *VI cons. Honorii* 634, e Cedreno, *Comp. hist.*, p. 122 c potrebbe esser l'esito dell'identificazione del Dedalo coevo a Minosse con quello gortinio) e lo associano al palazzo cnossio di Minosse, il suo riconoscimento nel palazzo scoperto dall'Evans appare plausibile (esso presenterebbe appunto la triplice funzione di reggia, luogo di culto e centro amministrativo, tipica dei labirinti, come si è visto: cfr. le due note precedenti) e cosí pure la datazione tarda, al XV secolo (Levi) della sua ultima, e piú grande e complessa, ridefinizione nel Medio Minoico III B (cfr. Kern, *Labyrinthe* cit., pp. 43-67). Verosimile è pure l'ipotesi che l'interpretazione del complesso come labirinto e la sua denominazione con questo termine risalgano all'epoca della sua realizzazione (il termine labirinto è infatti documentato a Cnosso nel XV secolo; una rappresentazione grafica del labirinto è inoltre proposta su una tavoletta di Pilo del XIII secolo: Kern, *Labyrinthe* cit., p. 24). Si può pure accogliere la notizia pliniana dell'ispirazione al modello egizio, giustificata dalle note relazioni tra Egitto e Creta nel XV secolo e resa possibile dalla probabile costituzione d'un labirinto ad Hawara fin dal XIX secolo (cfr. nota precedente); se l'impianto di Hawara è il labirinto egizio (il che è certo) e il palazzo di Cnosso è quello cretese (il che è probabile), coglierebbe nel segno anche la notizia che Dedalo avrebbe riproposto solo una piccola parte del labirinto egizio, dotato, come sappiamo da Erodoto, di dodici corti (cfr. Kern, *Labyrinthe* cit., p. 77; ciascuna corte, con l'insieme di stanze ad essa afferente, presentava quindi *in nuce* una configurazione analoga a quella del palazzo cnossio. Se tali premesse sono fededegne, Dedalo avrebbe pertanto rimeditato dall'ambito egizio l'idea del labirinto come impianto quadrangolare con corte centrale caratterizzato da piante complesse, dimensioni assai vistose e pluralità di funzioni, dando cosí un'inedita definizione al palazzo di Cnosso e trasmettendo alla propria tradizione un'idea di canone monumentale come paratassi di corpi separati.

[2] Il labirinto è ben noto come motivo ornamentale di pavimenti musivi in età romana (Kern, *Labyrinthe* cit. pp. 112-38). Plinio allude quindi al *Ludus Troianus*, riproposizione annuale in Campo Marzio del giuoco funebre eseguito dai fanciulli troiani guidati da Iulo in onore di Anchise (Kern, *Labyrinthe* cit., pp. 99-111).

passuum plura ambulationis continentem, sed crebris foribus inditis ad fallendos occursus redeundumque in errores eosdem. Secundus
86 hic fuit ab Aegyptio labyrinthus, tertius in Lemno, quartus in Italia, omnes lapide polito fornicibus tecti, Aegyptius, quod miror equidem, introitu lapidis e Paro columnisque, reliqua e syenite molibus compositis, quas dissolvere ne saecula quidem possint, adiuvantibus Heracleopolitis, quod opus invisum mire spectavere.

87 Positionem operis eius singulasque partes enarrare non est, cum sit in regiones divisum atque praefecturas, quas vocant nomos, XXI nominibus eorum totidem vastis domibus adtributis, praeterea templa omnium Aegypti deorum contineat superque Nemesis XL aediculis incluserit pyramides complures quadragenarum ulnarum senas radice ἀρούρας optinentes. Fessi iam eundo perveniunt ad viarum il-
88 lum inexplicabilem errorem, quin et cenacula clivis excelsa, porticusque descenduntur nonagenis gradibus; intus columnae porphyrite lapide, deorum simulacra, regum statuae, monstrificae effigies. Quarundam domuum talis est situs, ut adaperientibus fores tonitrum intus terribile existat, maiore autem in parte transitus est per tenebras. Aliae rursus extra murum labyrinthi aedificiorum moles; pteron ap-
89 pellant. Inde aliae perfossis cuniculis subterraneae domus. Refecit unus omnino pauca ibi Chaeremon, spado Necthebis regis, L ante

luppa un itinerario di parecchie miglia, bensí vi sono aperte parecchie porte, che traggono in errore chi cerca di andare avanti e fanno
86 tornare sempre agli stessi percorsi sbagliati. Questo di Creta fu il secondo labirinto dopo quello d'Egitto, il terzo fu a Lemno ed il quarto in Italia[1], tutti coperti da tetti di pietra levigata; quello egiziano poi – cosa che mi lascia sorpreso – ha il vestibolo e le colonne di pietra paria, mentre il resto è fatto di blocchi di sienite che nemmeno i secoli potrebbero disgregare, pur col concorso degli Eracleopolitani, che hanno guardato il monumento con occhio singolarmente ostile[2].

87 Non è possibile descriverne nei dettagli la dislocazione e le parti: è suddiviso in regioni ed in prefetture, chiamate distretti (*nomoi*) di cui ventuno nomi sono riferiti ad altrettanti vasti edifici: inoltre contiene i templi di tutti gli dèi egiziani; ancora Nemesi ha eretto all'interno dei quaranta tempietti parecchie piramidi, ciascuna alta quaranta cubiti con un'area di sei *arourai* alla base[1]. È quando si è già stanchi di camminare, che si arriva a quell'inestricabile andirivieni
88 di percorsi; ci sono anzi anche sale conviviali cui si accede superando dei pendii, e poi si percorrono portici in discesa con novanta gradini. All'interno stanno colonne di porfido, statue di divinità e di re e figure di mostri[1]. Alcuni edifici sono organizzati in modo tale che, quando si aprono le porte, all'interno si leva un boato terribile e quando li si attraversa la maggior parte del percorso si svolge nelle tenebre. Altre imponenti costruzioni si trovano all'esterno delle mura del labirinto: si chiamano *pteron*[2]. Infine ci sono alloggi a cui si ar-
89 riva attraverso cunicoli scavati nella terra. Gli unici rifacimenti, di poco conto, li fece Cheremone, un eunuco del re Nectebi[1], cinquan-

86. [1] Cfr. i parr. 90-93.

[2] Plinio designa qui come «pietra paria» il calcare bianchissimo d'Egitto (assimilato al marmo pario anche da Teofrasto, *De lapidibus* 7); la sienite è il granito rosso di Siene (parr. 63, nota 2; 80, nota 1). La disamina delle rovine del labirinto di Hawara ha confermato l'impiego di questi due materiali (cfr. Rouveret, *ad loc.*). Gli abitanti del Fayoum detesterebbero il monumento, secondo Plinio, probabilmente perché la sua realizzazione aveva richiesto l'impiego prolungato di manodopera locale, oltre che per le ristrettezze economiche che comportavano, secondo il naturalista, queste «meraviglie» per le rispettive nazioni (parr. 75 e 84, note 1; 93).

87. [1] Nemesi è verosimilmente Amenemhet III, il probabile promotore del complesso; le *arourai* sono quadrati di m 52,50 di lato (Rouveret, *ad loc.*). Sulla configurazione del labirinto e le possibili deduzioni sulle sue funzioni dalla descrizione pliniana, par. 84, nota 2.

88. [1] Frammenti di statue di dèi e re sono stati rinvenuti nel labirinto (Rouveret, *ad loc.*): non a caso, anche lacerti d'una statua d'Amenemhet III.

[2] Lo *ptéron* designa probabilmente impianti murari con colonnato correnti a nord del labirinto vero e proprio (cioè della sezione del labirinto che comprendeva l'andirivieni di stanze, delimitata probabilmente da un proprio muro di cinta) e bordanti da sud la sezione riservata ai templi, con le rispettive corti (Kern, *Labyrinthe* cit., p. 77). Su *ptéron* come costruzione che si dichiara all'esterno con colonne, par. 30, nota 2.

89. [1] Libera trascrizione di Nectanebo II (360-346). Cheremone, l'architetto restauratore, dato il nome, doveva essere greco; la sua presenza come eunuco del faraone risulterebbe in accordo con

Alexandrum Magnum annis. Id quoque traditur, fulsisse trabibus spinae oleo incoctae, dum in fornices quadrati lapides adsurgerent.

90 Et de Cretico labyrintho satis dictum est. Lemnius similis illi columnis tantum CL memorabilior fuit, quarum in officina turbines ita librati pependerunt, ut puero circumagente tornarentur. Architecti fecere Zmilis et Rhoecus et Theodorus indigenae. Exstantque adhuc

t'anni prima di Alessandro Magno; secondo un'ulteriore notizia della tradizione, egli avrebbe fatto armature di sostegno con travi di spina bollita nell'olio[2], intanto che si collocavano blocchi di pietre squadrate per le volte.

90 Anche del labirinto di Creta abbiamo parlato già abbastanza[1]. Quello di Lemno è simile ad esso e deve la sua notevole fama alle 150 colonne i cui rocchi erano tenuti in sospeso in sí perfetto equilibrio che bastava la spinta di un fanciullo a farli girare per la lavorazione. Lo costruirono gli architetti Zmili, Reco e Teodoro, di queste parti. Di questo labirinto restano ancora le vestigia[2], mentre nul-

la politica filellenica (in particolare, filospartana) di tale re per conservare l'indipendenza del suo paese dalla Persia (*RE*, s.v. *Nektanebos*) e costituirebbe un momento dell'affermazione in età tardoclassica del magistero architettonico greco in Egitto. L'usanza di alti dignitari di corte di fungere da architetti di opere decretate dal faraone era tradizionale in Egitto fin dai tempi di Imhotep.

[2] Su questa pianta, XIII.63. I *fornices* dovrebbero essere costruzioni voltate, pertinenti forse alle stanze sotterranee (in accordo con l'ormai tradizionale impiego della volta nel mondo egizio nelle parti meno visibili di edifici; per un esempio di edificio egizio a copertura ricurva del primo ellenismo, cfr. XXXIV.148, nota 5) o a vani d'ingresso (ai quali sarebbe meglio riferibile il termine *fornix*: cfr. XXXIV.19, nota 4). L'incarico di rifare a volta alcuni vani (non si sa se essi fossero a volta anche prima del rifacimento) a un architetto greco è coerente con la non infrequenza di questa tecnica per porte di circuiti murali e vani secondari (in genere, sotterranei) nel mondo greco nel IV secolo (Lauter, *Die Architektur* cit., pp. 59-62); l'uso di impalcature in Egitto in quest'epoca è credibile (cfr. parr. 66 e 81, note 1).

90. [1] Cfr. par. 85, nota 1.

[2] Poiché Plinio, in XXXIV.83 (cfr. la relativa nota 2), chiama «labirinto» anche l'*Heraíon* di Samo, è *communis opinio* che il naturalista si riferisca qui a tale tempio, riferendolo per errore a Lemno anziché a Samo, anche perché l'aggettivo *indigenae*, riferito a Teodoro, Reco e Smili (*Zmilis* è trascrizione latina di *Smilis*) viene interpretata nel senso stretto di «nativi di quest'isola» (Teodoro e Reco erano sami: cfr. Overbeck, *Schriftquellen* cit., nn. 275-78, 281 sg., 284-87, 311): cfr. Rouveret, *ad loc.* Tuttavia la considerazione che Smili era invece di Egina (Pausania, V 17.1; VII 4.4) induce a interpretare *indigenae* in senso lato, cioè come «nativi di queste parti» (vale a dire, dell'area egea: il primo di Egina, gli altri due di Samo, in opposizione agli artefici del labirinto egizio, di cui Plinio ha appena parlato, che dovevano essere egizi). Inoltre l'avvertenza che il labirinto lemnio è *similis illi*, cioè a quello di Creta, fa pensare non si trattasse di un tempio; infine l'affermazione che di esso al tempo di Plinio rimanevano solo *reliquiae* non può esser riferita all'*Heraíon* di Samo, che, ancorché incompiuto, nella prima età imperiale si presentava alquanto imponente e ancora in funzione. Si aggiunga che Plinio mostra di sapere, come si è visto, che l'*Heraíon* architettato da Teodoro si trovava a Samo. Si deve quindi pensare si tratti davvero in questo caso di un impianto lemnio. Una probabile collaborazione di Smili, Reco e Teodoro (gli ultimi due da non confondere con gli omonimi del VII secolo: XXXV.152, nota 1), come ebbe luogo per l'*Heraíon* di Samo (Smili approntò lo *xóanon* d'Era: Papadopoulos, *Xoana* cit., pp. 91-95), può essere occorsa anche per un'attività a Lemno: forse i tre congiunsero temporaneamente le rispettive botteghe per imprese assai cospicue, che non potevano essere intraprese da alcuna bottega da sola. Poiché Teodoro, quando fu attivo per l'*Heraíon*, intrapreso nel 570 circa, doveva essere alle prime armi (lo si ricava da Erodoto, III 60; e dal fatto che questi fu attivo fino al 525 circa: Pausania, VIII 14.8), pertanto l'attività dei tre a Lemno dev'esser posteriore a quella samia (probabilmente del 560 circa, perché l'attività di Smili non può scendere molto oltre questa data: Pausania, V 17.1; VII 4.4; l'affermazione del Periegeta sulla contemporaneità di Smili a Dedalo, inconciliabile con questo passo pliniano, se presa alla lettera, può essere intesa come indicazione di appartenenza di Smili all'alto arcaismo; sull'«elasticità» del riferimento a Dedalo in Pausania, par. 36, nota 3). Questo è l'unico passo antico in cui Smili compare come architetto: la sua competenza in quest'arte era probabilmente l'esito del lavoro in comune con Reco e Teodoro, realizzato a Samo. L'elenco dei tre sembra gerarchico: primo è citato Smili, certo allora uno degli artefici piú famosi della Grecia per le sue statue per gli *Heraía* di Argo, Olimpia e Samo (Overbeck, *Schriftquellen* cit., nn. 331, 340-44); in secondo luogo Reco, distintosi come «primo architetto» per l'*Heraíon* samio (Erodoto, III 60); infine Teodoro, ancora alle dipendenze di Reco. Si può proporre che i Tirreni di Lemno, signori dell'isola, prima della conquista persiana del 512, per desiderio di

91 reliquiae eius, cum Cretici Italicique nulla vestigia exstent. Namque et Italicum dici convenit, quem fecit sibi Porsina, rex Etruriae, sepulchri causa, simul ut externorum regum vanitas quoque Italis superetur. Sed cum excedat omnia fabulositas, utemur ipsius M. Varronis in expositione ea verbis: Sepultus sub urbe Clusio, in quo loco monimentum reliquit lapide quadrato quadratum, singula latera pedum tricenum, alta quinquagenum. In qua basi quadrata intus labyrinthum inextricabile, quo si quis introierit sine glomere lini, exitum
92 invenire nequeat. Supra id quadratum pyramides stant quinque,

91 la rimane dei labirinti di Creta e d'Italia. È opportuno far menzione di quello italiano che si fece costruire il re dell'Etruria Porsenna per usarlo come sepolcro, e insieme perché si possa dire che gli italici sono superiori ai re stranieri anche in vanità. Siccome la sua favolosa grandiosità eccede ogni limite, ci serviremo, nel descriverlo, delle parole di Marco Varrone: «Il re venne sepolto presso la città di Chiusi, in un luogo in cui ha lasciato un monumento di forma quadrata fatto di blocchi di pietra squadrati: ogni lato è lungo trecento piedi ed alto cinquanta. All'interno di questa pianta quadrata si sviluppa un labirinto inestricabile, costruito in modo tale che se qualcuno vi si introducesse senza un gomitolo di filo non riuscirebbe piú a ritrovare l'u-
92 scita[1]. Al di sopra di questa base quadrata si elevano cinque pirami-

emulazione dell'*Heraíon* della non lontana Samo, avessero commissionato agli artefici di quest'ultimo santuario la monumentalizzazione di uno dei centri piú rappresentativi dell'isola. L'unico complesso noto di Lemno suscettibile di coincidere col labirinto pliniano è il santuario degli Dèi Cabiri, a N di Efestia: esso era infatti a un tempo luogo di culto, centro amministrativo e sede di un potere politico, presentando dunque quelle funzioni che qualificano, come si è visto, i labirinti (cfr. parr. 84 e 85, con note; sul culto cabirico, B. Hemberg, *Die Kabiren*, Upsala 1950; la polifunzionalità del santuario verosimilmente risaliva all'arcaismo, anche se è attestata solo per fasi successive). La configurazione del *Kabírion*, caratterizzato da una serie di impianti differenziati altimetricamente (il che richiama il labirinto egizio; cfr. par. 88: *clivis excelsa*; *descenduntur nonagenis gradibus*), entro un'area definita da un muro (cfr. il *murus* del labirinto egizio al par. 88), con edifici colonnati noti per l'età ellenistica; ma sembra accertata una monumentalizzazione del santuario già in età arcaica (anche se non è stato ancora precisato l'assetto delle strutture piú considerevoli in tale torno di tempo), che prevedeva probabilmente, come di regola in santuari misterici, un percorso ad andirivieni: tale percorso doveva legittimarne la considerazione come labirinto. La strutturazione dello spazio sacro con edifici colonnati potrebbe forse richiamare la definizione data al santuario di Era a Samo da Teodoro e Reco (e in tal caso dovrebbe risalire, almeno in parte, alla fase arcaica). Plinio riferirebbe alla definizione arcaica del *Kabírion* il suo assetto piú tardo, di età ellenistica inoltrata (cfr. il numero elevato di colonne e la precisazione che esso è ancora visibile, che presuppone una considerazione del labirinto nella sua vita ininterrotta fino ai giorni dello scrittore; per un caso analogo di considerazione della fase piú recente di un impianto come rinnovata esistenza di quella piú antica, da attribuire quindi agli artefici di questa, cfr. par. 95, nota 2): sul *Kabírion* lemnio, D. Levi, in Χαριστήριον εἰς Α. Κ. Ὀρλάνδον, Athina 1964, pp. 110-32. La decadenza del *Kabírion* in età tardorepubblicana e protoimperiale giustificherebbe il riferimento di Plinio ad esso come a «vestigia». L'aneddoto del fanciullo che, da solo, faceva girare i rocchi delle colonne è un'esibizione di maestria artigiana, tipica della virtuosistica maniera di Reco e Teodoro (XXXIV.83, nota 3).

91. [1] Quarto e ultimo labirinto, per Plinio, è quello di Porsenna presso Chiusi (cfr. parr. 84, nota 1; 86), riferito infatti a una personalità vissuta alla fine del VI secolo. Plausibile, nonostante ricorrenti scetticismi, sarebbe il riconoscimento di questo labirinto nel grande tumulo di Poggio Gaiella, in territorio chiusino, oltre che per la sua presumibile monumentalità, anche in quanto presentava una serie di camere funerarie disposte in maniera irregolare e che avrebbero dato luogo quindi al tipico percorso «ad andirivieni» (Kern, *Labyrinthe* cit., pp. 78-81: Plinio non specifica che il labirinto si sviluppava solo in alzato; il cfr. con quello egizio induce ad ammettere la possibilità che, oltre alle stanze in alzato, vi fossero anche ambienti sotterranei, quelli che sarebbero conservati nel tumulo in questione): il tipo di tomba a zoccolo rettangolare sormontato da cippi troncoconici o «a obelisco» è documentato, in ambito etrusco, anche da urne funerarie con rilievi e, ad Albano Laziale, in area soggetta a influsso etrusco, pure con la tomba cosiddetta «degli Orazi e Curiazi» (ricca bibliografia in Rouveret, *ad loc.*, cfr. inoltre «Documenta Albana», II, VIII, 1986, pp. 7-16). Il monumento si inquadra nella macrotettonica del tardo arcaismo etrusco. Porsenna, con una costruzione enfatica per dimensioni, ardita per soluzioni tecniche, ingegnosa per alcune trovate (cfr. il suono delle campanelle) e con espliciti riferimenti al mondo egizio (cfr. le piramidi), probabilmente intendeva esprimere l'ambizione di divenire sovrano dell'intera Etruria (non a caso Plinio precisa che Porsenna si era eretto il monumento come *rex Etruriae*. Cfr. G. A. Mansuelli, in *Mélanges Heurgon* cit., II, pp. 619-21). La predetta adozione di elementi egizi rende probabile che la considerazione dell'impianto come labirinto «all'egizia» rientrasse nei propositi dello stesso Porsenna. Le misure date per quest'opera presuppongono un unico modulo (il 5) e sono quindi in rapporto tra loro: esse dimostrano

quattuor in angulis et in medio una, imae latae pedum quinum septuagenum, altae centenum quinquagenum, ita fastigatae, ut in summo orbis aeneus et petasus unus omnibus sit inpositus, ex quo pendeant exapta catenis tintinabula, quae vento agitata longe sonitus re-
93 ferant, ut Dodonae olim factum. Supra quem orbem quattuor pyramides insuper singulae stant altae pedum centenum. Supra quas uno solo quinque pyramides. Quarum altitudinem Varronem puduit adicere; fabulae Etruscae tradunt eandem fuisse quam totius operis ad eas, vesana dementia, quaesisse gloriam inpendio nulli profuturo, praeterea fatigasse regni vires, ut tamen laus maior artificis esset.
94 (20) Legitur et pensilis hortus, immo vero totum oppidum Ae-

di, quattro agli angoli ed una centrale, che sono larghe alla base settantacinque piedi ed alte centocinquanta; come coronamento, hanno sulla punta un disco di bronzo e un unico baldacchino ricurvo che si sovrappone a tutte e cinque e alla quale stanno appese, rette da catene, delle campanelle (quando il vento le agita, diffondono il loro
93 suono a grande distanza, come un tempo succedeva a Dodona)[1]; al di sopra di questo disco stanno quattro piramidi alte ciascuna cento piedi, e sopra di esse un'unica piattaforma con cinque piramidi»[1]. Di queste ultime Varrone ebbe pudore a dichiarare l'altezza: fantasiose tradizioni etrusche dicono che questa altezza sarebbe stata pari a quella del resto dell'edificio[2]. Fu una vana follia, aver cercato la gloria con una spesa che non sarebbe servita a nessuno, e aver stremato per di piú le forze del regno – col risultato che la gloria maggiore andò poi all'architetto[3].

94 (20) Si legge anche del giardino pensile[1], e che anzi l'intera citta-

dunque la recezione in ambito etrusco di un'architettura di tipo modulare (dovuta a un architetto ionico, educato a una tradizione costruttiva di impianti imponenti?) Plinio cita testualmente Varrone per il timore che la descrizione di un edificio tanto eccentrico fosse ritenuta frutto di fantasia (cfr. *sed cum excedat omnia fabulositas*; evidentemente Varrone aveva fama, presso Plinio e il suo pubblico, di scrittore aderente ai *realia*).

92. [1] *Petasus*, designante letteralmente un tipo di cappello, indica per estensione analogica anche un baldacchino concoide (cfr. G. A. Mansuelli, in *Mélanges* cit., p. 624, nota 18); la proposta (cfr. ancora il Mansuelli) di considerare *orbis aeneus et petasus* come un'endiade, con significato di «disco bronzo concoide», mi sembra poco plausibile, in quanto *petasus*, con significato architettonico, non compare mai, a quanto mi risulta, con funzione aggettivale; *orbis* significa qui piuttosto «disco» che «palla», in analogia col valore di questo termine in un'altra celebre descrizione di Varrone (*De re rustica* III 5.14-17): è probabile che il Reatino alludesse a un disco posto orizzontalmente sulle cinque piramidi, nello spazio avvolto dal baldacchino ricurvo. La presenza delle campanelle, con richiamo a Dodona, doveva connotare il monumento, oltre che con le funzioni funeraria (la cui preminenza in questo caso è dovuta alla priorità dei programmi funerari nelle imprese monumentali della nobiltà etrusca) e politica (nota prec.), anche con quella sacrale, in accordo con la compresenza di queste tre finalità caratterizzante la tipologia dei labirinti (parr. 84-85 e 90 con note); l'adozione di elementi articolati, meccanici, mobili e quindi dall'aspetto mutevole rientra nella dissoluzione delle forme geometriche e nella frammentazione delle linee proprie dell'architettura etrusca (cfr. il Mansuelli, citato sopra). Dodona, santuario assai rinomato nel tardo arcaismo (il che giustifica il richiamo ad esso di Porsenna), era in netta decadenza nell'età di Plinio (cfr. *olim*).

93. [1] Poiché le quattro piramidi insistevano direttamente sopra l'*orbis* e non sopra il *petasus*, se ne deve dedurre che il baldacchino ricurvo fasciava o avvolgeva il disco orizzontale, ma era vuoto al centro, permettendo cosí che le piramidi si sovrapponessero direttamente a quest'ultimo elemento.

[2] Il riferimento alle *fabulae Etruscae* dimostra che Plinio si avvale in questo caso di una pluralità di fonti (in ogni caso, la citazione di quelle etrusche è indiretta, perché Plinio non cita scrittori etruschi nella bibl. del libro XXXVI).

[3] Sulla posizione negativa, per motivi morali ed economici, di Plinio nei confronti delle «meraviglie», cfr. parr. 84, nota 1; 86, nota 2. In questo caso, essa si carica probabilmente di un riferimento storico preciso: Porsenna, con tale dispendioso monumento, avrebbe portato allo stremo il regno chiusino, nel momento in cui questo era impegnato in una politica di affermazione egemonica nel contesto etrusco-laziale (G. A. Mansuelli, in *Mélanges* cit., pp. 621-26). L'inciso finale palesa la distinzione nel giudizio pliniano tra la *vesana dementia* dei committenti di siffatte opere inutili, da condannare, e l'ingegno e la maestria dei relativi artefici, in sé meritevoli di elogio.

94. [1] Plinio, chiusa la sezione dedicata ai labirinti (parr. 84-93), passa a parlare brevemente dei giardini pensili (cfr. anche par. 83, nota 1). Il *pensilis hortus* per eccellenza, senza indicazione del luogo, non può essere che il complesso dei giardini pensili di Babilonia, creato dal caldeo Nebuchadrezzar

gyptiae Thebae, exercitus armatos subter educere solitis regibus nullo oppidanorum sentiente; etiamnum hoc minus mirum quam quod flumine medium oppidum interfluente. Quae si fuissent, non dubium est Homerum dicturum fuisse, cum centum portas ibi praedicaret.

95 (21) Graecae magnificentiae vera admiratio exstat templum Ephesiae Dianae CXX annis factum a tota Asia. In solo id palustri fecere, ne terrae motus sentiret aut hiatus timeret, rursus ne in lubrico atque instabili fundamenta tantae molis locarentur, calcatis ea substravere carbonibus, dein velleribus lanae. Universo templo longitudo est CCCCXXV pedum, latitudo CCXXV, columnae CXXVII a singulis regibus factae LX pedum altitudine, ex iis XXXVI caelatae, una a Sco-
96 pa. Operi praefuit Chersiphron architectus. Summa miraculi episty-

della di Tebe d'Egitto era pensile – e che i re erano abituati a far passare di sotto l'esercito con l'armamento completo, senza che nessuno degli abitanti della città lo udisse. Ma tutto questo è meno straordinario della notizia che in mezzo alla cittadella passa un fiume. Se tutto ciò fosse stato vero non c'è dubbio che Omero lo avrebbe detto, quando celebrò le cento porte di questa città[2].

95 (21) Una realizzazione della grandiosità greca degna di autentica meraviglia[1] è il tempio di Diana che ancora esiste ad Efeso, la cui costruzione impegnò tutta l'Asia per 120 anni. Lo eressero in una zona palustre, perché non dovesse subire terremoti o temere spaccature del suolo; d'altra parte, poiché non si voleva che le fondamenta di un edificio tanto imponente poggiassero su un suolo sdrucciolevole ed instabile, si pose sotto di esse uno strato di frammenti di carbone ed un altro di velli di lana. La lunghezza dell'intero tempio è di 425 piedi, la larghezza di 225, con 127 colonne alte 60 piedi e offerte da singoli re (trentasei sono scolpite, una da Scopa). Diresse i lavori l'ar-
96 chitetto Chersifrone[2]. L'impresa piú sorprendente fu riuscire ad is-

(605-562 a. C.) e annoverati di regola tra le meraviglie del mondo: essi sono descritti particolareggiatamente da Diodoro, II 10.

[2] Plinio si rifà probabilmente alla stessa tradizione raccolta anche da Diodoro, I 45.6-7, che parla di magnifiche costruzioni su terrazze, di case con quattro o cinque piani, che rendevano «sospesa» una parte della città. La meraviglia e l'incredulità di Plinio (che cita l'*Iliade* IX 381-84) per la notizia (che invece è vera) che un fiume (ovviamente il Nilo) scorre in mezzo alla città fortificata (*oppidum*; *centum portas*) è dovuta al fatto che il caso di un fiume che tagliava in due una città murata era alquanto raro e sconsigliato per motivi bellici (cfr. Senofonte, *Elleniche* V 2, 4-5). Lo scrittore, nei parr. 51-94, si sofferma soprattutto sul mondo egizio: ciò è certo un esito dell'«egittofilia» di Roma altoimperiale e offre una testimonianza significativa della considerazione dell'Egitto nell'Urbe come terra di materiali pregiati e sede per eccellenza delle «meraviglie». La notevole «presenza» dell'Egitto nella *Naturalis historia* è probabilmente dovuta anche a un soggiorno di Plinio in Egitto, verosimilmente per una missione straordinaria: *Orientis Graeci Inscriptiones Selectae*, a cura di W. Dittenberger, Leipzig 1903-905, II, 586 (eccessivo sembra lo scetticismo di M. Malaise, in «Latomus», XXVII, 1968, pp. 852-63: cfr., oltre all'iscrizione cit., anche la credibilità della notizia sul lago Meride al par. 76, nota 3).

95. [1] Plinio, dopo una breve presentazione dei due piú notevoli giardini pensili (paragrafo precedente, con note 1 e 2), passa a parlare dei templi e degli altri edifici «meravigliosi» che si trovano nel mondo greco (parr. 95-100): il giudizio di Plinio su queste opere è positivo senza riserve (cfr. *vera admiratio*), perché si tratta di costruzioni create non per soddisfare l'ambizione e la folle megalomania di singoli sovrani, ma rivolte agli dèi o di pubblica utilità.

[2] Plinio cita Chersifrone come direttore dei lavori (*praefuit*); egli ha già ricordato quest'architetto, dicendone la patria, Cnosso, pure in VII.125, sempre per la realizzazione del tempio di Artemide a Efeso; per la progettazione e costruzione dello stesso impianto Vitruvio (una delle fonti di Plinio, che lo cita nella bibliografia del libro XXXVI) ne parla in III 2.7 e X 2.11-12 (cfr. anche II 9.13; III 2.7; IV 1.7), narrando egli pure gli espedienti ingegnosi con cui gettò le fondamenta su un terreno paludoso e posò gli architravi sulle colonne, con la collaborazione del figlio Metagene; in VII, *praef.*, 12, dopo aver dato notizia dello scritto di Teodoro sull'*Heraion* samio, aggiunge che Chersifrone e Metagene avevano scritto un trattato sull'*Artemision*. Poiché Strabone, XIV 640, precisa che Chersifrone aveva eretto il tempio incendiato da Erostrato, egli è pertanto da riferire al grande diptero iniziato nel 560 circa. In questo sito paludoso, prossimo al mare, attorno al 650 erano stati eretti i primi due impianti, quasi certamente l'altare primitivo e il relativo tempietto; queste costruzioni furono successivamente ingrandite, probabilmente due volte (le fasi B e C). Nel 560 circa si decise di costruire un tempio gigantesco (il D), ionico e diptero, per emulazione di quello samio (sul quale, cfr. XXXIV.83, nota 2). L'espediente degli strati di carbone e di lana per ovviare al suolo

lia tantae molis attolli potuisse; id consecutus ille est aeronibus harenae plenis, molli clivo super capita columnarum exaggerato, paulatim exinaniens imos, ut sensim opus in loco sederet. Difficillime hoc contigit in limine ipso, quod foribus inponebat; etenim ea maxima moles fuit nec sedit in cubili, anxio artifice mortis destinatione
97 suprema. Tradunt in ea cogitatione fessum nocturno tempore in

sare architravi di dimensioni tanto imponenti. Chersifrone risolse il problema con dei cestoni pieni di sabbia disposti in piano dolcemente inclinato che arrivava al di sopra dei capitelli delle colonne; poi vuotava a poco a poco i cestoni che stavano piú in basso. In tal modo la struttura si assestava lentamente. Il problema piú arduo si ebbe quando bisognò issare l'architrave che stava proprio sulla porta: era il blocco piú grande, e non aveva una base su cui poggiare. La dispe-
97 razione indusse l'artista a pensare al suicidio[1]. Dicono che una not-

paludoso fu anzi consigliato dallo stesso Teodoro (Diogene Laerzio, II 8.103; Plinio allude all'interramento del sito anche in II.201). L'operato di Chersifrone si sarebbe distinto, rispetto a quello degli architetti sami (sui quali, cfr. par. 90 e XXXIV.83, nota 2), oltreché per questi episodi di maestria, anche in quanto egli avrebbe accentuato ulteriormente l'elasticità e il decorativismo che già distinguevano l'impianto samio. L'*Artemísion* efesino doveva misurare m 115 × 55 circa, superando di poco per grandezza lo stesso *Heraíon* di Samo (di m 105 × 52,5 circa; Erodoto, III 60 dichiarò a ragione che quest'ultimo era il tempio piú grande a lui noto, perché l'*Artemísion* non era, a rigore, un tempio, ma probabilmente un recinto colonnato della corte sacra, entro la quale era custodito il simulacro della dea). Le colonne furono offerte in gran parte da Creso (Erodoto, I 92), altre probabilmente da Ciro (che sarebbero i *singuli reges* di Plinio). Il tempio sembra esser stato ultimato intorno al 500, ma le ultime rifiniture potrebbero esser state date molto tempo dopo, verso il 440 (cosí da raggiungere i 120 anni di costruzione di cui parla Plinio; l'epoca sarebbe, forse non a caso, la stessa del concorso delle Amazzoni: cfr. XXXIV.53, nota 1). Il riferimento al fatto che la costruzione impegnò tutta l'Asia è un'allusione al ruolo decisivo dei re di Persia (Ciro, Cambise e Dario) nel completamento del tempio dopo il 546 (per un'interpretazione del passo pliniano in relazione al tempio di Creso, A. Bammer, in «Jahreshefte des österreichischen archäologischen Institus», LVII (1986-87), pp. 13-28). Questo tempio, incendiato da un certo Erostrato (che avrebbe voluto in tal modo divenir famoso) nel 356, fu rifatto negli anni seguenti (nel 334 la ricostruzione era ancora in corso: Strabone, XIV 641) in dimensioni ancora maggiori (m 125,16 × 64,79), a cui sono riferibili le misure date da Plinio; la configurazione del nuovo impianto ebbe poche variazioni rispetto al «tempio di Creso» (sul tempio del IV secolo, A. Bammer, *Die Architektur der jüngeren Artemision*, Wiesbaden 1972). Le *columnae caelatae*, poste probabilmente sulla fronte e ai lati delle ante, presentavano i rispettivi rocchi inferiori decorati a rilievo: già presenti nell'impianto arcaico, furono riproposte in quello tardoclassico, al quale si deve riferire la colonna decorata da Scopa. L'attività di Scopa per l'*Artemísion* si inquadra in quella di questo scultore per centri micrasiatici tra il 360 e il 340 circa (parr. 22, nota 1; 25, nota 2; 26, nota 1; 30, nota 2), l'orientativa data di morte di Scopa (XXXIV.49, nota 12): la sua *caelata* sarebbe quindi databile a poco prima del 340, ammettendo che la fronte fosse stata eretta nella prima fase di ricostruzione del tempio. Nessuno dei frammenti superstiti della decorazione scultorea (e nemmeno il rocchio scolpito con Ermete e Tanato) può esser ricondotto al maestro pario (Stewart, *Skopas* cit., p. 103): forse questi si era limitato a creare il modello del rocchio, portato poi dalla sua bottega a Efeso e colà tradotto nel marmo dalle maestranze ioniche, responsabili dell'apparato scultoreo (e dipendenti per lo piú da moduli attici, reinterpretati in chiave eclettica; cfr., per il possibile caso analogo del Mausoleo, par. 30, nota 2; le officine attive all'*Artemísion* potrebbero anzi esser state le stesse che avevano lavorato al Mausoleo: Giuliano, *Arte Greca*, II cit., p. 662); sul problema, cfr. ora anche A. Rügler, *Die columnae caelatae*, Tübingen 1988. Plinio riferisce alla realizzazione del diptero in età arcaica la configurazione che esso presentava ai suoi tempi, forse perché riteneva, plausibilmente, di poco conto le modifiche apportate all'impianto con la ricostruzione di età tardoclassica (quest'osservazione depone contro l'idea del Bammer, *Die Architektur* cit., pp. 21-22, di *columnae caelatae* con i rispettivi rocchi superiori scolpiti: infatti la decorazione a rilievo dei rocchi inferiori per le *caelatae* del IV secolo sembra deducibile dal rocchio con Tanato ed Ermete; e, per l'analogia tra soluzioni arcaiche e tardoclassiche presupposta dall'esposizione pliniana, dovrebbe pertanto esser valevole anche per le *caelatae* del tempio di Creso).

96. [1] In questo passo Chersifrone è presentato come *anxius artifex*, tentato addirittura dal suicidio: tale immagine meditabonda dell'architetto potrebbe risalire a una narrazione dell'episodio da lui stesso proposta nel suo trattato, perché risulta coerente col tentativo di questi di esprimere la dimensione speculativa del proprio operato tramite la relativa esposizione scritta; in tal caso, la presentazione dell'ingegnoso artefice nel momento del dubbio e della meditazione (cfr. par. seguente: *in ea cogitatione*) sarebbe un ulteriore approfondimento dell'affermazione della maestria artigianale maturata con Teodoro (XXXIV.83, nota 3).

quiete vidisse praesentem deam, cui templum fieret, hortantem, ut viveret: se composuisse lapidem. Atque ita postera luce apparuit; pondere ipso correctus videbatur. Cetera eius operis ornamenta plurium librorum instar optinent, nihil ad specimen naturae pertinentia.

98 (22) Durat et Cyzici delubrum, in quo millum aureum commissuris omnibus politi lapidis subiecit artifex, eboreum Iovem dicaturus intus coronante eum marmoreo Apolline. Translucent ergo iuncturae tenuissimis capillamentis lenique adflatu simulacra refovent, et praeter ingenium artificis ipsa materia ingenii quamvis occulta in
99 pretio operis intellegitur. – (23) Eodem in oppido est lapis fugitivus appellatus; Argonautae eum pro ancora usi reliquerant ibi. Hunc e prytaneo – ita vocatur locus – saepe profugum vinxere plumbo. – Eadem in urbe iuxta portam, quae Thracia vocatur, turres septem

te, mentre dormiva prostrato dall'assillo del problema, gli apparve l'immagine della dea cui il tempio era dedicato: lo esortava a vivere, perché l'architrave l'aveva sistemato lei[1]. Il giorno dopo, si constatò che era cosí: sembrava che l'architrave si fosse assestato semplicemente in virtú del suo peso. Quanto agli altri abbellimenti[2] di questo tempio, occorrerebbero parecchi libri per descriverli, ma non hanno nessun rapporto con l'esposizione sulla natura.

98 (22) Anche a Cizico sopravvive un tempio, in cui l'artefice – che doveva consacrare al suo interno una statua eburnea di Giove affiancato da un Apollo di marmo che lo incorona – appose un collare aureo come un filo fra tutte le commessure dei blocchi di pietra squadrati: cosí la luce passa nelle giunture attraverso i sottilissimi filamenti, che con il loro riflesso leggero dànno alle statue un colore caldo (nel considerare il valore di questo monumento bisogna tenere presente, oltre all'ingegno dell'artefice, anche la preziosità del materiale, che pure non si nota)[1].

99 (23) Nella medesima città si trova anche la cosiddetta «pietra fuggitiva» che gli Argonauti avevano usato come àncora e poi lasciata là; poiché si allontanava spesso dal Pritaneo – cosí si chiama il luogo ove era conservata – ve la legarono con catene di piombo[1]. Ancora in questa città, vicino alla porta cosiddetta «tracia», si tro-

97. [1] Il motivo della dea che appare in sogno all'artefice compare nel racconto su Chersifrone per la prima volta (per casi analoghi, par. 21, nota 2; XXXV.71, nota 1) e richiama il caso precedente di Stesicoro che avrebbe visto in sogno Elena: la probabilità che l'episodio risalga al trattato di Chersifrone (cfr. nota precedente) fa pensare che l'architetto volesse con esso equiparare il proprio operato a quello dei poeti, essendo entrambi ispirati dalle divinità.

[2] Mentre le arti figurative, essendo mimetiche, possono rientrare in un'esposizione sulla natura, l'architettura, arte non mimetica (almeno in senso stretto), è ripartita tra ciò che è *instrumentum* (materiali; risorse tecniche; soluzioni ingegnose a difficili problemi; trasformazione di luoghi), pertinente allo *specimen* pliniano, e gli *ornamenta*, cioè gli abbellimenti (ad es., le varie partizioni di un tempio), che rispondono a una logica interna alla disciplina e non riguardano quindi le relazioni tra questa e la natura.

98. [1] L'*artifex* doveva esser stato a un tempo dedicante (cfr. *dicaturus*) e scultore delle due divinità e architetto del tempio: composizione scultorea e impianto non avevano perciò funzione cultuale, ma erano dedica privata. Il tempietto doveva trovarsi nel locale santuario di Apollo, perché richiama l'analogo donario con *Zeús* e Apollo nel tempio di questo dio a Delfi (*LIMC*, s.v. *Apollon*, nn. 793-95; i due dèi erano accomunati dall'essere entrambi guide delle Moire). Il carattere virtuosistico di questa composizione polimaterica dai riflessi dorati e la *variatio* di un'iconografia classica (di regola, *Zeús* è incoronato da una Vittoria o da giovani eroi: A. B. Cook, *Zeus*, New York 1940, III, *passim*) fanno pensare a un prodotto eclettico di età ellenistica.

99. [1] Sull'attribuzione di vita e animazione a elementi minerali o litici, piú volte affiorante nella *Naturalis historia*, cfr., ad esempio, XXXIV.2, nota 10; 136, nota 2; 147, nota 4; 164, nota 5. Sui Pritanei, cfr. anche par. 25, nota 4. Presunti ricordi mitici, intesi come simboli di una città e prove della sua antichità e di origini connesse con eroi famosi, erano spesso accolti nel relativo pritaneo, che fungeva da focolare domestico pubblico (cfr. S. G. Miller, *The Prytaneion*, London 1978, pp. 16-17). Nella fattispecie, la pietra fuggitiva avrebbe dimostrato la connessione dell'origine di Cizico col passaggio degli Argonauti (Strabone, XII 8.11). Il pritaneo di Cizico risaliva almeno al VI secolo a. C. (Michel, 532 6-7) e nel 170 a. C. era stato impreziosito con vasellame d'oro per la mensa, donato da Antioco Epifane (Livio, XLI 20.7).

acceptas voces numeroso repercussu multiplicant. Nomen huic mi-
100 raculo Echo est a Graecis datum. Et hoc quidem locorum natura evenit ac plerumque convallium; ibi casu accidit, Olympiae autem arte, mirabili modo, in porticu, quam ob id heptaphonon appellant, quoniam septiens eadem vox redditur. Cyzici et buleuterium vocant aedificium amplum, sine ferreo clavo ita disposita contignatione, ut eximantur trabes sine fulturis ac reponantur. Quod item Romae in ponte sublicio religiosum est, posteaquam Coclite Horatio defendente aegre revolsus est.

101 (24) Verum et ad urbis nostrae miracula transire conveniat DCCCque annorum dociles scrutari vires et sic quoque terrarum orbem victum ostendere. Quod accidisse totiens paene, quot referentur miracula, apparebit; universitate vero acervata et in quendam unum cumulum coiecta non alia magnitudo exurget quam si mundus
102 alius quidam in uno loco narretur. Nec ut circum maximum a Caesare dictatore exstructum longitudine stadiorum trium, latitudine

vano sette torri le quali ripetono e rimoltiplicano piú volte i suoni che vi arrivano[2]. A questo prodigio della natura i Greci dànno il no-
100 me di eco: è un fenomeno che si verifica per la configurazione naturale dei luoghi, e per lo piú delle valli incassate. A Cizico si produce per caso, mentre ad Olimpia è realizzato artificialmente, in modo straordinario, nel portico che è noto come «dei sette suoni», perché un suono vi è replicato identico per sette volte[1]. A Cizico c'è anche un ampio edificio che chiamano *buleuterium*, costruito con travature compattate senza chiodi di ferro, in modo tale che i travi si possono togliere e rimettere senza usare sostegni[2]. A Roma questa pratica di costruzione è stata seguita nel ponte Sublicio, per scaramanzia, dal momento che si era penato a distruggerlo mentre Orazio Coclite fermava i nemici[3].

101 (24) Ma questo è davvero il momento di passare alle meraviglie della nostra città, vedere la forza che ha manifestato nelle opere di pace nei suoi ottocento anni di esistenza, e mostrare che anche in questo ha trionfato sul mondo intero: apparirà chiaro che i trionfi sono quasi altrettanti quante le meraviglie di cui parleremo; se poi le raccogliessimo tutte insieme e le accumulassimo come in un solo mucchio, l'altezza di questo risulterà non meno imponente di quella
102 che avrebbe la descrizione complessiva di un altro mondo[1]. Anche a non voler annoverare fra le grandi opere il Circo Massimo fatto costruire da Cesare quando era dittatore, lungo tre stadi e largo uno

[2] Cizico, sul Mar di Marmara, era posta sulla via tra il Ponto e l'Egeo: la Porta Tracia era appunto quella da cui usciva la strada che portava allo stretto dei Dardanelli e, di lí, alla Tracia. La formazione di un'eco particolarmente intensa era probabilmente dovuta alla particolare posizione di Cizico (originariamente un'isola, unita poi alla terraferma con argini e materiale di accumulo), che la rende estremamente ventosa, condizione che favorisce la diffusione di suoni (che sarà stata accentuata dalle sette torri, elementi di rimbombo): cfr., al paragrafo seguente, *locorum natura evenit*.

100 [1] Si tratta del portico di Eco, sito a Olimpia a ovest dello Stadio e risalente in una prima fase a poco dopo il 350 a. C., vera e propria dimostrazione delle acquisizioni nei campi della matematica e dell'acustica in età tardoclassica (cfr. l'esemplare edizione scientifica di W. Könige, *Die Echohalle*, Berlin 1984).

[2] Sul *buleutérion*, o sede del consiglio, cfr. anche par. 17, nota 3. Su questa tipologia, ancora fondamentale F. Krischen, *Antike Rathäuser*, Berlin 1941. Il soffitto piano, risultante da questa tecnica, doveva dare alla sala un effetto di spazialità (cfr. *aedificium amplum*); questo impianto rientrerebbe quindi nella meditazione di spazi interni di edifici per assemblee in atto in età tardoclassica ed ellenistica.

[3] Sul Ponte Sublicio, XXXIV.22, nota 2.

101 [1] Plinio, chiusa la trattazione delle meraviglie del mondo greco (parr. 95-100), passa a parlare particolareggiatamente di quelle che si trovavano a Roma (parr. 101-23). L'esposizione pliniana riflette lo stupore dello studioso del passato nei confronti dell'Urbe, certo la piú grande megalopoli che fosse sorta fino ad allora. Egli pertanto dà un quadro ottimistico di Roma, che supera il pessimismo di Seneca Retore (questi aveva paragonato Roma a un corpo ormai vecchio: *Historia, praef.*), riflette la *securitas* distintiva degli anni di Vespasiano e Tito e preannuncia il giudizio di Floro (Roma, già vecchia, è ridivenuta giovane: I *praef.* 8). Naturalmente anche per Roma Plinio elogia impianti di pubblica utilità, di cui presenta esempi riferibili a età repubblicana, augustea e a Vespasiano, e biasima quelli rispondenti alla *luxuria* individuale (l'esemplificazione *ad hoc* è di età tardorepubblicana o è riferita a Caligola e Nerone).

unius, sed cum aedificiis iugerum quaternum, ad sedem $\overline{\text{CCL}}$, inter magna opera dicamus: non inter magnifica basilicam Pauli columnis e Phrygibus mirabilem forumque divi Augusti et templum Pacis Vespasiani Imp. Aug., pulcherrima operum, quae umquam vidit orbis? Non et tectum diribitori ab Agrippa facti, cum theatrum ante texerit
103 Romae Valerius Ostiensis architectus ludis Libonis? Pyramidas regum miramur, cum solum tantum foro exstruendo HS $\lceil\overline{\text{M}}\rceil$ Caesar dictator emerit et, si quem inpensa moveat captis avaritia animis, HS $\lceil\overline{\text{CXLVIII}}\rceil$ domo empta Clodius, quem Milo occidit, habitaverit. Quod
104 equidem non secus ac regum insaniam miror; itaque et ipsum Milonem HS $\lceil\overline{\text{DCC}}\rceil$ aeris alieni debuisse inter prodigia animi humani duco. Sed tum senes aggeris vastum spatium, substructiones Capitolii mi-

– ma con gli edifici annessi arriva a coprire quattro iugeri e può ospitare 250 000 spettatori a sedere[1] – potremo non comprendere fra le meraviglie la basilica di Paolo, stupenda per le sue colonne frigie[2], il foro del divino Augusto[3] ed il tempio della Pace dell'imperatore Vespasiano Augusto[4], le opere piú belle che il mondo abbia mai visto? E si potrà non comprendervi anche la tettoia costruita da Agrippa per lo scrutinio dei voti[5] – anche se precedentemente a Roma l'architetto Valerio Ostiense aveva coperto con un tetto il teatro per i giochi
103 di Libone[6]? Siamo pieni di meraviglia per le piramidi dei faraoni, mentre soltanto per comprare il terreno per la costruzione del suo foro Cesare durante la dittatura spese cento milioni di sesterzi[1]: se poi c'è qualcuno su cui fa colpo l'entità della spesa, in un'epoca in cui gli animi sono soggiogati dalla cupidigia, sappia che Clodio – quello assassinato da Milone – abitò in una casa comprata per 14 800 000
104 sesterzi. Si tratta di una cifra che non mi stupisce meno di quelle, folli, spese dai faraoni; analogamente considero uno dei frutti piú mostruosi dell'animo umano il fatto che Milone da parte sua avesse contratto debiti per settanta milioni di sesterzi. Ma a quel tempo gli anziani si meravigliavano ancora dell'imponenza del Bastione[1], del-

102. [1] Sul Circo Massimo, par. 71, nota 1; Cesare deve aver rifatto l'impianto ampliandolo considerevolmente e dandogli un'inedita momumentalità (Svetonio, *Cesare* 39; bibliografia in Rouveret, *ad loc*).

[2] Si tratta della Basilica Emilia, sulla quale XXXV.13, nota 1. Le colonne frigie erano di marmo di Sinnada, appunto in Frigia, prodotte probabilmente in un'officina prossima alle cave (cfr. XXXV.3, nota 3). La lezione *columnis e Phrygibus* di Bav è preferibile a *columnis et Phrygibus* di r, non solo perché è data dai codici piú autorevoli, ma anche perché Plinio sta qui parlando dell'impiego del marmo in elementi e impianti architettonici tra i quali non inserisce alcuna raffigurazione scolpita o dipinta; inoltre la citazione delle colonne abbisognava di un aggettivo qualificativo che ne giustificasse la considerazione come elementi mirabili, non essendo la presenza di colonne in una basilica di per sé un motivo di meraviglia. Pertanto l'individuazione nel passo pliniano di un riferimento a statue di barbari orientali (cosiddetti «Frigi») non sembra plausibile (la proposta è di R. M. Schneider, *Bunte Barbaren*, Stuttgart 1986, pp. 120-25).

[3] Sul foro di Augusto, cfr. XXXV.27, nota 1.

[4] Sul tempio della Pace, XXXIV.84, nota 7.

[5] Il *diribitorium*, in cui si contavano i voti, si trovava in Campo Marzio, a sud dei *Saepta Iulia*: terminato nel 7 a. C., era celebre per il tetto insolitamente ampio, che denotava quindi la notevole maestria dell'architetto (bibliografia in Rouveret, *ad loc.*).

[6] Valerio Ostiense è probabilmente menzionato in un'iscrizione da Ostia («Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen», XCVII, 1974, 1, pp. 62 sg.). Egli aveva realizzato il teatro coperto per i giuochi dati da Libone per la sua edilità intorno al 50 a. C. Le osservazioni che l'impianto, nella citazione pliniana, sembra esser stato eretto appositamente per questi giuochi ed è altrimenti ignoto fanno pensare a una struttura provvisoria. La copertura di un'area teatrale che si arguisce piuttosto estesa potrebbe forse inserirsi nelle ricerche di definire gli spazi interni e riunire in un volume unico i vari elementi della tipologia teatrale, proprie dell'architettura di ambito romano in età tardorepubblicana (cfr. XXXIV.36, nota 2).

101. [1] Sul foro di Cesare, XXXV.26, note 1-3.

104. [1] L'*agger* è stato individuato a Roma sotto Santa Sabina e il Viminale (probabilmente anche tra questo colle e il Quirinale) e risale al VI secolo, in accordo con l'attribuzione tradizionale di una cinta muraria a Servio Tullio (bibliografia in Rouveret, *ad loc*: le Mura cosiddette Serviane sono invece del IV secolo).

rabantur, praeterea cloacas, opus omnium dictu maximum, subfossis montibus atque, ut paullo ante retulimus, urbe pensili subterque na-
105 vigata M. Agrippae in aedilitate post consulatum. Permeant conrivati septem amnes cursuque praecipiti torrentium modo rapere atque auferre omnia coacti, insuper imbrium mole concitati vada ac latera quatiunt, aliquando Tiberis retro infusus recipitur, pugnantque diversi aquarum impetus intus, et tamen obnixa firmitas resistit.
106 Trahuntur moles superne tantae non succumbentibus cavis operis, pulsant ruinae sponte praecipites aut inpactae incendiis, quatitur solum terrae motibus, durant tamen a Tarquinio Prisco annis DCC prope inexpugnabiles, non omittendo memorabili exemplo vel magis,
107 quoniam celeberrimis rerum conditoribus omissum est. Cum id opus Tarquinius Priscus plebis manibus faceret, essetque labor incertum maior an longior, passim conscita nece Quiritibus taedium fugientibus, novum, inexcogitatum ante posteaque remedium invenit ille rex, ut omnium ita defunctorum corpora figeret cruci spectanda ci-
108 vibus simul et feris volucribusque laceranda. Quam ob rem pudor Romani nominis proprius, qui saepe res perditas servavit in proeliis, tunc quoque subvenit, sed illo tempore vi post vitam erubescens, cum puderet vivos, tamquam puditurum esset extinctos. Amplitu-

le costruzioni del Campidoglio[2] e poi anche delle cloache, l'opera piú notevole che si possa menzionare, visto che costrinse a fare gallerie nei colli e Roma divenne una città pensile – nei termini che si è detto poc'anzi[3] – e, durante l'edilità di Marco Agrippa[4] che fece
105 seguito al suo consolato vi si poteva navigare sotto. La attraversano, incanalati, sette corsi d'acqua che, scorrendo impetuosi come dei torrenti, sono forzati a trascinare e portare via tutto; quando poi l'apporto dell'acqua piovana ne rende ancor piú rapido il corso battono sul fondo e sui lati dei canali, e talvolta ricevono al loro interno il deflusso del Tevere, cosí che al loro interno si scontrano correnti violente ed opposte: eppure la stabilità della costruzione resta in-
106 crollabile. Al di sopra di essa si trascinano pesi enormi, ma le gallerie non cedono; battono su di esse le rovine di edifici che crollano talora da soli, talora abbattuti dagli incendi; il suolo è scosso dai terremoti – tuttavia i canali sopravvivono pressoché inattaccabili fin dall'età di Tarquinio Prisco, da settecento anni. Non va omesso un particolare che deve tanto piú essere richiamato, perché è dimen-
107 ticato dagli storici piú famosi[1]. Tarquinio Prisco si servì per questo lavoro della manodopera della plebe; poiché non si poteva dire se la fatica fosse piú pesante o piú prolungata nel tempo, e da ogni parte c'erano cittadini che cercavano di sfuggire alla spossatezza con il suicidio, il re escogitò una soluzione inedita, che non fu mai adottata se non in quella situazione: fece crocifiggere i corpi di tutti i suicidi perché fossero sotto gli occhi dei concittadini, e insieme venissero sbra-
108 nati dagli animali selvaggi e dagli uccelli[1]. Perciò quel sentimento dell'onore che è peculiare del popolo romano e che in parecchie battaglie rialzò una situazione compromessa, anche allora intervenne in soccorso: questa volta fece vergognare della violenza che si sarebbe subita dopo la morte, perché i vivi provavano vergogna come se si

[2] Sono state individuate tracce delle sostruzioni arcaiche (VI secolo a. C.): Rouveret, *ad loc.*

[3] Cfr. par. 94, nota 2.

[4] Agrippa, per la sua edilità del 33 a. C., fece pulire la Cloaca Massima e la ispezionò in barca (fonti in Rouveret, *ad loc.*).

106. [1] Tarquinio Prisco avrebbe regnato dal 616 al 578: lo scolo principe iniziava presso l'Argileto, drenava le acque dell'Esquilino, del Viminale e del Quirinale attraverso il Foro gettandosi poi nel Tevere; i primi lavori a questo scolo documentati archeologicamente risalgono alla fine del VII - inizi del VI secolo, in pieno accordo con l'indicazione pliniana. Lavori alla cloaca sono poi riferiti a Tarquinio il Superbo (Livio, I 56). La prima monumentalizzazione documentata (in cappellaccio) risale al IV secolo. Dapprima fossa a cielo aperto (Plauto, *Curculio* 476), fu coperta alla fine del III secolo (bibliografia in Rouveret, *ad loc.*).

107. [1] L'impiego dei ceti inferiori quali manodopere in grandi imprese pubbliche è tipico delle politiche edilizie tiranniche di età arcaica (Bodei Giglioni, *Lavori pubblici* cit., pp. 15-34): poiché di solito queste politiche erano approvate dagli strati inferiori della popolazione, è probabile che nella fattispecie il lavoro fosse coatto e non remunerativo e l'impiego di persone libere fosse dovuto a scarsa disponibilità di manodopera servile (bibliografia in Rouveret, *ad loc.*).

dinem cavis eam fecisse proditur, ut vehem faeni large onustam transmitteret.

109 Parva sunt cuncta, quae diximus, et omnia uni comparanda miraculo, antequam nova attingam. M. Lepido Q. Catulo cos., ut constat inter diligentissimos auctores, domus pulchrior non fuit Romae quam Lepidi ipsius, at, Hercules, intra annos XXXV eadem centensi-
110 mum locum non optinuit. Computet in hac aestimatione qui volet marmorum molem, opera pictorum, inpendia regalia et cum pulcherrima laudatissimaque certantes centum domus posteaque ab innumerabilibus aliis in hunc diem victas. Profecto incendia puniunt luxum, nec tamen effici potest, ut mores aliquid ipso homine mortalius esse intellegant.

111 Sed omnes eas duae domus vicerunt. Bis vidimus urbem totam cingi domibus principum Gai et Neronis, huius quidem, ne quid deesset, aurea. Nimirum sic habitaverant illi, qui hoc imperium fecere tantum, ad devincendas gentes triumphosque referendos ab aratro aut foco exeuntes, quorum agri quoque minorem modum opti-
112 nuere quam sellaria istorum! Subit vero cogitatio, quota portio harum fuerint areae illae, quas invictis imperatoribus decernebant publice ad exaedificandas domos; summusque illarum honos erat, sicut in P. Valerio Publicola, primo consule cum L. Bruto, post tot merita et fratre eius, qui bis in eodem magistratu Sabinos devicerat, adici decreto, ut domus eorum fores extra aperirentur et ianua in publicum reiceretur. Hoc erat clarissimum insigne inter triumphales quoque domos.

113 Non patiar istos duos ne hac quidem gloria famae frui, docebi-

fossero dovuti vergognare anche una volta morti. Si dice che Tarquinio fece fare le gallerie di una larghezza tale che vi passasse un carretto ben carico di fieno[1].

109 Ma tutte le opere che abbiamo menzionato sono ben poca cosa e tutte insieme possono essere paragonate a una singola meraviglia, prima di passare ad ulteriori esempi. Al tempo del consolato di Marco Lepido e di Quinto Catulo, come concordemente affermano gli autori piú scrupolosi, non c'era in Roma dimora piú bella di quella dello stesso Lepido; eppure, per Ercole, nel giro di trentacinque anni
110 essa non arrivava ad avere il centesimo posto in graduatoria[1]. Chi lo voglia, da questa valutazione potrà calcolare la quantità dei marmi impiegati, le opere dei pittori, le spese degne di re, le cento altre case che si mettevano in gara con la piú bella e rinomata, e che poi sarebbero state superate da innumerevoli altre fino ad arrivare ai giorni nostri. Certo, a punire il lusso provvedono gli incendi, ma non si riesce a far sí che la natura umana comprenda che c'è qualcosa di ancor piú effimero dell'uomo stesso.

111 Ma su tutte le case trionfarono due soprattutto. Per due volte abbiamo visto le case di due principi, Gaio e Nerone, estendersi fino a circondare la città – e quella di quest'ultimo, perché non mancasse nulla, era aurea[1]. Certo, avevano abitato in case come queste coloro che resero cosí vasto questo impero, lasciando l'aratro ed il focolare per andare a sottomettere popoli e riportare trionfi – loro che avevano persino i campi piú piccoli dei salotti di questi imperato-
112 tori! E viene da pensare: in che rapporto stavano con le case di costoro, le superfici che lo stato assegnava a quei generali invitti per costruirci le loro case? Ebbene, il piú grande onore che ricevettero – ad esempio Publio Valerio Publicola, che fu primo console assieme a Lucio Bruto e fu tanto benemerito, ed il fratello di lui che aveva sconfitto i Sabini per due volte quando ricoprí la stessa magistratura – fu che in una clausola in appendice ad un decreto si stabilí che le porte delle loro case potevano aprirsi verso l'esterno e che i battenti potevano invadere lo spazio pubblico. Questa era la distinzione piú insigne che si riconosceva alle case, anche se si trattava di case di trionfatori.

113 Non accetterò che codesti due imperatori godano neppure di

108. [1] In accordo con quest'avvertenza, un settore della Cloaca Massima misura m 4,2 di h., 3,2 di largh. (Rouveret, *ad loc.*).

109. [1] Il consolato di Lepido e Catulo cade nel 78 a. C. Sul rapido incremento del lusso in residenze private in età tardorepubblicana, parr. 6, 7 e 48, note 1.

111 [1] Cfr. par. 38, nota 1 e XXXIV.84, nota 7.

musque etiam insaniam eorum victam privatis opibus M. Scauri, cuius nescio an aedilitas maxime prostraverit mores maiusque sit
114 Sullae malum tanta privigni potentia quam proscriptio tot milium. In aedilitate hic sua fecit opus maximum omnium, quae umquam fuere humana manu facta, non temporaria mora, verum etiam aeternitatis destinatione. Theatrum hoc fuit; scaena ei triplex in altitudinem CCCLX columnarum in ea civitate, quae sex Hymettias non tulerat sine probro civis amplissimi. Ima pars scaenae e marmore fuit, media e vitro, inaudito etiam postea genere luxuriae, summa e tabu-
115 lis inauratis; columnae, ut diximus, imae duodequadragenum pedum. Signa aerea inter columnas, ut indicavimus, fuerunt $\overline{\text{III}}$ numero; cavea ipsa cepit hominum $\overline{\text{LXXX}}$, cum Pompeiani theatri totiens multiplicata urbe tantoque maiore populo sufficiat large $\overline{\text{XXXX}}$ sedere. Relicus apparatus tantus Attalica veste, tabulis pictis, cetero choragio fuit, ut, in Tusculanam villam reportatis quae superfluebant cotidiani usus deliciis, incensa villa ab iratis servis concremaretur HS |CCC|.

116 Aufert animum et a destinato itinere degredi cogit contemplatio tam prodigae mentis aliamque conectit maiorem insaniam e ligno. C. Curio, qui bello civili in Caesarianis partibus obiit, funebri patris munere cum opibus apparatuque non posset superare Scaurum – unde enim illi vitricus Sulla et Metella mater proscriptionum sectrix?

questo tipo di gloria, e mostrerò che anche la loro follia è stata superata dalle ricchezze private di Marco Scauro. Nel suo caso non si può dire se sia stata l'edilità a corrompere di piú i suoi costumi, e se l'aver concesso tanto potere al figliastro fu da parte di Silla colpa piú
114 grave che l'aver proscritto tante migliaia di cittadini. Durante l'edilità costui realizzò l'opera piú splendida fra quante sono state attuate da mano umana, e non solo tra gli edifici effimeri, ma anche tra quelli con destinazione perpetua. Si tratta del suo teatro: aveva una scena con tre piani e 360 colonne – in una città che non aveva sopportato sei colonne di marmo dell'Imetto senza farne una colpa ad un cittadino del massimo spicco[1]; il piano inferiore della scena era di marmo, quello mezzano di vetro[2] (un tipo di lusso che restò senza seguito anche dopo), il superiore di legno dorato; le colonne del pri-
115 mo piano, come si è detto, erano alte trentotto piedi; le statue di bronzo fra le colonne erano, come si è ricordato, 3000, mentre la gradinata era capace di 80 000 persone – oggi che la città si è moltiplicata, e la popolazione è tanto cresciuta, è ampiamente sufficiente il teatro di Pompeo con i suoi 40 000 posti a sedere[1]. Lo splendore del resto dell'arredamento, con le sue stoffe attaliche[2], le sue pitture e gli altri arredi scenici fu tanto imponente che, quando venne incendiata dagli schiavi in rivolta la villa di Tuscolo, ove erano stati portati tutti gli oggetti che erano rimasti e che potevano servire alle esigenze del lusso di ogni giorno, andarono in fumo trenta milioni di sesterzi[3].

116 Considerare questo ingegno tanto scialacquatore ha distratto il mio animo, costringendolo ad allontanarsi dall'argomento fissato ed a richiamare un'altra follia ancora maggiore, che si esplicò in un'opera in legno. Gaio Curione, che morí nella guerra civile tra le file dei cesariani, non era in grado di superare – in occasione dei funerali del padre – né le ricchezze né il fasto di Scauro – e dove poteva, lui, trovare un patrigno come Silla ed una madre come Metella, la cacciatrice dei beni dei proscritti? e dove un padre come Marco

114. [1] Crasso: cfr. par. 7, nota 1.

[2] Cioè a mosaico di tessere vitree (cfr. par. 189).

115. [1] Sul teatro di Pompeo, par. 41 e XXXIV.40, note 2.

[2] Cfr. VIII.196; Varrone, in Nonio, 537; Cicerone, *Verrinae orationes* IV/II 27: si trattava di tessuti bordati con fili d'oro, usati nei teatri come tendaggi e sipari.

[3] Sul teatro di Scauro, cfr. anche i parr. 4 e 5, note 1; 50, nota 2; 189; VIII.64; soprattutto XXXIV.36, note 1-2; e anche XXXV.23, nota 2; 127, nota 1. Il ricorrere di ricordi di questo teatro dimostra l'enorme impatto che la sua pur effimera realizzazione ebbe sul costume romano, al punto da esser rimasta nella memoria dei Romani come evento di primaria importanza, a piú di un secolo di distanza dal relativo smantellamento.

Unde M. Scaurus pater, totiens princeps civitatis et Mariani sodalicii rapinarum provincialium sinus? Cum iam ne ipse quidem Scaurus sibi par esse posset, quando hoc certe incendi illius praemium habuit convectis ex orbe terrarum rebus, ut nemo postea par esset in-
117 saniae illi – ingenio ergo utendum suo Curioni et aliquid excogitandum fuit. Operae pretium est scire, quid invenerit, et gaudere moribus nostris ac verso modo nos vocare maiores. Theatra iuxta duo fecit amplissima ligno, cardinum singulorum versatili suspensa libramento, in quibus utrisque antemeridiano ludorum spectaculo edito inter sese aversis, ne invicem obstreperent scaenae, repente circumactis – ut constat, post primos dies etiam sedentibus aliquis –, cornibus in se coeuntibus faciebat amphitheatrum gladiatorumque proelia edebat, ipsum magis auctoratum populum Romanum circum-
118 ferens. Quid enim miretur quisque in hoc primum, inventorem an inventum, artificem an auctorem, ausum aliquem hoc excogitare an suscipere an iubere? Super omnia erit populi sedere ausi furor tam infida instabilique sede. En hic est ille terrarum victor et totius domitor orbis, qui gentes, regna diribet, iura exteris mittit, deorum quaedam immortalium generi humano portio, in machina pendens
119 et ad periculum suum plaudens! Quae vilitas animarum ista aut quae querella de Cannis! Quantum mali potuit accidere! Hauriri urbes terrae hiatibus publicus mortalium dolor est: ecce populus Romanus universus, veluti duobus navigiis inpositus, binis cardinibus sustinetur et se ipsum depugnantem spectat, periturus momento aliquo lu-
120 xatis machinis! Et per hoc quaeritur tribuniciis contionibus gratia, ut pensiles tribus quatiat, in rostris quid non ausurus apud eos, quibus hoc persuaserit! Vere namque confitentibus populus Romanus funebri munere ad tumulum patris eius depugnavit universus. Varia-

Scauro, che fu tante volte primo cittadino ed immagazzinatore per il partito di Mario delle ruberie ai danni delle province? E d'altra parte neppure Scauro poté restare pari a se stesso: l'incendio che distrusse ricchezze raccolte dal mondo intero ebbe almeno questa conseguenza positiva, che nessuno dopo di allora riuscí ad eguagliare la
117 follia di lui. Curione dovette dunque far ricorso al suo ingegno ed escogitare qualcosa. Vale la pena sapere cosa inventò – ci compiaceremo cosí dei costumi di oggi e potremo chiamarci «avi», ribaltando il senso della parola. Fece costruire, uno vicino all'altro, due grandissimi teatri di legno, sospesi entrambi a cardini ruotanti in ogni direzione: lo spettacolo antimeridiano dei giochi si teneva nei due teatri orientati in direzione opposta, in modo che le due scene non si disturbassero a vicenda con il loro rumore; poi, d'un tratto, i teatri venivano congiunti – risulta che, passati i primi giorni, l'operazione si faceva anche mentre qualcuno restava seduto – ed una volta accostate le quattro ali si otteneva un anfiteatro che ospitava i giochi gladiatorii – giochi che comportavano rischi minori di quello che correva il popolo romano quando stava nel teatro mentre ruota-
118 va. Di cosa ci si deve meravigliare di piú ed in primo luogo: dell'inventore o dell'invenzione, dell'architetto o di chi la volle, dell'audacia di chi la pensò o di chi la iniziò, o di chi la commissionò? Niente potrà superare la follia di un popolo che osò stare seduto su seggi tanto pericolosi ed incerti: ecco, il popolo che ha vinto continenti, che ha domato tutto il mondo, che governa genti e regni e detta leggi ai popoli stranieri – una frazione, per cosí dire, di dèi immortali in mezzo al genere umano –, se ne sta sospeso su un palco a mezz'aria,
119 e plaude al suo pericolo! Cosa è questa squalificazione della vita umana? E poi si sta a piangere su Canne! Che disastro è potuto succedere! È causa di dolore pubblico che le città siano inghiottite nelle voragini della terra, e poi il popolo romano al gran completo, si fa sostenere da due soli cardini, come imbarcato in due vascelli, e si vede impegnato in un pericolo pari a quello di chi combatte, sul punto di
120 perire da un momento all'altro, ad un guasto del meccanismo! E chi domanda alle assemblee tribunizie il permesso di far dondolare su questo marchingegno, sospese in aria, le tribú, che cosa non oserà, dai rostri, contro coloro che ha convinto a ciò? A volerlo riconoscere, fu tutto il popolo romano che combatté sull'arena per la propria vita, ai giochi funebri per il padre di Curione. Poiché i cardini si erano scentrati per l'usura, l'ultimo giorno Curione trovò un'altra forma di ostentazione: fatta salva la disposizione ad anfiteatro, diede la rappresentazione dei giochi atletici sulle due scene opposte nel senso

vit hanc suam magnificentiam fessis turbatisque cardinibus et amphitheatri forma custodita novissimo die diversis duabus per medium scaenis athletas edidit raptisque e contrario repente pulpitis eodem die victores e gladiatoribus suis produxit. Nec fuit rex Curio aut gentium imperator, non opibus insignis, ut qui nihil in censu habuerit praeter discordiam principum.

121 Sed dicantur vera aestimatione invicta miracula. Q. Marcius Rex, iussus a senatu aquarum Appiae, Anienis, Tepulae ductus reficere, novam a nomine suo appellatam cuniculis per montes actis intra praeturae suae tempus adduxit; Agrippa vero in aedilitate adiecta Virgine aqua ceterisque conrivatis atque emendatis lacus DCC fecit, praeterea salientes D, castella CXXX, complura et cultu magnifica, operibus iis signa CCC aerea aut marmorea inposuit, columnas e marmore CCCC, eaque omnia annuo spatio. Adicit ipse aedilitatis suae conmemoratione et ludos diebus undesexaginta factos et gratuita
122 praebita balinea CLXX, quae nunc Romae ad infinitum auxere nume-

del diametro; poi il medesimo giorno, tolte all'improvviso da una parte e dall'altra le scene, invitò i vincitori a combattere tra i gladiatori. Eppure Curione non fu né re, né imperatore di popoli, né particolarmente ricco, lui che non aveva altro bene che la discordia dei primi cittadini[1].

121 Ma passiamo a parlare di opere che risultano miracoli mai superati per il loro valore obiettivo. Quinto Marcio Re, incaricato dal senato di restaurare i tre acquedotti dell'acqua Appia[1], Aniene[2] e Tepula[3], nell'arco di tempo della sua pretura ne costruí uno nuovo a cui diede il proprio nome, aprendo delle gallerie all'interno dei monti[4]. Agrippa poi, nel corso dell'edilità, aggiunse l'Acqua Vergine e raccogliendo le acque di altri acquedotti e riparandone le strutture fece costruire settecento bacini, inoltre cinquecento fontane, centotrenta serbatoi (parecchie di queste opere furono anche di grande lusso); su di essi eresse trecento statue di bronzo o di marmo e quattrocento colonne di marmo. Tutto quanto, nell'ambito di un anno. Per commemorare la sua edilità celebrò infine giochi della durata di cinquantanove giorni ed aprí centosettanta bagni pubblici
122 gratuiti (oggi, a Roma, il loro numero è cresciuto all'infinito)[5]. A

120. [1] I giuochi funebri di Curione sono del 53 a. C. L'ideazione di teatri mobili sembra un esito del costume romano di creare teatri provvisori, smontabili e rimontabili e pertanto autoportanti (cfr. XXXIV.36 e 40, note 2), motivato fors'anche dalla volontà di raggirare un divieto di costruire anfiteatri a Roma (ritenuti in età tardorepubblicana *Campana luxuria*, essendo stati eretti in Campania fin da età sillana); pertanto l'esperimento di Curione anticiperebbe la costruzione a Roma del primo anfiteatro stabile (in Campo Marzio ad opera di Statilio Tauro nel 29 a. C., a soli 24 anni di distanza), come quello di Scauro avrebbe aperto la strada al teatro di Pompeo; per la disamina del presente passo, R. Étienne, in «Revue des Études Latines», XLIII, 1965, p. 33.

121. [1] Quinto Marcio Re fu pretore nel 144 a. C.: i lavori sugli acquedotti qui ricordati rientrano nel grande rinnovamento edilizio interessante Roma intorno alla metà del II secolo a. C., col quale l'Urbe doveva divenire una metropoli equiparabile alle maggiori del mondo ellenistico, e conseguente al suo nuovo ruolo di capitale di un grande stato e a un'accentuata penetrazione della civiltà ellenistica (bibliografia in Rouveret, *ad loc.*). L'Appio fu il primo acquedotto romano, costruito da Appio Claudio Cieco nel 312 a. C. (cfr. anche par. 33, nota 5): portava a Roma l'acqua di sorgenti tra l'8° e il 9° miglio della Via Prenestina, con un condotto in gran parte sotterraneo di piú di 16 km (Coarelli, *Guida archeologica* cit., p. 33).

[2] Fu il secondo acquedotto di Roma (detto *Anio Vetus* dopo che Caligola e Claudio fecero costruire l'*Anio Novus*: cfr. par. 123, nota 1), del 272 a. C.: portava a Roma l'acqua dell'Aniene, da una località tra Vicovaro e Mandela, con un percorso di piú di 63 km (Coarelli, *Guida archeologica* cit., p. 34).

[3] L'acqua, cosí chiamata per la sua elevata temperatura, era portata a Roma dalla «Sorgente Preziosa» a 2 km da Grottaferrata, sui Colli Albani (Coarelli, *Guida archeologica* cit., pp. 34-35); l'accettazione di un restauro della *Tepula* nel 144 è problematica, in quanto Frontino, *De aquaeductu Urbis Romae* 8 informa che l'acquedotto fu costruito nel 125: si potrebbe forse pensare a un primo condotto della *Tepula* anteriore al 144, restaurato in tale anno e infine rifatto, in accordo con Frontino, nel 125.

[4] Si tratta dell'Acqua Marcia (cfr. XXXI.41), proveniente dall'Aniene, portata a Roma con un percorso di ben 91 km (Plinio allude al condotto sotterraneo che attraversava le colline sabine presso Tivoli): Coarelli, *Guida archeologica* cit., p. 34.

[5] Agrippa, nel 33 a. C., restaurò il condotto dell'Acqua Marcia (XXXI.41) e creò la *Iulia*, proveniente dalla stessa zona della *Tepula* (le due acque furono riunite in un nuovo condotto). L'Acqua Vergine era cosí chiamata perché la sorgente, individuata tra il 10° e l'11° km della Via Collatina at-

rum. – Vicit antecedentes aquarum ductus novissimum inpendium operis incohati a C. Caesare et peracti a Claudio, quippe a XXXX lapide ad eam excelsitatem, ut omnes urbis montes lavarentur, influxere Curtius atque Caeruleus fontes et Anien novus, erogatis in id
123 opus HS [MMM D]. Quod si quis diligentius aestumaverit abundantiam aquarum in publico, balineis, piscinis, euripis, domibus, hortis, suburbanis villis, spatia aquae venientis, exstructos arcus, montes perfossos, convalles aequatas, fatebitur nil magis mirandum fuisse in to-
124 to orbe terrarum. – Eiusdem Claudi inter maxime memoranda equidem duxerim, quamvis destitutum successoris odio, montem perfossum ad lacum Fucinum emittendum inenarrabili profecto impendio et operarum multitudine per tot annos, cum aut conrivatio aquarum, qua terrenus mons erat, egereretur in verticem machinis aut silex caederetur quantaque intus in tenebris fierent, quae neque
125 concipi animo nisi ab iis, qui videre, neque enarrari humano sermo-

superare tutte le spese precedenti per gli acquedotti fu l'ultimo, iniziato da Gaio Cesare e finito da Claudio: comincia a quaranta miglia da Roma e sale fino ad un'altezza tale da fornire di acqua tutti i colli della città; vi confluiscono le acque delle sorgenti Curzia e Cerulea e dell'Aniene Nuovo. Per la sua costruzione furono spe-
123 si trecentocinquanta milioni di sesterzi. Se si considera attentamente l'abbondanza delle acque che questo acquedotto fornisce alla comunità (bagni, piscine, canali, case, giardini, ville di periferia) e le distanze percorse dal flusso dell'acqua, nonché gli archi che si sono costruiti, le gallerie che si sono aperte, le forre che si sono spianate, si riconoscerà che nulla può essere esistito di piú grandioso in
124 tutto il mondo[1]. Fra le opere piú memorabili dello stesso Claudio – anche se l'odio del suo successore fece interrompere il lavoro – io annovererei anche il traforo della montagna che serviva ad evacuare l'acqua del lago Fucino, opera condotta con spese certo inenarrabili e moltissimi operai per tanti anni: dove la montagna era di terra, si smaltiva dall'alto con macchine l'acqua che filtrava: dove invece c'era roccia, la si tagliava. E che tutto il lavoro si sia svolto sotto terra nelle tenebre! – non può immaginarlo se non chi lo ha
125 visto, e non si può descrivere con parole umane[1]. E tralascio il la-

tuale, era stata indicata da una fanciulla (Frontino, *De aquaeductu* 10) e in quanto il relativo ruscello si teneva distinto da quello d'Ercole, che pur era assai prossimo (XXXI.42): il condotto, forse iniziato nel 33 (in accordo col presente passo), fu realizzato nel 19 (cosí Frontino). Sui giuochi di Agrippa e i bagni gratuiti, Dione Cassio, XLIX 43.3. Pertengono alle attività relative a impianti idrici realizzate da Agrippa anche il riattamento della Cloaca Massima (par. 104, nota 4), operato pure durante la sua edilità, e le sue terme (su cui par. 189; XXXIV.62, nota 2; XXXV.26, nota 6). Plinio ricorda di Agrippa ancora il *Pántheon* (par. 38, nota 9; XXXIV.13, nota 4), il *diribitorium* (par. 102, nota 5). Sull'operato di Agrippa, cfr. anche par. 125, nota 3 (sul *Portus Iulius*); III.8, 16-17, 37, 86, 96, 150; IV.45, 60, 77-78, 81, 83, 91, 98, 102, 105, 118; V.9, 40, 65, 102: VI.3, 37, 39, 57, 136, 164, 196, 207, 209 (a proposito dell'*Orbis pictus*); VII.45, 148 s.; XIV.147; XVI.7 s., 201 (per i *Saepta*, sui quali par. 29, nota 3); XXIII.58. Plinio è una delle fonti piú preziose sull'attività di Agrippa, com'è noto il principale promotore della politica edilizia ispirata da Augusto (Bodei Giglioni, *Lavori pubblici* cit., pp. 137-51); è possibile che Plinio ritorni tanto frequentemente su questo promotore di impianti rivolti agli dèi o di pubblica utilità in sottintesa opposizione alle iniziative edilizie finalizzate al soddisfacimento della *luxuria* individuale che sarebbero state proprie di Caligola e Nerone.

123 [1] L'acquedotto, iniziato da Caligola nel 38, fu terminato da Claudio nel 52, restaurato da Vespasiano nel 71 e (dopo la composizione del libro XXXVI, del 77) da Tito nell'81 (fonti in Rouveret, *ad loc.*). L'acqua veniva captata al 38° miglio della Via Sublacense e veniva portata a Roma con un condotto di piú di 68 km, per buona parte (piú di 10) su arcate. L'*Anio Novus* (cfr. par. 121, nota 2), costruito nello stesso tempo dell'Acqua Claudia, ne seguiva in gran parte il percorso che, iniziando al 42° miglio della Via Sublacense, era dunque ancor piú lungo (piú di 86 km): cfr. Coarelli, *Guida* cit., pp. 35 s. Il giudizio di Plinio su queste realizzazioni, che sopravanzerebbero ogni altra meraviglia (cfr. *nil magis mirandum*), riflette il suo desiderio di porre in risalto le meraviglie di Roma, la suggestione esercitata sul gusto romano dall'elemento dimensionale e soprattutto la predilezione dello scrittore per le opere che sono di grande utilità alla cittadinanza (e, a suo giudizio, difficilmente si sarebbe potuto trovare un'opera piú utile di questa: cfr. *in publico balineis*, ecc.).

124 [1] Plinio passa ora a parlare di «meraviglie» utili create da Roma nell'impero (parr. 124 sg.): si tratta di episodi importanti della trasformazione romana del territorio, la cui inclusione tra le meraviglie sembra l'esito ancora dell'estetica dell'utile, propria di Plinio, dell'ingente mole di lavoro richiesta da queste realizzazioni e della loro imponenza, nonché dell'attenzione del naturalista, piú

ne possunt! Nam portus Ostiensis opus praetereo, item vias per montes excisas, mare Tyrrhenum a Lucrino molibus seclusum, tot pontes tantis inpendiis factos.

Et inter plurima alia Italiae ipsius miracula marmora in lapicidinis crescere auctor est Papirius Fabianus, naturae rerum peritissimus, exemptores quoque adfirmant compleri sponte illa montium ulcera. Quae si vera sunt, spes est numquam defutura luxuriae.

126 (25) A marmoribus degredienti ad reliquorum lapidum insignes naturas quis dubitet in primis magnetem occurrere? Quid enim mi-

voro al porto di Ostia[1], come delle strade scavate in mezzo alle montagne[2], del lago Lucrino separato dal Tirreno con dei moli[3], dei tanti ponti eretti con grandissime spese[4].

Fra i moltissimi prodigi propri della sola Italia, Papirio Fabiano, naturalista espertissimo, afferma che i marmi si moltiplicano nelle cave ed anche i cavatori dicono che quelle ferite inferte ai monti si rimarginano da sé. Se sono vere queste dichiarazioni, la ricerca del lusso potrà continuare ad alimentare le sue speranze[5].

126 (25) Se si passa dai marmi alle altre pietre notevoli, chi dubiterà che la prima a venire in mente è il magnete?[1] Cosa c'è infatti di piú

volte rilevata in questo commento, anche alla realtà a lui contemporanea, e della sua valutazione positiva sulle attività a carattere urbanistico e topografico fiorenti nell'Impero, per il loro carattere «autonomo» e non mimetico della natura, che le differenzia quindi dalle arti figurative, coinvolte per il loro carattere mimetico nella decadenza della natura stessa (cfr. le introduzioni ai libri XXXIV-XXXVI). Il canale con cui l'acqua del Fucino doveva riversarsi sul Liri fu inaugurato nel 52 d. C.: esso richiese il lavoro per 11 anni di 30 000 uomini. Plinio, come si evince da questo passo, aveva assistito all'impresa (sulla quale, Bodei Giglioni, *Lavori pubblici* cit., pp. 160-62).

125. [1] Sul porto ostiense, realizzato da Claudio a partire dal 42 (ultimato da Nerone nel 64), perché l'antico porto era insabbiato e per le necessità di approvvigionamento granario, parr. 70 sg.; 83, nota 1; IX.14; XVI.202, e Testaguzza, *Portus* cit.; Bodei Giglioni, *Lavori pubblici* cit., pp. 163 sg. Il nuovo porto fu scavato tra il mare e l'argine destro del Tevere (dov'é oggi Fiumicino) e constava di un bacino interno (con un'estensione di ben 80 ettari) delimitato da due grandi bracci a tenaglia, quello settentrionale con le infrastrutture portuali, il meridionale fungente da molo; posto alla terminazione del molo, il faro, alquanto imponente, si ergeva su una gettata cementizia contenuta nell'invaso della nave che aveva portato l'obelisco del Circo Vaticano (par. 74, nota 1). Nonostante la grandiosità dell'impresa (che giustifica il fugace accenno pliniano), la prossimità della foce del Tevere (collegato al porto con due canali) comportò il rapido insabbiamento del bacino e richiederà pertanto la creazione del nuovo porto operata da Traiano.

[2] Com'è noto, la realizzazione di un sistema stradale efficiente e grandioso, con incisive trasformazioni del territorio (tra le quali percorsi ricavati su pendii e trafori), fu una peculiarità tra le piú significative della civiltà romana: sulle strade romane, T. Pekáry, *Römischen Reichsstrassen*, Bonn 1968; R. Chevallier, *Les voies romaines*, Paris 1972: a pp. 116-18, documentazione riferibile alla testimonianza pliniana.

[3] Si tratta dei lavori realizzati da Agrippa nel 37 per creare il *Portus Iulius*: il lago Lucrino, prima separato dal golfo di Pozzuoli con una duna, venne protetto con un molo, un'apertura del quale permetteva alle onde marine di entrare nel lago; questo, presto insabbiatosi, fu sostituito dal Capo Miseno come base per la flotta imperiale: fonti in Rouveret, *ad loc.* Sul golfo di Pozzuoli, fondamentale *Studi e ricerche su Puteoli romana*, Napoli 1980.

[4] I ponti, altra tipologia emblematica del mondo romano, rientrano nella realizzazione di una viabilità efficiente e monumentale (cfr. nota 2); le caratteristiche fondamentali dei ponti romani – l'applicazione molteplice dell'arco a conci radiali e la formazione dell'arcata come motivo estetico –, garantendone l'alta qualità tecnica ed estetica, giustificano l'inclusione pliniana di questa classe di monumenti tra le «meraviglie» (motivata in primo luogo dall'ingente spesa che essi richiedevano): in attesa della pubblicazione del catalogo di ponti di V. Galliazzo (in corso di stampa), cfr., per ora, P. Gazzola, *Ponti romani*, Firenze 1963.

[5] Papirio Fabiano fu un filosofo neopitagorico, maestro di Seneca, sostenitore che tutte le cose avevano un'anima (Plinio lo cita come sua fonte per i libri II, VII, IX, XI-XV, XVII, XXIII, XXV, XXVIII e XXXVI). La valorizzazione, seppur dubitativa, di questa tesi ad opera di Plinio (basata forse, nel caso specifico, sull'osservazione che il marmo, apparentemente, sembra talora crescere per formazioni calcaree secondarie, dovute a depositi di acque sature di calcio) si inquadra nella ricorrente attribuzione di vita e animazione a elementi minerali e litici nella *Naturalis historia* (rimandi al par. 99, nota 1).

126. [1] Plinio, chiusa la trattazione del marmo (parr. 1-125), passa a parlare delle altre pietre di notevole importanza (parr. 126-204), a cominciare dalle pietre con proprietà «meravigliose», proprie non del regno minerale, ma di quelli vegetale, minerale e umano (parr. 126-34). Tra le pietre con proprietà del regno animale (parr. 126-34), egli illustra in primo luogo il magnete (parr. 126-30), termine

rabilius aut qua in parte naturae maior inprobitas? Dederat vocem saxis, ut diximus, respondentem homini, immo vero et obloquen-
127 tem. Quid lapidis rigore pigrius? Ecce sensus manusque tribuit illi. Quid ferri duritia pugnacius? Pedes ei inpertivit et mores. Trahitur namque magnete lapide, domitrixque illa rerum omnium materia ad inane nescio quid currit atque, ut propius venit, adsilit, tenetur amplexuque haeret. Sideritim ob id alio nomine vocant, quidam Heraclion. Magnes appellatus est ab inventore, ut auctor est Nicander – in Ida, ut reperio, namque et passim inveniuntur, in Hispania quoque –; invenisse autem fertur clavis crepidarum, baculi cuspide haerentibus, cum armenta pasceret. Quinque genera magnetis Sota-
128 cus demonstrat: Aethiopicum et a Magnesia Macedoniae contermina a Boebeide Iolcum petentibus dextra, tertium in Hyetto Boeotiae, quartum circa Alexandriam Troadem, quintum in Magnesia Asiae. Differentia est prima, mas sit an femina, proxima in colore. Nam qui in Magnesia Macedonica reperiuntur rufi nigrique sunt,

meraviglioso di questa pietra, ed in che cosa la natura si è mostrata
piú maliziosa? Già aveva dato a delle rocce una voce che, come ho
già detto, riecheggia quella dell'uomo, ed anzi addirittura la inter-
rompe[2]. Ma cosa c'è di piú inerte della pietra, che è immobile? Ep-
pure, ecco, al magnete la natura ha dato sensi e mani. Cosa è piú
inerte della dura roccia? Ed ecco, ad essa la natura ha conferito mani
127 e sensibilità. Cosa è piú tenace della durezza del ferro? E la natura
gli ha partecipato piedi ed istinti. Il ferro si lascia infatti attrarre dal
magnete: quel forte materiale che vince su qualsiasi cosa si precipita
verso non so quale vuoto e, quando arriva piú vicino al magnete, vi
balza sopra, è preso e bloccato dal suo abbraccio[1]. Perciò chiamano
il magnete anche con un altro nome, «pietra del ferro», e certuni
«pietra di Ercole»[2]. Il nome «magnete» deriva da chi lo scoprí come
apprendiamo da Nicandro; fu scoperto, a quanto trovo scritto[3], sul
monte Ida, ma in realtà si trova in parecchi posti ed anche in Spa-
gna[4]. Comunque la tradizione dice che Magnete[5] scoprí la pietra
una volta che, mentre pascolava gli armenti, i chiodi dei sandali e la
128 punta del bastone furono attirati da essa. Sotaco[1] descrive cinque
varietà di magnete: una proveniente dall'Etiopia; un'altra dalla Ma-
gnesia, la regione confinante con la Macedonia che sta sulla destra
per chi va dal lago Bebide a Iolco; una terza da Hyettos in Beozia;
una quarta dai dintorni di Alessandria nella Troade; una quinta da
Magnesia in Asia Minore. La differenza principale fra queste specie
è nel carattere, maschile o femminile[2]; viene poi la differenza di co-
lore. I magneti che si trovano nella Magnesia, in Macedonia, sono in-
fatti rossi e neri[3]; quelli di Beozia sono di colore piú sul rosso che sul

che designa un minerale di ferro, la magnetite ($Fe^3 O^4$). Sul fenomeno del magnetismo, XXXIV.147, nota 4. Plinio, anche per queste notizie, dipende dalla stessa tradizione a cui attinge Dioscoride V 130; egli, per la considerazione di alcune pietre come «mirabili», si rifà a Teofrasto, *De lapidibus* 5-6 (citato nella bibliografia del libro XXXVI); e potrebbe aver maturato il concetto di «mirabile» come criterio distintivo di alcune pietre da altre per l'impulso di Muciano, il catalogatore di meraviglie (pure citato nella bibliografia del XXXVI; cfr. XXXIV.36, nota 5).

[2] Allude all'eco, di cui ha parlato ai parr. 99 (nota 2) e 100 (nota 1).

127. [1] Plinio si rifà qui a Teofrasto, *De lapidibus* 29.

[2] Eracle era l'eroe protettore di Eraclea in Lidia; anche il nome «magnete» connette questo minerale con una città microasiatica, Magnesia (cfr. nota seguente e 5): i giacimenti di magnetite in Lidia sarebbero stati infatti i primi a esser conosciuti e rimasero sempre tra i piú famosi (documentazione in Rouveret, *ad loc.*). Plinio forse si rifà qui ancora a Teofrasto, *De lapidibus* 4, 29, 41, 47.

[3] Nicandro, *fr.* 101 Schneider; si tratta naturalmente del monte Ida in Troade.

[4] Cfr. XXXIV.148, nota 2.

[5] Tale pastore doveva esser ritenuto di Magnesia, sia per il nome, sia perché era *communis opinio* nell'antichità, (come oggi) che magnete significasse «pietra di Magnesia» (XXXIV.148, nota 1; Rouveret, *ad loc.*).

128 [1] Scrittore di un trattato sulle pietre preziose nell'età dei Diadochi e fonte diretta di Plinio (che lo cita nelle bibliografie dei libri XXXVI sg.).

[2] Maschili erano le magnetiti dotate di calamitazione, femminili le altre (Teofrasto, *De lapidibus* 29).

[3] Forse la pirolusite o biossido di manganese (Rouveret, *ad loc.*).

Boeoti vero rufi coloris plus habent quam nigri. Is, qui in Troade invenitur, niger est et feminei sexus ideoque sine viribus, deterrimus autem in Magnesia Asiae, candidus neque attrahens ferrum similisque pumici. Conpertum tanto meliores esse, quanto sint magis cae-
129 rulei. Aethiopico palma datur pondusque argento rependitur. Invenitur hic in Aethiopiae Zmiri; ita vocatur regio harenosa. Ibi et haematites magnes sanguinei coloris sanguinemque reddens, si teratur, sed et crocum. In adtrahendo ferro non eadem haematiti natura quae magneti. Aethiopici argumentum est, quod magneta quoque
130 alium ad se trahit. Omnes autem hi oculorum medicamentis prosunt ad suam quisque portionem, maximeque epiphoras sistunt. Sanant et adusta cremati tritique. Alius rursus in eadem Aethiopia non procul mons ferrum omne abigit respuitque. De utraque natura saepius diximus.

(26) Lapidem e Syro insula fluctuari tradunt, eundem comminutum mergi.

131 (27) In Asso Troadis sarcophagus lapis fissili vena scinditur. Corpora defunctorum condita in eo absumi constat intra XL diem exceptis dentibus. Mucianus specula quoque et strigiles et vestes et calcia-

nero; il magnete che si trova nella Troade è nero e di sesso femminile, perciò senza efficacia; il peggiore è comunque quello di Magnesia d'Asia: è bianco, non ha potere di attirare il ferro ed assomiglia alla pomice[4]. Si è accertato che il magnete è tanto piú efficace, quanto
129 piú è di colore ceruleo[5]. La palma va a quello etiopico, che si vende a peso d'argento: si trova nello Zmiri in Etiopia (tale è il nome di questa regione sabbiosa). Lí c'è anche il magnete-ematite[1], del colore del sangue; quando lo si frantuma, dà una polvere non solo sanguigna, ma anche color zafferano. L'ematite non ha lo stesso potere naturale di attrarre il ferro che ha il magnete. Il magnete etiopico si ri-
130 conosce perché attira a sé anche un altro magnete. Tutte queste pietre sono utili per fabbricare medicamenti per gli occhi, se sono usate ciascuna secondo le dosi appropriate, e sono particolarmente efficaci nel bloccare le lacrimazioni. Guariscono anche le ustioni, carbonizzate e polverizzate[1]. Ancora in Etiopia esiste, non lontano, un altro monte che al contrario allontana e respinge ogni tipo di ferro[2]. Di entrambi questi poteri naturali abbiamo parlato già spesso[3]. (26) Si dice che una pietra dell'isola di Siro galleggi sulle onde, ma che affondi se viene spezzata in frammenti[4].

131 (27) Ad Asso nella Troade c'è la pietra-sarcofago, che si fende seguendo la vena di clivaggio. È noto che i cadaveri sepolti al suo interno sono annientati[1] – ad eccezione dei denti – entro quaranta

[4] Cfr. Teofrasto, *De lapidibus* 41: forse questa quinta varietà era talco (silicato idrato di magnesio: Eichhölz) o un impasto calcare (Bailey): Rouveret, *ad loc.*

[5] Si tratta del colore blu metallico della magnetite: Plinio dipende sempre dalla stessa fonte di Dioscoride, V 130.

129. [1] L'ematite ($Fe^2 O^3$) è pur essa un minerale di ferro, privo di azione magnetica. Plinio (cfr. anche il par. 146), Dioscoride, V 126 e Solino, 30 34 sembrano rifarsi a Teofrasto, *De lapidibus* 37.

130. [1] Ancora puntuali rispondenze con Dioscoride, V 116 e 130

[2] Cfr. Lucrezio, VI 1042-55; Isidoro, *Origines* XVI 4.2 (che, al solito, si rifà a Plinio).

[3] Cfr. II.11; XX.10; XXVIII.84 e 147; XXXVII.59.

[4] Plinio, esauriti i ragguagli sul magnete (parr. 126-30), dà una breve notizia della pietra galleggiante, senza dubbio pomice. Siro è un'isola delle Cicladi a sud-ovest di Teno; la pomice poteva venire dall'isola vulcanica di Tera (Santorino). Il naturalista si rifà qui in parte a Teofrasto, *De lapidibus* 19 (cfr. anche Pseudo Aristotele, *De plantis* 2 823*b*).

131. [1] Plinio passa quindi a dar notizia delle pietre che consumano la carne (parr. 131-33). Egli dipende qui in parte da Teofrasto, *De igne* 46, in parte da fonti comuni a Celso (IV 31.7-8; V 7) e Dioscoride (V 124.1), oltre che, com'egli dichiara, da Muciano (su cui, XXXIV.36, nota 5). La «pietra sarcofago» è stata plausibilmente riconosciuta in una roccia vulcanica, di colore grigiastro, tenera e friabile, presente nella regione di Asso (J. B. Ward Perkins, in «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», XXXIX, 1966-67, pp. 127-33; Ginouvès, Martin, *Dictionnaire* cit., p. 42). L'aggettivo «sarcofago» (lett. «mangiacarne»), riferito in primo luogo ad animali carnivori e a divinità infere, sarebbe passato, almeno dal IV secolo a designare l'arca funebre, in quanto «distrugge» il cadavere (Ferri, *ad loc.*). Plinio e le sue fonti, tra cui Teofrasto, si riferiscono all'uso di seppellire in sarcofagi di pietra, tipico del mondo micrasiatico, soprattutto a partire dal 460 circa (precedentemente, prevalevano i sarcofagi fittili: R. M. Cook, *Clazomenian Sarcophagi*, Mainz 1981); cfr. P. Demargne, *Tombes – maison, tombes rupestres et sarcophages*, Paris 1974, pp. 46-111; A. Shapur Shabazi, *The Irano-Lykian Monuments*, Teheran 1975. Il naturalista allude quindi al fenomeno della pietrificazione, indagato con intenti scientifici in ambito peripatetico (documentazione

menta inlata mortuis lapidea fieri auctor est. Eiusdem generis et in Lycia saxa sunt et in oriente, quae viventibus quoque adalligata erodunt corpora.

132 (28) Mitiores autem servandis corporibus nec absumendis chernites ebori simillimus, in quo Darium conditum ferunt, Parioque similis candore et duritia, minus tantum ponderosus, qui porus vocatur. Theophrastus auctor est et tralucidi lapidis in Aegypto, quem Chio similem ait. Fortassis tunc fuerit, quoniam et desinunt et novi reperiuntur.

Assius gustatu salsus podagras lenit, pedibus in vas ex eo cavatum inditis. Praeterea omnia crurum vitia in iis lapicidinis sanantur,
133 cum in metallis omnibus crura vitientur. Eiusdem lapidis flos appellatur, in farinam molitus ad quaedam perinde efficax. Est autem si-

giorni; Muciano attesta inoltre che gli specchi, gli strigili, le vesti e le calzature sepolte con i defunti si pietrificano. In Licia ed in Oriente ci sono pietre dello stesso genere, che corrodono la carne anche dei vivi, se le si porta addosso come amuleto.

132 (28) Con effetto piú mite, conservano i corpi senza distruggerli le pietre della chernite, che assomiglia molto all'avorio (si dice che vi sia stato sepolto Dario)[1], e poi quella che si chiama «poro»: è analogo al marmo di Paro nel colore bianco e nella durezza, ma meno pesante[2]. Teofrasto parla anche di una pietra egiziana traslucida, e la dice simile al marmo di Chio: può essere che, ai suoi tempi, questa pietra esistesse, visto che alcune pietre cessano di esistere, ed altre nuove si scoprono[3].

La pietra di Asso, che ha un sapore salato, attenua la gotta (bisogna mettere i piedi in un bacile ricavato da essa). Inoltre nelle cave da cui la si estrae si curano tutte le malattie delle gambe, mentre in

133 generale le miniere sono dannose per le gambe[4]. Quello che si chiama «fiore» di questa pietra, polverizzato, è analogamente efficace

in Rouveret, *ad loc.*), «ammirato» come qualcosa di sensazionale da Muciano. Forse queste convinzioni erano basate sull'osservazione delle «foreste pietrificate» (cioè foreste i cui alberi, coperti di cenere da eruzioni vulcaniche, affondarono con terremoti sottoterra, dove, con l'azione dell'energia termodinamica, il legno si saturò di biossido di silicone, dando cosí luogo a «tronchi di pietra»), la maggiore delle quali nel mondo greco, a Lesbo, poteva esser stata visitata da Muciano nel viaggio di questi sulla costa micrasiatica e le isole prospicienti (cfr. M. Eleftheriadis, *Lesvos*, Athina 1986, pp. 90-91). L'idea delle pietre che corrodono le carni poteva essere basata sull'uso della pietra d'Asso in medicina per eliminare escrescenze carnose (cfr. par. 133; Celso, V 7; Dioscoride, V 124).

112. [1] Plinio si rifà per la chernite a Teofrasto, *De lapidibus* 6-7. La chernite designa una varietà particolarmente bianca di pietra alabastrite di provenienza egizia (Ginouvès, Martin, *Dictionnaire* cit., p. 37, nota 173). Dario dev'essere il piú famoso imperatore persiano con questo nome, Dario I d'Istaspe, morto nel 486. Il suo seppellimento in un sarcofago rientra nell'uso iranico di deporre in arche funebri personaggi di dignità reale o principesca; l'impiego dell'alabastrite per sarcofagi era tradizionale dell'Egitto (il che fa pensare a una realizzazione di maestri egizi) ed è probabilmente dovuto al notevole candore della pietra, che la rendeva particolarmente pregiata (non a caso, marmi e calcari molto bianchi saranno i prediletti anche per i sarcofagi di Xanto e Sidone): bibliografia in nota precedente; G. Maspèro, *Sarcophages in l'époque persiane*, Le Caire 1908-14; B. Schmidt-Dounas, *Der Lykische Sarkophag aus Sidon*, Tübingen 1985, J. Borchharott, in «Graz. Mitt.», 1, 1987, pp. 12-17. Il sarcofago di Dario, data l'eccezionale importanza della persona deposta, potrebbe aver influito sull'affermazione di arche litiche (con predilezioni per pietre candide) in Licia e a Sidone.

[2] Plinio segue qui assai da vicino Teofrasto, *De lapidibus* 7. Il termine *póros* designa calcari teneri a strutture granulari: essendo abbondanti e diffusi e spesso di estrazione e lavorazione facili, in Grecia furono largamente impiegati a partire dal VII secolo nelle opere architettoniche (fin da quando si diffonde nel mondo greco l'arte di tagliare le pietre: Martin, *Manuel* cit., I, pp. 117-24; cfr. anche Ginouvès, Martin, *Dictionnaire* cit., p. 40) e nella scultura, soprattutto nella fase dedalica (sulla quale, cfr. parr. 9, 10 e 14, note 2; 46, nota 1). Il naturalista, seguendo Teofrasto, allude qui a un tipo particolarmente pregiato di *póros*, il calcare bianco egiziano, assimilato appunto per il colore al marmo pario e impiegato dagli Egizi (afferma Teofrasto, cit. sopra) nelle parti ragguardevoli di edifici importanti (cfr. par. 86, nota 2).

[3] Cfr. Teofrasto, *De lapidibus* 7: poiché questi afferma che la pietra era nera, si potrebbe forse pensare al «basalto nero» (o granito nero di Siene): cfr. Ginouvès, Martin, *Dictionnaire* cit., pp. 31 e 35. Sul marmo scuro di Chio, par. 46, nota 2.

[4] Sulle proprietà mediche della pietra d'Asso, XXXIII.96 e 140. Plinio, con queste prescrizioni, si inserisce in una ben nota tradizione precettistica (Celso, IV 31.7; Dioscoride, V 124.3; Scribonio Largo, 264).

milis pumici rufo. Admixtus cerae Cypriae mammarum vitia sanat, pici autem resinaeve strumas et panos discutit. Prodest et phthisicis linctu. Cum melle vetera ulcera ad cicatrices perducit, excrescentia erodit et a bestiarum morsu repugnantia curationi suppurata siccat. Fit cataplasma ex eo podagricis mixto fabae lomento.

134 (29) Idem Theophrastus et Mucianus esse aliquos lapides, qui pariant, credunt; Theophrastus et ebur fossile e candido et nigro colore inveniri et ossa e terra nasci invenirique lapides osseos.

135 Palmati circa Mundam in Hispania, ubi Caesar dictator Pompeium vicit, reperiuntur idque quotiens fregeris. Sunt et nigri, quorum auctoritas venit in marmora, sicut Taenarius. Varro nigros ex Africa firmiores esse tradit quam in Italia, e diverso albos Coranos duriores quam Parios, idem Luniensem silicem serra secari, Tuscu-

contro certe malattie. Assomiglia alla pomice rossa. Mescolato alla cera di Cipro cura le malattie delle mammelle; mescolato con pece e resina, risolve le scrofole e i *pani*; il succhiarlo giova inoltre ai tisici; unito con miele fa cicatrizzare le ulcere inveterate, scarnifica le escrescenze e prosciuga le suppurazioni restie ad altre cure prodotte dal morso di animali; per i gottosi se ne confeziona un impiastro con farina di fave[1].

134 (29) Ancora Teofrasto, e Muciano, credono all'esistenza di alcune pietre che procreano[1], e Teofrasto crede anche che si trovi avorio fossile di colore bianco e nero[2] e che affiorino da terra, e si trovino, pietre simili alle ossa.

135 Nei dintorni di Munda in Spagna, dove Cesare quando era dittatore, sconfisse Pompeo, si trovano sassi in cui c'è una figura di palma che si vede ogni volta che li si spezza[1]. Ci sono anche pietre nere, come quelle del Tenaro, che sono arrivate ad essere apprezzate come i marmi[2]. Varrone dice che le pietre nere dell'Africa sono piú dure di quelle dell'Italia[3], e che al contrario le pietre bianche di Cori sono piú dure di quelle di Paro[3]; lo stesso Varrone dice che la pietra

133. [1] Ancora puntuali rispondenze con Dioscoride, V 124.1. La tradizione precettistica *ad hoc* è poi documentata da Galeno, XII 202; Oribasio, XIII, s. v. λίθος.

134. [1] L'idea di pietre che procreano sarebbe sorta dall'osservazione di concrezioni attorno a noccioli argillosi, sabbiosi o pietrosi, e di cristalli piccoli, spesso attaccati a uno piú grosso; tale convinzione è l'esito della credenza, piuttosto diffusa nel mondo antico, che diversi elementi del regno minerale avessero una loro vita (cfr. parr. 99, nota 1; 126, nota 5) e fossero sessuati (cfr. parr. 128, nota 2; 149; XXXIII.101; XXXVII.92, 101, 106, 120). Plinio porta tre esempi di pietre procreanti (*aetitae*: parr. 149-51; X.12; *cyitis*: XXXVII.154; e *gassinade*: XXXVII.163: egli qui informa anche sul relativo periodo di gestazione, di tre mesi). La procreazione nel mondo minerale, già formulata da Democrito (Rouveret, *ad loc.*), fu poi indagata da Teofrasto (*De lapidibus* 5 e 30-31), fonte di Plinio con Muciano (su cui, XXXIV.36, nota 5), che deve averla annoverata tra i fenomeni «mirabili»: R. Halleux, in «Revue Belgique de Philologie», XLVIII, 1970-71, pp. 16-25.

[2] Cfr. Teofrasto, *De lapidibus* 37. Si può esser trattato di zanne, denti e ossa d'animali fossili (mammouth o mastodonti o anche elefanti fossili: in tal caso sarebbe stato avorio *stricto sensu*; cfr. VIII.7, dove Plinio afferma che gli elefanti sotterrerebbero le loro zanne): le osservazioni di depositi d'ossa fossilizzate rinvenute in età contemporanea hanno dimostrato che esse sono sovente colorate da materie minerali e organiche, il che spiegherebbe la bicromia (bianco e nero) affermata da Teofrasto e Plinio. L'*ebur fossile* potrebbe però anche essere l'odontolite (simile al turchese): documentazione in Rouveret, *ad loc.* Sull'interesse di Plinio per i fossili, G. Pinna, in *Plinio e la natura*, Como 1982, pp. 17-25.

[3] Plinio passa quindi a dare una fugace notizia d'una pietra con una qualità propria del regno vegetale: si tratta quasi certamente dell'andalusite, minerale che può presentarsi sotto forma di prismi che mostrano in sezione una croce prodotta da pigmenti carbonosi (Rouveret, *ad loc.*). Questo è uno dei molti ricordi di Plinio del suo soggiorno in Spagna (cfr. XXXIV.148, nota 2).

135. [1] Plinio, chiusa la trattazione delle pietre dalle proprietà meravigliose (parr. 126-34), passa a parlare delle pietre nere (parr. 135 s.). Sul capo Tenaro, in Laconia, cfr. IV.15: le cave di marmo nero di questo promontorio, usate ancor oggi, erano piuttosto rinomate nella prima età imperiale (cfr. par. 158 e Strabone, VIII 5.7; Ginouvès, Martin, *Dictionnaire* cit., p. 39). Plinio usa il termine *marmor* in senso stretto (quello corrente), designando con esso i soli marmi bianchi (cfr. par. 14, nota 4). Nella classificazione dei marmi, egli annovera pure, piú correttamente, quelli colorati (cfr. parr. 44-64).

[2] Elenco di pietre e marmi neri dell'Africa in Ginouvès, Martin, *Dictionnaire* cit., pp. 35, 39, 41.

[3] Su Cori, III.63. Sul marmo pario, par. 14, nota 4.

lanum dissilire igni, Sabinum fuscum addito oleo etiam lucere. Idem molas versatiles Volsinis inventas; aliquas et sponte motas invenimus
136 in prodigiis. (30) Nusquam hic utilior quam in Italia gignitur lapisque, non saxum, est. In quibusdam vero provinciis omnino non invenitur. Sunt quidam in eo genere molliores, qui et cote levantur, ut procul intuentibus ophites videri possit, neque est alius firmior, quando et lapidis natura ligno similiter imbres solesque aut hiemes non patitur in aliis generibus atque aliis. Sunt et qui lunam non tolerent et qui vetustate robiginem trahant coloremve candidum oleo mutent.

137 Molarem quidam pyriten vocant, quoniam plurimus sit ignis illi, sed est alius spongiosior tantum et alius etiamnum pyrites similitudine aeris. In Cypro eum reperiri volunt metallis, quae sint circa Acamanta, unum argenteo colore, alterum aureo. Cocuntur varie, ab

di Luni si taglia con la sega[4], mentre quella di Tuscolo si fende con il fuoco[5] e che quella sabina, opaca, diventa anche lucida se la si cosparge di olio[6]. Ancora Varrone dice che le mole girevoli sono state scoperte a Bolsena. Nei resoconti dei prodigi leggiamo che talune si
136 sarebbero addirittura mosse da sole[7]. (30) Da nessuna parte si trova una pietra molare piú utile che in Italia – ed è pietra, non roccia; in certe province poi non si trova affatto. Certune pietre di questo tipo sono parecchio tenere, e possono essere levigate anche con la cote, tanto che da lontano le si può scambiare per ofite. E nessuna pietra è piú dura di quella molare[1], perché per natura le pietre di una specie o dell'altra analogamente al legno non sopportano la pioggia, il sole o il freddo dell'inverno; alcune non sopportano neppure la luce della luna, altre diventano rugginose invecchiando oppure perdono il loro candore quando sono cosparse di olio.

137 Certuni chiamano la pietra molare «pirite»[1], perché ci sarebbe molto fuoco al suo interno; però c'è anche un'altra pirite, che è simile, solo piú porosa[2], ed un'altra pirite ancora che assomiglia al rame[3]. Si vuole che nelle miniere che stanno a Cipro nei dintorni dell'Acamante si trovino due piriti, una del colore dell'argento[4] ed una

[4] *Silex* designa una pietra particolarmente dura (cfr. par. 124). Sul marmo lunense, parr. 14, nota 5; 48, nota 1.

[5] La pietra tuscolana è probabilmente la lava da Capo di Bove (Ginouvès, Martin, *Dictionnaire* cit., p. 42).

[6] Si tratta della roccia formata da selce criptocristallina presente in Sabina (Ginouvès, Martin, *Dictionnaire* cit., p. 42). Varrone, com'è noto, era particolarmente legato alla Sabina, dov'era nato e aveva notevoli proprietà (F. Della Corte, *Varrone*, Firenze 1970, pp. 15-23).

[7] È una delle tante annotazioni presenti nella *Naturalis historia*, spesso tratte da Varrone, che provano l'interesse del naturalista per innovazioni tecnologiche nell'ambito economico (*Tecnologia economia e società nel mondo romano*, Como 1980, pp. 45-66, 81-97): forse Plinio riporta questa notizia per rivendicare all'Italia anche l'*inventio* delle macchine girevoli (sulle quali, C. A. Moritz, *Grain-Mills and Flour in Classical Antiquity*, Oxford 1958); per una disamina di questa tradizione, cfr. nota seguente.

136. [1] Si tratta di lava vulcanica, abbondante nell'Etruria centro-meridionale interna e, in generale, in Italia, e, di regola, il materiale utilizzato per le pietre da macina (cfr. Moritz, *Grain-Mills* cit.): queste circostanze rendono probabile la presenza a Volsini di una tradizione di lavorazione di pietre laviche per tale funzione, che potrebbe aver dato luogo all'opinione di un'*inventio* volsiniense di tale *ars* (sul ruolo determinante delle botteghe di antica tradizione nel formulare tesi sulle origini delle rispettive arti nei centri dove esse operano, par. 9, nota 1; XXXV.15, 16 e 151, con note). Si ignorano le epoche a cui riferire tale supposta tradizione artigianale e la relativa *inventio*: certo esse erano anteriori al 265 a. C. (cfr. XXXIV.34, note 1-2) e l'ideazione delle macine girevoli era quindi attribuita da Varrone a una città etrusca nell'epoca della sua fioritura come importante centro politico autonomo (sulla storia della città, M. Torelli, *Storia degli Etruschi*, Bari 1981, *passim*). Sull'ofite, cfr. par. 55, note 2-4.

137. [1] Plinio, data notizia delle pietre nere, passa a parlare quindi delle pietre utili in medicina (parr. 137-56). Nell'antichità erano denominate piriti pietre che, pur di diverse composizioni chimiche, erano utilizzate per la creazione del fuoco. Plinio distingue vari tipi di pirite: il primo tipo è stato riconosciuto nella selce o nello smeriglio (Rouveret, *ad loc.*) o, piú plausibilmente, nella moderna pirite di ferro (FeS_2), per analogia con la pirite simile al rame (cfr. nota 3).

[2] Probabilmente solo una varietà del tipo precedente.

[3] Si tratta di calcopirite ($CuFeS_2$).

[4] Una varietà di calcopirite.

aliis iterum tertiumque in melle, donec consumatur liquor, ab aliis pruna prius, dein in melle, ac postea lavantur ut aes. Usus eorum in medicina excalfacere, siccare, discutere, extenuare et duritias in pus
138 vertere. Utuntur et crudis tusisque ad strumas atque furunculos. Pyritarum etiamnum unum genus aliqui faciunt plurimum ignis habentis. Quos vivos appellamus, ponderosissimi sunt, hi exploratoribus castrorum maxime necessarii. Qui clavo vel altero lapide percussi scintillam edunt, quae excepta sulpure aut fungis aridis vel foliis dicto celerius praebet ignem.

139 (31) Ostracitae similitudinem testae habent. Usus eorum pro pumice ad levandam cutem. Poti sanguinem sistunt et inliti cum melle ulcera doloresque mammarum sanant. – Amiantus alumini similis nihil igni deperdit. Hic veneficiis resistit omnibus, privatim Mago-
140 rum. – (32) Geoden ex argumento appellant, quoniam conplexus est terram, oculorum medicamentis utilissimum, item mammarum ac testium vitiis. – (33) Melitinus lapis sucum remittit dulcem melleumque. Tunsus et cerae mixtus eruptionibus pituitae maculisque corporis medetur et faucium exulcerationi, epinyctidas tollit, volva-
141 rum dolores inpositus vellere. – (34) Gagates lapis nomen habet loci et amnis Gagis Lyciae. Aiunt et in Leucolla expelli mari atque intra XII stadia colligi. Niger est, planus, pumicosus, levis, non multum a ligno differens, fragilis, odore, si teratur, gravis. Fictilia ex eo in-

del colore dell'oro[5]. Ci sono molti modi di cuocere questa pietra: alcuni la cuociono due o tre volte nel miele fintantoché la parte liquida è eliminata, mentre altri la cuociono dapprima sulla brace, e poi nel miele, infine la lavano come si lava il rame. Si impiega in medicina per riscaldare, essiccare, risolvere, ridurre e sciogliere gli ascessi in pus. È usata anche, non cotta e polverizzata, contro la scrofole ed i
138 foruncoli[6]. Alcuni ancora ritengono vi sia un solo tipo di pirite, quello che contiene molto fuoco. Le pietre che chiamiamo «vive» sono estremamente pesanti e sono indispensabili agli esploratori dell'esercito. Colpite con un chiodo o con un'altra pietra, emettono una scintilla che, se cade su dello zolfo, su dei funghi secchi e delle foglie, genera un fuoco in men che non si dica[1].

139 (31) L'ostracite assomiglia alla terracotta. Serve a mo' di pomice per levigare la pelle; in pozione, arresta le emorragie; in linimento con miele guarisce le ferite ed i dolori delle mammelle[1]. L'amianto, simile all'allume, è inattaccabile dal fuoco. Protegge contro tutti i malefici, in particolare quelli dei Magi[2].

140 (32) Il geode è chiamato cosí per la sua caratteristica, perché ha al suo interno della terra. È utilissimo nei medicamenti per gli occhi, ed analogamente per le malattie delle mammelle e dei testicoli[1].

(33) La pietra melitina emette un liquido dolce e simile al miele. Polverizzata e mescolata a cera cura le eruzioni causate dal muco, le macchie sulla pelle e le ulcere della gola, elimina le pustole notturne ed i dolori all'utero (applicata su della lana)[2].

141 (34) Il gagate deriva il suo nome da Gagi, una regione ed un fiume della Licia. Dicono che nella Leucolla lo espella il mare e che lo si raccolga in luoghi distanti in un raggio di 12 stadi. È nero, liscio, spugnoso, leggero, non molto diverso dal legno, fragile, di odore acuto quan-

[5] Marcassite.

[6] Plinio si rifà alla tradizione precettistica a cui attinge anche Dioscoride, V 125.1-3.

138. [1] Questa pirite «in senso stretto» è naturalmente il primo tipo del paragrafo precedente (nota 1): cfr. par. 137, *plurimus... ignis*; par. 138: *plurimum ignis*. Sui mezzi con cui ottenere il fuoco nella vita militare, XVI.208. A questo passo pliniano attinge Isidoro, *Origines*, XVI 4.5.

139. [1] Sull'ostracite, cfr. anche XVIII.177; Plinio si rifà alla stessa fonte di Dioscoride, V 146 ed è a sua volta la fonte di Isidoro, *Origines*, XVI 4.25. L'ostracite potrebbe forse essere arenaria (Rouveret, *ad loc.*).

[2] Plinio (cfr. anche XIX.19-20) si inserisce per questi ragguagli in una precettistica rappresentata da Strabone, X 1.6; Dioscoride, V 138; Pausania, I 26.7; Solino, VII 13; Apollonio, *De historia* 36. Si tratta di crisotilo (il cosiddetto «asbesto»), che assomiglia all'allume per l'aspetto fibroso e da cui si ottiene appunto l'amianto.

140. [1] Cfr. Dioscoride, V 150.

[2] Ancora cfr. con Dioscoride, V 133 (cfr. anche Damig., *Lapid. auct.*, 75); a Plinio si rifà Isidoro, *Origines* XVI 4.26. Sono state proposte identificazioni con l'odierna melilite o con l'ocra gialla (meno plausibilmente con la limonite, identificabile con lo scisto: cfr. par. 144, nota 1; in ogni caso, la somiglianza col miele è da riferire al colore della pietra: Rouveret, *ad loc.*).

scripta non delentur; cum uritur, odorem sulpureum reddit; mirum-
142 que, accenditur aqua, oleo restinguitur. Fugat serpentes ita recreat-
que volvae strangulationes. Deprendit sonticum morbum et virgini-
tatem suffitus. Idem ex vino decoctus dentibus medetur strumisque
cerae permixtus. Hoc dicuntur uti Magi in ea, quam vocant axino-
mantiam, et peruri negant, si eventurum sit quod aliquis optet. –
143 (35) Spongitae lapides inveniuntur in spongeis et sunt marini. Qui-
dam eos tecolithos vocant, quoniam vesicis medentur, calculos rum-
punt in vino poti. – (36) Phrygius lapis gentis habet nomen; est au-
tem glaeba pumicosa. Uritur ante vino perfusus, flatus follibus, do-
nec rufescat, ac rursus dulci vino extinguitur ternis vicibus, tinguen-
dis vestibus tantum utilis.

144 (37) Schistos et haematites cognationem habent. Haematites in-
venitur in metallis, ustus minii colorem imitatur, uritur ut Phrygius,
sed non restinguitur vino. Adulteratum haematiten discernunt ve-
nae rubentes et friabilis natura. Oculis cruore suffusis mire convenit.
Sistit profluvia mulierum potus. Bibunt et qui sanguinem reiecerunt
cum suco Punici mali. Et in vesicae vitiis efficax bibitur et in vino
contra serpentium ictus. Infirmiora omnia eadem in eo, quem schi-
ston appellant. Oculorum vitiis commodior croco similis, peculiaris
145 explendis ulcerum lacunis in lacte muliebri, procidentesque oculos

do si frantuma. Le iscrizioni che si fanno con questa pietra sui vasi di coccio sono indelebili. Quando è bruciato, manda un odore sulfureo e – meraviglia! – si accende a contatto con l'acqua e si spegne a con-
142 tatto con l'olio[1]. Mette in fuga i serpenti e guarisce i crampi uterini. Fumigato, permette di riconoscere l'epilessia e la verginità. Lo stesso, cotto nel vino, cura i denti; mescolato con la cera, le scrofole. Di questa pietra dicono che si servissero i Magi in quella che chiamano «divinazione con la scure»; sostengono che non brucerebbe completa-
143 mente, se è destinato a compiersi un desiderio di qualcuno[1]. (35) Le spongiti si trovano dentro alle spugne, e sono pietre marine. Certuni le chiamano *tecolithi*, perché guariscono la vescica e, assunti in vino, sciolgono i calcoli[1]. (36) La pietra frigia è chiamata cosí dalla sua patria; si presenta in forma di blocchi spugnosi. Si brucia dopo averla aspersa in precedenza con vino, e si attizza con soffietti finché diventa rossa; poi si raffredda di nuovo con vino dolce, e l'operazione va ripetuta tre volte. È utile soltanto come tintura per le vesti[2].

144 (37) Lo scisto e l'ematite sono imparentati. L'ematite si trova nelle miniere. Quando è bruciata prende il colore del minio; si brucia allo stesso modo che la pietra frigia, ma non si spegne col vino. Fanno riconoscere l'ematite adulterata le venature rosse e la natura fria-
145 bile[1]. È straordinariamente giovevole per gli occhi iniettati di san-

141. [1] Rispondenze degli enunciati pliniani in Dioscoride, V 128 (che si rifà alla stessa fonte di Plinio) e Galeno, *De simplicium medicamentorum temperamentis* XIII 203; a Plinio si rifanno Solino, XXII 11 s. e Isidoro, *Origines* XVI 4.3. Il fiume Gagi, che dava il nome alla relativa regione, è probabilmente l'odierno Alagoz, tra Finike e Chirali. Leucolla era il nome d'una città e d'un promontorio della Panfilia, a est della Licia (V.96 e 131). Il gagate è riconoscibile nel giaietto, varietà di lignite picea, compatta, di color nero, ancora molto prossima al legno. Poiché la lignite è carbone fossile, la notizia sull'indelebilità delle iscrizioni realizzate con gagate è confermata dalla notevole resistenza dei pigmenti di carbone nelle iscrizioni. L'idea che il gagate si accenda con l'acqua e si spenga con l'olio è erronea: Teofrasto, *De lapidibus* 13, nella disamina dell'autocombustione, dà notizia di una pietra (lo *spinos*, varietà di bitume) che brucia meglio quando è cosparsa d'acqua (riferendosi probabilmente alla combustione spontanea che si può produrre, se il materiale a base di bitume è accatastato, e alla recrudescenza della combustione, se vi si versa acqua); Nicandro, *Theriaca* 45, definisce questo materiale «pietra di Tracia», aggiungendo che essa si spegne con l'olio; da Nicandro sembrano dipendere Dioscoride, V 128, che, correttamente, distingue gagate e pietra di Tracia, e Plinio (cfr. anche XXIII.94; Nicandro è infatti citato come fonte del libro XXXVI), che invece assimila quest'ultima al gagate (forse per la notevole infiammabilità di entrambi): su questo problema, altra documentazione in Rouveret, *ad loc.*

142. [1] L'uso del giaietto per l'epilessia è ribadito da Apuleio, *Apologia* 45 4. Sulla «divinazione con la scure», XXX.14.

143 [1] Stesse prescrizioni in Dioscoride, V 144; Sereno Sammonico, 595: si doveva trattare di pietre trattenute entro le spugne o scheletri di queste. «Tecolito» significa «pietra che dissolve (i calcoli)». Un'altra pietra tecolito, che pure avrebbe frazionato ed espulso i calcoli di chi la succhia, è citata in XXXVII.184.

[2] Sulla pietra frigia, cfr. Dioscoride, V 125 (probabile una fonte comune a questi e a Plinio); Galeno, *De simplicium medicamentorum temperamentis* XII 236; Isidoro, *Origines* XVI 4.9 (che si rifà a Plinio). Le analogie di trattamento e uso fanno pensare ad allume (Rouveret, *ad loc.*). Sulla tintura delle vesti, XXXV.150, nota 1.

144. [1] Lo scisto è riconoscibile nella limonite ($Fe^2O^3 nH^2O$), minerale di ferro dall'aspetto fibroso. Sull'ematite, con rimandi alle fonti *ad hoc*, cfr. par. 129, nota 1: si deve distinguere questa pietra

praeclare cohibet. Haec est sententia eorum, qui nuperrime scripse-
146 re; (38) Sotacus e vetustissimis auctoribus quinque genera haematitarum tradit praeter magnetem. Principatum dat ex iis Aethiopico, oculorum medicamentis utilissimo et iis, quae panchresta appellat, item ambustis. Alterum androdamanta dicit vocari, colore nigrum, pondere ac duritia insignem, et inde nomen traxisse praecipueque in Africa repertum; trahere autem in se argentum, aes, ferrum. Expe-
147 rimentum eius esse in cote ex lapide basanite – reddere enim sucum sanguineum –, et esse ad iocineris vitia praecipui remedii. Tertium genus Arabici facit, simili duritia, vix reddentis sucum ad cotem aquariam, aliquando croco similem. Quarti generis hepatiten vocari, quamdiu crudus sit, coctum vero miltiten, utilem ambustis,

gue; in pozione, blocca le mestruazioni eccessive; lo prendono in pozione, con succo di melagrana, anche quelli che hanno avuto un'emoptisia; la sua pozione è utile anche nelle affezioni della vescica e, in vino, contro i morsi dei serpenti[1]. Lo scisto ha tutte queste medesime proprietà, ma piú deboli; il piú indicato per le malattie degli occhi è quello che ha il colore dello zafferano; mescolato a latte di donna è il rimedio specifico per risarcire le cavità lasciate dalle ulcere; arresta inoltre in modo eccellente la caduta degli occhi dalle orbite.
146 Questa è l'opinione degli autori che ne hanno scritto da ultimi[2]; (38) fra gli autori piú antichi, Sotaco[1] parla di cinque varietà di ematiti, oltre al magnete-ematite[2]. Fra esse, conferisce il primo posto a quella etiopica, utilissima per i medicamenti degli occhi, per i farmaci detti «panacee», ed analogamente per le ustioni[3]. Parla poi di una seconda varietà di ematite, che dice chiamarsi «androdamante», di colore nero, eccezionale per peso e per durezza: sostiene che da ciò prese il nome e che si trova soprattutto in Africa; attira a sé argento,
147 rame, ferro[4]. Per riconoscerla si usa una cote di basanite[1]: l'androdamante produce un liquido colore del sangue[2]. È un medicamento fondamentale per le malattie del fegato. La terza varietà stabilita da Sotaco è quella arabica, che è di durezza analoga alla precedente ed al contatto con la cote ad acqua[3] produce appena un po' di liquido: talvolta ha un colore simile allo zafferano. La quarta varietà si chiama epatite, quando la pietra non è cotta[4], e miltite quando è cotta;

da quella preziosa omonima di XXXVII.169. La parentela tra i due minerali di ferro è dovuta al fatto che la limonite, torrefatta, dà un residuo della formula dell'ematite (Fe^2O^3): Rouveret, *ad loc.*

145. [1] Plinio dipende ancora dalla stessa tradizione a cui si rifà Dioscoride, V 126.2: il valore emostatico dei sali di ferro, com'è noto, è stato confermato dalla scienza contemporanea.

[2] Cfr. Celso, VI 6.8g; Dioscoride, V 127.2: gli autori *qui nuperrime scripsere* (non precisabili) debbono essere le fonti comuni a Plinio e Dioscoride.

146. [1] Su Sotaco, par. 128, nota 1.

[2] Sul magnete ematite, par. 129, nota 1.

[3] La maggiore efficacia in medicina dell'ematite etiopica è in accordo con l'asserita superiorità del magnete etiopico rispetto alle altre varietà (cfr. i parr. 128-29).

[4] «Androdamante» significa «che doma l'uomo», con allusione alla durezza della pietra. Plinio si riferisce qui al tipo piú duro di ematite, di cui parla lo Pseudo Democrito (*Alchemista*, p. 45 Berthelot). L'idea che quest'ematite attiri a sé altri elementi è erronea e sembra l'esito di un'assimilazione dell'androdamante alle magnetiti dotate di calamitazione (cfr. parr. 126-30, con note; XXXIV.147 sg., con note).

147. [1] Plinio assimila in questo caso alla basanite (sulla quale, cfr. par. 58, nota 1) il diaspro nero, che infatti è utilizzato pure per fregare l'oro e l'argento (cfr. Ginouvès, Martin, *Dictionnaire* cit., pp. 36 s.; 42, nota 218), probabilmente per l'affinità cromatica dei due elementi.

[2] Probabilmente i riferimenti di Plinio a liquidi sono spiegabili con l'uso di mescolare a dell'acqua le polveri prodotte dalle ematiti (cfr. *infra*: *cotem aquariam*; e l'analogia con la frammentazione nell'olio riportata al par. 147; discussione su tale dibattuta questione in Rouveret, *ad loc.*).

[3] L'unica spiegazione plausibile per l'aggettivo *aquaria* mi sembra risieda nella proposta che l'acqua fosse impiegata in questo caso non solo per mescolarvi la polvere, ma anche per affilare la cote (prima della fregatura dell'ematite), che quindi sarebbe stata «ad acqua», cioè usata con l'acqua.

[4] Infatti certe varietà di ematiti hanno il colore del fegato (Rouveret, *ad loc.*).

ad omnia utiliorem rubrica; quinti generis schiston, haemorroidas re-
148 primentem in potu. Omnes autem haematitas tritos in oleo III drachmarum pondere a ieiunis bibendos ad vitia sanguinis. Idem schiston et alterius generis quam haematiten tradit, quem vocat anthraciten; nasci in Africa nigrum, attritum aquariis cotibus reddere ab ea parte, quae fuerit ab radice, nigrum colorem, ab altera parte croci. Ipsum utilem esse oculorum medicamentis.

149 (39) Aëtitae lapides ex argumento nominis magnam famam habent. Reperiuntur in nidis aquilarum, sicut in decumo volumine diximus. Aiunt binos inveniri, marem ac feminam, nec sine iis parere quas diximus aquilas, et ideo binos tantum; genera eorum quattuor: in Africa nascentem pusillum ac mollem, intra se velut in alvo habentem argillam suavem, candidam. Ipsum friabilem feminei sexus putant, marem autem, qui in Arabia nascatur, durum, gallae similem
150 aut subrutilum, in alvo habentem durum lapidem. Tertius in Cypro invenitur colore illis in Africa nascentibus similis, amplior tamen atque dilatatus; ceteris enim globosa facies. Habet in alvo harenam iucundam et lapillos, ipse tam mollis, ut etiam digitis frietur. Quarti generis Taphiusius appellatur, nascens iuxta Leucada in Taphiusa, qui locus est dextra navigantibus ex Ithaca Leucadem. Invenitur in fluminibus candidus ac rotundus. Huic est in alvo lapis, qui vocatur
151 callimus, nec quicquam terreni. Aëtitae gravidis adalligati mulieribus vel quadripedibus pelliculis sacrificatorum animalium continent par-

è utile per le ustioni; piú utile per tutti gli usi è la varietà rosseggiante. La quinta varietà è lo scisto, che in pozione arresta le emorroidi[5].
148 Tutte le ematiti poi, frammentate in olio nella dose di tre dracme, vanno date in pozione a digiuno contro le malattie del sangue. Lo stesso Sotaco riferisce che esiste anche uno scisto di genere diverso rispetto all'ematite, a cui dà il nome di antracite: si trova in Africa, ha colore nero[1]; strofinato sulla cote ad acqua[2] produce un liquido nero dalla parte della base, color zafferano dalla parte opposta; è utile nei medicamenti per gli occhi.

149 (39) Le aetiti godono di grande fama per il loro nome[1]. Come ho detto nel decimo libro, si trovano nei nidi delle aquile[2]. Dicono che le si trovi in coppia, maschio e femmina, e che senza di esse – già si è detto – le aquile non procreino: perciò le aetiti stanno soltanto in coppia[3]. Le varietà di questa pietra sono quattro: quella che si trova in Africa è piccola e tenera, e porta dentro di sé, come in grembo, una bella argilla candida[4]; è friabile e si ritiene sia di sesso femminile. La specie maschile, che nasce in Arabia, sarebbe invece dura, simile ad una noce di galla o rosseggiante, e conterrebbe al suo interno
150 una pietra dura. Una terza varietà si trova a Cipro, di colore simile alle specie africane ma piú grossa ed allungata (le altre varietà hanno infatti forma sferica). Contiene al suo interno una sabbia piacevole e dei sassolini, ed è tanto tenera, che la si sbriciola anche con le dita. La quarta varietà si chiama tafiusia e si trova a Tafiusa, vicino a Leucade (è un luogo sulla destra per chi naviga da Itaca a Leucade). Si trova nei fiumi in forma di ciottoli candidi e rotondi; al suo interno
151 sta una pietra detta *callimus*[1], e terra non ce ne è per niente. Le aetiti, se le donne incinte o le quadrupedi gravide le portano addosso arrotolate nelle pelli di animali sacrificati, tengono i feti al loro po-

[5] Sullo scisto, parr. 144 (nota 1) s.

148 [1] Minerale di ferro in parte magnetite (cfr. parr. 126-30 e XXXIV.147 sg. con note) in parte limonite (vale a dire scisto, di cui l'antracite era considerata non a caso un genere: cfr. par. 144, nota 1): Rouveret, *ad loc.*

[2] Sulla *cos aquaria*, paragrafo precedente, nota 3.

149 [1] *Aetites* era stato connesso col gr. *aetós*, «aquila»: probabilmente la somiglianza del nome della pietra con quello dell'uccello ha dato luogo alla credenza che essa si trovi nei nidi delle aquile.

[2] X.12: da Plinio sembrano dipendere le fonti piú tarde sulle aetiti (Eliano, *Historia animalium* I 35; Solino, XXXVII 15; Isidoro, *Origines* XVI 4.22).

[3] Sull'attribuzione di una vita sessuale ad alcune pietre, cfr. par. 134, nota 1: dalle osservazioni ivi esposte e dalle avvertenze date da Plinio qui di seguito e da Eliano, Solino e Isidoro (nota precedente) si arguisce che si doveva trattare di geodi (su cui, par. 140, nota 1).

[4] Essendo tenuta in grembo, l'argilla sarebbe quindi il feto dell'aetite femmina incinta (sulle credenze che alcune pietre, tra cui le aetiti, potessero essere incinte, par. 134, nota 1).

150 [1] Il gr. *kállimos* significa «bello»: essendo questo termine riferito di solito a persone, comunque a esseri animati, tale sua valorizzazione appare consona all'interpretazione delle aetiti come «pietre viventi» (cfr. par. 134, nota 1). L'insistenza sulla rotondità delle aetiti (cfr. *globosa facies*; *rotundus*) fa pensare che le forme rotonde di queste pietre corroborassero l'opinione che esse fossero incinte.

tus, non nisi parturiant removendi; alioqui volvae excidunt. Sed nisi parturientibus auferantur, omnino non pariant.

152 (40) Est et lapis Samius in eadem insula, ubi terram laudavimus, poliendo auro utilis, in medicina oculorum ulceribus cum lacte quo supra dictum est modo et contra veteres lacrimationes. Prodest et contra vitia stomachi potus, vertigines sedat mentesque commotas restituit. Quidam et morbis comitialibus utiliter dari putant et ad urinae difficultates. Et acopis miscetur. Probatur gravitate, candore.
153 Volunt et partus contineri adalligato eo. – (41) Arabus lapis, ebori similis, dentifriciis adcommodatur crematus. Privatim haemorroidas sanat cum lanugine linteorum aut super linteolis inpositis.

154 (42) Non praetermittenda est et pumicum natura. Appellantur quidem ita erosa saxa in aedificiis, quae musaea vocant, dependentia ad imaginem specus arte reddendam, sed ii pumices, qui sunt in usu

sto: non vanno tolte se non al momento del parto, altrimenti si ha il prolasso dell'utero; se però non si tolgono durante le doglie, il parto non avviene affatto[1].

152 (40) A Samo, la medesima isola di cui abbiamo già menzionato le varietà di terra[1], c'è anche una pietra, utile per la pulitura dell'oro, e, in medicina, per le ulcere agli occhi (mescolata con latte, come si è detto prima[2]) e contro le lacrimazioni croniche. In pozione giova anche per le malattie dello stomaco, calma i capogiri e risana le alterazioni mentali. Secondo certuni viene somministrata utilmente anche nei casi di epilessia e di stranguria. È anche fra gli ingredienti dei farmaci lenitivi[3]. Quella buona si riconosce dal peso e dal candore. Portata addosso, come amuleto si pretende che eviti gli aborti.

153 (41) La pietra arabica, simile all'avorio, viene usata per i dentifrici, bruciata. È un medicamento specifico per le emorroidi, abbinata con filaccia di lino o applicata tramite un panno di lino[1].

154 (42) Non bisogna tralasciare le caratteristiche delle pomici[1]. Con questo nome si chiamano anche le pietre erose che negli edifici detti «musei» pendono dall'alto per imitare artificialmente una grotta[2];

151. [1] Tale prescrizione con la stessa finalità (e con quella di evitare aborti) si trova in XXX.13 e nelle fonti citate al par. 149, nota 2.

152. [1] Sulla terra samia, XXXV.160 e 165, note 2; 191, nota 1 (a cui rimando anche per le fonti sulla pietra samia: Plinio si rifà alla stessa fonte di Dioscoride). L'associazione di terra e pietra samie è giustificata dal fatto che entrambe erano caolinite, nel secondo caso in forma solida, ed erano rinomate per virtú essicanti e cicatrizzanti.

[2] Cfr. par. 145, nota 2.

[3] Sui lenitivi, XXXI.92; XXXIII.89 e 157.

153. [1] Cfr. anche XXXVII.145; ancora una puntuale consonanza con prescrizioni *ad hoc* di Dioscoride, V 131. Isidoro, *Origines* XVI 4.11 dipende in parte da Plinio in parte da un'altra fonte. Forse si tratta di una varietà di alabastro tratta dalle colline egizie a est del Nilo: cfr. parr. 78 e 132, note 1; Rouveret, *ad loc.*

154. [1] Sulla pomice, par. 130, nota 4. Plinio si rifà a Teofrasto, *De lapidibus* 19-22.

[2] Il termine *Musaeum* aveva designato originariamente luoghi sacri alle Muse (in genere appartati: cfr. i *Mouseía* dell'Elicona e di Atene), successivamente luoghi riservati alla meditazione intellettiva e alle produzioni letteraria e scientifica (cfr. XVI.32; e inoltre i «musei» della scuola pitagorica e di Alessandria); infine, in ambito romano, fin da età tardorepubblicana (Varrone, *De re rustica* III 5.9: lo scrittore, pur scrivendo nel 37 a. C., si riferisce a prima del 54), furono cosí appellate le grotte artificiali finalizzate al godimento di soggiorni freschi, di regola inseriti in ville e allietati da piante e spesso dall'acqua viva; la finalità dell'*otium*, dichiarativa della dignità «letteraria» del *dominus*, giustificava la designazione di questi ambienti come *Musaea*, nella predetta accezione culturale del termine. Nel mondo romano, i *Musaea* si distinguerebbero dai *Nymphaea*, perché in questi ultimi prevarrebbero le funzioni dapprima di grotta sacra alle Ninfe, in seguito progressivamente soprattutto di fonte monumentale, che nei «musei» poteva anche mancare. Plinio si riferisce qui a impianti comuni nella sua epoca, caratterizzata, com'è noto, da una notevole affermazione di questa tipologia, dovuta alla diffusione e articolazione della residenza signorile e alla costituzione di grandi *speluncae*, integralmente o parzialmente *manu factae*, ad opera della committenza imperiale. Sul valore di *Musaeum* nel mondo greco, *Dictionnaire des Antiquités*, s.v. *Museum*; sul suo significato architettonico nell'edilizia residenziale romana, G. Lugli, in *Atti del IV Congresso di Studi Romani*, Roma 1938, I, pp. 155-68; P. Mingazzini, in «Archeologia Classica», VII, 1955, pp. 156-63; IX, 1957, pp. 108 s. Catalogo di «musei» annoverati tra i ninfei in N. Neuerburg, *L'architettura delle fontane*, Napoli 1965; cfr. anche Andreae, *Ulisse* cit., pp. 153-72. Sul valore di Ninfeo, Settis, in «Aufstieg und Niedergang der römischen Welt», I, 4, Berlin 1973, pp. 661-745.

corporum levandorum feminis, iam quidem et viris, atque, ut ait Ca-
155 tullus, libris, laudatissimi sunt in Melo, Nisyro et Aeoliis insulis. Probatio in candore minimoque pondere et ut quam maxime spongiosi aridique sint, teri faciles nec harenosi in fricando. Vis eorum in medicina extenuare, siccare, trina ustione ita, uti torreantur carbone
156 puro, totiens vino restinguantur albo. Lavantur deinde ut cadmia et siccati conduntur quam minime uliginoso loco. Usus farinae ex iis oculorum maxime medicamentis: ulcera purgant eorum leniter explentque, cicatrices emendant. – (Quidam a tertia ustione refrigeratos potius quam restinctos terere malunt ex vino). – Adduntur et in malagmata capitum verendorumque ulceribus utilissimi. Fiunt ex iis et dentifricia. Theophrastus auctor est potores in certamine bibendi praesumere farinam eam, sed, nisi universo potu inpleantur, periclitari, tantamque refrigerandi naturam esse, ut musta fervere desinant pumice addito.

157 (43) Auctoribus curae fuere lapides mortariorum quoque, nec medicinalium tantum aut ad pigmenta pertinentium. Etesium lapidem in iis praetulere ceteris, mox Thebaicum, quem pyrropoecilon appellavimus – aliqui psaranum vocant –, tertium ex chalazio chrysiten, medicis autem ex basanite. Hic enim lapis nihil ex sese remit-

quanto alle pomici utilizzate dalle donne per rendere liscia la pelle – ed oramai anche dagli uomini, a dire la verità[3] – ed inoltre per i libri, come dice Catullo[4], le piú apprezzate sono quelle di Melo, di
155 Nisiro e delle isole Eolie[5]. Quelle buone si riconoscono per il candore e lo scarsissimo peso, poi quando sono il piú possibile simili ad una spugna, secche, facili da spezzare e non si riducono in polvere, sfregandole. In medicina hanno la virtú di ridurre e di essiccare: vanno bruciate tre volte al fuoco di carbone puro, ed altrettante volte raffreddate con vino freddo[1]; poi si lavano come si fa con la cadmia[2];
156 seccate, si conservano in un luogo quanto meno umido possibile. La polvere che se ne ottiene serve soprattutto ai medicamenti per gli occhi, di cui nettano con dolcezza le ulcere, e le fanno rimarginare, poi cancellano le cicatrici (certuni preferiscono, dopo averle bruciate la terza volta, lasciarle freddare da sole e tritarle nel vino). Sono ingredienti utilissimi di unguenti per le ulcere del capo e dei genitali. Se ne ricavano anche dentifrici. Teofrasto attesta che, nelle gare di resistenza al bere, i bevitori prima di cominciare inghiottono della polvere di pomice; poi però corrono un grave rischio se poi, alla fine della bevuta, non si riempiono del tutto. Teofrasto aggiunge che la proprietà rinfrescante della pomice è tale che, se la si mette nel mosto, questo smette di fermentare[1].

157 (43) Alle nostre fonti sono interessate anche le pietre per fare i mortai – e non solo i mortai officinali o quelli che servono per i colori. Fra queste pietre essi anteposero a tutte le altre quella etesia; seguiva quella della Tebaide, che abbiamo menzionato con il nome *pyrropoecilon* (alcuni la chiamano *psaranus*)[1], e poi, terza, la crisite che si ottiene dal *chalazius*[2]; i medici la ricavano anche dalla basani-

[3] Sulla depilazione con la pomice, Ovidio, *Ars Amatoria* I 504; Marziale, V 41 6; XIV 203; Plinio il Giovane, I 9.6.

[4] Catullo, 1 2; 22 8.

[5] Plinio si rifà a Teofrasto, *De lapidibus* 21 sg., specificando la menzione generica della Sicilia in Teofrasto con quella specifica delle Eolie.

155. [1] Plinio dipende dalla stessa fonte di Dioscoride, V 108.

[2] Si tratta della *cadmea* artificiale (ossido di zinco), per la quale cfr. XXXIV.2, nota 3; 100-5, con note.

156. [1] Teofrasto, *Historia plantarum* IX 17.3. Plinio, per la proprietà rinfrescante della pomice, si rifà alla stessa fonte di Dioscoride, V 108.2.

157. [1] Usata per il *mortarium Thebaicum* (XXXIV.106 e 169, nota 1); la pietra in questione è granito di Siene: par. 63, nota 2. *Psaranus* significherebbe «grigio cenere» e designerebbe dunque la varietà grigiastra del granito di Siene (bibliografia in Rouveret, *ad loc.*). Plinio, chiusa la trattazione delle pietre usate in medicina (parr. 137-56), è passato a parlare delle pietre impiegate per altre finalità (parr. 157-70), cominciando dalle pietre per mortai (parr. 157 sg.).

[2] La crisite designerebbe una pietra per saggiare l'oro, come si arguirebbe dal nome e da Polluce, VII.102: essa sarebbe quindi da distinguere dalle crisiti di XXXIII.106 (una varietà di litargia) e XXXVII.179 (una pietra preziosa gialla). Il *chalazius* è probabilmente la pietra omonima di XXXVII.189 (un granito a macchie bianche).

tit. Ii lapides, qui sucum reddunt, oculorum medicamentis utiles existimantur; ideo Aethiopici ad ea maxime probantur. Taenarium la-
158 pidem et Phoeniceum et haematiten iis medicamentis prodesse tradunt, quae ex croco componantur; ex alio Taenario, qui niger est, et ex Pario lapide non aeque medicis utilem, potioremque ex alabastrite Aegyptio vel ex ophite albo. Est enim hoc genus ophitis, ex quo vasa et cados etiam faciunt.

159 (44) In Siphno lapis est, qui cavatur tornaturque in vasa vel coquendis cibis utilia vel ad esculentorum usus, quod et in Comensi Italiae lapide viridi accidere scimus, sed in Siphnio singulare quod excalfactus oleo nigrescit durescitque natura mollissimus. Tanta qualitatium differentia est, nam mollitiae trans Alpis praecipua sunt exempla. In Belgica provincia candidum lapidem serra, qua lignum, faciliusque etiam secari aiunt ad tegularum et imbricum vicem vel, si libeat, quae vocant pavonacea tegendi genera.

te[3]: quest'ultima in effetti non dà alcun liquido. Le pietre che lo producono si ritengono utili nei medicamenti per gli occhi, e perciò sono particolarmente apprezzate per gli usi oftalmici quelle dell'E-
158 tiopia[4]. Dicono che la pietra del Tenaro[1], quella fenicia[2] e l'ematite[3] siano utili per i medicamenti che contengono zafferano; però non serve altrettanto bene ai medici il succo di un'altra pietra del Tenaro – quella che è nera[4] – e di quella di Paro[5]; è migliore il succo dell'alabastrite d'Egitto[6] o dell'ofite bianca. In effetti dell'ofite c'è anche questa varietà, che serve anche a fabbricare vasi e orci[7].

159 (44) A Sifno c'è una pietra che viene incavata e lavorata a tornio per fare vasi utili per cuocere i cibi o per la tavola[1]. Lo stesso impiego sappiamo si fa in Italia della pietra verde di Como[2], ma è peculiare della pietra di Sifno, molto tenera per natura, annerire ed indurirsi se la si scalda nell'olio[3]. Tante sono le diverse proprietà delle pietre. Cosí, le pietre tenere piú importanti si trovano al di là delle Alpi. Nella provincia Belgica dicono sia una pietra bianca che tagliano con la sega da legno – e si taglia ancor piú facilmente che il legno[4] – e la usano per le tegole e gli embrici[5], oppure, a piacimento, per i tipi di tetti noti come «pavonacei»[6].

[3] Plinio sembra assimilare, anche in questo caso, la basanite (per la quale, cfr. par. 58, nota 1) al diaspro nero (cfr. par. 147, nota 1).

[4] Si tratta di ematiti e, in primo luogo, di quella etiopica (parr. 146, nota 3; 147, nota 2).

158. [1] Si tratterebbe di rosso antico (Ginouvès, Martin, *Dictionnaire* cit., p. 38).

[2] Cfr. VII.195.

[3] Sulle ematiti, parr. 129, nota 1; 144-47, con note.

[4] Si tratta del marmo nero del Tenaro, su cui par. 135, nota 1.

[5] Cfr. par. 14, nota 4.

[6] Cfr. parr. 59-61, con note.

[7] Cfr. par. 55, nota 4.

159. [1] Plinio passa ora a dar notizia delle pietre per utensili e coperture di edifici (par. 159); per la pietra sifnia, si rifà a Teofrasto, *De lapidibus* 42. Si tratta di una varietà impura di talco (su cui, par. 128, nota 4), molto tenera (che quindi si presta alla lavorazione di vasi per uso domestico), di color verdognolo. Com'è noto, nelle Cicladi, abbondanti di pietre di facile lavorazione e povere di terre di buona qualità, fiorirono sovente (e vi sono tuttora) produzioni vascolari litiche; nella fattispecie, l'uso di verbi al presente (cfr. *cavatur tornaturque*) potrebbe significare che la produzione sifnia, rinomata intorno al 300 a. C., era ancora attiva nell'età di Plinio.

[2] Plinio era di Como: cfr. l'osservazione in XXXIV.144, nota 3.

[3] La verifica di quest'operazione ha pienamente confermato il dettato di Teofrasto e Plinio (Rouveret, *ad loc.*).

[4] Forse steatite ($H^2Mg^3Si^4O^{12}$), varietà bianca e compatta di talco (Ginouvès, Martin, *Dictionnaire* cit., p. 42).

[5] Cioè le tegole coprigiunti (cfr. XXXV.152, nota 4). L'uso di coperture a lastre segate di pietra tenera in Gallia e in Belgica è noto anche archeologicamente (A. Olivier, in «Dossiers Arch.», XXV, 1977, pp. 100-3).

[6] *Pavonaceus* con significato architettonico è altrimenti ignoto. Per analogia con la coda del pavone, si può proporre che esso designi il tetto conico, con file di lastre litiche disposte a raggiera e restringentisi progressivamente verso l'alto. La designazione di un tetto come «pavonaceo» rientra nell'uso di termini comunemente riferiti a uccelli con significato tecnico architettonico (cfr., ad esempio, *plumula*, lett. «piccola piuma», con significato di «piccola fronte» di edificio: A. W. von Buren, R. M. Kennedy, in «Journal of Roman Studies», IX, 1919, pp. 59-66). Il tetto conico non è infrequente nell'architettura romana, per la sua adattabilità a coperture cupoliformi, il suo comodo

160 (45) Et hi quidem sectiles sunt, specularis vero, quoniam et hic lapidis nomen optinet, faciliore multo natura finditur in quamlibeat tenues crustas. Hispania hunc tantum citerior olim dabat, nec tota, sed intra C̄ passuum circa Segobrigam urbem, iam et Cypros et Cappadocia et Sicilia et nuper inventum Africa, postferendos tamen
161 omnes Hispaniae, Cappadocia amplissimos magnitudine, sed obscuros. Sunt et in Bononiensi Italiae parte breves maculae complexu silicis alligata, quarum tamen appareat natura similis. Puteis in Hispania effoditur e profunda altitudine, nec non et saxo inclusus sub terra invenitur extrahiturque aut exciditur, sed maiore parte fossili natura, absolutus in se caementi modo, numquam adhuc quinque pedum longitudine amplior. Umorem hunc terrae quadam anima crystalli modo glaciari et in lapidem concrescere manifesto apparet, quod cum ferae decidere in puteos tales, medullae in ossibus earum post unam hiemem in eandem lapidis naturam figurantur. Invenitur
162 et niger aliquando, sed candido natura mira, cum sit mollitia nota, perpetiendi soles rigoresque, nec senescit, si modo iniuria absit, cum

160 (45) Queste pietre, certo, possono essere segate, ma la pietra speculare – perché anche essa è definita pietra – ha la caratteristica naturale di lasciarsi tagliare molto piú facilmente in lastre sottili quanto si vuole[1]. Un tempo la produceva solo la Spagna Citeriore, e nemmeno tutta, bensí solo una zona per un raggio di 100 miglia attorno alla città di Segobriga[2]; ora si trova anche a Cipro, in Cappadocia e in Sicilia; poco fa si è scoperta anche in Africa. Comunque a tutte queste è da preferire quella di Spagna; le pietre di Cappadocia sono
161 di dimensioni molto grandi[3], ma di colore scuro. Anche nella zona di Bologna, in Italia, se ne trovano piccole vene che sono incassate all'interno della selce, ma si riesce a distinguerne caratteristiche naturali simili. In Spagna la pietra speculare si estrae da pozzi molto profondi, ma si trova anche sotto terra incassata nella roccia, per cui la si deve estrarre e tagliare; comunque per lo piú è una pietra fossile che forma un blocco compatto in sé – fino ad ora non si sono mai trovati blocchi lunghi piú di cinque piedi. Appare chiaro che si ha qui un liquido che, come il cristallo di rocca[1], è gelato e pietrificato da qualche esalazione all'interno della terra; in effetti, quando gli animali cadono in questi pozzi, dopo un solo inverno le midolla nelle loro ossa si presentano con le stesse caratteristiche naturali di questa
162 pietra[2]. Occasionalmente si trovano anche pietre speculari nere, ma quella bianca ha la caratteristica eccezionale di sopportare perfettamente, nonostante la sua notoria tenerezza, l'azione del caldo e del

inserimento in monumenti a *thólos* e in quanto poteva essere un esito geometrizzato della tradizione italica del tumulo (cfr., ad es., L. Crema, *L'architettura romana*, Torino 1959, figg. 118, 247, 263 sg., 282-84, 382 sg., 626). Plinio testimonierebbe pertanto la recezione nella Belgica di soluzioni architettoniche (tetti conici o a falde a tegole ed embrici) proprie del mondo romano, realizzate con materiali e tecniche locali (e dunque da maestranze «indigene»); il successo del tetto conico in area belga potrebbe forse dipendere in parte dalla persistenza *in loco* della capanna circolare.

160. [1] Plinio, data una sommaria informazione sulle pietre per utensili e coperture (par. 159), passa a parlare delle pietre trasparenti (parr. 160-63): e in primo luogo della pietra speculare (parr. 160-62): questa veniva impiegata nel mondo romano al posto del vetro nelle finestre (*specularia*); l'ideazione delle finestre di vetro nel I secolo d. C. e la loro successiva affermazione provocarono un graduale venir meno dell'utilizzo *ad hoc* della pietra speculare in età medio e tardoimperiale (XIX.64; Seneca, *Epistulae* 90 25; Marziale, VIII 14; Giovenale, IV 21; Plinio il Giovane, II 17 4 e 21; Lattanzio, *De opificio Dei* 8, 11). Probabilmente si trattava di mica, minerale consistente in gran parte di silicato d'alluminio lamellare (Ginouvès, Martin, *Dictionnaire* cit., p. 39).

[2] Cfr. III.30; XXXVII.203; si veda l'osservazione in XXXIV.148, nota 2.

[3] Stessa osservazione in Strabone, XII 2.10.

161. [1] Cfr. XXXVII.23.

[2] Plinio sembra rifarsi, per l'origine della pietra speculare, alla teoria aristotelica sull'origine di pietre e metalli da un lato, terre colorate e rocce dall'altro rispettivamente da un'esalazione secca e potenzialmente infiammata e da un'altra umida e potenzialmente ghiacciata, trattenute sotto terra; tramite tra Aristotele e Plinio sarebbe stato Posidonio, che aveva rimeditato la teoria delle esalazioni, forse applicandola sistematicamente alla formazione delle rocce, con riferimenti anche alle miniere di Spagna (documentazione in Rouveret, *ad loc.*). Tuttavia Plinio conosce questa teoria attraverso un altro intermediario (tra Posidonio e Plinio), perché Aristotele e Posidonio non sono citati dal naturalista tra le fonti del libro XXXVI. Sulla pietrificazione di elementi vegetali, animali o umani, par. 131, nota 1.

hoc etiam in caementis multorum generum accidat. Invenere et alium usum in ramentis squamaque, Circum maximum ludis Circensibus sternendi ut sit in commendatione candor.

163 (46) Nerone principe in Cappadocia repertus est lapis duritia marmoris, candidus atque tralucens etiam qua parte fulvae inciderant venae, ex argumento phengites appellatus. Hoc construxerat aedem Fortunae, quam Seiani appellant, a Servio rege sacratam, amplexus aurea domo; quare etiam foribus opertis interdiu claritas ibi diurna erat alio quam specularium modo tamquam inclusa luce, non transmissa. – In Arabia quoque esse lapidem vitri modo tralucidum, quo utantur pro specularibus, Iuba auctor est.

164 (47) Nunc ad operarios lapides transisse conveniat primumque

freddo, e non si deteriora, sempre che non sia stata danneggiata – ma questa è una caratteristica anche dei blocchi di molti generi di pietre. Per la pietra speculare si è scoperto inoltre un altro uso: ricoprirne di scaglie e lamine la superficie del Circo Massimo per i ludi circensi, per ottenere un piacevolissimo candore[1].

163 (46) Durante il principato di Nerone si trovò in Cappadocia una pietra della durezza del marmo, bianca e trasparente anche dalla parte in cui era striata da venature giallognole, che in base a tali caratteristiche fu chiamata *phengites*[1]. Con questo materiale si costruí il tempio della Fortuna, noto come tempio di Seiano ma in origine consacrato dal re Servio, inglobato all'interno della *Domus Aurea*. Grazie alla pietra, anche quando le porte erano chiuse c'era dentro ad esso un chiarore come del giorno, ma l'effetto era diverso da quello che si ha con la pietra speculare: sembrava che la luce non fosse trasmessa dall'esterno, ma come racchiusa all'interno[2]. Giuba attesta che anche in Arabia si trova una pietra trasparente come il vetro, che viene utilizzata allo stesso modo che la pietra speculare[3].

164 (47) È ora il momento di passare alle pietre che servono ai co-

162. [1] Plinio aveva informato in XXXIII.90 che detto rivestimento era stato operato da Nerone e che all'uopo era stata usata crisocolla (probabilmente vi era stato l'impiego di entrambi gli elementi). Sul Circo Massimo, cfr. i parr. 71, nota 1; 102, nota 1; VIII.20 sg.; XVIII.8; XXXIV.57, nota 10. Quest'impianto era stato ricostruito e ulteriormente ingrandito da Nerone dopo l'incendio del 64 (la ricostruzione era già compiuta nel 68: cfr. Svetonio, *Nerone* 25; Dione Cassio, LXII 20 4-21 1). Questo passo è un esempio significativo dell'apprezzamento di committenti e pubblico romani della prima età imperiale per le apparenze litiche di opere architettoniche, a prescindere dal materiale usato per le strutture (cfr. *sternendi ut sit in commendatione candor*).

161. [1] Che significa «lucente»: si tratta di una varietà di alabastro o del marmo bianco e giallo di Cappadocia (Ginouvès, Martin, *Dictionnaire* cit., pp. 30, nota 141; 37, nota 173; 38, nota 195). Questa pietra era già stata descritta da Strabone, XII 540, che dà ragguagli coerenti con quelli di Plinio (pietra speculare, dalla Cappadocia), ma non la chiama fengite, avvalorando la notizia pliniana che tale denominazione era stata data all'epoca di Nerone (il «ritrovamento» di questa pietra coinciderebbe quindi con la sua valorizzazione in ambito romano); per altre fonti, posteriori a Plinio, Rouveret, *ad loc.*

[2] Si tratta probabilmente del tempio della *Fortuna Virgo*, fondato da Servio Tullio, verosimilmente sull'Esquilino, dove avrebbe abitato il re, inserito nella *domus Seiani* (Dione Cassio, LVIII 7 2), probabilmente confiscata dopo l'esecuzione di questi nel 31 d. C., divenuta quindi proprietà imperiale e compresa nella *Domus Aurea* (sulla quale, XXXIV.84, nota 7). Sul tempio della *Fortuna Virgo*, F. Coarelli, in «Dialoghi di archeologia», II (1968), pp. 72-76. È probabile che l'impianto in fengite fosse una ricostruzione neroniana (forse quello precedente era stato danneggiato con l'incendio del 64 d. C.), trattandosi di un materiale che, per l'ottica romana, era *Nerone principe repertus*. L'adozione di questo materiale era funzionale probabilmente all'espressione di un'illusoria sorgente di luce emanata dall'interno del tempio (cfr. *inclusa luce*), verosimilmente allusiva all'epifania *in loco* della Fortuna, di cui è ben nota l'associazione alle sorti – fauste – dell'impero e alle persone degli Imperatori. Nel contempo, l'adozione di un materiale dalla Cappadocia era coerente con l'indirizzo politico-culturale filoorientale di Nerone; e il particolare effetto luministico determinato dalla pietra poteva rientrare nella poetica dello stupefacente propria dell'asianesimo neroniano (cfr. XXXIV.45, note 1-3; XXXV.51, nota 1) e risultare consono al gusto per i contrasti chiaroscurali che sembrerebbe caratterizzare Nerone e la sua corte (cfr. XXXV.120, nota 1).

[3] Su Giuba II, cfr. XXXV.39, nota 1: anche questa notizia si trovava verosimilmente nel suo trattato sull'Arabia; Plinio, in questo caso, cita lo scrittore direttamente, perché lo annovera nella bibliografia del libro XXXVI. La pietra era probabilmente una varietà di alabastro, riferito da Plinio all'Arabia anche al par. 60.

cotes ferro acuendo. Multa earum genera: Creticae diu maximam laudem habuere, secundam Laconicae e Taygeto monte, oleo utraeque indigentes. Inter aquarias Naxiae laus maxima fuit, mox Armeniacae, de quibus diximus. Ex oleo et aqua Ciliciae pollent, ex aqua
165 Arsinoiticae. Repertae sunt et in Italia aqua trahentes aciem acerrimae effectu, nec non et trans Alpis, quas passernices vocant. Quarta ratio est saliva hominis proficientium in tonstrinarum officinis. Laminitanae ex Hispania citeriore in eo genere praecipuae.

166 (48) E reliqua multitudine lapidum tofus aedificiis inutilis est mortalitate, mollitia. Quaedam tamen loca non alium habent, sicuti Carthago in Africa. Exestur halitu maris, friatur vento, everberatur imbri. Sed cura tuentur picando parietes, quoniam et tectorii calce eroditur, sciteque dictum est ad tecta eos pice, ad vina calce uti,
167 quoniam sic musta condiunt. Alia mollitia circa Romam Fidenati et

struttori di opere in pietra[1], ed in primo luogo alla cote per affilare il ferro. Ce ne sono molti tipi. Del massimo prestigio hanno goduto a lungo le coti di Creta; seguivano quelle laconiche, provenienti dal monte Taigeto (entrambe funzionano ad olio[2]). Fra quelle ad acqua[3], nella scala di valore era prima la cote di Nasso, seguiva quella dell'Armenia, di cui si è parlato già; le coti di Cilicia devono funzio-
165 nare ad olio ed acqua insieme, quelle di Arsinoe[4] solo ad acqua. Anche in Italia se ne sono scoperte alcune, ad acqua[1], che affilano con un'azione molto violenta[2], e poi pure al di là delle Alpi (le coti di lí si chiamano *passernices*[3]). Una quarta specie è quella che si usa inumidita dalla saliva umana nelle botteghe dei barbieri. Le pietre di Laminio in Spagna Citeriore sono le migliori di questo tipo[4].

166 (48) Fra le molte altre pietre che restano da considerare, il tufo è inadatto alla costruzione, perché dura poco, ed è tenero[1]; tuttavia certi luoghi, come Cartagine in Africa, non dispongono di altra pietra. Lo corrode l'aria del mare, si frantuma con il vento, la pioggia lo martella. I Cartaginesi comunque lo proteggono con l'accorgimento di rivestire le pareti di pece, perché il tufo viene eroso anche da un rivestimento di calce; una battuta dice appunto che i Cartaginesi usano la pece per i tetti e la calce per il vino – perché loro il mosto lo tratta-
167 no appunto con la calce[2]. Altre pietre tenere stanno vicino a Roma[1]

164. [1] Plinio, chiuso l'argomento delle pietre trasparenti (parr. 160-63), passa ora a parlare di materiali litici impiegati nell'architettura (parr. 164-70; a questa sezione è annessa una presentazione dei tipi di costruzioni: parr. 171-89).

[2] Si tratta di coti affilate rispettivamente con olio e acqua (par. 147, nota 3).

[3] Cfr. par. 54; XVIII.261.

[4] Probabilmente la piú famosa città denominata Arsinoe, quella egizia il cui nome greco precedente era Crocodilopoli: Plinio ricorda il relativo distretto al par. 76 (nota 1), la città in V.61.

165. [1] Cfr. par. 147, nota 3.

[2] Sulle *cotes aquariae* d'Italia, XVIII.261.

[3] Termine forse celta: potrebbe trattarsi delle pietre a rasoio gialle trovate a Regensburg in Baviera (Rouveret, *ad loc.*).

[4] Plinio cita questa città anche in III.6 e 25: quivi egli aveva svolto l'ufficio di procuratore finanziario (Plinio il Giovane, III 5.17).

166. [1] Il termine *tofus* designa solo i tufi teneri vulcanici, peperino compreso (cfr. il paragrafo seguente, con note); gli altri sono *silex*; cfr. Vitruvio, II 7.1: *durae* (sott.: *lapicidinae*) *uti siliceae*.

[2] L'impiego di intonachi al bitume su muri di pietre tenere (non solo tufi, tra i quali soprattutto l'arenaria, ma anche calcari a grana fine) a Cartagine, sia punica sia romana (il che giustifica l'esposizione della notizia al presente) è documentato anche archeologicamente (bibliografia in Rouveret, *ad loc.*; cfr. ora l'analisi di rivestimenti murari punici in *Excavations at Carthage*, I, 1, 1984, pp. 55-154, particolarmente 81-84; e i nuovi dati *ad hoc* di *Carthage*, IX, 1986, pp. 13-68, 99-120). Sull'uso della pece nel vino, XIV.120 e 124.

167. [1] Plinio, in questo par., si rifà all'esposizione sulle pietre da costruzione di Vitruvio, II 7 (citato come fonte per il libro XXXVI), il quale avverte che esse servivano come «pietre squadrate» (*quadrata saxa*) e «pietrame grezzo» (*caementa*), dunque per l'*opus quadratum* (muratura con blocchi parallelepipedi disposti ad assise orizzontali) e per il *caementicium* (muratura caratterizzata da una miscela di malta e pietrame grezzo). Sulle pietre nell'edilizia del mondo romano, fondamentale G. Lugli, *La tecnica edilizia romana*, Roma 1957, pp. 245-333.

Albano. In Umbria quoque et Venetia albus lapis dentata serra secatur. Hi tractabiles in opere laborem quoque tolerant, sub tecto dumtaxat; aspergine et gelu pruinisque rumpuntur in testas, nec contra auram maris robusti. Tiburtini, ad reliqua fortes, vapore dissiliunt.

168 (49) Nigri silices optimi, quibusdam in locis et rubentes. Nonnusquam vero et albi, sicut in Tarquiniensi Anicianis lapicidinis circa lacum Volsiniensem et in Statoniensi, quibus ne ignis quidem noceat. Iidem et in monimentis scalpti contra vetustatem quoque in-

169 corrupti permanent; ex iis formae fiunt, in quibus aera funduntur. Est et viridis lapis vehementer igni resistens, sed nusquam copiosus et, ubi invenitur, lapis, non saxum, est. E reliquis pallidus in cae-

nella zona di Fidene[2] e di Alba[3]. Anche in Umbria e nella Venezia c'è una pietra bianca che si taglia con una sega dentata[4]. Questi tufi, oltre ad essere facilmente lavorabili, sopportano anche dei pesi, a patto che stiano in posizioni protette: se esposti a spruzzi d'acqua, al gelo ed alla brina, se ne vanno in pezzi, e non sono neppure molto resistenti contro la brezza marina[5]. I travertini, che resistono a tutti gli altri agenti, si sfaldano con il vapore[6].

168 (49) Tra le selci quelle nere sono le migliori, in taluni luoghi anche quelle che tendono al rosso[1], e in piú di un posto anche quelle bianche, come nelle cave di Anicio che stanno nel territorio di Tarquinia nei dintorni del lago di Bolsena e nella zona di Statonia: – queste pietre non sono danneggiate neppure dal fuoco[2]. Queste stesse due varietà, anche usate per sculture su monumenti, rimangono inalterate contro il tempo; se ne fanno gli stampi in cui si fonde
169 il bronzo[3]. C'è anche una pietra verde che resiste molto al fuoco, ma non si trova da nessuna parte in quantità, e poi, dove si trova, è in forma di pietra e non di roccia[1]. Per quanto riguarda le altre varietà,

[2] Si tratta del tufo di Fidene a scorie nere, le cui cave si trovano presso Castel Giubileo, usato dal 426 circa (data della conquista romana della città) alla fine del II secolo a. C. Plinio riporta la notizia di questa pietra da Vitruvio, II 7.1. Su questo materiale, Lugli, *La tecnica* cit., pp. 253-58; Ginouvès, Martin, *Dictionnaire* cit., p. 42.

[3] Il tufo di Alba Longa è il peperino, formato dalla cementazione di sabbia vulcanica, cenere e scorie; dal colore grigiastro, con chiazze nere, è fornito da cave presso Marino e fu utilizzato a Roma dagli inizi del III secolo in poi (Lugli, *La tecnica* cit., pp. 303-6; Ginouvès, Martin, *Dictionnaire* cit., p. 40). Plinio si rifà anche per l'indicazione di questa pietra subito dopo quella fidenate a Vitruvio, II 7.1.

[4] Plinio, per la notizia su questi tufi bianchi, parafrasa ancora Vitruvio, II 7.1, che li distingue da quelli precedentemente citt. come *varietates temperatae* rispetto alle *molles*, perché si tratta di rocce sedimentarie (cioè di tufi calcari) e non di rocce vulcaniche (formate da cenere e altre rocce vulcaniche: cfr. nota precedente e paragrafo precedente, nota 1): su questa distinzione, Ginouvès, Martin, *Dictionnaire* cit., p. 42; sul passo vitruviano, cfr. «Archeologia Veneta», VI, 1983, pp. 53-56.

[5] Altra trascrizione *mutatis mutandis* da Vitruvio, II 7.2: da questi arguiamo, piú chiaramente che da Plinio, l'impiego di tali tufi non «a diretto contatto con l'esterno», vale a dire per muri interni o per l'anima dei muri esterni, protetta da rivestimenti in materiale piú resistente. I riferimenti al clima freddo e all'influsso del mare fanno pensare che queste pietre fossero impiegate nelle rispettive regioni adriatiche dell'Italia centro-settentrionale (cfr. «Archeologia Veneta», VI, 1983, p. 65).

[6] Ancora un «calco» da Vitruvio, II 7.2; sul travertino, par. 46, nota 2.

168. [1] *Silex* designa i tufi duri (cosí Vitruvio, II 7.1, a cui si rifà Plinio): cfr. Ginouvès, Martin, *Dictionnaire* cit., p. 43; le varietà nera e rossa sono accomunate dall'essere di origine vulcanica; quella rossa è probabilmente riconoscibile nel tufo di Monteverde (*ibid.*). A questo passo pliniano si rifà a sua volta Isidoro, *Origines* XIX 10.12 sg., che dà analoghi ragguagli. Mentre Vitruvio colloca le varietà rossa e pallense con la fidenate e l'albana, cioè tra quelle tenere (meno adatte quindi delle *temperatae* e delle *durae* per le costruzioni: cfr. par. 167, note 1-3), invece Plinio annovera quella rossa tra i tufi duri (*silices*), ritenendola quindi tra le piú adatte all'impiego nell'edilizia (cfr. anche par. 170, nota 1).

[2] Cfr. Vitruvio, II 7.3; le varietà bianche d'Etruria sono tufi calcari: tra questi il nenfro, tufo arenario molto solido (Ginouvès, Martin, *Dictionnaire* cit., p. 43).

[3] Cfr. Vitruvio, II 7.4: l'architetto augusteo specifica che questi tufi erano stati usati per le sculture di Ferento (presso Viterbo); la notizia è stata confermata dal ritrovamento in loco di sculture funerarie in nenfro di età ellenistica (L. A. Milano, *Il R. Museo Archeologico di Firenze*, Firenze 1912, pp. 294 sg.).

169. [1] Forse la leucitite, pietra lavica di color verdognolo abbondante nei Colli Albani e nelle regioni

mento raro utilis, globosus contra iniurias fortis, sed structurae infidelis, nisi multa suffrenatione devinctus. Nec certior fluviatilis, semper veluti madens.

170 (50) Remedium est in lapide dubio aestate eum eximere nec ante biennium inserere tecto, domitum tempestatibus. Quae ex eo laesa fuerint, subterraneae structurae aptentur utilius; quae restiterint, tutum est vel caelo committere.

171 (51) Graeci e lapide duro aut silice aequato struunt veluti latericios parietes. Cum ita fecerunt, isodomon vocant genus structurae; at cum inaequali crassitudine structa sunt coria, pseudisodomon. Tertium est emplecton; tantummodo frontibus politis reliqua fortui-

172 ta conlocant. Alternas coagmentationes fieri, ut commissuras antecedentium medii lapides optineant, necessarium est, in medio quo-

la selce pallida è raramente utile per costruire, quella sferica resiste alle ingiurie del tempo, ma è inaffidabile per costruire, se non la si consolida con molta calce. Né piú sicura è la selce fluviale, perché è sempre come umida.

170 (50) Quando di una pietra non si sa come è, il rimedio è estrarla d'estate e non usarla per edifici prima di due anni, lasciandola soggetta alle inclemenze del tempo. Le pietre che escono danneggiate da questo saggio devono essere usate preferibilmente per la parte sotterranea dei muri; quelle che hanno resistito, è sicuro destinarle anche per strutture allo scoperto[1].

171 (51) I Greci costruiscono i muri con pietre dure o selci tagliate in pezzi di dimensioni uguali[1], come mattoni. Quando si segue questa tecnica, la costruzione è del tipo che si chiama «isodomo»[2]; quando invece gli strati sono di spessori diseguali, la costruzione si chiama «pseudoisodomo»[3]. Un terzo tipo è lo *emplecton*, in cui solo le facciate sono uniformi, mentre l'altro materiale che sta dietro è col-
172 locato senza ordine[4]. È necessario che le giunture si alternino in modo tale che la parte mediana della pietra stia sopra una commessura di quelle della fila piú in basso – se è possibile, questa sistemazione

vulcaniche di Bracciano, Bolsena e Roccamonfina (per il suggerimento di quest'identificazione, Rouveret, *ad loc.*).

170. [1] Altro «calco» da Vitruvio, II 7.5, che si riferisce alle *lapicidinae Rubrae* e *Pallenses*, identificabili forse rispettivamente col tufo di Monteverde (cfr. par. 168, nota 1) e con quello dell'Aniene (Ginouvès, Martin, *Dictionnaire* cit., p. 43). L'opportunità di verifiche si addice a varietà che Vitruvio classifica tra le *molles*, ritenendole quindi meno adatte delle *temperatae* e delle *durae* all'impiego nelle costruzioni (cfr. anche par. 168, nota 1).

171. [1] Plinio, chiusa la trattazione delle pietre per costruzione (parr. 164-70), passa a parlare, per naturale sviluppo dell'argomento, delle varie modalità costruttive (parr. 171-89), cominciando dai principali tipi di muri in uso presso i Greci (parr. 171 sg.), la cui predilezione per muri di pietra rispetto a quelli laterizi è nota e dovuta alla notevole abbondanza di pietre nel paese, oltre che alla maggiore resistenza dei muri litici e fors'anche al loro inserimento ambientale (si armonizzavano col paesaggio petroso circostante); il naturalista dà notizia in primo luogo dell'opera rettangolare isodomica, caratterizzata dalla regolarità delle assise, con blocchi dalle dimensioni uniformi (cfr. *aequata*; Martin, *Manuel* cit., pp. 387 sg.), che costituisce il tipo di muratura piú raffinato in uso in Grecia. Plinio si rifà per queste avvertenze a Vitruvio, II 8.5 sg. Sui muri in mattoni crudi, XXXV.170-73, con note.

[2] O «con uguale costruzione».

[3] Cfr. ancora Vitruvio, II 8.6: l'opera pseudoisodoma, caratterizzata da variazioni di altezza delle assise (non si tratta di irregolarità, perché di solito l'alternanza di assise basse e alte dà luogo a effetti ritmici assai pregevoli), risale alla metà del VI secolo (Martin, *Manuel* cit., pp. 386 sg.).

[4] Cfr. Vitruvio, II 8.6-7: *emplecton* significa «riempimento» e designa in senso stretto il materiale minuto (in genere, terra o argilla e pietrisco) che in questo tipo è inserito come «anima» del muro tra due facciate in blocchi squadrati, per estensione lo stesso tipo di muratura che ne prevede l'impiego (le cui facciate possono essere in opera isodoma, pseudoisodoma, ecc.). L'interpretazione qui adottata è solo quella che mi sembra piú verosimile: sul complesso problema, fondamentali R. A. Tomlinson, in «Journal of Hellenic Studies», LXXXI (1961), pp. 133-40; A. K. Orlandos, *Les matériaux de construction*, Paris 1966, II, pp. 122-26, che ne documenta l'impiego a partire dal V secolo; F. E. Winter, *Greek Fortifications*, London 1971, pp. 146 s. L'attenzione di Vitruvio e Plinio per questo tipo di muro è forse dovuta al fatto che essi vi ravvisavano l'antecedente dell'*opus caementicium* romano (cosí Vitruvio, II 8.7; cfr. par. 167, nota 1), basato pur esso sull'uso del pietrame grezzo.

que pariete, si res patiatur; si minus, utique a lateribus. Medios parietes farcire fractis caementis diatonicon vocant. Reticulata structura, qua frequentissime Romae struunt, rimis opportuna est. Structuram ad normam et libellam fieri, ad perpendiculum respondere oportet.

173 (52) Cisternas harenae purae asperae V partibus, calcis quam vehementissimae II construi, fragmentis silicis non excedentibus libras; ita ferratis vectibus calcari solum parietesque similiter. Utilius geminas esse, ut in priore vitia considant atque per colum in proximam transeat pura aqua.

174 (53) Calcem e vario lapide Cato censorius inprobat; ex albo melior. Quae ex duro, structurae utilior; quae ex fistuloso, tectoriis; ad utrumque damnatur ex silice. Utilior eadem effosso lapide quam ex ripis fluminum collecto, utilior e molari, quia est quaedam pinguior natura eius. Mirum aliquid, postquam arserit, accendi aquis. – (54)

va cercata anche attraverso il muro da parte a parte; se non è possibile, va cercata almeno per le parti laterali. La tecnica che consiste nel riempire di pietre spezzate le parti centrali delle pareti si chiama *diatonicon*[1]. La struttura a reticolo, che a Roma è la piú usata per costruire, è soggetta a screpolature. È opportuno che si costruisca seguendo la squadra e la livella, e che si rispetti il filo a piombo[2].

173 (52) Le cisterne devono essere costruite con cinque parti di sabbia pura e granulosa e con due parti di calce della piú forte, nonché con frammenti di selce per non piú di una libbra; poi bisogna battere il pavimento e le pareti con mazze ferrate. È preferibile che le cisterne si costruiscano in coppia, cosí che nella prima si depositino le impurità, e nell'altra, attraverso un filtro, l'acqua passi pura[1].

174 (53) Catone il Censore disapprova che la calce si fabbrichi con pietre di diverse varietà; la migliore è quella che si ricava dalla pietra bianca. Quella che si ricava dalla pietra dura, è piú utile per costruire; quella che si fa dalla pietra porosa, per gli intonaci; per entrambi gli usi si evita la calce fatta di selce. È piú utile la calce fatta con pietre estratte dal suolo che quella fatta con pietre raccolte lungo le rive dei fiumi. È piú utile la calce che si ottiene dalla pietra molare, perché ha la caratteristica di essere piú grassa. Una peculiarità sorprendente della calce è che, quando la si è bruciata, si arroventa a contatto con l'acqua[1].

172. [1] Cfr. ancora Vitruvio, II 8.7: *diatonicon* (che significa «tra una parete e l'altra») designerebbe dunque un sottotipo di *emplecton*, caratterizzato dalla collocazione a determinati intervalli di blocchi (chiamati *diatonoi*, avverte Vitruvio) trasversali, atti a legare insieme le fronti; Plinio ha coscienza che si tratta ancora di *emplecton* (cfr. *medias parietes farcire fractis caementis*) e che la peculiarità consiste nell'accorgimento delle pietre trasversali (cfr. *lapides... in medio quoque pariete*) e pertanto non sono d'accordo con chi pensa a un fraintendimento da parte di Plinio del testo vitruviano (cfr., ad esempio, Rouveret, *ad loc.*). Riscontri della pratica dei blocchi trasversali (a partire dal IV secolo a. C.) in Martin, *Manuel* cit., pp. 220, 408-11. L'uso di far cadere le giunture di un'assise sui punti mediani dei blocchi delle assisi adiacenti è la regola per muri sia isodomici sia pseudoisodomi fin da età arcaica, essendo motivato dalla preoccupazione di evitare crepe, oltre che da un'esigenza di *variatio* (cfr. paragrafo precedente, note 1 e 3).

[2] Plinio attinge la notizia dell'*opus reticulatum* e dei suoi limiti a Vitruvio, II 8.1. Questo tipo di muratura, introdotto intorno al 100 a. C., fu largamente usato fino all'età giulioclaudia: il venir meno della sua fortuna è forse dovuto proprio alla mancanza di solidità e potrebbe esser stato provocato, oltre che dalla constatazione empirica di questa controindicazione, anche da un'azione diretta della precettistica teorica, che aveva segnalato tale difetto già quando quest'opera era in auge (sulla quale, F. Rakob, in «Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen», XCVII, 1974, pp. 365-86). L'avvertenza sulla necessità di rispettare il filo a piombo è attinta a Vitruvio, II 8.7.

173. [1] Plinio, data una sommaria notizia dei tipi di murature (cfr. i due paragrafi precedenti), dà ora una breve avvertenza su come preparare una cisterna, rifacendosi ancora a Vitruvio (VIII 6.145): questi precisava che il tipo di costruzione era *opus signinum*, sul quale XXXV.165, nota 3. La creazione di pavimenti e pareti di cisterne in signino e la successione di vasca di decantazione e cisterna sono largamente documentate nel mondo romano (cfr. L. Callebat, *Vitruve*, VIII, Paris 1973, pp. 187-90; sugli antecedenti nel mondo greco di quest'ultimo espediente, fondamentale R. A. Tomlinson, in «Annual of the British School at Athens», LXIV, 1969, pp. 155-64; 195-242).

174. [1] Plinio dà ora notizia della preparazione di calce, malta, rivestimenti e stucchi (parr. 174-77): per le avvertenze di questo paragrafo, egli si rifà a Catone, *De agricultura* 38 (citato nella bibliografia

175 Harenae tria genera: fossicia, cui quarta pars calcis addi debet, fluviatili aut marinae tertia. Si et testae tusae tertia pars addatur, melior materia erit. Ab Appennino ad Padum non invenitur fossicia,
176 nec trans maria. – (55) Ruinarum urbis ea maxume causa, quod furto calcis sine ferumine suo caementa componuntur. Intrita quoque ea quo vetustior, eo melior. In antiquorum aedium legibus invenitur, ne recentiore trima uteretur redemptor; ideo nullae tectoria eorum rimae foedavere. Tectorium, nisi quod ter harenato et bis marmorato inductum est, numquam satis splendoris habet. Uliginosa et ubi
177 salsugo vitiet testaceo sublini utilius. In Graecia tectoriis etiam harenatum, quo inducturi sunt, prius in mortario ligneis vectibus subigunt. Experimentum marmorati est in subigendo, donec rutro non cohaereat; contra in albario opere, ut macerata calx ceu glutinum haereat; macerari non nisi ex glaeba oportet. Elide aedis est Minervae, in qua frater Phidiae Panaenus tectorium induxit lacte et croco

175 (54) Di sabbia esistono tre specie[1]: la fossile, a cui si deve aggiungere un quarto di calce, poi la fluviale e la marina, a cui si aggiunge un terzo di calce. Se si integra con una terza parte di frantumi di terracotta, la malta sarà migliore[2]. Dall'Appennino al Po non si
176 trova sabbia fossile, né al di là dei mari[3]. (55) Il motivo principale per cui crollano gli edifici a Roma è che, per rubare calce, si mettono i mattoni uno sopra l'altro senza nessun materiale che li faccia stare assieme. La malta è tanto piú efficace, quanto piú è vecchia[1]. Nei regolamenti del passato sulle costruzioni si trova scritto che nessun imprenditore può usare malta che abbia meno di tre anni: perciò non c'è una sola crepa che guasti gli intonaci di un tempo. L'intonaco non ha mai sufficiente lucentezza se prima non si sono passati tre strati di malta di sabbia e due di malta di marmo[2]. Per le costruzioni esposte all'umidità o che possono essere rovinate dalla salsedine è
177 meglio fare un sostrato di frammenti di terracotta[3]. In Grecia, per fare gli intonaci, lavorano anche al mortaio con mazze di legno la malta di sabbia, poco prima di stenderla; nel lavorare la malta di marmo si riconosce che è al punto giusto quanto non s'attacca piú alla cazzuola; invece nel lavorare lo stucco, quando la calce umida vi si attacca come una colla[1]. La calce non va inumidita se non quando è in zolle[2]. Ad Elide c'è un tempio di Minerva in cui Paneno, il fratello di Fidia, applicò un intonaco lavorato, si dice, con latte e zaf-

del libro XXXVI) e Vitruvio, II 5.1. A questa tradizione precettistica si rifarà a sua volta Palladio, I 10.3. La pietra bianca è il tufo bianco (cfr. par. 167, note 4-6). La «selce» è il tufo calcare duro (su cui, cfr. par. 168, note 1 s.). La pietra molare è una roccia silicea, di regola cavernosa (Ginouvès, Martin, *Dictionnaire* cit., p. 39; cfr. anche parr. 136, nota 7; 137, nota 1). Il naturalista, alla fine del par., allude alla pratica di bagnare con acqua la calce viva, ottenuta dalla combustione del calcare, cosí da trasformarla in calce spenta, e alla reazione esotermica provocata da quest'operazione (Rouveret, *ad loc.*); tale ragguaglio sarà riproposto da Isidoro, *Origines*, XVI 3.10.

175. [1] Plinio ricava la notizia qui esposta da Vitruvio, II 5.1.

[2] Il rivestimento ottenuto era *opus signinum*, raccomandato dalla precettistica antica per la sua resistenza (cfr. par. 173, nota 1 e soprattutto XXXV.165, nota 3).

[3] Altro riassunto da Vitruvio, II 6.5 (per un commento al quale, cfr. «Archeologia Veneta», VI (1983), pp. 50-55).

176. [1] Cfr. Vitruvio, VII 2.1: infatti se la malta è usata precocemente, la calce continua la sua trasformazione (cfr. par. 174, nota 1), perdendo l'umidità necessaria alla coesione delle pietre, e la malta si disgrega sui giunti (Rouveret, *ad loc.*).

[2] Cfr. Vitruvio, VII 3.6: *(opus) harenatum* è una malta di sabbia, calce e acqua; *(opus) marmoratum* una malta di polvere di marmo, calce e acqua (Varrone, *De re rustica* I 59.3; Vitruvio, VII 3.3-10). L'impiego di intonachi a piú strati sembra esser stato tipico degli impianti di riguardo a partire dal medio ellenismo (cfr., ad es., la «casa del lago» di Delo: bibliografia in Rouveret, *ad loc.*), in accordo con Vitruvio, VII 3.10, che attribuisce una particolare perizia in quest'uso agli stuccatori greci. Sull'apprezzamento delle apparenze candide per i rivestimenti murari nella prima età imperiale, par. 162, nota 1.

[3] Anche questo consiglio è attinto a Vitruvio, VII 4.1.

177. [1] Fonte è ancora Vitruvio, VII 2.2; 3; 6 sg., e 10; sulla preparazione dello stucco par. 183; cfr. anche XXXV.194, nota 1 (per l'uso della terra di Selinunte da parte degli stuccatori greci).

[2] Vale a dire quando è in blocchi solidi di calce viva, non ancora ridotti in calce spenta (cfr. par. 174, nota 1).

subactum, ut ferunt; ideo, si teratur hodie in eo saliva pollice, odorem croci saporemque reddit.

178 (56) Columnae eaedem densius positae crassiores videntur. Genera earum quattuor: quae sextam partem altitudinis in crassitudine ima habent, Doricae vocantur; quae nonam, Ionicae; quae septi-

ferano: perciò ancora oggi, se vi si strofina il pollice umettato di saliva, dà l'odore e il sapore dello zafferano[3].

178 (56) Le medesime colonne[1], se disposte piú fittamente, sembrano piú grosse[2]. Ci sono quattro tipi di colonne. Sono chiamate «doriche» quelle il cui diametro di base è la sesta parte dell'altezza[3]; quelle in cui è la nona parte, «ioniche»[4], quelle in cui è la settima,

[3] Paneno si era trasferito in Elide al seguito di Fidia, dunque nel settimo decennio del v secolo, e per questi aveva dipinto i quadri del trono di *Zeús* a Olimpia; per il tempio di Atena a Elide, aveva dipinto anche l'interno dello scudo della statua criselefantina della dea realizzata da Colote; è ovvio che egli avesse intonacato le pareti del tempio per dipingervi, probabilmente, una megalografia: infatti il fratello di Fidia aveva acquisito notorietà soprattutto con la megalografia parietale (anche se su tavole applicate alle pareti) della battaglia di Maratona del «Portico Dipinto» di Atene; poiché doveva essersi specializzato anche nella dipintura di scudi, probabilmente nella bottega di Evenore, Paneno sarebbe stato incaricato a Elide di due applicazioni pittoriche di cui egli poteva esser ritenuto un esperto. L'impreziosimento di un tempio di Atena con creazioni di maestri della cerchia fidiaca sarebbe dunque un momento dell'affermazione in ambito eleo del pensiero e della cultura formale periclei (su questi problemi, XXXV.54, note 3 sg.; 57, note 1-5; 58, note 1-3). Forse un figlio di questo Paneno è il pittore omonimo, detto da Strabone, VIII 354 nipote di Fidia e venuto egli pure a Olimpia come collaboratore di questi e dunque pure al seguito del padre (il fatto che il momento eleo di Paneno fratello di Fidia sia da ascrivere a una fase tarda della sua produzione, essendo egli fiorito nel 448-445, risulterebbe coerente con la proposta che egli si fosse portato con sé il figlio omonimo già attivo, ma ancora nel ruolo di aiutante; a una personalità unica pensa invece W. Völcker-Janssen, in «Boreas», X, 1987, pp. 11-31): questa eventualità renderebbe ragione della specificazione pliniana che il Paneno in questione è il fratello di Fidia. L'ideazione di un nuovo tipo di intonaco risulta in accordo con le ricerche tecniche e cromatiche attribuite dallo stesso Plinio a questo maestro (XXXV.57, nota 1). Probabilmente l'intonaco del tempio eleo rimase, almeno in parte, senza pitture (forse per la morte di Paneno, di cui non sono note realizzazioni dopo il settimo decennio del v secolo; o per lo scoppio della Guerra del Peloponneso, che avrà imposto sacrifici economici, rendendo fors'anche difficile a una città legata a Sparta come Elide servirsi di un artista ateniese e, per di piú, di parte periclea), come si arguirebbe dalla notizia di Plinio sulla possibilità di strofinare le dita direttamente sull'intonaco. La preparazione del *tectorium* da parte di Paneno testimonia l'uso di un pittore di età classica di stendere, direttamente o tramite maestranze di bottega, l'intonaco su cui dipingere. La considerazione delle intonacature nella sezione dedicata alle modalità costruttive (parr. 171-89; cfr. anche Vitruvio, VII 2-141) fa pensare che, almeno nelle età di Vitruvio e Plinio, esse rientrassero tra le competenze dei costruttori (fondamentale XXXV.35, nota 2; cfr. anche 49, note 1 sg.).

178. [1] Plinio, dopo i ragguagli su murature e rivestimenti (parr. 171-77), dà una cursoria informazione sulle colonne (parr. 178 sg.), che infatti costituiscono con i muri in opera rettangolare l'elemento basilare del tempio greco, la forma architettonica ritenuta paradigmatica dalla precettistica classicistica di età romana: Plinio si rifà infatti, anche per questa breve sezione, a Vitruvio, che aveva dedicato ai templi e ai relativi ordini ben due libri (III e IV) del suo trattato.

[2] Plinio attinge a Vitruvio, III 3.11: l'adeguamento delle configurazioni e disposizioni delle membrature d'un tempio alle deformazioni visive dell'occhio umano (le cosiddette «correzioni ottiche») potrebbe non esser l'esito di una rimeditazione tardoellenistica delle forme classiche ed essere stata invece teorizzata già nel trattato di Ictino e Carpione sul Partenone, monumento nel quale queste istanze sono per la prima volta soddisfatte in modo sistematico (cfr. A. D. Mavrikios, in «American Journal of Archaeology», LXIV, 1965, pp. 264-68; e Corso, *Monumenti periclei* cit., p. 43).

[3] Plinio, per il rapporto tra diametro di base e altezza nella colonna dorica, si rifà a Vitruvio, IV 1.6 (sulla teoria vitruviana degli ordini architettonici, fondamentali i contributi del *Vitruv-Kolloquium*, Darmstadt 1984 e H. Knell, *Vitruvius Architekturtheorie*, Darmstadt 1985); l'importanza del predetto rapporto in relazione alle misure piú importanti di un tempio è l'esito della centralità della colonna nella definizione delle direttrici orizzontali e verticali e dell'esigenza di mettere in relazione le misure fondamentali, riconducendole a un'unità modulare, cosí da dare equilibrio e armonia all'intero complesso; nella fattispecie, Vitruvio e, sulla sua scia, Plinio potrebbero aver accolto il rapporto di 1 : 6 tra diametro di base e altezza da una canonizzazione tardoclassica dell'ordine dorico (cfr., ad esempio, il rapporto in questione nel tempio di Apollo a Tegea, che è di 1 : 6,1).

[4] Plinio prende la proporzione della colonna ionica da Vitruvio, IV 1.8 (bibliografia nella nota precedente): la canonizzazione del rapporto di 1 : 9 potrebbe risalire alla progettazione protoelle-

mam, Tuscanicae; Corinthiis eadem ratio quae Ionicis, set differentia, quoniam capitulis Corinthiarum eadem est altitudo, quae colligitur crassitudine ima, ideoque graciliores videntur; Ionicis enim ca-
179 pituli altitudo tertia pars est crassitudinis. Antiqua ratio erat columnarum altitudinis tertia pars latitudinum delubri. In Ephesiae Dianae aede, quae prius fuit, primum columnis spirae subditae et capitula addita, placuitque altitudinis octava pars in crassitudine et ut spirae haberent crassitudinis dimidium septimaeque partes detraherentur summarum crassitudine. Praeter haec sunt quae vocantur Atticae columnae quaternis angulis, pari laterum intervallo.

180 (57) Calcis et in medicina magnus usus. Eligitur recens nec aspersa aquis. Urit, discutit, extrahit incipientesque serpentium ulcerum impetus coercet; aceto et rosaceo mixta atque inlita, mox cera ac ro-

«tuscaniche»[5]. Le colonne «corinzie» hanno le stesse proporzioni delle ioniche, ma c'è differenza, perché i capitelli corinzi hanno altezza pari al diametro di base, e perciò appaiono piú esili, mentre nei
179 capitelli ionici l'altezza è un terzo della larghezza[6]. Anticamente la proporzione fra altezza delle colonne e lunghezza del tempio era di uno a tre[1]. Fu nel primo tempio di Diana ad Efeso che per la prima volta si misero i tori sotto le colonne e si aggiunsero i capitelli, e si decise che il diametro di base delle colonne dovesse essere un ottavo della loro altezza, lo spessore dei tori fosse la metà del diametro di base ed il diametro in basso fosse superiore di un settimo rispetto a quello in alto[2]. Oltre a queste ci sono quelle che si chiamano colonne «attiche», con quattro angoli e lati della stessa lunghezza[3].

180 (57) La calce è molto usata anche in medicina[1]. Si sceglie quella fresca e non bagnata[2]. Cauterizza, risolve, estrae e blocca sul nascere le eruzioni delle ulcere che si propagano[3]. Mescolata con aceto ed olio di rose e impiastrata, poi subito incorporata con cera ed olio di

nistica dell'*Artemision* di Sardi (sul quale, G. Gruben, in «Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Athenische Abteilung», LXXVI (1961), pp. 155-96).

[5] Per le proporzioni della colonna tuscanica, cfr. Vitruvio, IV 7.2: la loro canonizzazione nella tradizione precettistica romana può forse dipendere dal tempio tuscanico piú a lungo e meglio conosciuto a Roma, quello di Giove Capitolino (sul quale, XXXV.14, nota 2): discussione in H. Knell, in «Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung», XC, 1983, pp. 91-101; sul tempio etrusco, *Santuari d'Etruria*, Milano 1985.

[6] Cfr. Vitruvio, IV 1.1: sulla definizione del capitello corinzio, fondamentale G. Roux, «Bulletin de Correspondance Hellénique», LXXVII, 1953, pp. 124-38.

179. [1] Cfr. ancora Vitruvio, IV 7.2: l'architetto augusteo si riferisce all'ordine tuscanico, definito da Plinio *antiqua ratio*, probabilmente per l'associazione quasi automatica dei templi tuscanici con i piú antichi e venerandi di Roma e d'Italia (XXXV.154 e 157, note 1); la proporzione qui enunciata sarebbe stata poi modificata a Efeso (cfr. nota seg.). Il naturalista piú volte afferma che un determinato tipo di produzione sarebbe esistito *ab antiquo* anche in Italia, per quanto inventato e poi perfezionato in ambito greco (cfr., ad esempio, XXXIV.15-35, XXXV.15-28, 152-57).

[2] Plinio svolge liberamente le informazioni di Vitruvio, IV 1.7, richiamandosi anche a III 5.4. Poiché le proporzioni date qui non coincidono con quelle riscontrabili nell'*Artemision* d'Efeso cosiddetto «di Creso», né si può riferire a questo tempio la prima formulazione di basi e capitelli ionici, presenti già nell'*Heraion* di Samo del 570-560 e d'altronde tali avvertenze sembrano appropriate a un edificio di dimensioni ridotte (cfr. l'altezza appena 8 volte il diametro inferiore), si può proporre si tratti realmente della *Dianae aedes, quae prius fuit*, vale a dire del primo *Artemision* del 650 circa; è quindi possibile che questo impianto sia stato un momento fondamentale nell'elaborazione del tempio ionico, in atto in età orientalizzante (sull'*Artemision* di Efeso, par. 95, nota 2; sull'*Heraion* samio del 570-560, XXXIV.83, nota 2).

[3] La notizia di Plinio è riproposta poi da Isidoro, *Origines* XV 8.14: si tratta d'un pilastro quadrangolare con capitello; elaborato probabilmente in ambito attico, donde il nome (forse è un esito della meditazione di età periclea del tempio ionico anfiprostilo *in antis*, su cui cfr. Corso, *Monumenti periclei* cit., pp. 92-94, 135-40), e infatti documentato per la prima volta nel tempio degli Ateniesi a Delo, fu poi assai diffuso in età ellenistica e romana, donde l'interesse di Plinio per tale tipo di pilastro (sul quale, fondamentale R. Vallois, *L'architecture hellénique et hellénistique a Délos*, II, Paris 1966, pp. 78-81).

180. [1] Plinio, dopo aver parlato di calce, malta e gesso nelle costruzioni, sente l'esigenza di dare qualche ragguaglio anche sul loro uso in medicina (parr. 180-83).

[2] Il naturalista inizia questa piccola sezione con le avvertenze sulla calce (par. 180): egli, al solito, si rifà alla tradizione precettistica raccolta da Dioscoride, V 115.2.

[3] A questo passo sembra rifarsi Marcello Empirico, *Medicamenti* IV 58.

saceo temperata perducit ad cicatricem. Luxatis quoque cum liquida resina aut adipe suillo ex melle medetur, eadem compositione et strumis.

181 (58) Maltha e calce fit recenti. Glaeba vino restinguitur, mox tunditur cum adipe suillo et fico, duplici lenimento. Quae res omnium tenacissima et duritiam lapidis antecedens. Quod malthatur, oleo perfricatur ante.

182 (59) Cognata calci res gypsum est. Plura eius genera. Nam et e lapide coquitur, ut in Syria ac Thuriis, et e terra foditur, ut in Cypro ac Perrhaebia; e summa tellure et Tymphaicum est. Qui coquitur lapis non dissimilis alabastritae esse debet aut marmoroso. In Syria durissimos ad id eligunt cocuntque cum fimo bubulo, ut celerius urantur. Omnium autem optimum fieri compertum est e lapide spe-
183 culari squamamve talem habente. Gypso madido statim utendum est, quoniam celerrime coit; tamen rursus tundi se et in farinam resolvi patitur. Usus gypsi in albariis, sigillis aedificiorum et coronis gratissimus. Exemplum inlustre est, C. Proculeium, Augusti Caesaris familiaritate subnixum, in stomachi dolore gypso poto conscivisse sibi mortem.

rose, fa cicatrizzare le ferite. Cura anche le lussazioni, combinata con resina liquida o grasso suino in miele, nonché, nella medesima combinazione, le scrofole[4].

181 (58) La *maltha*[1] si fa con calce fresca. Si spegne un pezzo di calce nel vino, e poi lo si pesta con grasso suino e fichi, entrambi agenti che lo ammorbidiscono. Il risultato è il materiale piú saldo di tutti, superiore in durezza alla pietra. La superficie da trattare con la *maltha* va prima unta accuratamente con olio[2].

182 (59) Il gesso è un materiale imparentato con la calce[1]. Ne esistono parecchi tipi. In effetti sia lo si produce dalla combustione di una pietra – come in Siria ed a Turi –, sia lo si estrae dalla terra – come a Cipro e in Perrebia; il gesso dei Tinfei si trova in superficie. La pietra che si fa bruciare non deve essere differente dall'alabastro o dal marmo. In Siria prendono le pietre piú dure possibile e le bruciano assieme a sterco bovino, perché la combustione sia piú veloce. Si è appurato che il gesso migliore di tutti è quello che si ottiene dalla pietra speculare o da altre pietre che si tagliano altrettanto in lastre.

183 Quando è bagnato, il gesso va usato subito, poiché si indurisce con grande rapidità – però lo si può pestare di nuovo, e sbriciolare in polvere. Il gesso si utilizza ottimamente per gli stucchi[1], per le statuette decorative degli edifici[2] e per le cornici[3]. Un episodio ben noto è quello di Gaio Proculeio, un tale appoggiato dall'amicizia dell'imperatore Augusto, che in preda a dolori di stomaco si suicidò bevendo del gesso[4].

[4] Anche quest'avvertenza è riproposta da Marcello Empirico, *Medicamenti* XV 59.

181. [1] Il par. 181 è riservato all'uso medico della malta.

[2] Per la preparazione della malta, Palladio, I 17.3 si rifà a questo passo. L'uso di spegnere la calce viva nel vino è confermato da Ammiano Marcellino, XXVII 3 4 (su questa consuetudine, J. Rougé, in «Revue des Études Anciennes», LXIII, 1961, pp. 59-77).

182. [1] Plinio dedica i parr. 182 sg. al gesso, per il quale si rifà a Teofrasto, *De lapidibus* 62-69: il termine *gypsum* designa il gesso ($So^4Ca^2H^2O$), il gesso disidratato è probabilmente la calce viva (esposizione del problema in Rouveret, *ad loc.*).

183. [1] Plinio ha già dato notizia dell'impiego dello stucco come *opus albarium*, vale a dire per rivestimenti parietali e di coperture, al par. 177 (cfr. note 1-3): egli si rifà qui ancora a Vitruvio, VII 3. L'impiego dello stucco nella decorazione di interni, com'è noto, è molto diffuso in ambito romano nelle età di Vitruvio e Plinio; esso, con la pittura e il mosaico, rispondeva al gusto per l'involucrazione cromatica degli spazi interni e, data la fioritura di produzioni in stucco nell'Egitto tolemaico, il suo impiego poteva talora essere motivato pure dall'attrazione per la cultura egizia, faraonica e tolemaica, che caratterizza Roma nei secoli I a. e d. C. (cfr. par. 94, nota 2).

[2] Plinio ha probabilmente presente anche Vitruvio, II 2.4; al naturalista si rifà, al solito, Isidoro, *Origines* XVI 3.9: si tratta di scultura d'arredamento diffusa in età ellenistica e altoimperiale (cfr. par. 41, nota 1; XXXIV.48, nota 2; XXXV.156, nota 1); il fatto che Plinio la comprenda nell'esposizione sugli impieghi edilizi delle pietre (cfr. *sigillis aedificiorum*) fa pensare che, al tempo dello scrittore, essa rientrasse tra le competenze dei costruttori, che probabilmente prendevano le statuine già realizzate nelle botteghe dei *sigillarii* (cfr. par. 177, nota 3; XXXV.35, nota 2).

[3] Plinio, per l'impiego del gesso nell'*opus coronarium*, si rifà a Vitruvio, VII 3.3 sg. e 4.4, dal quale arguiamo che le *coronae* in questione erano le nervature delle volte e le cornici poste tra le coperture a volta e le pareti.

[4] Gaio Proculeio era cognato di Mecenate, che ne aveva sposato la sorella Terenzia (cfr.

184 (60) Pavimenta originem apud Graecos habent elaborata arte picturae ratione, donec lithostrota expulere eam. Celeberrimus fuit

184 (60) I pavimenti ebbero origine in Grecia e furono abbelliti[1] con arte analoga alla pittura[2] fintantoché i pavimenti a mosaico[3] non li

VII.148; altre fonti in Rouveret, *ad loc.*). Sul gesso nella medicina antica, M. Segrè, in «Pagine di storia della medicina», XII, 2 (1968), pp. 28-41.

184. [1] Plinio conclude la trattazione sui tipi di costruzioni con le pietre, dando alcune avvertenze sui pavimenti e, in particolare, sulle manifestazioni piú nobili dell'arte di pavimentare, vale a dire sulle pavimentazioni musive (parr. 184-89): la considerazione dei mosaici tra le costruzioni anziché con la pittura è determinata dall'impiego di materiali litici e non di terre nelle arti musive e dal fatto che queste erano usualmente ritenute nel mondo romano una branca dell'architettura (cosí Vitruvio, VII 1.4), probabilmente perché anche la realizzazione dei mosaici rientrava tra le competenze dei costruttori, che ne avrebbero affidato il compito ad artigiani *ad hoc*; del resto i mosaici, soprattutto nel mondo romano, avevano una funzione architettonica, perché, con pitture e stucchi, davano unità e involucravano cromaticamente gli spazi interni (cfr. anche parr. 177, nota 3; 183, e XXXV.35, nota 2).

[2] I *pavimenta* realizzati *arte picturae ratione* debbono essere un tipo di pavimento caratterizzato non solo dalla policromia, ma anche dalla narratività, altro elemento caratteristico (*ratio*) della pittura, esser stati ideati in Grecia (cfr. *originem apud Graecos habent*), in voga nel periodo precedente a quello in cui fiorí Soso (cfr. nota 5), vale a dire in età tardoclassica e protoellenistica, e soppiantati, come manifestazioni del gusto dominante, almeno dal periodo di Soso, se non prima (cfr. nota 5); inoltre questo tipo pavimentale dev'esser stato ritenuto un'arte analoga alla pittura, dunque con probabile presenza di artefici rinomati. Un solo tipo di pavimentazione risponde a tutti questi requisiti: quello a ciottoli, condotto a dignità d'arte succedanea della pittura in ambito greco a partire dal 420 (forse rappresentazioni di scene complesse su pavimenti a ciottoli furono realizzate primieramente nell'Atene di Alcibiade, caratterizzata da un'articolazione e una raffinatezza inedite nell'edilizia residenziale: la stessa casa di Alcibiade, se era stata impreziosita con dipinti di Agatarco, poteva aver avuto pure pavimenti a ciottoli, policromi e istoriati), adottato come pavimentazione raffinata nelle dimore piú sontuose alla fine del V e nel IV secolo, infine sostituito dal tessellato come pavimento ricercato probabilmente nel corso del III secolo (anche se il pavimentare a ciottoli caratterizzò le abitazioni greche e turche fin quasi ai nostri giorni) e la cui considerazione come manufatto pregiato, su cui possa dispiegarsi la perizia dell'artefice nel raffigurare, è provata dall'introduzione della pratica di firmare questi pavimenti (cfr. il noto esempio di Gnosi). Lasciano pertanto perplessi le ipotesi si tratti invece di pavimenti a stucco dipinto, perché questi non sono il tipo pavimentale dominante in età tardoclassica e protoellenistica, o di tessellati, in quanto questi ultimi non furono soppiantati da un altro tipo pavimentale nell'ellenismo inoltrato, né furono il primo genere di pavimento *picturae ratione* ideato in Grecia, in quanto questo fu, come si è visto, il «mosaico» a ciottoli (sulla questione, bibliografia in Rouveret, *ad loc.*, con osservazioni discutibili; sui mosaici a ciottoli, fondamentale C. M. Robertson, in «Journal of Hellenic Studies», LXXXV, 1965, pp. 72-89).

[3] *Lithostroton* designa una pavimentazione litica, che può essere un lastricato stradale o un pavimento a mosaico (fonti raccolte da Bruneau, in «Bulletin de Correspondance Hellénique», XCI, 1967, pp. 423-46; CII, 1978, pp. 138-45: il significato generico di «pavimento di pietra» è riferibile anche a *Inscriptiones Délos* 2302); accanto a questi significati piuttosto estesi, in ambito romano questo termine designò anche uno specifico tipo di mosaico, come si ricava soprattutto da Varrone, *De re rustica* III 2.3 s. (questi cita il *lithostrotum* accanto all'*emblema*, pensato verosimilmente *vermiculatum*: cfr. il verso di Lucilio citato al paragrafo seguente); Plinio, poiché qui sta passando in rassegna i diversi tipi di pavimenti litici, usa probabilmente il termine *lithostroton* in quest'ultima accezione tecnica, invalsa nell'uso latino fin dai tempi di Varrone; nella fattispecie, i *lithostrota* sono stati ritenuti *sectilia* (formati da lastre litiche regolari) o tessellati (con tessere tra loro giustapposte: buona bibl. sulle due tesi in Rouveret, *ad loc.*): accolgo la seconda interpretazione, per le ragioni addotte da D. Levi (in *EAA*, s.v. *Mosaico*) e da G. Gullini (in «Aufstieg und Niedergang der römischen Welt», I, 4, 1973, pp. 752-60) e inoltre in quanto la seconda tappa di sviluppo del mosaico pavimentale (cfr. nota precedente) è appunto il tessellato (il passaggio dal mosaico a ciottoli al tessellato è documentabile nel mondo alessandrino nel III secolo a. C.: presentazione dei dati in W. A. Daszewski, *Corpus of Mosaics from Egypt*, I, Mainz 1985), non il *sectile*, né si può far dire a Plinio che i *sectilia* hanno soppiantato (*expulere*) gli altri tipi di pavimenti, tra cui i tessellati, perché al contrario questi ultimi erano estremamente diffusi ancora ai tempi di Plinio; non si può pensare nemmeno a una tirata retorica dello scrittore contro il costume dei suoi tempi, che deformerebbe la realtà, perché al contrario egli sta qui parlando dello sviluppo dell'arte pavimentale in Grecia e di una sostituzione avvenuta anteriormente a Soso (cfr. le note 4 sg.), dunque nel primo ellenismo, quando non si era ancora affermata la voga di pavimentazioni in *opus sectile*; *ad abundantiam*, il mosaico di Soso, certo un tessellato (cfr. *parvis e tessellis*), è ritenuto da Plinio l'esempio piú nobile di litostroto (cfr. le due note seguenti), il che impone di pensare che un tessellato potesse esser detto *lithostroton*; e l'accostamento varroniano del *lithostrotum* all'*emblema*,

in hoc genere Sosus, qui Pergami stravit quem vocant asaroton oecon, quoniam purgamenta cenae in pavimentis quaeque everri solent velut relicta fecerat parvis e tessellis tinctisque in varios colores. Mirabilis ibi columba bibens et aquam umbra capitis infuscans; apricanc-

sostituirono[4]. L'artefice piú celebre di pavimenti a mosaico fu Soso[5], che a Pergamo fece il pavimento noto con il nome di *asaroton oecon*, perché con tasselli piccoli e tinti di vari colori vi aveva disegnati, come se vi fossero stati lasciati sopra, i rimasugli della tavola ed altri rifiuti che abitualmente si spazzano via – c'è una stupenda colomba che beve ed oscura l'acqua con l'ombra del capo, mentre altre prendono il sole e si grattano sul bordo di un cantaro[6].

verosimilmente in *vermiculatum*, fa pensare a un tessellato, che, diversamente dal *sectile*, è *genus proximum* del *vermiculatum* (in quanto entrambi gli *opera* sono realizzati con tessere: cfr. par. seguente). Decisivo è infine Isidoro, *Origines* XIX 1: *lithostrota sunt elaborata arte picturae parvolis crustis ac tessellis pictis in varios colores*, che non può essere liquidata semplicisticamente come errore.

[4] Plinio, poiché presenta qui lo sviluppo storico dell'arte del pavimentare, con *eam* deve riferirsi non a *pictura*, perché non è qui in questione una pittura pavimentale, ma all'*ars picturae ratione*, vale a dire al primo tipo di pavimento policromo e narrativo (presentante dunque una *ratio picturae*) invalso presso i Greci, cioè al mosaico a ciottoli (cfr. nota 2); ne consegue che il «pavimento a tessere» (latinamente «tessellato»), che prende il posto del mosaico a ciottoli nel corso del III secolo (nota precedente), non può che essere il *lithostroton*, che appunto sostituisce, secondo Plinio, il primo tipo di pavimento succedaneo alla pittura ideato in Grecia.

[5] Plinio, dopo aver detto che il pavimento *arte picturae ratione* o «pavimento a ciottoli, policromo e istoriato», era stato soppiantato dal *lithostroton* o «pavimento a tessere», presenta pertanto l'*artifex* che piú si distinse (*celeberrimus*) in quest'ultimo tipo (*in hoc genere*), vale a dire in quello piú recente e non piú venuto meno, nei *lithostrota*. Quest'interpretazione, che vede nell'esposizione pliniana uno sviluppo storico progressivo, pare piú plausibile di quella che vuole vedere nella presentazione di Soso un ritorno all'argomento dei *pavimenta* (ritenuti nella fattispecie tessellati, in opposizione ai *lithostrota* creduti *sectilia*: cfr. nota 2 sg.): infatti Plinio non dà nessuna avvertenza d'esser tornato a parlare di un tipo di pavimento di cui ha appena enunciato la scomparsa; *ad abundantiam*, se Soso rappresenta l'*akmé* dell'arte pavimentale, la sua personalità è riferibile al tipo piú evoluto, non a quello piú «primitivo» di mosaico, tenuto conto dell'ottica evolutiva con cui Plinio vede tutte le arti; l'idea che Plinio ravvisi nei *lithostrota* una decadenza dell'arte pavimentale non è documentata; egli sembra anzi ammirare il *lithostroton* prenestino citato al par. 189. La personalità di Soso è collocabile nei decenni centrali del II secolo a. C., quando a Pergamo sono documentati archeologicamente un'arte musiva «d'autore» (cfr. l'esempio firmato da Efestione), con l'impiego di tessere assai minute e dalla gamma cromatica molto varia (il che richiama il *parvis e tessellis tinctisque in varios colores* di Plinio: sintesi critica in Giuliano, *Arte Greca*, II cit., pp. 1071 sg., 1074, bibliografia a pp. 1091 sg.).

[6] Plinio presenta di Soso un solo mosaico pavimentale: il «pavimento non spazzato», nel quale era inserita la scena con le colombe, perché Plinio avverte che gli uccelli si trovavano *ibi*, vale a dire nel mosaico con *purgamenta cenae*: l'*ibi* farebbe pensare che le colombe fossero inserite direttamente nel «pavimento non spazzato» e non enucleate in un emblema centrale. Si è pensato a un'allusione all'interdizione pitagorica di spazzare il cibo caduto a terra, riservato ai morti (M. Renard, W. Deonna, *Croyances et superstitions de table*, Bruxelles 1961): la presenza di «motivi» di genere (cfr. le colombe che prendono il sole e si grattano) rende però, a mio parere, improbabile tale significato. Dalla descrizione pliniana e dalla ricca serie di copie e varianti derivate da questo prototipo (la prima, da Delo, ancora del 100-90 a. C.; su tutta la serie, fondamentale K. Parlaska, in «Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts», LXXVIII, 1963, pp. 256-93), si ricava che Soso aveva meditato una scena d'interno, proponendo un tema a carattere riparografico, indugiando nella descrizione di notazioni ambientali e modellando i singoli elementi come l'insieme con una ricca gamma cromatica (a cui era funzionale l'impiego di tessere minute) e con la conseguente resa luministica e chiaroscurale (cfr. *aquam umbra capitis infuscans*; *apricantur*), a cui era probabilmente subordinato l'impianto geometrico e disegnativo. Soso si sarebbe richiamato alla tradizionale simbiosi di scene d'interno, temi riparografici e modellazioni luministiche, che risaliva al primo ellenismo (cfr. XXXV.64 e 75, note 4; 111, 114, 134, 138, 142, 144, note 1: non a caso questa tradizione aveva attecchito particolarmente in terra ionica), innestandovi un piú diretto e «barocco» confronto tra arte e realtà effettuale (in quanto, su un pavimento, era rappresentato proprio un pavimento) e coinvolgendo lo spettatore in modo finora, a quanto sappiamo, inedito, in quanto questi non ammirava la scena dall'esterno, ma era inglobato in essa, potendo sostare o percorrere il «pavimento non spazzato». Perciò tale opera sembra costituire un antecedente della concezione delle rappresentazioni come avvolgimenti dello spazio interno, che sarà portata alla ribalta, com'è noto, soprattutto in età tardorepubblicana e protoimperiale (cfr. XXXV.118 e 120, note 1).

185 tur aliae scabentes sese in canthari labro. – (61) Pavimenta credo primum facta quae nunc vocamus barbarica atque subtegulanea, in Italia festucis pavita. Hoc certe ex nomine ipso intellegi potest. Romae scutulatum in Iovis Capitolini aede primum factum est post tertium bellum Punicum initum, frequentata vero pavimenta ante Cimbricum magna gratia animorum indicio est Lucilianus ille versus:

Arte pavimenti atque emblemate vermiculato.

186 (62) Subdialia Graeci invenere talibus domos contegentes, facile tractu tepente, sed fallax ubicumque imbres gelant. Necessarium bi-

185 (61) I primi pavimenti[1] ad essere allestiti credo siano stati quelli noti con il nome di «stranieri» e di «coperti dal tetto», che in Italia sono di terra battuta a mazzeranga: il che si potrebbe arguire dal nome stesso[2]. A Roma il primo pavimento a scaglie fu fatto nel tempio di Giove Capitolino dopo l'inizio della terza guerra punica[3]; che i pavimenti fossero diventati assai comuni e che incontrassero molto i gusti della gente prima della guerra cimbrica, è documentato da quel verso di Lucilio:

Con la bellezza del pavimento e il centro vermicolato[4].

186 (62) Le terrazze pavimentate furono una scoperta dei Greci, che con esse coprono sale da pranzo[1]: una soluzione adatta alle zone do-

185. [1] Plinio, come per ogni arte, dopo aver presentato per sommi capi lo sviluppo dell'arte pavimentale in Grecia (par. 184), passa a parlare delle sue pristine manifestazioni in Italia: questo dato di fatto conferma, se ce ne fosse bisogno, che l'informazione sull'affermazione del *lithostroton* va collocata nel mondo greco e in un'epoca anteriore a Soso, non nella società romana (all'introduzione del *lithostroton* nel mondo romano sarà infatti riservato il par. 189), e che questo termine è riferito pertanto ai tessellati.

[2] Si tratta di battuti, apprestati per dare compattezza e resistenza ai terreni coperti (cfr. *subtegulanea*), sottoposti all'usura del vivere quotidiano e del soggiorno delle persone; notevoli soprattutto i battuti rossi, per l'impiego di frammenti di ceramica e la stuccatura superficiale (si tratta, in tal caso, dei signini, i nostri cocciopesti: XXXV.165, nota 3) e i battuti bianchi, per l'abbondante impiego di calce. Com'è noto, è confermato archeologicamente che i battuti bianchi e rossi sono stati il primo tipo di pavimentazione in voga nel mondo romano fin dalla fine del III secolo; essi erano denominati *barbarica* ai tempi di Plinio (cfr. *nunc*), perché da tempo ormai (dall'80 a. C. circa) scomparsi dagli ambienti residenziali delle abitazioni a Roma (dove per altro continuarono ad essere impiegati per i vani meno nobili anche successivamente) e in voga invece in aree periferiche al mondo greco-romano (presentazione del problema in M. L. Morricone Matini, *Pavimenti di signino*, Roma 1971, pp. 35-37).

[3] Sul tempio di Giove Capitolino, XXXV.14, nota 2; l'inizio della III guerra punica cade nel 149 a. C. Probabilmente l'uso di inserire ciottoli nei cocciopesti, per aumentarne la resistenza, portò, intorno al 150 a. C., all'ideazione dello *scutulatum*, con *scutulae* o scaglie irregolari inserite nel pavimento, i cui primi esempi provengono infatti da Roma e sono databili ancora alla seconda metà del II secolo a. C. e che era ancora in uso in Italia ai tempi di Plinio (in accordo con la citazione sbrigativa del tipo pavimentale, che presuppone la sua conoscenza da parte dei lettori di Plinio); decisive, a mio avviso, per il riconoscimento degli scutulati, le argomentazioni di M. L. Morricone, *Scutulata pavimenta*, Roma 1980).

[4] Sul valore di *vermiculatus*, cfr. XXXV.2, nota 2: Lucilio testimonia che a Roma già anteriormente alla guerra cimbrica (113-101 a. C.) si usava inserire al centro di *pavimenta* d'altro tipo medaglioni lavorati a parte (*emblemata*) e composti di tessere o lastrine dalle forme sinuose e varie e presentanti una notevole gamma cromatica e dimensionale; da Varrone, *De re rustica* III 2.3 s. (cfr. par. 184, nota 3) si può arguire che prima del 54 a. C. (data immaginaria del dialogo varroniano) si usava inserire questi *emblemata*, probabilmente vermiculati, al centro di tessellati, un'associazione nota ad Alessandria, Pergamo e Delo fin dall'inizio del II secolo a. C. (sintesi dei dati in Giuliano, *Arte greca*, II cit., pp. 1069-76; 1091 sg.; particolarmente importante P. Bruneau, *Délos. Les mosaïques*, Paris 1972, pp. 32-35).

186. [1] Plinio si ispira, per i precetti di questo par. e del seguente, a una serie di passi di Vitruvio (VI 1, 3.9; VII 1.3-5; fors'anche X 15.3): si tratta di pavimentazioni di terrazze all'aperto (*subdialia*) pertinenti alle «sale egizie» (*oeci Aegyptii*; *domus* è latinizzazione pliniana di *oecus* di Vitruvio, VI 3.9, che descrive questa tipologia), presentanti due piani, terreno e superiore, entrambi colonnati: il superiore era composto da un padiglione centrale affacciato con grandi finestre su un ambulacro perimetrale (la terrazza in questione). L'*oecus* era stato ideato probabilmente in ambito tolemaico, essendo denominato *Aegyptius*, ma essendo con esso valorizzato un elemento, il *pavimentum subdialium*, escogitato dai Greci (cfr. *Graeci invenere*) e presentando le due peculiarità del tetto piatto e della terrazza pensile tipiche della tradizione architettonica egizia (cfr. par. 94, nota 2); queste erano inoltre adatte, come avverte giustamente Plinio per la seconda, solo a paesi caldi.

nas per diversum coaxationes substerni et capita earum praefigi, ne torqueantur, et ruderi novo tertiam partem testae tusae addi, dein rudus, in quo II quintae calcis misceantur, pedali crassitudine festu-
187 cari, tunc nucleo crasso VI digitos induci, tessella grandi non minus alta II digitos strui, fastigium vero servari in pedes denos sescunciae ac diligenter cote despumari. Quernis axibus contabulari, quia torquentur, inutile putant, immo et felice aut palea substerni melius esse, quo minor vis calcis perveniat. Necessarium et globosum lapidem
188 subici. Similiter fiunt spicata testacea. – (63) Non neglegendum est etiamnum unum genus Graecanici: solo festucato inicitur rudus aut testaceum pavimentum, dein spisse calcatis carbonibus inducitur ex sabulo et calce ac favilla mixtis materia crassitudine semipedali, ad regulam et libellam exigitur, et est forma terrena; si vero cote depolitum est, nigri pavimenti usum optinet.

189 (64) Lithostrota coeptavere iam sub Sulla; parvolis certe crustis

ve il clima è mite, ma insidiosa in tutti i luoghi soggetti a gelate. È necessario fare come base due tavolati incrociati ed inchiodarne le estremità per evitare imbarcature, aggiungere all'impasto fresco un terzo di frantumi di terracotta[2]; poi l'impasto, mescolato con due quinti di calce, va spianato con la mazzeranga nello spessore di un
187 piede; quindi si deposita uno strato centrale spesso sei dita, e vi si sovrappongono grandi lastre alte non meno di due dita (l'altezza a cui attenersi è di un'oncia e mezza ogni dieci piedi); la superficie va levigata diligentemente con la cote. Si ritiene che sia dannoso fare i tavolati con assi di quercia, perché si imbarcano, e che anzi sia opportuno fare uno strato di felci o di paglia sotto la calce, perché l'effetto di questa giunga attenuato al legno. È essenziale anche mettere un sostrato di ciottoli tondi[1]. Si costruiscono in modo analogo anche i pavimenti di terracotta a spina[2].

188 (63) Non va trascurato neppure un altro tipo di pavimento, il «grecanico»: sul terreno battuto a mazzeranga si mette un sostrato di malta o un ammattonato di terracotta; poi su uno strato fitto di carboni pressati si stende un amalgama di sabbia, calce e cenere dello spessore di mezzo piede – va misurato a squadra e livella. Il risultato è un piano che ha l'aspetto della terra; ma se lo si leviga con la cote, serve come pavimento nero[1].

189 (64) Iniziarono a costruire i pavimenti a mosaico già al tempo di Silla[1]: è certo che ne esiste tuttora uno, fatto di lastrine piccolissi-

[2] Sul cocciopesto, XXXV.165, nota 3.

187. [1] Si trattava quindi di lastricature litiche su un triplice basamento a tavole lignee, cocciopesto e ciottoli.

[2] Plinio si rifà ancora a Vitruvio, VII 1.4, per un tipo di pavimento (lo *spicatum*) assai diffuso nel mondo romano negli ambienti utilitari (cfr. *Dictionnaire des antiquités* cit., IV, 360).

188. [1] Plinio attinge a Vitruvio, VII 4.4 sg. (a questa tradizione precettistica si rifà poi Palladio, I 8.4), il quale avverte che esso era adatto ai triclini invernali (perché, essendo nero, si sporcava meno facilmente; in quanto assorbiva i liquidi che cadevano a terra durante i conviti; e per le sue qualità termiche, che permettevano di camminarvi scalzi; infine esso era consigliabile in quanto la sua realizzazione richiedeva una spesa assai modica). La denominazione *Graecanicum*, il riferimento vitruviano di tale pavimento ai triclini delle abitazioni greche e i molti esempi di questo tipo di battuto a Delo (Bruneau, *Délos* cit., pp. 14-16), fanno pensare a una sua diffusione nell'edilizia abitativa della Grecia ellenistica.

189. [1] Plinio dà quindi notizia dell'introduzione in ambito romano dei *lithostrota*, tipo pavimentale di cui aveva già segnalato l'affermazione in ambito greco al par. 184 (note 3-5). Sul riferimento dei *lithostrota* ai tessellati nell'uso del termine in età romana, parr. 184, note 3-5; 185, nota 1; l'interpretazione del termine da me accolta è ulteriormente corroborata dalla specificazione che il *lithostroton* prenestino era «di lastrine assai piccole» (*parvolis crustis*: *crusta* sarebbe qui usato invece di *tesserae*, senza allusione all'estensione delle lastre, essendo *parvolae*), dall'argomentazione che Plinio, altrimenti, parlerebbe di diversi tipi pavimentali in uso ai suoi tempi, alcuni dei quali, come i *subdialia*, non molto frequenti, ma non darebbe notizia del tipo di pavimento musivo piú importante in voga alla sua età, del tessellato, il che appare poco plausibile (i *sectilia* erano già stati trattati estesamente ai parr. 47-53, vale a dire, opportunamente, nella trattazione del marmo, essendo realizzati di regola con lastre marmoree), e soprattutto dall'osservazione che realmente l'affermazione a Roma dei tessellati ebbe luogo in età sillana (100-80 a. C. circa, con sporadiche anticipazioni alla fine del II secolo a. C.: cfr. M. L. Morricone Matini, *Palatium*, Roma 1967, pp. 1-53; *EAA*, *Suppl.*, I (1970).

exstat hodieque quod in Fortunae delubro Praeneste fecit. Pulsa deinde ex humo pavimenta in camaras transiere vitro. Novicium et hoc inventum; Agrippa certe in thermis, quas Romae fecit, figlinum opus encausto pinxit in calidis, reliqua albario adornavit, non dubie vitreas facturus camaras, si prius inventum id fuisset aut a parietibus scaenae, ut diximus, Scauri pervenisset in camaras. Quam ob rem et vitri natura indicanda est.

me, che Silla fece fare nel tempio della Fortuna a Preneste[2]. Quindi i pavimenti a mosaico, scacciati dal suolo, si estesero fin sulle volte e furono fatti di vetro. Anche questa è un'invenzione recente. È certo infatti che Agrippa, nelle terme che costruí a Roma, dipinse ad encausto il rivestimento in terracotta nei calidari e le altre le ornò a stucco: non c'è dubbio che avrebbe rivestito le volte di vetro, se questa decorazione fosse già stata inventata, ovvero se il vetro fosse già passato dalle pareti della scena di Scauro – di cui si è detto – fino alle volte[3]. Perciò bisogna parlare anche della natura del vetro[4].

s.v. *Mosaico*, pp. 504-8; il verso di Lucilio citato al paragrafo 185 non presuppone l'esistenza del tessellato a Roma già nel 132-113, l'epoca di composizione delle Satire luciliane, in quanto si trattava di un *emblema* vermiculato, non tessellato, inserito in un pavimento d'altro tipo, che poteva essere un signino o uno scutulato: cfr. la relativa nota 4); l'età sillana è, nell'esposizione pliniana, l'epoca di introduzione a Roma di diverse produzioni di tradizione greca o ellenistica e dell'inizio dell'impiego delle arti *deliciarum causa*: cfr., ad esempio, i parr. 1, nota 1; 2, note 3 sg.; 5, nota 1.

[2] Come altre manifestazioni «artistiche» (cfr. i parr. 5-7, note 1), anche il *lithostroton* per Plinio sarebbe stato impiegato in ambito romano dapprima in un impianto pubblico (nella fattispecie, sacro). Il santuario della Fortuna Primigenia a Preneste è articolato in una serie di terrazze, che costituiscono il piú grandioso esempio di recezione di un'urbanistica scenografica di tipo pergameno in area centroitalica, con valorizzazione della tradizione italica del tempio su podio e della sua frequente associazione in quest'ultimo ambito a gradinate teatroidi: il santuario sembra esser stato costruito in un arco di tempo piuttosto lungo, nel corso della seconda metà del II secolo a. C.; il *delubrum* sembra riconoscibile nel complesso inferiore del santuario, imperniato negli ambienti riconosciuti dal Gullini come l'antro delle sorti e il tempio della Fortuna; il *lithostroton* offerto da Silla è pertanto riconoscibile nei tessellati del Nilo e dei pesci, riferibili appunto a tale area (col che si offrirebbero anche esempi di tessellati ancora in nostro possesso appellati *lithostroton* dalla fonte antica), in coincidenza con la risistemazione e l'ampliamento del santuario inferiore operato probabilmente dai luogotenenti di Silla. I mosaici in questione presuppongono la presenza del creatore di un cartone a capo di una squadra di maestranze chiamate a tradurlo in atto; l'autore del cartone sembra riconducibile alla cultura alessandrina, per l'interesse luministico e la creazione di un vasto scenario geografico, elementi per i quali egli doveva richiamarsi pure alle rielaborazioni di suggerimenti alessandrini che debbono essere occorse a Roma già nel II secolo a. C. (cfr. XXXV.23, nota 1). Questi inoltre pare aver rimeditato il problema della rappresentazione figurata su un tessellato pavimentale, superando l'equazione tra tema raffigurato e realtà effettuale propugnata da Soso (cfr. par. 184, nota 6) e ideando scene appropriate a una veduta dall'alto (dunque fatte apposta per pavimenti musivi e non trasposizioni ad essi di composizioni pittoriche, come dovevano essere invece gli *emblemata vermiculata*), che costituiscono il primo momento dello «sfondamento» illusorio del limite pavimentale, indirizzo di ricerca poi approfondito, com'è noto, con la produzione di tessellati pavimentali nel corso dei secoli I a. e d. C. (accetto qui la lucida e serrata argomentazione di G. Gullini, in «Aufstieg und Niedergang der römischen Welt», I, 4, 1973, pp. 746-99).

[3] Sulle terme di Agrippa, cfr. par. 121, nota 5; XXXIV.62, nota 2; XXXV.26, nota 6; sul teatro provvisorio di Scauro, cfr. i numerosi rimandi al par. 115, nota 3; e soprattutto XXXIV.36, note 1 sg.; in quest'ultimo impianto, del 58 a. C. circa, erano stati impiegati per la prima volta a Roma tessellati parietali e tessere vitree (cfr. par. 114, nota 2; la pertinenza delle tessere vitree all'esposizione pliniana sui *lithostrota* costituisce l'ennesima conferma che i *lithostrota* erano «mosaici a tessere»); invece l'impiego dell'*opus tessellatum* per le *camarae* (sulle quali, XXXIV.148, nota 5) fu introdotto, come rileva giustamente Plinio, in un periodo posteriore ad Agrippa, in età giulioclaudia (la data esatta è controversa: cfr. H. Lavagne, in «Melanges d'Archéologie et d'Histoire de l'Ecole Française de Rome. Antiquité», LXXXV, 1973, p. 221). Sull'encausto, cfr. XXXV.122, note 1 sg.; 149, nota 1; sull'*opus albarium*, parr. 177, note 1-3; 183, nota 1. Il rivestimento in cotto (*figlinum opus*) era usuale per le coperture delle volte dei calidari, permettendo al vapore acqueo di circolare tra lo strato superiore della volta (fittile) e quello inferiore (fittile, ricoperto di cocciopesto e calce, con stesura di intonaco, sul quale si poteva dipingere): Vitruvio, V 10.3. La considerazione di Plinio che Agrippa avrebbe potuto rivestire le volte con tessellati a tessere vitree, in luogo della pittura e dello stucco, è preziosa, perché dimostra la coscienza in Plinio dell'equivalenza funzionale di mosaici, pitture e stucchi, che infatti concorrevano all'avvolgimento cromatico e alla conseguente definizione degli spazi interni.

[4] Plinio, con la breve informazione sulle tessere vitree, passa pertanto dalla trattazione dei mo-

190 (65) Pars Syriae, quae Phoenice vocatur, finitima Iudaeae intra montis Carmeli radices paludem habet, quae vocatur Candebia. Ex ea creditur nasci Belus amnis quinque milium passuum spatio in mare perfluens iuxta Ptolemaidem coloniam. Lentus hic cursu, insaluber potu, sed caerimoniis sacer, limosus, vado profundus, non nisi refuso mari harenas fatetur; fluctibus enim volutatae nitescunt de-
191 tritis sordibus. Tunc et marino creduntur adstringi morsu, non prius utiles. Quingentorum est passuum non amplius litoris spatium, idque tantum multa per saecula gignendo fuit vitro. Fama est adpulsa nave mercatorum nitri, cum sparsi per litus epulas pararent nec esset cortinis attollendis lapidum occasio, glaebas nitri e nave subdidisse, quibus accensis, permixta harena litoris, tralucentes novi li-
192 quoris fluxisse rivos, et hanc fuisse originem vitri. (66) Mox, ut est ingeniosa sollertia, non fuit contenta nitrum miscuisse; coeptus addi et magnes lapis, quoniam in se liquorem vitri quoque ut ferrum trahere creditur. Simili modo et calculi splendentes multifariam coepti

190 (65) La parte[1] della Siria che si chiama Fenicia e confina con la Giudea comprende, al di qua delle pendici del monte Carmelo, una palude che si chiama Candebia. Da essa si pensa che nasca il fiume Belo[2], che dopo un corso di cinque miglia sfocia in mare di fianco alla colonia di Tolemaide[3]. Il suo corso è lento, l'acqua malsana da bere, anche se sacra a fini cultuali; limaccioso, con il letto profondo, non ne mostra la sabbia se non quando il mare si ritira da esso: solo infatti dopo essere stata rimestata dalle onde ed alleggerita dei detri-
191 ti, la sabbia comincia a brillare[4]. Si crede anche che in questo momento tali sabbie, prima inutili, siano toccate dall'effetto astringente del mare. La larghezza della spiaggia non è superiore ai 500 passi, eppure questo piccolo spazio è stato per secoli l'unico luogo deputato alla produzione del vetro. Secondo la leggenda vi approdò una nave di mercanti di nitro, che si sparsero per la spiaggia a preparare la cena; poiché non c'erano a portata di mano delle pietre per tenere sollevati i pentoloni, essi usarono come sostegni pezzi di nitro presi dalla nave e questi, accesi e mescolati con la sabbia della spiaggia, diedero origine a rigagnoli lucenti di un liquido ignoto: questa sarebbe
192 stata l'origine del vetro[1]. (66) Presto, come c'era da aspettarsi, l'inquieta intelligenza dell'uomo non fu piú paga di mescolare solo il nitro con la sabbia, e si cominciò ad aggiungere anche il magnete[1], perché si crede che attiri anche il liquido del vetro alla pari del ferro. Analogamente si prese a fondere insieme anche pietre lucenti di varie specie[2] e poi conchiglie[3] e sabbia fossile[4]. C'è chi dice che in In-

saici, ultimo momento di quella delle pietre impiegate nelle costruzioni (parr. 164-89), all'esposizione sul vetro (parr. 190-99).

190. [1] Il naturalista inizia la sez. dedicata al vetro col racconto della sua invenzione (parr. 190 sg.).

[2] Cfr. V.75: il fiume Belo, oggi Nahr Naaman, è citato anche da Tacito, *Storie* V 7.2, come fonte di sabbia per la composizione del vetro; il fiume, per questa risorsa, è cit. anche nella letteratura talmudica (R. J. Forbes, *Studies in Ancient, Technology*, V, Leiden 1971, pp. 143-52).

[3] Cfr. ancora V.75.

[4] Da Plinio dipende Isidoro, *Origines* XVI 16.1.

191. [1] Il racconto è riproposto da Isidoro, *Origines* XVI 16.2. Il vetro, composto di carbonato di sodio, calcio, silicio e altri minerali in quantità molto piccole, conobbe un lungo processo di perfezionamento: l'uso di paste di vetro risale, in Egitto e Mesopotamia, alla fine del V millennio; in queste aree una fabbricazione di oggetti di piccole dimensioni inizia già intorno al 2500; dal 1500 circa si afferma in Egitto la produzione di elementi in vetro di dimensioni piú consistenti. Nel primo millennio, le officine vetrarie di Sidone furono sempre tra le piú rinomate nel Mediterraneo E, il che deve aver fatto pensare all'origine fenicia del vetro. Sull'industria del vetro nel mondo antico, Forbes, *Technology* cit., pp. 110-232; F. Neuburg, *Ancient Glass*, London 1962; *Studies in Glass History*, London 1968, pp. 1-15, 121-35; M. V. Pascual, *El vidro*, Madrid 1969; cfr. inoltre i molti articoli *ad hoc* dal periodico annuale «Journ. Glass. St.»; sulle fasi piú antiche delle produzioni vetrarie, fondamentale B. Nolte, *Die Glasgefässe im alten Ägypten*, Berlin 1968.

192. [1] Probabilmente si usava la varietà nera di Magnesia in Macedonia (cfr. par. 128, nota 3; cfr. anche XXXIV.148, nota 1).

[2] Tra queste probabilmente anche silicio sotto forma di quarzo pestato (Rouveret, *ad loc.*) e certo pure la pietra nera di Alabanda (cfr. par. 62).

[3] Che formavano calcio.

[4] Cioè tratta da cave: cfr. par. 175, note 1 e 3.

uri, dein conchae ac fossiles harenae. Auctores sunt in India et cry-
193 stallo fracta fieri et ob id nullum conparari Indico. Levibus autem aridisque lignis coquitur addito cypro ac nitro, maxime Ophirio. Continuis fornacibus ut aes liquatur, massaeque fiunt colore pingui nigricantes. Acies tanta est quacumque, ut citra sensum ullum ad ossa consecet quidquid adflaverit corporis. Ex massis rursus funditur in officinis tinguiturque, et aliud flatu figuratur, aliud torno teritur, aliud argenti modo caelatur, Sidone quondam his officinis nobili, siquidem etiam specula excogitaverat.

194 Haec fuit antiqua ratio vitri. Iam vero et in Volturno amne Italiae harena alba nascens sex milium passuum litore inter Cumas atque Liternum, qua mollissima est, pila molave teritur. Dein miscetur III partibus nitri pondere vel mensura ac liquata in alias fornaces transfunditur. Ibi fit massa, quae vocatur hammonitrum, atque haec recoquitur et fit vitrum purum ac massa vitri candidi. Iam vero et
195 per Gallias Hispaniasque simili modo harena temperatur. Ferunt Tiberio principe excogitato vitri temperamento, ut flexile esset, totam

dia il vetro si faccia anche con frammenti di cristallo, e che perciò
193 nessun vetro è comparabile con quello indiano[3]. La fonditura poi si fa con legna leggera e secca, aggiungendo henna[1] e nitro, soprattutto nitro di Ofir[2]. Il vetro si fa liquefare come il rame in una serie di fornaci contigue, e si formano lingotti nereggianti di colore lucente[3]. Il vetro fuso è cosí penetrante, in qualsiasi punto, che incide fino alle ossa qualunque parte che ne sia colpita, senza che lo si avverta. Dopo essere stato ridotto in lingotti si fonde di nuovo nelle officine e si tinge: alcuni pezzi sono plasmati a fiato[4], altri sagomati al tornio, altri cesellati come l'argento: un tempo per queste officine era famosa Sidone[5], se è vero che là sarebbero stati inventati anche gli specchi[6].

194 Questo fu l'antico modo di fare il vetro. Ora, invece, anche nel Volturno, un fiume dell'Italia, su una striscia di costa di sei miglia fra Cuma e Literno, si trova una sabbia bianca la cui parte piú tenera viene pestata nel mortaio o nella mola; poi si mescola con tre parti (in rapporto al peso oppure in rapporto alla quantità) di nitro e, liquefatta, viene passata in altre fornaci[1]. Lí si forma una massa nota come «ammonitro»[2], che viene fusa di nuovo e dà luogo a del vetro puro e a una massa di vetro bianco[3]. Ma oramai in modo ana-
195 logo si lavora la sabbia anche nelle Gallie e nelle Spagne[4]. Dicono che durante il principato di Tiberio sarebbe stata inventata una combinazione di un vetro tale da essere flessibile; ma tutta quanta l'offi-

[3] Si trattava probabilmente di cristallo di rocca (quarzo $S^{I}O^{2}$), varietà molto pura di silicio e dunque utilizzabile nella fabbricazione del vetro (Rouveret, *ad loc.*); cfr. anche XXXVII.23-29.

193. [1] L'ossido di rame dà al vetro una tinta blu e verde e, in certe condizioni, rosso rubino (Rouveret, *ad loc.*).

[2] Forse il paese di Ophir, descritto nell'Antico Testamento come ricco d'oro e legno sandalo e localizzato dubitativamente in Indonesia (J. I. Miller, *Spice trade*, Oxford 1969, pp. 260-62).

[3] Per il procedimento di lavorazione in fornaci contigue, XXXIV.96 e 136.

[4] L'uso di soffiare il vetro fu introdotto all'inizio dell'era volgare: prima il vetro veniva lavorato entro anime di sabbia (la tecnica piú rudimentale), a stampo o tagliato e levigato a ruota (tecniche in uso anche dopo l'introduzione della soffiatura); per le decorazioni, erano comuni le lavorazioni a caldo, a taglio e a incisione (cfr. *argenti modo*): bibliografia al par. 191, nota 1; la dipintura del vetro (cfr. *tinguitur*) si afferma pure nel I secolo d. C. e fu ideata probabilmente ad Alessandria (*EAA, Suppl.*, I (1970), s.v. *Vetro*).

[5] Dove fu inventata probabilmente la tecnica di soffiare il vetro (bibliografia al par. 191, nota 1).

[6] La presenza di produzioni di specchi in vetro nella prima età imperiale è confermata archeologicamente; probabile l'ideazione di questo articolo nei laboratori di Sidone, forse ancora all'inizio dell'era volgare, in accordo con la testimonianza pliniana. Sul problema, B. Gossowska, in «Meander», XVI, 1961, pp. 555-62.

194. [1] A questo passo pliniano si rifà Isidoro, *Origines* XVI 16.4. Probabilmente la produzione di vetro campana fu iniziata da maestranze alessandrine agli inizi dell'era volgare (cfr. Neuburg, *Ancient Glass* cit., pp. 72-84).

[2] Dai termini greci ἄμμος («sabbia») e νίτρον («soda»).

[3] O cristallo, imitazione del cristallo di rocca (minerale): fonti in Rouveret, *ad loc.*

[4] Sulle produzioni di vetro nelle province occidentali, affermatesi fin da età giulioclaudia (a Colonia, già con Tiberio), Pascual, *Vidrio* cit., pp. 85-174; e, per la vetreria coloniense, F. Frennersdorf, *Die Denkmäler des Römischen Köln*, I-IX (1928-84).

officinam artificis eius abolitam, ne aeris, argenti, auri metallis pretia detraherentur, eaque fama crebrior diu quam certior fuit. Sed quid refert, Neronis principatu reperta vitri arte, quae modicos calices duos, quos appellabant petrotos, HS $\overline{VI}$ venderet?

196 (67) In genere vitri et obsiana numerantur ad similitudinem lapidis, quem in Aethiopia invenit Obsius, nigerrimi coloris, aliquando et tralucidi, crassiore visu atque in speculis parietum pro imagine umbras reddente. Gemmas multi ex eo faciunt; vidimus et solidas imagines divi Augusti capaci materia huius crassitudinis, dicavitque
197 ipse pro miraculo in templo Concordiae obsianos IIII elephantos. Re-

cina dell'artigiano sarebbe stata distrutta, perché non si deprezzassero metalli come il rame, l'argento e l'oro. Però questa notizia ha goduto a lungo di una diffusione superiore alla sua fondatezza[1]. Ma cosa importa, visto che durante il principato di Nerone è stata trovata una tecnica di fabbricazione del vetro che ha fatto vendere due calici di modeste dimensioni, che chiamavano *petrotoi*, al prezzo di seimila sesterzi[2]?

196 (67) Nella specie del vetro si annoverano anche quelle che si chiamano pietre ossiane[1], perché sono create a somiglianza della pietra trovata in Etiopia da Ossio; sono di colore nerissimo, talvolta anche trasparenti, piú opache del vetro nel riflettere, cosí che quando sono usate per specchi alle pareti riproducono non tanto le figure quanto le ombre. Molti ne fanno gemme, e ho visto anche due statue massicce del divino Augusto in ossidiana (perché questo materiale può fornire blocchi grandi a sufficienza per tale impiego)[2], e lo stesso Augusto dedicò, come oggetti meravigliosi, quattro ele-
197 fanti di ossidiana nel tempio della Concordia[3]. Inoltre l'imperatore

195. [1] La fama di questo racconto è confermata dalla pluralità delle fonti *ad hoc* (anche Petronio, 51; Dione Cassio, LVII 21 7; da Plinio dipende Isidoro, *Origines* XVI 16.6): la storiella, inaccettabile, sarebbe l'esito della meraviglia provata da chi non conosceva bene le produzioni in vetro, nel periodo della sua diffusione capillare in occidente, per l'adattabilità di questo materiale a forme di ogni tipo; la stessa tecnica del vetro soffiato poteva far pensare a una sua potenziale flessibilità (cfr. W. C. McDermott, in «Classica et Mediaevalia», XXIII, 1962, pp. 143-47); l'aneddoto, anche se imperniato su una scoperta realmente non avvenuta, riflette la preoccupazione, riferita anche a Vespasiano (Svetonio, *Vespasiano* 18) e dunque diffusa nella componente piú conservatrice della società romana, di frenare o non valorizzare innovazioni tecniche ritenute suscettibili di mutare radicalmente i rapporti di valore e sociali considerati propri di una società «naturale» e di produrre spinte rivoluzionarie (ancora fondamentali a tal riguardo le note osservazioni di M. J. Finley, *The Ancient Economy*, Berkeley 1973, pp. 104 sg.).

[2] Si doveva trattare di cristalli, imitazioni particolarmente sofisticate del cristallo di rocca (donde il riferimento alla pietra, *pétra*, nel nome di questo tipo di critalli): cfr. anche paragrafo precedente, nota 3.

196. [1] Plinio, nella trattazione del vetro, inserisce anche la notizia dell'ossidiana (*Obsianus lapis*), per le imitazioni in vetro che ne erano state fatte. Il nome «ossidiana» deriva appunto da cattive lezioni di questo passo (*cod. Poll.*: *obdisiana* in luogo di *obsiana*, da *obsidius*, in luogo di *Obsius*). Plinio aveva forse già dato notizia di una varietà particolarmente compatta di ossidiana (si tratterebbe del «marmo luculleo» nero da Melo: par. 50, nota 1). Egli qui distingue la pietra ossidiana, roccia vulcanica, di sostanza vetrosa e di color nero brillante, dalle imitazioni in vetro. Il naturalista accennerà fugacemente a questa pietra anche in XXXVII. 177; al solito, le sue informazioni sono riproposte da Isidoro, *Origines* XVI 4.21, 15.5. Sull'*Obsianus lapis*, H. Blümner, *Technologie*, III, Leipzig 1884, pp. 273-78. La scoperta dell'ossidiana in Etiopia da parte di un romano dovrebbe essere occorsa durante la spedizione in Etiopia del prefetto dell'Egitto Petronio, intorno al 25-21 a. C.; episodio ricordato da Plinio anche in VI.181 (nota 2). All'ossidiana etiope si riferisce anche il *Periplo del Mar Eritreo*, 5, coevo alla *Naturalis historia*.

[2] Sulla ritrattistica di Augusto, E. Simon, *Augustus*, München 1986, pp. 52-83. Probabilmente i due ritratti del principe in ossidiana erano stati eretti in Egitto, con allusione alla scoperta romana dell'ossidiana in Etiopia, che sarebbe occorsa appunto nei primi anni del principato augusteo (cfr. nota prec.), e con intento celebrativo della spedizione etiope intrapresa da Petronio, che aveva portato alla distruzione di Napate, ricordata da Plinio, VI.181 (nota 2); il naturalista avrebbe visto le due statue durante la sua permanenza in Egitto (cfr. par. 94, nota 2).

[3] Anche questo voto urbano potrebbe esser connesso con la predetta vittoriosa spedizione etiope (cfr. le due note precc.); nel mondo romano, l'elefante era stato infatti spesso ritenuto un simbolo dell'Africa e delle vittorie romane su popoli africani (cfr. VII.2, soprattutto 4; e poi 7; 13-18; 26 e 31 s., in cui Plinio associa strettamente l'elefante all'Etiopia); in tal caso, la dedica di quattro elefanti

misit et Tiberius Caesar Heliopolitarum caerimoniis repertam in hereditate Sei eius, qui praefuerat Aegypto, obsianam imaginem Menelai, ex qua apparet antiquior materiae origo, nunc vitri similitudine interpolata. Xenocrates obsianum lapidem in India et in Samnio
198 Italiae et ad oceanum in Hispania tradit nasci. Fit et tincturae genere obsianum ad escaria vasa et totum rubens vitrum atque non tralucens, haematinum appellatum. Fit et album et murrina aut hyacinthos sappirosque imitatum et omnibus aliis coloribus, neque est alia nunc sequacior materia aut etiam picturae accommodatior. Maximus tamen honos in candido tralucentibus, quam proxima crystalli simi-
199 litudine. Usus eorum ad potandum argenti metalla et auri pepulit.

Tiberio riconsegnò, per i culti di Eliopoli, una statua in ossidiana di Menelao che aveva trovato inclusa nell'eredità di quegli che era stato prefetto d'Egitto – da quest'ultima statua risulta essere piuttosto antica l'origine dell'ossidiana, che è ora valutata erroneamente a causa della sua somiglianza con il vetro[1]. Senocrate riferisce che l'ossidiana si trova in India, in Italia nel Sannio ed in Spagna dalla parte
198 dell'Oceano[2]. Tramite una particolare tintura si ottiene un'ossidiana che serve a fare contenitori per i cibi ed anche un vetro tutto rosso e non trasparente detto «ematino»[1]. Si possono fare inoltre un vetro bianco[2] ed altri vetri che imitano i vasi di murna[3] o il giacinto[4] e gli zaffiri[5], nonché pietre di tutti gli altri colori: perché non c'è materiale piú duttile o piú adatto ad essere colorato[6]. Comunque le pietre piú apprezzate sono quelle bianche e trasparenti perché sono
199 le piú simili al cristallo. Nell'impiego in contenitori per bere il vetro ha soppiantato metalli come l'oro e l'argento, però non è in grado di

nel tempio della Concordia (su cui, XXXIV.73, nota 7), restaurato da Augusto nell'ambito della sua risistemazione del Foro Romano (Simon, *Augustus* cit., pp. 84-91), si inquadrerebbe nell'interpretazione augustea delle vicende belliche intraprese dal principe come episodi funzionali al conseguimento della concordia portata al mondo dalla *pax Romana* (sui concetti di guerra e pace nella cultura augustea, E. S. Gruen, in *The Age of Augustus* cit., pp. 51-72).

197 [1] Su Eliopoli, uno dei piú importanti centri religiosi del basso Egitto, cfr. anche parr. 64, nota 1 e 65, note 1 sg.; la statua in questione, detta da Plinio «piuttosto antica», doveva risalire quindi al passato faraonico ed esser stata reinterpretata in età tolemaica come Menelao, ritenuto eroe egizio perché sarebbe stato sospinto in Egitto durante il ritorno da Troia (Odissea IV 78-393). Il monumento era stato asportato illecitamente, probabilmente per la rarità e la preziosità di una statua in ossidiana (cfr., al paragrafo precedente, l'espressione *pro miraculo*), da un governatore d'Egitto, ma Tiberio, venuto in possesso del patrimonio di questi, restituí la statua al santuario eliopolitano. Plinio non cita per nome il personaggio in questione, probabilmente perché era risaputo di quale governatore d'Egitto Tiberio aveva alienato l'eredità (l'espressione *eius, qui, ecc.* fa pensare a persona ed evento noti): si tratta probabilmente di Seio, padre di Seiano, la cui eredità doveva esser divenuta di proprietà imperiale nel 31 d. C. (cfr. par. 163, nota 2). Tuttavia l'integrazione *Sei* tra *hereditate* ed *eius* (cfr. l'apparato critico del Mayhoff, *ad loc.*) è forse troppo ardita, risultando, a mio parere, plausibile la lezione tràdita.

[2] Da Plinio dipende Isidoro, *Origines* XVI 16.5. Senocrate di Efeso, figlio di Zenone, è citato da Plinio come sua fonte anche in XXXVII.25 e 37, dove precisa che questi aveva scritto molto recentemente ed era ancora vivente, e nelle bibliografie dei libri XII, XIII e XXXVII; scrittore del trattato Λιθογνώμων («conoscitore di pietre»), è da distinguere dal Senocrate critico d'arte e dall'omonimo scrittore di medicina. Poiché il Senocrate scrittore di pietre non compare nella bibliografia del libro XXXVI, questa citazione sarebbe incidentale e non indicherebbe un'utilizzazione del trattato nel libro in questione.

198 [1] Plinio, dopo aver parlato della pietra ossidiana, dà una fugace notizia delle sue imitazioni in vetro, ottenute con la dipintura (ovviamente in nero stralucido), quindi, per associazione di idee, passa a parlare di un altro tipo di vetro dipinto, l'*haematinum* («sanguigno»), cosí denominato dal suo colore rosso. Sulla dipintura del vetro, par. 193, nota 4.

[2] Plinio, per associazione tematica, dà notizia di altre imitazioni in vetro di pietre preziose: il vetro bianco doveva essere una delle imitazioni del cristallo di rocca (cfr. parr. 194, nota 3; 195, nota 2).

[3] Imitazioni in vetro dei vasi in pietra di murra (cfr. par. 1, nota 1).

[4] Questi vetri erano imitazioni forse di una varietà di zaffiro o d'ametista (cfr. XXXVII.122 e 125).

[5] Forse imitazioni dei lapislazzuli (cfr. XXXVII.120; Teofrasto, *De lapidibus* 37).

[6] Il vetro si dipingeva sia a smalto (in tal caso, una volta dipinto, era di nuovo sottoposto a cottura), sia a freddo (la pittura era protetta da una vernice trasparente): cfr. par. 193, nota 4.

Est autem caloris inpatiens, ni praecedat frigidus liquor, cum addita aqua vitreae pilae sole adverso in tantum candescant, ut vestes exurant. Fragmenta teporata adglutinantur tantum, rursus tota fundi non queunt praeterquam abruptas sibimet in guttas, veluti cum calculi fiunt, quos quidam ab oculis appellant, aliquos et pluribus modis versicolores. – Vitrum sulpuri concoctum feruminatur in lapidem.

200 (68) Et peractis omnibus, quae constant ingenio arte naturam faciente, succurrit mirari nihil paene non igni perfici. Accipit harenas, ex quibus aliubi vitrum, aliubi argentum, aliubi minium, aliubi plumbi genera, aliubi pigmenta, aliubi medicamenta fundit. Igni lapides in aes solvuntur, igni ferrum gignitur ac domatur, igni aurum perficitur, igni cremato lapide caementa in tectis ligantur. Alia saepius uri prodest, eademque materia aliud gignit primis ignibus, aliud secundis, aliud tertiis, quando ipse carbo vires habere incipit restinctus atque interisse creditus maioris fit virtutis. Inmensa, inproba rerum naturae portio et in qua dubium sit, plura absumat an pariat.

202 (69) Est et ipsis ignibus medica vis. Pestilentiae, quae obscuratione solis contrahitur, ignes si fiant, multifariam auxiliari certum est. Empedocles et Hippocrates id demonstravere diversis locis. Ad

sopportare il calore, se prima non vi si è messo un liquido freddo; al contrario, sfere di vetro che sono state riempite d'acqua diventano tanto calde, quando sono colpite in pieno dal sole, che riescono ad incendiare la stoffa[1]. I frammenti di vetro rotto, riscaldati, si attaccano soltanto, ma poi non possono liquefarsi integralmente se non in gocce separate, come si fa quando si costruiscono le biglie di vetro che taluni designano dal nome degli occhi: alcune sono di molti colori in parecchie combinazioni[2]. Il vetro, quando è fatto fondere con lo zolfo, si rassoda acquistando la robustezza della pietra[3].

200 (68) Ed ora che abbiamo descritto tutti i risultati raggiunti dall'ingegno che, servendosi dell'arte, riproduce la natura, siamo colti da stupore, al pensiero che non c'è quasi nessun risultato che possa essere raggiunto senza l'ausilio del fuoco[1]. Il fuoco prende le sabbie: e da queste produce da una vetro, da un'altra argento, da un'altra minio[2], da un'altra le varie specie di piombo[3], da un'altra coloranti, da un'altra medicamenti. Col fuoco le pietre si sciolgono in rame, col fuoco si produce e si lavora il ferro, col fuoco si raffina l'oro, nel fuoco bruciano i sassi che fanno stare assieme le pietre delle case[4]. Al-

201 cuni materiali è opportuno farli bruciare piú volte, e lo stesso materiale fornisce un prodotto alla prima combustione, un altro alla seconda, un altro alla terza, e quando è ridotto a carbone, proprio allora comincia, oramai spento, ad avere piú forza, e quando lo si crede perito, diventa di maggiore efficacia. Il fuoco è un elemento della natura smisurato, senza legge, un elemento per cui si sta in dubbio se sia maggiore il suo effetto distruttivo o quello costruttivo.

202 (69) Ancora, il fuoco ha virtú mediche. È accertato che in parecchi casi accendere fuochi giova nelle epidemie provocate dalle eclissi di sole. Empedocle ed Ippocrate lo hanno dimostrato in vari passi. Per le slogature interne e le contusioni delle viscere addominali Mar-

203 co Varrone dice, per usare proprio le sue parole: «vaso officinale sia il focolare; di lí si prende infatti la lisciva di cenere che, bevuta, guarisce[1]. Basta guardare ai gladiatori che, quando hanno finito un com-

199. [1] Plinio segnala la stessa proprietà per le sfere di cristallo di rocca (XXXVII.88).

[2] Si trattava di pedine da giuoco, generalmente vitree (Ovidio, *Ars Amatoria* II 207 s.; *Laus Pisonis* 193).

[3] Plinio aveva segnalato lo stesso effetto anche per il salnitro: cfr. XXXI.122.

200. [1] A questo passo pliniano si rifà Isidoro, *Origines* XIX 6.2. L'esaltazione dell'importanza del fuoco nella natura e nelle industrie umane è un *tópos* nelle letterature greca e latina fin da Eraclito.

[2] Cinabro artificiale (Teofrasto, *De lapidibus* 58-60), ottenuto con filtraggio di sabbia brillante rossastra e non, come afferma erroneamente Plinio, a mezzo di cottura (Rouveret, *ad loc.*).

[3] Piombo e stagno (XXXIV.156-76).

[4] Il riferimento è al calcare (cfr. par. 174, nota 1).

201. [1] Si tratta d'una pozione d'acqua in cui si erano fatte bollire ceneri con sali di soda o potassio: cfr. XXVIII.244; Scribonio Largo, *Composizioni* 184, 198; Marcello Empirico, *Medicamenti* IV 28.

203 convolsa interiora viscere aut contusa, M. Varro – ipsis enim verbis eius utar – pyxis sit, inquit, focus. Inde enim cinis lixivus potus medetur. Licet videre gladiatores, cum deluserunt, hac iuvari potione. Quin et carbunculum, genus morbi, quo duos consulares nuper absumptos indicavimus, querneus carbo tritus cum melle sanat. Adeo in rebus damnatis quoque ac iam nullis sunt aliqua commoda, ut carbone ecce atque cinere.

204 (70) Non praeteribo et unum foci exemplum Romanis litteris clarum: Tarquinio Prisco regnante tradunt repente in foco eius comparuisse genitale e cinere masculi sexus eamque, quae insederat ibi, Tanaquilis reginae ancillam Ocresiam captivam consurrexisse gravidam. Ita Servium Tullium natum, qui regno successit. Inde et in regia cubanti ei puero caput arsisse, creditumque Laris familiaris filium. Ob id Compitalia ludos Laribus primum instituisse.

battimento, si aiutano con questa pozione». Ed inoltre le «bolle nere», quel tipo di malattia da cui ho ricordato già che sono stati troncati due ex consoli, le guarisce il carbone di quercia triturato in miele[2]. Fino a tal punto, anche per cose da buttare, per cose che non esistono piú, c'è qualche modo di essere giovevoli: ecco, ad esempio, il carbone e la cenere.

204 (70) Non trascurerò anche un aneddoto sul focolare, che è celebre nella letteratura romana[1]. Narrano che durante il regno di Tarquinio Prisco, tutto ad un tratto nel focolare di lui comparve un genitale di sesso maschile fatto di cenere e che una ancella della regina Tanaquil, Ocresia, che sedeva lí accanto, si alzò incinta; cosí nacque Servio Tullio, successore sul trono. In seguito, anche mentre quest'ultimo, fanciullo, dormiva nella reggia, un fuoco gli si accese sul capo[2], e si credette che fosse figlio del Lare della famiglia: perciò egli avrebbe istituito per primo i Compitali, giochi in onore dei Lari[3].

[2] Cfr. XXVI.5 (con note 1-3).

204. [1] Cfr. Livio, I 39; l'episodio è narrato anche da Dionisio d'Alicarnasso, IV 2.1; Plutarco, *De fort. Rom*, 10.

[2] Cfr. II. 241 (con nota 1).

[3] Feste celebrate i primi giorni dell'anno in onore dei Lari, venerati nei crocevia (*compita*). L'istituzione del culto ad opera di Servio Tullio è riportata anche da Dionisio d'Alicarnasso, IV 14.3 e Macrobio, I 7.34. L'associazione di Servio Tullio al culto di Vulcano (dio del fuoco) è coerente con la probabile istituzione da parte di questo re del *Volcanal* (sede del culto di questo dio nel Foro romano, presso il Comizio), che risalirebbe appunto alla metà del VI sec. a. C., quando regnava Servio (578-534 a. C., secondo la tradizione): cfr. Coarelli, *Il Foro Romano* cit., I, pp. 161-88 e XXXIV.22, nota 1.

LIBRO TRENTASETTESIMO

Gemme e pietre preziose

(Traduzione e note di Gianpiero Rosati)

Annunciando il contenuto degli ultimi due libri della sua opera, quelli di carattere piú propriamente mineralogico, Plinio aveva confessato la tentazione di passarne sotto silenzio, e condannare all'ignoranza, almeno la parte riguardante i prodotti di lusso piú smodato (*Lapidum natura restat, hoc est praecipua morum insania, etiam ut gemmae cum sucinis atque crystallinis murrinisque sileantur*, XXXVI. 1). Gemme, ambra, cristallo, murra sono un campione ben rappresentativo del libro XXXVII, che conclude il grande disegno della *Naturalis historia*: ma sull'indignazione moralistica vediamo prevalere l'esigenza di completezza, dichiarata a inizio di libro («Perché nulla manchi al piano della mia opera, restano ora le gemme», par. 1) e ribadita, con la soddisfazione dell'impegno assolto, nelle parole finali («Ti abbiamo celebrata in tutte le tue parti», 205).

Sicché il libro conclusivo dell'enciclopedia pliniana è dedicato alla trattazione delle pietre preziose, in cui, dice Plinio, le meraviglie della natura sembrano trovare il loro trionfo e offrire, in questa sorta di universo miniaturizzato, un godimento assoluto delle sue bellezze (1). Particolarmente sensibile – specie in virtú dell'istanza moralistica che lo muove – ai fenomeni sociali connessi al lusso e alle sue esibizioni, Plinio abbozza una rapida storia della moda delle pietre preziose, dal mito (come già aveva fatto per i metalli preziosi nel libro XXXIII, al quale si richiama) alla storia greca e romana (parr. 2-20), seguendone le tappe piú significative, fra le quali un posto di rilievo viene assegnato alle celebrazioni del terzo trionfo di Pompeo (12 sgg.), nella cui scia sono collocate anche le imperiali stravaganze di Caligola (17) e Nerone (19 sg.).

Ha inizio di qui la trattazione vera e propria dei minerali preziosi, a cominciare dai pregiatissimi vasi di murra (parr. 21 sg.), dal cristallo (23-29) e dall'ambra, che occupa «il posto immediatamente seguente tra gli oggetti di lusso» (30), e che Plinio addita a emblema dell'irrazionale gratuità di certe passioni umane («Quanto all'ambra, nemmeno il lusso è ancora riuscito a escogitare una ragione per il suo uso», 30).

L'analisi dell'origine dell'ambra offre a Plinio il pretesto per una violenta polemica razionalistica, di cui farà le spese anche Sofocle (parr. 40 sg.), contro le fantasie mitologiche dei Greci (parr. 31 sgg.), alle quali egli contrappone – per una volta – una spiegazione scientificamente davvero ineccepibile (42-46). Enumerati i vari tipi di ambra e descritti caratteristiche e usi (parr. 47-51, con un'appendice sul lincurio, 52 sg.), Plinio passa a parlare delle vere gemme (quali propriamente non sono i materiali fin qui trattati, ad esse associati solo per affinità e prestigio: cfr. par. 30), adottando un criterio di rinomanza e valore

(54): si inizia perciò dal diamante (55 sgg.), che ha «il prezzo piú alto fra i beni degli uomini», cui seguono le perle (già esaminate nel libro IX, al quale Plinio si limita a rinviare: 62), poi gli smeraldi (62 sgg.), i berilli (76 sgg.), gli opali (parr. 80 sgg.). A questa prima serie di pietre preziose, sul cui ordine gerarchico c'è accordo unanime, ne seguono altre su cui la valutazione è piú incerta, come sardonici (85 sgg.) e onici (90 sgg.).

Al par. 91 Plinio modifica dichiaratamente il criterio espositivo, adottandone uno basato sul colore delle gemme. Seguono pertanto quelle color fuoco: la famiglia dei carbonchi (parr. 92 sgg.), la licnide (103 sg.), la sarda (105 sg.); poi quelle verdi: il topazio (107 sgg.), la callaina (110 sgg.), il prasio (113), il nilio e la malachite (114), il diaspro (115 sgg.); poi quelle cerulee (119 sg.); quelle color porpora (120 sgg.); quelle di colore dorato (126 sgg.); quelle bianche (129 sgg.). Esaurito anche questo criterio di esposizione, Plinio ne adotta ancora un altro per le pietre restanti: «Considerate per categorie di colori le gemme principali, tratteremo le rimanenti in ordine alfabetico» (138). Ma il materiale è davvero inesauribile, e dopo un po' Plinio non rinuncia a ricorrere a ulteriori tipi di classificazione. Si ricomincia quindi dalle pietre che sono denominate in base alle parti del corpo umano (186), o in base agli animali (187), o alla somiglianza con oggetti inanimati (188 sgg.), per finire con le pietre ancora prive di denominazione e con quelle artificiali (193 sgg.).

La necessità di ricorrere, a piú riprese, a diversi criteri classificatori costituisce la spia piú evidente dell'oggettiva difficoltà di inquadrare in un sistema di categorie esaustive la sfuggente moltitudine degli oggetti e dei nomi, specie in un campo soggetto piú di altri alla mutevolezza delle mode, alle infatuazioni collettive, al gusto degli esotismi, par. 195. Tanto che, alla fine, lo scrupolosissimo Plinio si vede costretto a una dichiarazione di resa («Essendo i nomi infiniti – e io non penso davvero di passarli in rassegna tutti, innumerevoli come sono anche per le menzogne dei Greci –, ora che ho segnalato le pietre nobili, e anzi anche alcune volgari, mi basterà aver distinto le specie piú rare che meritano di esser menzionate», *ibid.*), ma non manca di sfruttare la circostanza a fini polemici, come pretesto per accusare la solita futilità dei Greci, che introducono disordine nella realtà e nell'universo del sapere. È contro questo disordine che Plinio reagisce, e a tale intenzione risponde un suo gesto molto significativo, quando – nel corso di riassuntive considerazioni generali sulla forma delle gemme e sulla deprecabile diffusione dei falsi – dichiara di voler condannare al silenzio, lui saccheggiatore infaticabile dei testi piú vari e disparati, e assertore del principio che qualsiasi libro può offrire una qualche utilità, gli autori che insegnano le lucrosissime tecniche di contraffazione: cfr. 197. Nello «scienziato» moralista l'amore della verità è, nonostante tutto, piú forte della riprovazione del lusso («Noi, al contrario, mostreremo il criterio per scoprire le pietre false, dal momento che contro le frodi è giusto che anche il lusso sia difeso», 198): dichiarazione che sigilla emblematicamente una delle sezioni piú affascinanti della *Naturalis historia*.

Ma l'opera non si chiude prima che vi trovi spazio un ultimo sfogo classificatorio: dei paesi piú generosamente beneficiati dalla natura, che permette a Plinio di assegnare all'Italia il topico primato fra le nazioni, e dei prodotti piú pregiati e costosi (dove risalta la considerazione – ennesima moralistica constatazione dell'imprevedibile irrazionalità delle passioni umane – che l'oro, l'ambitissimo oro, causa e fomite di ogni male, non occupa che il decimo posto

nella scala di tutti i valori: par. 204). E cosí, celebrata la sua vittoria sul disordine del mondo, pago e orgoglioso («noi, soli fra i Quiriti...») di aver inventariato la realtà con le sue meraviglie, Plinio può concludere la sua titanica impresa levando un inno solenne (in corrispondenza col tono elevato dell'esordio dell'opera, II.1) alla «Natura madre di tutte le cose» (205).

1 (1) Ut nihil instituto operi desit, gemmae supersunt et in artum coacta rerum naturae maiestas, multis nulla parte mirabilior. Tantum tribuunt varietati, coloribus, materiae, decori, violare etiam signis, quae causa gemmarum est, quasdam nefas ducentes, aliquas vero extra pretia ulla taxationemque humanarum opum arbitrantes, ut plerisque ad summam absolutamque naturae rerum contemplationem satis sit una aliqua gemma.

2 Quae fuerit origo et a quibus initiis in tantum admiratio haec exarserit, diximus quadamtenus in mentione auri anulorumque. Fabulae primordium a rupe Caucasi tradunt, Promethei vinculorum interpretatione fatali, primumque saxi eius fragmentum inclusum ferro ac digito circumdatum: hoc fuisse anulum et hoc gemmam. –

3 (2) His initiis coepit auctoritas in tantum amorem elata, ut Polycrati Samio, insularum ac litorum tyranno, felicitatis suae, quam nimiam fatebatur etiam ipse qui felix erat, satis piamenti in unius gemmae voluntario damno videretur, si cum Fortunae volubilitate paria fecisset, planeque ab invidia eius abunde se redimi putaret, si hoc unum doluisset, adsiduo gaudio lassus. Ergo provectus navigio in al-
4 tum anulum mersit. At illum piscis, eximia magnitudine regi natus, escae vice raptum, ut faceret ostentum, in culina domino rursus For-

1 (1) Perché nulla manchi al piano della mia opera, restano ora le gemme: la maestà della natura vi si concentra in uno spazio ristretto, e molti ritengono che in nessun altro aspetto essa sia piú degna di ammirazione. Si attribuisce tanto valore alla loro varietà, ai loro colori, alla loro materia, alla loro magnificenza, che inciderne alcune con figure – è questa la prima ragione dell'uso delle gemme – la si ritiene addirittura un'empietà; altre poi sono considerate al di là di ogni prezzo e della valutazione delle ricchezze umane, tanto che a molti basta, per una contemplazione suprema e assoluta della natura, una sola gemma qualunque.

2 Quale sia stata la loro origine e l'inizio dell'attuale sfrenata passione, lo abbiamo in parte detto menzionando l'oro e gli anelli[1]. Le leggende ne riconducono l'origine alla rupe del Caucaso, secondo la fatale interpretazione delle catene di Prometeo: per la prima volta un frammento di questa roccia sarebbe stato incastonato nel ferro e infilato al dito: l'uno sarebbe stato il primo anello, l'altro la prima gemma.

3 (2) Di qui ebbe inizio la voga delle pietre preziose; e crescendo diventò una tale passione che Policrate di Samo[1], sovrano di isole e di coste, per espiare quella prosperità che egli stesso, nel suo successo, riconosceva eccessiva, considerò un sacrificio sufficiente la perdita volontaria di una sola gemma, se avesse pareggiato in tal modo i conti con la volubilità della Fortuna; e ritenne in tutta certezza di riscattarsi pienamente dall'invidia della dea soffrendo quest'unico dolore, lui che era spossato da una felicità ininterrotta. Si fece dunque portare al largo su una barca e gettò l'anello nelle profondità del
4 mare. Ma un pesce, che per la sua straordinaria grandezza era destinato a un re[1], lo afferrò come se fosse un'esca e – questo è il prodi-

2. [1] Si veda sopra, XXXIII.8 sgg.

3. [1] Tiranno di Samo dal 538 al 522 a. C., portò la sua città a grande prosperità e potenza. L'aneddoto dell'anello, che risale a Erodoto (III 40-42), è già accennato da Plinio a XXXIII.27.

4. [1] È noto che era consuetudine diffusa quella di offire ai sovrani pesci di dimensioni fuori dal

tunae insidiantis manu reddidit. Sardonychem eam gemmam fuisse constat, ostenduntque Romae, si credimus, in Concordiae delubro cornu aureo Augustae dono inclusam et novissimum prope locum
5 praelatis multis optinentem. – (3) Post hunc anulum regis alterius in fama est gemma, Pyrrhi illius, qui adversus Romanos bellum ges-
6 sit. Namque habuisse dicitur achaten, in qua novem Musae et Apollo citharam tenens spectarentur, non arte, sed naturae sponte ita discurrentibus maculis, ut Musis quoque singulis sua redderentur insignia. Nec deinde alia, quae tradatur magnopere, gemmarum clari-
7 tas exstat apud auctores, praeterquam Ismenian choraulen multis fulgentibusque uti solitum, comitante fabula vanitatem eius: indicato in Cypro sex aureis smaragdo, ubi erat scalpta Amymone, iussisse numerari et, cum duo relati essent, male, Hercules, factum dixisse, multum enim detractum gemmae dignitati. Hic videtur instituisse, ut omnes musicae artis hac quoque ostentatione censerentur, veluti Dionysodorus, aequalis eius et aemulus, ut sic quoque par videretur qui tertius eodem tempore inter musicos fuit: Nicomachus enim multas tantum habuisse gemmas traditur, sed nulla peritia electas.
8 Sed forte quadam his exemplis initio voluminis oblatis adversus istos, qui sibi hac ostentatione adrogant, ut palam sit eos tibicinum

gio – lo restituí nella cucina al suo proprietario, in virtú di un intervento della Fortuna sempre in agguato. Risulta che quella gemma fosse una sardonice[2], e, se crediamo a quel che si dice, è in mostra a Roma, nel tempio della Concordia[3], incastonata in un corno d'oro, dono dell'imperatrice[4]; e occupa quasi l'ultimo posto tra tante altre gemme che le sono preferite.

5 (3) Dopo quest'anello è famosa la gemma di un altro re, di quel Pirro che fece guerra contro i Romani[1]. Si dice che avesse, infatti, un'agata nella quale si vedevano le nove Muse e Apollo con la cetra; e non per artificio di qualcuno, ma per uno spontaneo fenomeno della natura, le macchie erano disposte in modo tale che anche a ognuna
6 delle Muse erano assegnati i suoi attributi distintivi. Non risulta poi, presso le nostre fonti, nessun'altra gemma che vada particolarmente segnalata, tranne quelle, numerose e splendide, di cui era solito adornarsi il flautista Ismenia[1]. C'è un aneddoto legato alla sua vanità: a Cipro fu messo in vendita per sei pezzi d'oro uno smeraldo[2] su cui era incisa Amimone[3]: egli ordinò di pagare la somma, e siccome due dei pezzi d'oro gli furono restituiti: «Non è giusto, per Ercole! – esclamò, – perché cosí si è molto sminuito il valore della pietra».
7 Sembra che sia stato lui, Ismenia, a introdurre l'uso per cui tutti i musicisti sono giudicati anche per questa forma di esibizione; come Dionisodoro[1], suo contemporaneo e rivale, che anche in questo sembrò suo pari, mentre fu solo terzo fra i musicisti dello stesso periodo: quanto a Nicomaco[2], si dice che si limitasse a possedere molte gemme, ma non avesse alcuna competenza nello sceglierle.

8 Ma un caso fortuito ha fatto sí che io segnalassi all'inizio del volume questi esempi, che si possono ben rivolgere contro coloro i quali con tale ostentazione pretendono di dimostrare che la vanità di cui

comune (uso che darà lo spunto alla quarta satira di Giovenale): cfr. ad esempio Seneca, *Epistulae ad Lucilium* 95.42; Svetonio, *Tiberius* 60; Marziale, XIII.91.

[2] Mentre secondo la versione di Erodoto si sarebbe trattato di uno smeraldo. Sulla sardonice cfr. piú avanti parr. 85 sg.

[3] Su cui cfr. sopra XXXIV.73, nota 7.

[4] Cioè Livia, moglie di Augusto.

5. [1] Il noto re epirota che con alterno successo si scontrò coi Romani nei primi decenni del III secolo a. C. fino alla definitiva sconfitta subita a *Maleventum* nel 275.

6. [1] Il suo nome compare, oltre a qui, solo in un passo di Plutarco (*Vite parallele*, *Pericle* 1.5), che accenna a lui come a un abile flautista.

[2] Col termine smeraldo, come vedremo anche piú avanti, Plinio definisce non solo lo smeraldo vero e proprio ma una grande varietà di pietre verdi; qui probabilmente si tratta di un quarzo verde.

[3] Una delle Danaidi, le famose cinquanta sorelle, figlie di Danao che uccisero tutte (tranne Ipermestra) i loro mariti. Amimone fu sedotta da Posidone, che fece sgorgare una fonte cui diede il nome di lei.

7. [1] Non altrimenti noto.

[2] Anche di lui, secondo in questa classifica di musicisti, non abbiamo altre notizie.

gloria tumere: (4) Polycratis gemma, quae demonstratur, intacta inlibataque est; Ismeniae aetate multos post annos apparet scalpi etiam smaragdos solitos. Confirmat hanc eandem opinionem edictum Alexandri Magni, quo vetuit in hac gemma ab alio se scalpi quam ab Pyrgotele, non dubie clarissimo artis eius. Post eum Apollonides et Cronius in gloria fuere quique divi Augusti imaginem simillime expressit, qua postea principes signant, Dioscurides. Sulla dictator tra-
9 ditione Iugurthae semper signavit. Est apud auctores et Intercatiensem illum, cuius patrem Scipio Aemilianus ex provocatione interfecerat, pugnae effigie eius signasse, volgato Stilonis Praeconini sale,
10 quidnam fuisse facturum, si Scipio a patre eius interemptus fuisset. Divus Augustus inter initia sphinge signavit. Duas in matris anulis eas indiscretae similitudinis invenerat. Altera per bella civilia absente ipso signavere amici epistulas et edicta, quae ratio temporum nomine eius reddi postulabat, non inficeto lepore accipientium, aenigmata adferre eam sphingem. Quippe etiam Maecenatis rana per collationes pecuniarum in magno terrore erat. Augustus postea ad devitanda convicia sphingis Alexandri Magni imagine signavit.

11 (5) Gemmas plures primus omnium Romae habuit – quod pere-

vanno gonfi è la stessa dei suonatori di flauto. (4) La gemma di Policrate, che è messa in mostra, è ancora intatta, senza traccia di incisione; al tempo di Ismenia, molti anni piú tardi, appare evidente che era invalso l'uso di incidere anche gli smeraldi. A conferma di questa opinione c'è un editto di Alessandro Magno, col quale egli vietava che fosse scolpito su questo tipo di pietra il suo ritratto da chiunque eccetto Pirgotele, senza dubbio il piú insigne in quell'arte[1]. Dopo di lui ebbero successo Apollonide e Cronio, e colui che scolpí un ritratto perfettamente somigliante del divino Augusto, usato da allora in poi dagli imperatori come sigillo, e cioè Dioscuride[2]. Il dittatore Sil-
9 la usò sempre un sigillo raffigurante la resa di Giugurta[3]. Si trova scritto in alcuni autori che anche l'uomo di Intercazia[1] il cui padre, sfidato a duello Scipione Emiliano[2], ne era stato ucciso, aveva un sigillo con l'immagine di quello scontro[3]; da cui la nota battuta di Stilone Preconino[4]: e che mai avrebbe fatto se fosse stato suo padre a
10 uccidere Scipione? Il divino Augusto, ai suoi inizi, usava un sigillo raffigurante una sfinge: ne aveva trovate due perfettamente simili tra gli anelli della madre. Con l'uno dei due, durante le guerre civili, quando lui era assente, gli amici sigillavano le lettere e gli editti che le circostanze richiedevano fossero emessi a suo nome; da cui il motto, non privo di arguzia, di coloro che li ricevevano: quella sfinge portava i suoi enigmi. Naturalmente anche la rana di Mecenate era motivo di panico in occasione delle raccolte di imposte. In seguito Augusto, per evitare le ironie provocate dalla sfinge, usò un sigillo con l'effigie di Alessandro Magno[1].

11 (5) Il primo ad avere a Roma una collezione di gemme – che con

8. [1] Secondo un editto già ricordato da Plinio (VII.125), Alessandro stabilí che il solo Apelle tra i pittori potesse ritrarlo, cosí come Pirgotele soltanto poteva inciderne l'immagine e Lisippo riprodurlo nel bronzo.

[2] Sono queste le sole notizie che abbiamo su Apollonide e Cronio, mentre di piú sappiamo su Dioscoride. Probabilmente originario di Aigai, in Cilicia, gli sono attribuiti vari ritratti di Augusto incisi su gemme e diverse altre opere.

[3] Plinio si riferisce alla proditoria consegna di Giugurta, il celebre re di Numidia, da parte del suocero Bocco nelle mani di Silla, che pur essendo allora (105 a. C.) solo questore al servizio di Mario, rivendicò sempre a sé l'onore del successo su Giugurta facendo incidere la scena della resa sul proprio anello, usato come sigillo.

9. [1] Città della Spagna Tarragonese (cfr. III.26).

[2] Publio Cornelio Scipione Emiliano, detto Africano Minore (185/4-129 a. C.) figlio di Lucio Emilio Paolo Macedonico e adottato dal figlio di Publio Cornelio Scipione Africano, fu il principale autore della definitiva caduta di Cartagine nel 146.

[3] L'episodio, che ebbe luogo durante la guerra di Spagna, è appena accennato da Livio (XLVIII *Periochae*), il quale riferisce che l'Emiliano «uccise un barbaro che l'aveva sfidato».

[4] Su cui cfr. sopra XXXIII.29, nota 3.

10. [1] Abbiamo anche da Svetonio (*Augustus* 50) notizie sui sigilli di Augusto: prima la sfinge, poi l'immagine di Alessandro, infine il suo ritratto, inciso da Dioscoride (di cui abbiamo letto qui sopra, al par. 8) e usato anche dai suoi successori.

grino appellant nomine dactyliothecam – privignus Sullae Scaurus, diuque nulla alia fuit, donec Pompeius Magnus eam, quae Mithridatis regis fuerat, inter dona in Capitolio dicaret, ut Varro aliique aetatis eius auctores confirmant, multum praelata Scauri. Hoc exemplo Caesar dictator sex dactyliothecas in aede Veneris Genetricis consecravit, Marcellus Octavia genitus unam in aede Palatini Apollinis.

12 (6) Victoria tamen illa Pompei primum ad margaritas gemmasque mores inclinavit, sicut L. Scipionis et Cn. Manli ad caelatum argentum et vestes Attalicas et triclinia aerata, sicut L. Mummi ad Corin-
13 thia et tabulas pictas. Id uti planius noscatur, verba ex ipsis Pompei triumphorum actis subiciam. Ergo tertio triumpho, quem de piratis, Asia, Ponto gentibusque et regibus in VII volumine operis huius indicatis M. Pisone M. Messala cos. pr. k. Octobres natali suo egit, transtulit alveum cum tesseris lusorium e gemmis duabus latum pedes tres, longum pedes quattuor – ne quis effetas res dubitet nulla gemmarum magnitudine hodie prope ad hanc amplitudinem acce-
14 dente, in eo fuit luna aurea pondo XXX –, lectos tricliniares tres, vasa ex auro et gemmis abacorum novem, signa aurea tria Minervae, Martis, Apollinis, coronas ex margaritis XXXIII, montem aureum quadratum cum cervis et leonibus et pomis omnis generis circumda-

termine straniero si chiama dattilioteca[1] – fu il figliastro di Silla, Scauro[2]. Per lungo tempo non ce ne furono altre, finché Pompeo il Grande dedicò in Campidoglio, tra altri doni, quella che era stata del re Mitridate[3]; eppure questa, come confermano Varrone e altri autori del suo tempo, era molto inferiore a quella di Scauro. Dietro questo esempio, il dittatore Cesare consacrò sei dattilioteche nel tempio di Venere Genitrice[4], e Marcello, figlio di Ottavia[5], una nel tempio di Apollo Palatino[6].

12 (6) Fu comunque quella vittoria di Pompeo che introdusse la moda delle perle e delle pietre preziose; cosí le vittorie di Lucio Scipione[1] e di Gneo Manlio[2] avevano fatto per la moda dell'argenteria cesellata, i tessuti attalici[3] e i letti da triclinio ornati di bronzo; e cosí quella di Lucio Mummio per i vasi di Corinto e i quadri[4].

Per rendere piú chiara la cosa, riferirò testualmente le parole trat-
13 te dagli stessi Atti dei trionfi di Pompeo. Dunque, al suo terzo trionfo, che celebrò sui pirati, l'Asia, il Ponto, sui popoli e i re elencati nel settimo libro di quest'opera[1], sotto il consolato di Marco Pisone e Marco Messalla [61 a. C.], il 30 settembre, giorno del suo compleanno[2], Pompeo fece sfilare una scacchiera con tutti i pezzi, fatta di due minerali preziosi, larga tre piedi e lunga quattro (perché non ci siano dubbi che le risorse naturali si sono esaurite – dal momento che oggi nessuna gemma nemmeno si avvicina a una tale misura –
14 c'era in quella scacchiera una luna d'oro del peso di 30 libbre[3]); tre letti da triclinio; vasellame d'oro e di pietre preziose da riempire nove tavolini; tre statue d'oro di Minerva, di Marte e di Apollo; trentatre corone di perle; una montagna quadrata d'oro con cervi e leoni e frutti d'ogni genere, e con attorno una vite d'oro; una grotta di

11. [1] È il greco *daktyliothéke* = «collezione di anelli».

[2] Marco Emilio Scauro, uomo politico (per lui Cicerone scrisse un'orazione di difesa) famoso per le sue ricchezze, divenne figliastro di Silla quando sua madre (già moglie del Marco Emilio Scauro che fu a lungo *princeps senatus*) si risposò nell'87 a. C. Cfr. già XXXVI.113 e 116.

[3] Mitridate il Grande, il famoso re del Ponto (il sesto: 120-63 a. C.), sconfitto presso il fiume Lico nel 63 da Pompeo, che nel proprio trionfo esibí le sterminate ricchezze del monarca.

[4] Era situato nel Foro di Cesare.

[5] Marco Claudio Marcello (42-23 a. C.), figlio della sorella di Augusto, del quale sposò nel 25 la figlia Giulia.

[6] Situato appunto sul Palatino, era strettamente connesso alla Casa di Augusto.

12. [1] Cfr. sopra XXXIII.148 e nota 2.

[2] Cfr. XXXIV.14.

[3] Cfr. XXXIII.63, nota 4.

[4] È la vittoria che Lucio Mummio riportò nel 146 a. C. su Corinto, da lui saccheggiata e distrutta. Cfr. sopra XXXIII.149, XXXIV.12, XXXV.24.

13. [1] Cfr. VII.98.

[2] Cioè il 29 settembre del 61 a. C., essendo Pompeo nato nel 106 (nel calendario anteriore alla riforma giuliana il mese di settembre aveva 29 giorni).

[3] Equivalenti a quasi 10 kg.

ta vite aurea, musaeum ex margaritis, in cuius fastigio horologium. Erat et imago Cn. Pompei e margaritis, illa relicino honore grata, illius probi oris venerandique per cunctas gentes, illa ex margaritis, il-
15 la severitate victa et veriore luxuriae triumpho! Numquam profecto inter illos viros durasset cognomen Magni, si prima victoria sic triumphasset! E margaritis, Magne, tam prodiga re et feminis reperta, quas gerere te fas non sit, fieri tuos voltus? Sic te pretiosum vi-
16 deri? Non ergo illa tua similior est imago, quam Pyrenaei iugis inposuisti? Grave profecto, foedum probrum erat, ni verius saevum irae deorum ostentum id credi oporteret clareque intellegi posset iam tum illud caput orientis opibus sine reliquo corpore ostentatum. Cetera triumphi eius quam virilia! HS [MM] r. p. data, legatis et quaesto-
17 ribus, qui oras maris defendissent, HS [M], militibus singulis HS sena milia. Tolerabiliorem tamen causam fecit C. principis, qui super cetera muliebria soccos induebat e margaritis, aut Neronis principis, qui sceptra et personas et cubilia viatoria unionibus construebat. Quin immo etiam ius videmur perdidisse corripiendi gemmata potoria et varia supellectilis genera, anulos translucentes. Quae enim non luxuria innocentior existimari possit?

18 (7) Eadem victoria primum in urbem myrrhina invexit, primusque Pompeius capides et pocula ex eo triumpho Capitolino Iovi di-

perle con una meridiana alla sua sommità. C'era anche un ritratto di Gneo Pompeo fatto in perle, cosí amabile con quel suo bel ciuffo ribelle[1], l'effigie di quel volto onesto e degno di venerazione tra i popoli tutti, era in perle quel ritratto: era la sconfitta dell'austerità e,
15 piuttosto, il trionfo del lusso! Mai, certamente, si sarebbe conservato fra gli uomini di allora il suo epiteto di Grande se egli avesse celebrato un trionfo simile dopo la prima vittoria[1]! Di perle, Grande Pompeo, di una materia cosí costosa e scoperta per le donne, che non ti sarebbe stato permesso di portare, il tuo volto diventare di perle? Era un modo di mostrare il tuo valore? Ma non è allora piú somigliante quella tua immagine che hai posto sulla sommità dei Pire-
16 nei[2]? Certo sarebbe stata una grave, un'infame vergogna, se non si fosse piuttosto dovuto considerarlo un crudele presagio dell'ira degli dèi e se non si fosse potuto chiaramente capire che già allora quella testa era messa in mostra con le ricchezze dell'Oriente senza il resto del corpo[1]. Ma gli altri atti di quel trionfo, com'erano degni di un eroe! 200 000 000 di sesterzi donati allo stato; ai legati e ai questori che avevano difeso le coste del mare 100 000 000; a ogni soldato
17 6000. Tuttavia egli rese piú scusabile la condotta dell'imperatore Gaio Caligola, che oltre ad altri indumenti femminili calzava stivaletti di perle[1]; o quella dell'imperatore Nerone, che faceva adornare di perle gli scettri, le maschere di scena e le lettighe da viaggio[2]. Sembra anzi che abbiamo perduto anche il diritto di criticare coppe e altre specie di suppellettili adornate di gemme, e anelli con gemme traslucide. Qual è infatti il lusso che, a confronto con quello di Pompeo, non possa esser considerato piú innocente?

18 (7) La stessa vittoria introdusse per la prima volta a Roma i vasi di murra[1], e Pompeo fu il primo a dedicare a Giove Capitolino, da

14. [1] Plinio si riferisce a una ciocca di capelli ribelle che è tipica dei ritratti di Pompeo e in virtú della quale i suoi sostenitori lo accostavano al bellissimo Alessandro (cfr. Plutarco, *Vite parallele*, *Pompeo* 2.2).

15. [1] Il primo trionfo di Pompeo, per la vittoria in Africa, si situa probabilmente nel marzo del 79 a. C.

[2] Plinio allude al monumentale trofeo innalzato da Pompeo in cima al monte Perto in occasione della spedizione in Spagna contro Sertorio (cfr. anche VII.96 e III.18).

16. [1] Allusione al tipo di morte che troncò la vita di Pompeo nel 48 a. C.: egli fu decapitato e la sua testa fu portata a Cesare vincitore.

17. [1] Sono note anche da altre fonti le stravaganze dell'abbigliamento di Caligola (cfr. Svetonio, *Caius* 52).

[2] Sullo sfrontato amore di Nerone per il lusso cfr. anche Svetonio, *Nero* 12.9, 30.7 sg., 31.3.

18. [1] Con *myrrhina* Plinio designa abitualmente un tipo molto pregiato di vasi o coppe. La *myrrha* (o *murrha*, o *murra*; voce di origine iranica), sulla cui natura si sono avanzate svariate ipotesi (porcellana, onice, agata, opale, sardonice, ambra, pasta di vetro, ecc.), e che Plinio non sembra aver visto allo stato grezzo, pare si debba identificare con la fluorite (soprattutto il tipo che si trova in masse spatiche), un minerale incolore o di varia tinta, di lucentezza vitrea.

cavit. Quae protinus ad hominum usum transiere, abacis etiam escariisque vasis expetitis; et crescit in dies eius luxuria. Myrrhino $\overline{\text{LXX}}$ HS empto, capaci plane ad sextarios tres calice, potavit ... anus consularis, ob amorem adroso margine eius, ut tamen iniuria illa pre-
19 tium augeret; neque est hodie myrrhini alterius praestantior indicatura. Idem in reliquis generis eius quantum voraverit, licet aestimare ex multitudine, quae tanta fuit, ut auferente liberis eius Nerone exposita occuparent theatrum peculiare trans Tiberim in hortis, quod a populo impleri canente se, dum Pompeiano proludit, etiam Neroni satis erat. Vidi tunc adnumerari unius scyphi fracti membra, quae in dolorem, credo, saeculi invidiamque Fortunae tamquam Alexandri Magni corpus in conditorio servari, ut ostentarentur, placebat. T.
20 Petronius consularis moriturus invidia Neronis, ut mensam eius exheredaret, trullam myrrhinam HS $\overline{\text{CCC}}$ emptam fregit; sed Nero, ut par erat principem, vicit omnes HS $\boxed{\text{X}}$ capidem unam parando. Memoranda res tanti imperatorem patremque patriae bibisse!

21 (8) Oriens myrrhina mittit. inveniuntur ibi pluribus locis nec insignibus, maxime Parthici regni, praecipua tamen in Carmania. Umorem sub terra putant calore densari. Amplitudine numquam parvos excedunt abacos, crassitudine raro quanta dicta sunt potoria.

quel trionfo, tazze e coppe di murra. Questo tipo di vasellame divenne subito d'uso comune, e si andò alla ricerca anche di tavolini e stoviglie di questa materia; e cresce di giorno in giorno questo lusso... un ex console usava per bere un calice di murra comprato a 70 000 sesterzi, della capacità di appena tre sestari[2]; se ne innamorò fino a rosicchiarne il bordo, e tuttavia quel danno fece aumentare il suo va-
19 lore; è non c'è oggi altro vaso di murra con un prezzo piú alto. Quanto denaro egli stesso si sia mangiato in altri oggetti di quel tipo, si può valutarlo dal loro numero, tanto grande che, quando Nerone li sottrasse ai figli di lui e li espose in mostra, occuparono il teatro privato nei suoi giardini di là dal Tevere[1]; ed esso era abbastanza ampio da soddisfare, riempiendosi di spettatori, perfino Nerone, quando cantava facendo le prove prima di recitare nel teatro di Pompeo[2]. In quell'occasione vidi, compresi nella mostra, i pezzi di una sola coppa infranta, che sembrava bello conservare, quasi fosse il cadavere di Alessandro Magno, in un'urna funeraria per esporli in mostra a sollecitare, credo, il dolore del mondo e deplorare la malignità
20 della Fortuna. Tito Petronio, un ex console, vicino a morire, nella sua ostilità contro Nerone, per diseredare la tavola di lui spezzò un mestolo di murra che aveva comprato a 300 000 sesterzi[1]. Ma Nerone, come si addiceva a un imperatore, superò tutti pagando una sola coppa 1 000 000 di sesterzi. Cosa memorabile davvero che l'imperatore, il padre della patria, abbia pagato tanto per bere!

21 (8) I vasi di murra vengono dall'Oriente. Là si trovano in parecchie località, nemmeno famose, soprattutto del regno dei Parti, ma i piú belli tuttavia sono in Carmania[1]. Si pensa che si tratti di una sostanza liquida che si solidifica sotto terra per il calore[2]. Nelle dimensioni non superano mai quelle di piccoli tavolini, nello spessore

[2] Vale a dire (essendo il sestario una sesta parte del congio, e quindi un quarantottesimo dell'anfora, equivalente a circa 26 litri) circa 1,62 litri.

19. [1] Gli *horti Neronis* erano sulla riva destra del Tevere, nella zona oggi occupata da San Pietro.

[2] Sul quale cfr. sopra XXXVI.115. Non è ben chiaro se qui Plinio alluda, ironicamente (*proludit*), alla fase in cui (come sappiamo da Tacito, *Annales* XV 33.1 e XIV 15.7) Nerone si esibisce ancora soltanto davanti a un pubblico ristretto nel suo teatro privato, o se invece si tratti di «prove generali», fatte appunto nel teatro privato dell'imperatore, di spettacoli offerti subito dopo nel teatro di Pompeo.

20. [1] Il suicidio di Petronio (che quasi unanimemente gli studiosi identificano con l'autore del *Satyricon*) è descritto in un celebre passo di Tacito (*Annales* XVI 19), dove si ha la conferma del rifiuto da parte di Petronio della prassi, consueta fra i destinati a morte (anche per evitare altri guai ai propri cari), di adulare l'imperatore o il suo potente ministro Tigellino.

21. [1] Cfr. XXXIII.118, nota 2.

[2] Questo accenno al calore (ripreso al par. 48: *caloris anima*, su cui cfr. già XXXVI.161), come poi al freddo nel caso del cristallo (cfr. par. 23), va ricondotto a una teoria di matrice aristotelica che indicava nelle esalazioni della terra la causa della formazione delle pietre.

Splendor est iis sine viribus nitorque verius quam splendor. Sed in pretio varietas colorum subinde circumagentibus se maculis in purpuram candoremque et tertium ex utroque, ignescente veluti per
22 transitum coloris purpura aut rubescente lacteo. Sunt qui maxime in iis laudent extremitates et quosdam colorum repercussus, quales in caelesti arcu spectanturimi. Aliis maculae pingues placent – tralucere quicquam aut pallere vitium est – itemque sales verrucaeque non eminentes, sed, ut in corpore etiam, plerumque sessiles. Aliqua et in odore commendatio est.

23 (9) Contraria huic causa crystallum facit, gelu vehementiore concretum. Non aliubi certe reperitur quam ubi maxime hibernae nives rigent, glaciemque esse certum est, unde nomen Graeci dedere. Oriens et hanc mittit, quoniam Indicae nulla praefertur. Nascitur et in Asia, vilissima circa Alabanda et Orthosiam finitimisque, item in
24 Cypro, sed laudata in Europa Alpium iugis. Iuba auctor est et in quadam insula Rubri maris ante Arabiam sita nasci, quae Necron vocetur, et in ea, quae iuxta gemmam topazum ferat, cubitalemque effossam a Pythagora Ptolemaei praefecto; Cornelius Bocchus et in Lusitania perquam mirandi ponderis in Ammaeensibus iugis, depres-
25 sis ad libramentum aquae puteis. Hoc mirum, quod Xenocrates Ephesius tradit, aratro in Asia et Cypro excitari; non enim reperiri

raramente uguagliano i vasi da bere di cui abbiamo parlato[3]. Il loro splendore è senza intensità, e piú che splendore è propriamente lucentezza. Ma ciò che fa il loro pregio è la varietà dei colori, per il ripetuto volgere delle venature al rosso-porpora o al bianco candido, o a una terza tonalità tra le due, quando, come per un passaggio di colore, il rosso-porpora diventa fiammeggiante o il bianco-latte di-
22 venta rosso. C'è chi ne apprezza soprattutto i bordi e certe sfumature riflesse, come se ne vedono nella parte interna dell'arcobaleno. Ad altri piacciono le venature dense – ogni trasparenza o evanescenza è per loro un difetto – cosí come i granuli e le macchie che non sono escrescenti ma, come anche accade nel corpo umano, per lo piú piatte. Anche l'odore della sostanza è motivo di pregio[1].

23 (9) Il cristallo è il risultato di una causa contraria a quella esposta[1], di una solidificazione per congelamento assai intenso: non si trova sicuramente se non là dove le nevi invernali sono piú rigide, ed è certo che si tratta di ghiaccio: di qui il nome che i Greci gli hanno dato[2]. Anch'esso è importato dall'Oriente, perché nessun cristallo è piú stimato di quello indiano. Si trova anche in Asia Minore, molto scadente, nei pressi di Alabanda[3] e Ortosia[4] e nei dintorni, cosí come a Ci-
24 pro, mentre invece è pregiato, in Europa, quello delle Alpi. Secondo Giuba[1] se ne forma anche in una certa isola del Mar Rosso sita di fronte all'Arabia, che si chiama Necron[2], e nell'isola vicina che produce topazio[3]; lí un cristallo della misura di un cubito sarebbe stato estratto da Pitagora, prefetto di Tolomeo. Cornelio Bocco[4] riferisce che si trovano anche in Lusitania[5] blocchi di un peso assolutamente eccezionale, sui monti di Ammea[6], quando si scavano pozzi fino al li-
25 vello dell'acqua. Una cosa stupefacente è quella che riferisce Senocrate di Efeso[1]: in Asia Minore e a Cipro si dissotterrano cristalli con l'a-

[3] Poco sopra, al par. 18.

22. [1] Probabilmente è l'odore lasciato dalla resina calda in cui il blocco di fluorite era immerso e di cui lo si lasciava impregnare per dargli la necessaria coesione ed evitare che si disintegrasse nella lavorazione.

23. [1] Cfr. qui sopra, par. 21 e nota 2.
[2] *Krýstallos* significa infatti sia «ghiaccio» che «cristallo di rocca».
[3] Cfr. V.109 e XXXVI.62, nota 1.
[4] Altra città della Caria.

24. [1] Cfr. XXXIII.118, nota 1.
[2] Cioè *nekrôn nêsos* = «isola dei morti».
[3] La *Topazus insula*, oggi isola di St. John, su cui cfr. piú avanti par. 108, nota 2.
[4] HRR, fr. 5. Lucio Cornelio Bocco, citato da Plinio come fonte dei libri XVI, XXXIII, XXXIV e XXXVII, è menzionato nel testo anche in XVI.216, sempre per una notizia sulla regione iberica. Visse probabilmente in età giulio-claudia.
[5] Cfr. anche par. 127, dove Plinio è piú generico (*in Hispania*).
[6] Città spagnola, appunto della Lusitania, tra l'Anas e il Tago (cfr. IV.118).

25. [1] Forse si tratta (ma non certo) dello stesso Senocrate menzionato a XXXVI.197, che – come vedremo dal par. 37 – era ancora in vita quando Plinio scriveva.

in terreno nec nisi inter cautes creditum fuerat. Similius veri est, quod idem Xenocrates tradit, et torrentibus saepe deportari. Sudines negat nisi ad meridiem spectantibus locis nasci. Quod certum est, non reperitur in aquosis, quamquam in regione praegelida, vel
26 si ad vada usque glacientur amnes. E caelesti umore puraque nive id fieri necesse est; ideo caloris inpatiens nisi in frigido potu abdicatur. Quare nascatur sexangulis lateribus, non facile ratio iniri potest, eo magis quod neque in mucronibus eadem species est et ita absolutus laterum levor est, ut nulla id arte possit aequari.

27 (10) Magnitudo amplissima adhuc visa nobis erat quam in Capitolio Livia Augusti dicaverat, librarum circiter CL. Xenocrates idem auctor est vas amphorale visum, et aliqui ex India sextariorum quattuor. – (Nos liquido adfirmare possumus in cautibus Alpium nasci adeo inviis plerumque, ut fune pendentes eam extrahant). – Peritis
28 signa et indicia nota sunt. Infestantur plurimis vitiis, scabro ferumine, maculosa nube, occulta aliquando vomica, praeduro fragilique centro, item sale appellato. Est et rufa aliquis robigo, aliis capillamentum rimae simile. Hoc artifices caelatura occultant. Quae vero sine vitio sint, pura esse malunt, acenteta appellantes, nec spumei coloris, sed limpidae aquae. Postrema auctoritas in pondere est. Invenio apud medicos, quae sint urenda corporum, non aliter utilius
29 uri putari quam crystallina pila adversis opposita solis radiis. Alius et in his furor, HS centum quinquaginta milibus trullam unam non ante multos annos mercata matre familias nec divite. Nero amissarum rerum nuntio accepto duos calices crystallinos in suprema ira fregit inlisos. Haec fuit ultio saeculum suum punientis, ne quis alius

ratro; si era infatti creduto che non se ne trovassero nel terreno ma soltanto fra le rocce. Piú verisimile è ciò che riporta lo stesso Senocrate, e cioè che spesso sono trasportati anche da torrenti. Sudine[2] afferma che non se ne creano se non nei luoghi rivolti a mezzogiorno. Quel che è certo, non se ne trovano nei luoghi umidi, per quanto gelida sia la regione, anche se i fiumi gelano fino al fondo; perché si formino, è ne-
26 cessaria acqua piovana e neve pura. Perciò, non sopportando il calore, il cristallo non è usato se non come recipiente per bevande fredde. Perché si formi con facce esagonali[1], non se ne può trovare facilmente la ragione, tanto piú che gli angoli non hanno lo stesso aspetto, e la levigatezza delle facce è cosí perfetta che nessun'arte può eguagliarla.
27 (10) Il piú grande blocco di cristallo da noi finora visto è quello che Livia, moglie di Augusto, aveva consacrato in Campidoglio, del peso di circa 150 libbre[1]. Senocrate, menzionato poco fa[2], attesta di aver visto un vaso di cristallo della capacità di un'anfora[3], e alcuni parlano di un vaso di cristallo indiano contenente quattro sestari[4]. Noi possiamo affermare con piena sicurezza che il cristallo si forma tra rocce delle Alpi per lo piú cosí inaccessibili che per estrarlo si deve stare sospesi a una corda. Gli esperti conoscono i segni e gli indizi del-
28 la sua presenza. I blocchi di cristallo possono essere viziati da numerosi difetti: scabrosità come dovute a una saldatura, macchie nebulose, depositi talvolta nascosti all'interno, nuclei durissimi e fragili, e anche i cosiddetti grani di sale. Alcuni cristalli hanno anche una ruggine rossiccia, altri rigature simili a fessure; gli artisti le nascondono col lavoro di cesello. Ma i cristalli senza difetti si preferisce non ceselarli: li chiamano *acenteta* [privi di punti]; non sono del colore della spuma, ma dell'acqua limpida. Infine, una ragione di pregio è nel peso. Trovo che, tra i medici, si ritiene che non c'è metodo migliore, per cauterizzare parti del corpo, che mediante una bolla di cristallo posta
29 in modo da esser colpita dai raggi del sole. Anche il cristallo ha fatto fare follie: non molti anni fa una matrona, nemmeno ricca, comprò un solo mestolo per 150 000 sesterzi. Nerone, avuta la notizia che tutto era perduto, in preda all'ira piú sfrenata infranse due calici di cristallo scagliandoli a terra. Questa era la vendetta con cui puniva i suoi contemporanei: nessuno avrebbe dovuto piú bere in quei cali-

[2] Su questo autore cfr. XXXVI.59, nota 1.

26. [1] Allo stato grezzo il cristallo di rocca ha generalmente un aspetto di prisma esagonale cui sono unite due piramidi.

27. [1] Equivalente cioè a piú di 48 kg.
[2] Al par. 25.
[3] L'anfora romana era un'unità di misura di circa 26 litri.
[4] Cioè (cfr. par. 18, nota 2) circa 2,18 litri.

iis biberet. Fragmenta sarciri nullo modo queunt. Mire his ad similitudinem accessere vitrea, sed prodigii modo, ut suum pretium auxerint, crystalli non deminuerint.

30 (11) Proximum locum in deliciis, feminarum tamen adhuc tantum, sucina optinent, eandemque omnia haec quam gemmae auctoritatem; sane priora illa aliquis de causis, crystallina frigido potu, myrrhina utroque; in sucinis causam ne deliciae quidem adhuc excogitare potuerunt.

31 Occasio est vanitatis Graecorum detegendae: legentes modo aequo perpetiantur animo, cum hoc quoque intersit vitae scire, non quidquid illi prodidere mirandum. Phaëthontis fulmine icti sorores luctu mutatas in arbores populos lacrimis electrum omnibus annis fundere iuxta Eridanum amnem, quem Padum vocavimus, electrum appellatum, quoniam sol vocitatus sit Elector, plurimi poëtae dixere primique, ut arbitror, Aeschylus, Philoxenus, Euripides, Nicander,

32 Satyrus. Quod esse falsum Italiae testimonio patet. Diligentiores eorum Electridas insulas in mari Hadriatico esse dixerunt, ad quas delaberetur Pado. Qua appellatione nullas umquam ibi fuisse certum est, nec vero ullas ita positas esse, in quas quidquam cursu Padi de-

ci[1]. I frammenti di un oggetto di cristallo infranto non si possono in alcun modo ricomporre. Certi vasi di vetro sono arrivati a imitare meravigliosamente il cristallo, ma, fatto prodigioso, essi hanno fatto salire il proprio prezzo senza che quelli di cristallo siano diminuiti.

30 (11) Il posto immediatamente seguente tra gli oggetti di lusso, anche se finora solo per le donne, è occupato dall'ambra. Tutti questi materiali godono dello stesso prestigio delle gemme: i primi due, sicuramente, per qualche ragione: i vasi di cristallo si usano per le bevande fredde[1], quelli di murra per le bevande sia fredde che calde; ma quanto all'ambra, nemmeno il lusso è ancora riuscito a escogitare una ragione per il suo uso.

31 Qui si offre l'occasione di svelare le menzogne dei Greci; che i miei lettori abbiano solo l'animo di pazientare, perché anche questo è importante sapere per la nostra condotta: non tutto ciò che essi hanno raccontato merita ammirazione. La storia di come, quando Fetonte fu colpito dal fulmine, le sue sorelle[1] per il dolore furono trasformate in pioppi, e di come, tutti gli anni, sulle rive del fiume Eridano, che noi chiamiamo Po, esse facciano sgorgare lacrime d'ambra [*electrum*][2], chiamata cosí perché il Sole era comunemente detto «il Brillante» [*Elector*][3]; questa storia l'hanno raccontata tanti poeti, e per primi, credo, Eschilo[4], Filosseno[5], Euripide[6], Nicandro[7], Satiro[8]. E che sia una falsità è evidente dalla testimonianza

32 dell'Italia. Tra gli scrittori greci, quelli che volevano essere piú precisi hanno detto che ci sono, nel mare Adriatico, certe isole Elettridi alle quali l'ambra arriva trasportata dal Po[1]. È certo che non ci furono mai in quei luoghi isole con questa denominazione, né situate in posizione tale che una cosa, quale che fosse, potesse esservi traspor-

29. [1] È un episodio di cui abbiamo notizia anche da Svetonio (*Nero* 47.1) nella narrazione degli ultimi giorni di Nerone. Svetonio ci dice anche che Nerone chiamava quegli *scyphi*, a lui cosí cari, «omerici» perché recavano incisi soggetti dei poemi di Omero.

30. [1] Cfr. sopra, par. 26.

31. [1] Le Eliadi (figlie del Sole). Si tratta di un mito celebre nella mitologia greco-latina: lo narra dettagliatamente Ovidio, *Metamorphoseis* I 750, II 366.

[2] È il nome greco dell'ambra (citato già in III.152), oltre che, meno comunemente, di una lega d'oro e argento (cfr. XXXIII.80, nota 2).

[3] Questa etimologia (attestata anche in altri autori antichi) di *electrum* gode di scarso credito fra gli studiosi moderni.

[4] Nelle *Eliadi*, una tragedia di cui abbiamo pochi frammenti.

[5] Forse da identificare con il poeta lirico di Citera vissuto fra V e IV secolo a. C.

[6] L'accenno è probabilmente a un passo dell'*Ippolito*, 735 sg. Euripide scrisse anche un *Fetonte* andato in gran parte disperso.

[7] Su Nicandro, poeta didascalico greco (II secolo a. C.) utilizzato spesso da Plinio e citato espressamente come fonte di molti libri della *Naturalis historia*, cfr. anche XXXVI.127, nota 3.

[8] Autore (poeta anche lui?) d'età ignota di un'opera sulle pietre, a quanto sembra doversi dedurre dalle parole di Plinio (cfr. anche parr. 91 e 94).

32. [1] Isole già menzionate a III.152 come produttrici di ambra, ma anche come frutto delle fantasticherie dei Greci.

vehi posset. Nam quod Aeschylus in Hiberia [hoc est in Hispania]
Eridanum esse dixit eundemque appellari Rhodanum, Euripides rursus et Apollonius in Hadriatico litore confluere Rhodanum et Pa-
33 dum, faciliorem veniam facit ignorati sucini tanta ignorantia orbis. Modestiores, sed aeque falsum, prodidere in extremis Hadriatici sinus inviis rupibus arbores stare, quae canis ortu hanc effunderent cummim. Theophrastus effodi in Liguria dixit, Chares vero Phaëthontem in Aethiopia Αμμωνος νήσῳ obisse, ibi et delubrum eius esse atque oraculum electrumque gigni. Philemon fossile esse et in Scythia erui duobus locis, candidum atque cerei coloris quod vocaretur
34 electrum, in alio fulvum quod appellaretur sualiternicum. Demostratus lyncurium vocat et fieri ex urina lyncum bestiarum, e maribus fulvum et igneum, e feminis languidius atque candidum; alios id dicere langurium et esse in Italia bestias languros. Zenothemis langas

tata dal corso del Po. In effetti, se Eschilo dice che l'Eridano si trova in Iberia, cioè in Spagna, e che esso si chiama anche Rodano, e ancora se Euripide e Apollonio fanno confluire il Rodano e il Po sulla costa dell'Adriatico[2], una tale ignoranza della geografia rende piú
33 scusabile la loro ignoranza dell'ambra. Scrittori piú misurati – ma la cosa non è meno falsa – hanno invece riferito che nella parte piú profonda del golfo Adriatico[1], su rocce inaccessibili, si ergono alberi che, al sorgere del Cane, secernono questa gomma[2]. Teofrasto ha detto che l'ambra è estratta dalla terra in Liguria[3]; Carete[4], invece, che Fetonte morí in Etiopia «nell'isola di Ammone», e che lí c'è anche il suo tempio con l'oracolo, e che vi si genera l'ambra[5]. Secondo Filemone è un fossile, e si estrae in due località della Scizia[6]: bianco e del colore della cera, quello chiamato «elettro»; nell'altra lo-
34 calità quello rossiccio, chiamato sualiternico[7]. Demostrato[1] la chiama lincurio e dice che si forma dall'urina delle linci, dei maschi quando è rossiccia e color fuoco, delle femmine quando è piú sbiadita e bianca; riferisce poi che altri la chiamano langurio, e che ci sono in Italia animali detti languri[2]. Zenotemide[3] chiama gli stessi animali

[2] Sulla confluenza dei due fiumi (che spesso sono anche confusi) cfr. ad esempio Apollonio Rodio (poeta epico greco del III secolo a. C., autore delle *Argonautiche*): IV 627 sgg.

33. [1] Sul mare Adriatico concepito come parte superiore (quella inferiore è lo Ionio) del «secondo golfo» d'Europa cfr. III.95.

[2] Nell'operetta *De mirabilibus auscultationibus* (836*b*) lo Pseudo-Aristotele, parlando delle isole Elettridi, che colloca nell'alto Adriatico, accenna alla leggenda di Fetonte e riferisce che quelle isole sono ricche di pioppi dai quali cade «il cosiddetto elettro», simile alla gomma e duro come una pietra, raccolto dagli abitanti ed esportato in Grecia. Nel Po non c'è traccia d'ambra; probabilmente la confusione è dovuta al fatto che ai mercati della Valle Padana arrivava ambra dai giacimenti della Frisia e del Baltico.

[3] Nel trattato *De lapidibus* 29, una delle principali fonti di questo libro pliniano (cfr. anche XXXIII.113, nota 1). In Liguria, al contrario, pare che non si trovi ambra, mentre si trova resina fossile a nord-est degli Appennini.

[4] *FGr. Hist* 125 F 8. La sua identificazione è incerta (forse Carete di Mitilene, cerimoniere di Alessandro e autore di una storia su di lui e citato tra le fonti anche dei libri XII e XIII).

[5] Su quest'isola e sul tempio di Ammone cfr. VI.185 sg.

[6] Filemone è un geografo greco attivo nella prima metà del I secolo d. C., citato da Plinio (cfr. IV.95 e, in questo libro, par. 36), per informazioni sul settentrione germanico e baltico.

[7] Il colore dell'ambra è assai variabile, dalle tonalità piú chiare del giallo a quelle bruno-rossastre (piú rare tinte come il verde e il violetto).

34. [1] Senatore romano (la forma corretta del nome è Damostrato) della seconda metà del I secolo a. C., scrisse in greco opere di storia e paradossografia (forse anche un'opera sulle pietre, a stare ai diversi richiami di Plinio: cfr. anche 85 e 86).

[2] Cfr. già VIII.137 e piú avanti par. 52. Questa teoria relativa all'origine dell'ambra (qui pare trattarsi quasi certamente di tormalina bruna) è attestata in diversi altri autori antichi, dallo Pseudo-Aristotele (*De mirabilibus auscultationibus* 835*b*) a Teofrasto (*De lapidibus* 28, con analoga distinzione fra le due qualità prodotte da linci maschi e femmine) a Ovidio (*Metamorphoseis* XV 415), ecc. Si fonda, com'è ovvio, su un'etimologia popolare (*lyncurium* = «orina della lince»), ma la confusione è probabilmente accresciuta dal collegamento con la presunta provenienza dell'ambra anche dalla Liguria (che invece era soltanto terra di passaggio nei commerci). Di un ipotetico animale di nome *langurus* (o *langa*) non esistono altre attestazioni.

[3] Probabilmente da identificare con l'autore (forse seconda metà II secolo a. C.) di un poema perduto intitolato *Periplo*.

vocat easdem et circa Padum iis vitam adsignat, Sudines arborem,
35 quae gignat in Liguria, vocari lynca. In eadem sententia et Metrodorus fuit. Sotacus credidit in Brittannia petris effluere, quas electridas vocavit, Pytheas Guionibus, Germaniae genti, accoli aestuarium oceani Metuonidis nomine spatio stadiorum sex milium; ab hoc diei navigatione abesse insulam Abalum; illo per ver fluctibus advehi et esse concreti maris purgamentum; incolas pro ligno ad ignem uti eo
36 proximisque Teutonis vendere. Huic et Timaeus credidit, sed insulam Basiliam vocavit. Philemon negavit flammam ab electro reddi. Nicias solis radiorum sucum intellegi voluit hoc; circa occasum vehementiores in terram actos pinguem sudorem in ea relinquere, oceani deinde aestibus in Germanorum litora eici. In Aegypto nasci simili modo – vocari sacal –, item in India gratiusque et pro ture es-
37 se Indis; in Syria quoque feminas verticillos inde facere et vocare harpaga, quia folia paleasque et vestium fimbrias rapiat. Theochrestus oceano id exaestuante ad Pyrenaei promunturia depelli, quod et Xenocrates credidit, qui de his nuperrime scripsit vivitque adhuc. Asarubas tradit iuxta Atlanticum mare esse lacum Cephisida, quem

langhe e li fa vivere in prossimità del Po; Sudine[4] dice che un albero
35 che produce ambra in Liguria si chiama Lince[5]; della stessa opinione fu anche Metrodoro[1]. Sotaco[2] ha creduto che in Britannia l'ambra stilli da pietre, che egli ha chiamato elettridi; secondo Pitea[3] i Guioni, popolazione della Germania, abitavano le sponde di un estuario dell'Oceano di nome Metuonide per un'estensione di 6000 stadi; a un giorno di navigazione si trovava l'isola di Abalo, dove, egli afferma, durante la primavera l'ambra era trasportata dalle correnti, ed era una secrezione del mare congelato[4]; gli abitanti se ne servivano
36 come legna per il fuoco e la vendevano ai vicini Teutoni. La sua opinione è condivisa anche da Timeo, che però ha chiamato l'isola Basilia[1]. Filemone[2] ha negato che dall'ambra si produca la fiamma. Nicia[3] ha voluto spiegarla come una secrezione dei raggi del sole: quando al tramonto questi sono diretti sulla terra in modo piú violento, lascerebbero in essa un umore denso che poi dai flutti dell'Oceano sarebbe spinto sulle coste della Germania. In modo simile si genererebbe in Egitto, dove il suo nome è *sacal*, e cosí ancora in India, dove gli Indiani la preferiscono all'incenso e la utilizzano al suo
37 posto[4]; e anche in Siria, dove le donne ne farebbero fusaioli e la chiamerebbero *harpax*, perché attrae foglie, paglie e frange di vestiti[1]. Teocresto[2] ritiene che l'ambra è rigettata dall'Oceano in tempesta sui promontori pirenaici, idea condivisa anche da Senocrate, che ha scritto su ciò molto di recente e che è ancora in vita[3]. Asaruba[4] racconta che in prossimità dell'Atlantico c'è il lago Cefiside, che i

[4] Cfr. par. 25, nota 2.
[5] Un albero di questo nome non è noto altrimenti.

35. [1] *FGr Hist* 184 F 13. Cfr. XXXIV.34, nota 1.
[2] Cfr. XXXVI.128, nota 1.
[3] F 11a Mette. Famoso viaggiatore e geografo di Marsiglia, che verso la fine del IV secolo a. C. esplorò i mari del nord: Plinio lo cita piú volte nei libri geografici (cfr. II.187, 217; IV.95, 102).
[4] A IV.94, nella descrizione del Baltico, è menzionata un'isola, al largo della Scizia, con queste caratteristiche, ma le denominazioni sono diverse. Si sospetta, comunque, che Plinio interpreti come relative al Baltico informazioni di Pitea riguardanti il Mare del Nord.

36. [1] Cfr. appunto IV.94, dove però Timeo (cfr. XXXIII.43, nota 2) chiama l'isola Baunonia; Basilia è il nome che le attribuisce Pitea. Le notizie pliniane, come si vede, sono confuse e contraddittorie nei dettagli.
[2] Cfr. par. 33, nota 6.
[3] Di incerta identificazione.
[4] Sia quella d'Egitto che quella d'India sono probabilmente da identificare con la cosiddetta ambra grigia, una concrezione leggera, di consistenza cerosa (derivante dagli intestini del capodoglio), spesso fluttuante sull'acqua e spinta dalle onde verso le coste, che emana un intenso profumo muschiato.

37. [1] È termine greco («che attira a sé»). Su questa proprietà dell'*electrum* (che perciò ha dato il nome all'elettricità) cfr. piú avanti al par. 48.
[2] *FGr Hist* 761 F 2. Di Cirene (impossibile una datazione precisa), autore di un'opera sull'Africa.
[3] Cfr. XXXVI.197, nota 2 (e sopra, par. 25, nota 1).
[4] *FGr Hist* 764 F 3. Non noto altrimenti.

Mauri vocent Electrum. Hunc sole excalfactum e limo reddere elec-
38 trum fluitans. Mnaseas Africae locum Sicyonem appellat et Crathin amnem in oceanum effluentem e lacu, in quo aves, quas meleagridas et penelopas vocat, vivere; ibi nasci ratione eadem qua supra dictum est. Theomenes Syrtim iuxta magnam hortum Hesperidon esse et stagnum Electrum, ibi arbores populos, quarum e cacuminibus in
39 stagnum cadat; colligi autem ab virginibus Hesperidum. Ctesias in Indis flumen esse Hypobarum, quo vocabulo significetur omnia bona eum ferre; fluere a septentrione in exortivum oceanum iuxta montem silvestrem arboribus electrum ferentibus. Arbores eas psitthachoras vocari, qua appellatione significetur praedulcis suavitas. Mithridates in Carmaniae litoribus insulam esse, quam vocari Seri-
40 tam, cedri genere silvosam, inde defluere in petras. Xenocrates non sucinum tantum in Italia, sed et thium vocari, a Scythis vero sacrium, quoniam et ibi nascatur; alios putare in Numidia ex limo gigni. Super omnes est Sophocles poeta tragicus, quod equidem miror, cum tanta gravitas ei cothurni sit, praeterea vitae fama alias principi loco genito Athenis et rebus gestis et exercitu ducto. Hic ultra In-
41 diam fieri dixit e lacrimis meleagridum avium Meleagrum deflentium. Quod credidisse eum aut sperasse aliis persuaderi posse quis non miretur? Quamve pueri tiam tam inperitam posse reperiri, quae

Mauri chiamano Elettro: riscaldato dal sole, esso dal limo fa sorgere
38 ambra che galleggia sull'acqua. Mnasea[1] parla di un luogo dell'Africa chiamato Sicione e di un fiume Crati, che da un lago defluisce nell'Oceano, dove vivono uccelli che egli chiama meleagridi e penelopi[2]: lí l'ambra si produrrebbe allo stesso modo che si è detto sopra[3]. Secondo Teomene[4] presso la grande Sirte c'è il giardino delle Esperidi[5] e lo stagno Elettro, dove sorgono pioppi dalle cui cime l'ambra
39 cade nello stagno; ed è raccolta dalle figlie delle Esperidi. Secondo Ctesia[1] c'è in India un fiume Ipobaro, un nome che significa «portatore di tutti i beni»; scorre da settentrione nell'Oceano orientale presso un monte boscoso i cui alberi producono ambra[2]; quegli alberi sono chiamati psittacore, che vuol dire «di dolcissima soavità». Secondo Mitridate[3] presso le coste della Carmania[4] c'è un'isola, chiamata Serita, folta di un tipo di cedro dal quale l'ambra cade sulle
40 rocce. Secondo Senocrate[1] l'ambra in Italia non si chiama soltanto succino, ma anche tio; e in Scizia sacrio – perché si forma anche lí; altri, dice Senocrate, pensano che in Numidia si generi dal limo. Ma al di là di tutti va Sofocle, il poeta tragico, cosa che per la verità mi stupisce, tanta è la severità delle sue tragedie oltre alla sua reputazione personale, dovuta alla sua nobile origine ateniese, alle sue imprese e al suo comando militare[2]: egli ha detto che l'ambra si formava, al di là dell'India, dalle lacrime versate dagli uccelli meleagridi in pian-
41 to per Meleagro[3]. Che egli abbia creduto ciò, o che abbia sperato di farlo credere ad altri, chi potrebbe non stupirsene? Quale mente infantile cosí ingenua si può mai trovare, da credere che degli uccelli

38. [1] Di Patara, in Licia, fu probabilmente allievo di Eratostene (III secolo a. C.), scrisse, ordinandoli con criterio geografico, libri su miti e *mirabilia*.

[2] Il fiume va forse identificato con l'odierno Sebu (Marocco), che sfocia nell'Atlantico presso Kénitra. Sul primo tipo di uccelli cfr. X.74; di piú difficile identificazione il secondo.

[3] Alla fine del precedente par. 37.

[4] *FGr Hist* 764 F 2. Non altrimenti noto.

[5] Il mitico giardino con l'albero dai pomi dorati è collocato nella stessa regione anche a V.31, diversamente da V.3 e XIX.63.

39. [1] *FGr Hist* 688 F 45o. Ctesia di Cnido (tardo V secolo a. C.) visse presso la corte persiana. Fu autore di un'opera sull'India, oltre che di una storia della Persia e di un trattato geografico. Plinio lo cita piú volte, negl'indici e nel testo dei libri II, VII, VIII e XXXI; ma è improbabile che lo conoscesse direttamente.

[2] Notizie molto simili a quelle di Plinio su questo fiume (che alcuni identificano con il Gange) si leggono nella *Biblioteca* del dotto bizantino Fozio (IX secolo).

[3] Probabilmente da identificare con Mitridate il Grande, re del Ponto: sulla sua dottrina cfr. XXV.5-7.

[4] Cfr. XXXIII.118, nota 2.

40. [1] Cfr. XXXVI.197, nota 2.

[2] È noto che Sofocle (ca 497-406 a. C.) occupò varie cariche: oltre che *Hellenotamias* (cioè tesoriere dell'impero ateniese) fu eletto stratego almeno due volte (nel 441-439 fu collega di Pericle).

[3] Del passo in questione non c'è traccia nei pochi frammenti superstiti del *Meleagro* sofocleo, dedicato alla tragica vicenda del giovane eroe condannato a morire dalla decisione della madre Altea di bruciare il tizzone cui la vita di lui era legata.

avium ploratus annuos credat lacrimasve tam grandes avesve, quae a Graecia, ubi Meleager periit, ploratum adierint Indos? Quid ergo? Non multa aeque fabulosa produnt poetae? Sed hoc in ea re, quae cotidie invehatur atque abundet ac mendacium coarguat, serio quemquam dixisse summa hominum contemptio est et intoleranda mendaciorum inpunitas.

42 Certum est gigni in insulis septentrionalis oceani et ab Germanis appellari glaesum, itaque et ab nostris ob id unam insularum Glaesariam appellatam, Germanico Caesare res ibi gerente classibus, Austeraviam a barbaris dictam. Nascitur autem defluente medulla pinei generis arboribus, ut cummis in cerasis, resina in pinis erumpit umoris abundantia. Densatur rigore vel tempore aut mari, cum ipsum intumescens aestus rapuit ex insulis, certe in litora expellitur, ita volubile, ut pendere videatur atque non sidere in vado. Arboris sucum
43 esse etiam prisci nostri credidere, ob id sucinum appellantes. Pinei autem generis arboris esse indicio est pineus in adtritu odor et quod accensum taedae modo ac nidore flagrat. Adfertur a Germanis in Pannoniam maxime provinciam, et inde Veneti primum, quos Enetos Graeci vocaverunt, famam rei fecere proximique Pannoniae et
44 agentes circa mare Hadriaticum. Pado vero adnexa fabula est evidente causa, hodieque Transpadanorum agrestibus feminis monilium vice sucina gestantibus, maxime decoris gratia, sed et medicinae; creditur quippe tonsillis resistere et faucium vitiis, varie genere
45 aquarum iuxta Alpis infestante guttura hominum. DC M p. fere a

piangano annualmente, o che le lacrime siano cosí grandi, o che quegli uccelli dalla Grecia, dove Meleagro morí, siano andati a piangere in India? E dunque? non raccontano i poeti tante storie ugualmente favolose? Certo; ma che uno dica seriamente una cosa simile a proposito di una sostanza come questa, che si importa tutti i giorni ed è cosí diffusa e smaschera quindi la menzogna, è il massimo insulto per l'umanità e un'intollerabile mancanza di ritegno nel mentire.

42 È certo che l'ambra si genera nelle isole dell'Oceano settentrionale e che dai Germani è chiamata gleso[1], ed è perciò che anche i nostri compatrioti hanno chiamato Glesaria una di queste isole[2], quando Germanico Cesare conduceva colà operazioni con la flotta[3]; i barbari la chiamano Austeravia. Si forma, l'ambra, dal midollo che stilla da un tipo di pino, come la gomma nei ciliegi o la resina nei pini fuoriesce per eccesso di liquido[4]. Si solidifica per il gelo o per le condizioni atmosferiche o per effetto del mare, quando le onde agitandosi la strappano dalle isole. Allora, come che sia, è rigettata sulle rive, ed è trasportata cosí facilmente che sembra restar sospesa e non
43 calare a fondo. Che si trattasse del succo di un albero lo credettero anche i nostri antenati, che perciò la chiamarono succino[1]. Che poi l'albero sia un tipo di pino lo indica l'odore di pino che l'ambra produce se la si strofina e il fatto che, ad accenderla, brucia allo stesso modo e con le esalazioni di una torcia resinosa[2]. I Germani la portano soprattutto dalla provincia di Pannonia e di là per primi i Veneti, che i Greci hanno chiamato Eneti, ne diffusero la fama, vicini co-
44 m'erano alla Pannonia e vivendo attorno al mare Adriatico. La storia è certo associata al Po per una ragione evidente: ancora oggi le contadine transpadane portano oggetti d'ambra a mo' di monili, soprattutto per ornamento, ma anche per le sue proprietà medicinali; si crede infatti che l'ambra sia efficace contro le tonsilliti e le malattie della gola, perché la natura delle acque in prossimità delle Alpi pro-
45 voca infezioni di vario tipo alla gola degli uomini[1]. La distanza da

42. [1] Come attesta, fra l'altro, un noto passo della *Germania* (45.4) di Tacito.

[2] Menzionata già, insieme al nome indigeno, a IV.97 (da identificare con una delle isole Frisone, forse Borkum) e poi, al plurale, a IV.103.

[3] Riferimento a una fase della spedizione di Germanico, e cioè all'attacco contro la Germania dal Mare del Nord, nel 16 d. C.

[4] L'ambra è effettivamente una resina fossile essudata da un tipo di pino ormai estinto, appunto detta *Pinus succinifera*, nelle immense foreste del Terziario.

43. [1] L'etimologia proposta da Plinio (*sucinum* da *sucus*) è falsa; l'origine della parola è oscura (le si accosta il lituano *sâkas* = resina). Il termine «ambra» è di origine araba.

[2] La spiegazione cui Plinio perviene sull'origine vegetale dell'ambra è quindi sostanzialmente corretta; cfr. anche l'ineccepibile argomentazione di Tacito, *Germania* 45.6.

44. [1] Probabile riferimento al fenomeno patologico del gozzo diffuso, comune appunto in determinate regioni montagnose, tra cui le vallate alpine, e anche oggi da molti ricondotto alla presenza di particolari sostanze nelle acque potabili.

Carnunto Pannoniae abesse litus id Germaniae, ex quo invehitur, percognitum nuper, vivitque eques R. ad id comparandum missus ab Iuliano curante gladiatorium munus Neronis principis. Qui et commercia ea et litora peragravit, tanta copia invecta, ut retia coercendis feris podium protegentia sucinis nodarentur, arma vero et libitina totusque unius diei apparatus in variatione pompae singulorum die-
46 rum esset e sucino. Maximum pondus is glaebae attulit XIII librarum. Nasci et in India certum est. Archelaus, qui regnavit in Cappadocia, illinc pineo cortice inhaerente tradit advehi rude polirique adipe suis lactentis incoctum. Liquidum id primo destillare argumento sunt quaedam intus tralucentia, ut formicae culicesque et lacertae, quae adhaesisse musteo non est dubium et inclusa durescente eodem remansisse.

47 (12) Genera eius plura sunt. Ex iis candida odoris praestantissimi, sed nec his nec cerinis pretium. Fulvis maior auctoritas. Ex iis etiamnum amplius tralucentibus, praeterquam si nimio ardore flagrent; imaginem igneam in iis esse, non ignem, placet. Summa laus Falernis a vini colore dictis, molli fulgore perspicuis in quibus et de-
48 cocti mellis lenitas placeat. Verum hoc quoque notum fieri oportet, quocumque modo libeat, ea tingui, haedorum sebo et anchusae ra-

Carnunto, in Pannonia, alle coste della Germania, da dove si importa l'ambra, è di circa 600 miglia[1]: il fatto è stato accertato da poco, ed è ancora vivo il cavaliere romano inviato a procurarsela da Giuliano, quando questi fu incaricato di curare lo spettacolo di gladiatori dato dall'imperatore Nerone[2]. Egli attraversò i mercati e le coste e ne riportò una quantità cosí grande che le reti protettive che tenevano lontane le fiere dal podio erano annodate con pezzi d'ambra, e inoltre le armi e le barelle e tutto l'apparato di ciascun giorno (dal momento che lo sfarzoso allestimento ogni giorno cambiava) erano
46 ornati d'ambra[3]. Il blocco maggiore che egli riportò era del peso di 13 libbre[1]. È certo che se ne forma anche in India[2]. Archelao, che fu re di Cappadocia[3], racconta che si importa di là allo stato grezzo, con la corteccia di pino ancora aderente, e che si leviga bollendola nel grasso di maiale da latte. Che l'ambra stilli in origine come liquido lo provano alcuni corpi che si vedono all'interno in trasparenza, come formiche zanzare e lucertole, che evidentemente si sono attaccati alla sostanza fresca e poi ne sono rimasti prigionieri quando si è solidificata[4].

47 (12) Le varietà di ambra sono numerose. Di esse la bianca ha l'odore migliore[1], ma né essa né quella color cera ha pregio; la rossiccia è piú pregiata, e piú ancora se è trasparente, purché la luminosità non sia eccessiva: ciò che in essa piace è un'immagine del fuoco, non il fuoco vero e proprio. La varietà piú stimata è il Falerno, detta cosí dal colore del vino[2]: è trasparente nella sua dolce luminosità, e in es-
48 sa si apprezza anche la morbida tinta del miele cotto. Ma anche questo bisogna che si sappia, che l'ambra si tinge in qualunque colore si

45. [1] *Carnuntum* era un'importante roccaforte militare al confine fra Norico e Pannonia (a circa 40 km a sud-est da Vienna, sul Danubio; vicino all'odierna cittadina di Petronell). La «strada dell'ambra» correva, attraverso *Carnuntum*, dal Baltico all'Adriatico (Aquileia): la distanza indicata da Plinio (circa 888 km) sembra in effetti corrispondere a questo percorso.

[2] Cfr. in proposito J. Kolendo, *À la recherche de l'ambre baltique. L'expédition d'un chevalier romain sous Néron*, Warszawa 1981; e A. Grilli, *La documentazione sulla provenienza dell'ambra in Plinio*, in «Acme», XXXVI, 1983, pp. 5-17.

[3] Ci dà un'idea efficace di un simile apparato un passo di Calpurnio Siculo, *Bucolica* 7.47 sgg.

46. [1] Superiore cioè a 4 kg.

[2] Si sospetta però che si tratti di una lacca.

[3] Dal 36 a. C. (sotto protezione di Antonio) al 17 d. C., quando la Cappadocia fu annessa da Roma. Noto come Archelao «il geografo», è citato da Plinio anche ai parr. 95, 104 e 107 di questo libro; fu probabilmente autore anche di scritti sui fiumi.

[4] Stessa considerazione in Tacito, *Germania* 45.6. Articoli d'ambra con inclusioni di animaletti dovevano essere frequenti: cfr. Marziale IV 32, 59; VI 15.

47. [1] Una caratteristica dell'ambra che doveva essere molto apprezzata, come si deduce dall'uso delle donne di tenere oggetti di questo materiale fra le mani per scaldarli e sentirne il profumo (cfr. ad esempio Giovenale 6.573; Marziale III 65.5; V 37.11; IX 12.6; XI 8.6, ecc.).

[2] Celebre vino campano, molto robusto, che spesso si beveva sciogliendovi dentro miele (la bevanda ottenuta era detta *mulsum*): cfr. XIV.62 sg.

dice, quippe iam et conchylio inficiuntur. Ceterum attritu digitorum accepta caloris anima trahunt in se paleas et folia arida et philyras, ut magnes lapis ferrum. Ramenta quoque eius oleo addito flagrant
49 dilucidius diutiusque quam lini medulla. Taxatio in deliciis tanta, ut hominis quamvis parva effigies vivorum hominum vigentiumque pretia exsuperet, prorsus ut castigatio una non sit satis. In Corinthiis aes placet argento auroque mixtum, in caelatis ars et ingenia; myrrhinorum et crystallinorum diximus gratiam; uniones capite circumferuntur, gemmae digitis; in omnibus denique aliis vitiis aut osten-
50 tatio aut usus placet: in sucinis sola deliciarum conscientia. Domitius Nero in ceteris vitae suae portentis capillos quoque Poppaeae coniugis suae in hoc nomen adoptaverat quodam etiam carmine sucinos appellando, quoniam nullis vitiis desunt pretiosa nomina; ex eo tertius quidam hic colos coepit expeti matronis.

Usus tamen aliquis sucinorum invenitur in medicina, sed non ob hoc feminis placent. Infantibus adalligari amuleti ratione prodest.
51 Callistratus prodesse etiam cuicumque aetati contra lymphationes tradit et urinae difficultatibus potum adalligatumque. Hic et differentiam novam fecit appellando chryselectrum quod sit coloris aurei et matutino gratissimi aspectus, rapacissimum ignium, si iuxta fuerint, celerrime ardescens. Hoc collo adalligatum mederi febribus et morbis, tritum vero cum melle ac rosaceo aurium vitiis et, si cum melle Attico teratur, oculorum quoque obscuritati, stomachi etiam

voglia, col sego dei capretti e la radice della borragine[1]; ora anzi si tinge anche con la porpora. D'altra parte, quando lo sfregamento delle dita introduce in essa un soffio di calore, l'ambra attrae a sé paglie, foglie secche e fili di tiglio, come la pietra magnetica il ferro[2]. Inoltre i trucioli d'ambra bagnati nell'olio bruciano piú luminosi e
49 piú a lungo che il midollo del lino. La sua valutazione tra gli oggetti di lusso è cosí alta che una statuetta d'uomo in ambra, per quanto piccola, supera il costo di uomini viventi e in forze; sicché non basta certo un solo biasimo: nei vasi di Corinto si ammira il bronzo mescolato all'argento e all'oro[1]; nei vasi cesellati, l'arte e l'ingegno; dei vasi di murra e di cristallo abbiamo già detto la bellezza[2]; le perle si portano attorno alla testa[3], le gemme al dito; insomma, in tutti gli altri oggetti preziosi per i quali abbiamo un debole ci piace o il metterli in mostra o l'uso pratico, negli oggetti d'ambra solo la consape-
50 volezza del lusso[4]. Tra le altre bizzarrie della sua vita, Domizio Nerone aveva adottato questo nome perfino per i capelli di sua moglie Poppea, chiamandoli anche in un suo poema ambrati, giacché non mancano mai nomi ricercati per designare i difetti; da allora, le signore hanno cominciato a volere questa specie di terzo colore per i loro capelli[1].

Un qualche uso dell'ambra si trova tuttavia in medicina, ma non è per questo che essa piace alle donne; è di giovamento ai bambini
51 che la portano a mo' di amuleto[2]. Callistrato[1] dice che, ingerita liquida o portata come amuleto, è utile, a ogni età, anche contro gli attacchi di delirio e la stranguria. Egli ha anche introdotto una nuova varietà definendo criselettro un tipo di ambra che è del colore dell'oro[2] e la mattina ha un aspetto delizioso, ma che, se c'è fuoco vicino, vi si attacca immediatamente e brucia in un attimo. Portata al collo come amuleto quest'ambra curerebbe le febbri e le malattie; tritata invece e mescolata a miele e olio di rose sarebbe un rimedio contro le malattie delle orecchie e, se tritata con miele dell'Attica, anche

48. [1] Che dà un colore rosso-sangue, ed era usata come tintura (cfr. XXII.48).
[2] Plinio segue qui da vicino un passo del trattato teofrasteo *De lapidibus* 28. Sul principio fisico presupposto cfr. sopra, par. 21, nota 2. Sul magnetismo cfr. XXXVI.127.

49. [1] Sui vasi di Corinto cfr. XXXIV.6 sgg.
[2] Cfr. sopra ai parr. 21 sgg.
[3] Cioè, intenderei, appese alle orecchie, che doveva essere l'uso piú comune di portare le *uniones* (cfr. Seneca, *De beneficiis* 7, 9.4 e in Plinio, IX.121).
[4] La stessa accusa contro l'irragionevole gratuità della passione per l'ambra già espressa alla fine del par. 30.

50. [1] Gli altri due colori essendo il bruno e il biondo.
[2] Cfr. sopra, par. 44.

51. [1] Di difficile identificazione; da non confondere, in ogni caso, con lo scultore di XXXIV.52.
[2] Come il nome stesso suggerisce (cfr. par. 127, nota 1).

vitiis vel per se farina eius sumpta vel cum mastiche pota ex aqua. – Sucina et gemmis, quae sunt tralucidae, adulterandis magnum habent locum, maxime amethystis, cum tamen omni, ut diximus, colore tinguantur.

52 (13) De lyncurio proxime dici cogit auctorum pertinacia, quippe, etiamsi non electrum id esse contendunt, tamen gemmam esse volunt, fieri autem ex urina quidem lyncis, sed et genere terrae, protinus eo animali urinam operiente, quoniam invideat homini, ibique
53 lapidescere. Esse autem, qualem in sucinis, colorem igneum, scalpique nec folia tantum aut stramenta ad se rapere, sed aeris etiam ac ferri lamnas, quod Diocli cuidam Theophrastus quoque credit. Ego falsum id totum arbitror nec visam in aevo nostro gemmam ullam ea appellatione. Falsum et quod de medicina simul proditur, calculos vesicae poto eo elidi et morbo regio succurri, si ex vino bibatur aut spectetur etiam.

54 (14) Nunc gemmarum confessa genera dicemus ab laudatissimis orsi, nec vero id solum agemus, sed etiam maiore utilitate vitae coarguemus Magorum infandam vanitatem, quando vel plurima illi prodidere de gemmis ab medicinae blandissima specie ad prodigia transgressi.

55 (15) Maximum in rebus humanis, non solum inter gemmas, pretium habet adamas, diu non nisi regibus et iis admodum paucis cognitus. Ita appellabatur auri nodus in metallis repertus perquam raro comes auri nec nisi in auro nasci videbatur. Veteres eum in Aethiopum metallis tantum inveniri existimavere inter delubrum Mercuri et insulam Meroen, dixeruntque non ampliorem cucumis semine aut

contro l'oscuramento della vista, e ancora contro le malattie dello stomaco, sia presa da sola in polvere sia bevuta in acqua con mastice[3]. L'ambra ha un ruolo importante anche nella creazione delle false gemme trasparenti, in particolare delle ametiste, anche se, come abbiamo detto[4], la si tinge in tutti i colori.

52 (13) Ci costringe a parlare ora del lincurio[1] l'ostinazione degli autori, i quali, pur senza sostenere che è ambra, pretendono tuttavia che si tratti di una gemma, e che si formi sicuramente dall'urina della lince, ma anche da una specie di terra; quell'animale infatti si affretterebbe a ricoprire la propria urina, data la sua ostilità verso l'uomo,
53 e lí essa diventerebbe pietra; inoltre, secondo loro, è, come l'ambra, del colore del fuoco, la si cesella e attira a sé non soltanto le foglie o le paglie ma anche lamine di rame e di ferro, come crede lo stesso Teofrasto, sull'autorità di un certo Diocle[1]. Quanto a me, io penso che tutto ciò è falso, e che non si è mai vista ai nostri giorni alcuna gemma con tale nome. Falso è anche ciò che al tempo stesso si racconta sulle sue proprietà medicinali: che, a prenderla come bevanda, si eliminano i calcoli della vescica, e che fa bene contro l'itterizia, se bevuta nel vino o anche se solo la si guarda.

54 (14) Ora parleremo delle varietà di gemme riconosciute come tali, iniziando dalle piú rinomate; e non tratteremo questo soltanto, ma, a maggior profitto del nostro vivere, confuteremo la vergognosa impostura dei Magi, dal momento che sulle pietre preziose essi hanno raccontato storie innumerevoli sconfinando, sotto l'allettante apparenza della medicina, nel prodigioso.

55 (15) Il valore piú alto tra i beni degli uomini, e non soltanto fra le gemme, è quello del diamante, per lungo tempo conosciuto soltanto dai re, e anche fra di loro da pochissimi. Questo era il nome dato al nodo dell'oro, che si trovava molto raramente nelle miniere insieme all'oro e che sembrava non si formasse se non in esso[1]. Gli antichi credettero che si trovasse soltanto nelle miniere d'Etiopia fra il tempio di Mercurio e l'isola di Meroe[2], e dissero che non se ne tro-

[3] Sul quale cfr. XII.72.
[4] Qui sopra, al par. 48.

52. [1] Su questa presunta pietra preziosa (ma Plinio è molto critico) e la sua singolare origine cfr. già sopra, par. 34 e nota 2.

53. [1] Il colore e le proprietà magnetiche della pietra rendono probabile l'identificazione con la tormalina bruna (detta anche magnesiaca). Il passo teofrasteo richiamato da Plinio è quello già citato di *De lapidibus* 28. Diocle, di Caristo (Eubea), è un famoso medico del IV secolo a. C. (cfr. XXVI.10).

55. [1] Dell'espressione «nodo dell'oro» si serviva già Platone (*Timeo* 59*b*) per designare l'*adamas*, con il quale però chiaramente intendeva, lui come vari altri autori greci fino a Teofrasto, non un minerale ma un metallo durissimo (acciaio, o platino, o ferro?) associato all'oro.
[2] Sul Nilo, fra i suoi due bracci (cfr. V. 84), a circa 800 km da Siene (l'odierna Assuan).

56 colore dissimilem inveniri. Nunc primum genera eius sex noscuntur: Indici non in auro nascentis et quadam crystalli cognationis, siquidem et colore tralucido non differt et laterum sexangulo levore, turbinati in mucronem e duabus contrariis partibus, quo magis miremur, ut si duo turbines latissimis partibus iungantur, magnitudine vero etiam abellani nuclei. Similis est huic Arabius, minor tantum, similiter et nascens. Ceteris pallor argenti et in auro non nisi excel-
57 lentissimo natalis. Incudibus hi deprehenduntur ita respuentes ictus, ut ferrum utrimque dissultet, incudes ipsae etiam exiliant. Quippe duritia est inenarrabilis, simulque ignium victrix natura et numquam incalescens, unde et nomen [interpretatione Graeca indomita vis] accepit. Unum ex iis vocant cenchron, milii magnitudine, alterum Macedonium, in Philippico auro repertum; hic est cucumis semini par.
58 Post hos Cyprius vocatur in Cypro repertus, vergens ad aereum colorem, sed in medica vi, de qua dicemus, efficacissimus. Post hunc siderites ferrei splendoris, pondere ante ceteros, sed natura dissimilis. Namque et ictibus frangi et alio adamante perforari potest, quod et Cyprio evenit, breviterque ut degeneres nominis tantum auctoritatem habent.

59 Nunc quod totis voluminibus his docere conati sumus de discordia rerum concordiaque, quam antipathian Graeci vocavere ac sym-

vavano di dimensioni piú grandi che un seme di cocomero o di colori
56 diversi. Oggi si comincia a conoscerne sei varietà. L'indiano non si genera nell'oro ed è in qualche modo imparentato al cristallo, perché gli somiglia per la trasparenza e per la levigatezza delle facce esagonali[1]; si assottiglia fino a terminare in una punta dai due lati opposti – fatto che accresce sin la nostra ammirazione, come se due coni si unissero alle loro basi; la sua grandezza può anche raggiungere quella di un gheriglio di nocciola. Simile all'indiano, ma soltanto piú piccolo, è l'arabo, e simile è anche il modo in cui si genera. Gli altri hanno il pallore dell'argento e si generano solo nell'oro piú fi-
57 no[2]. I diamanti si saggiano sull'incudine: respingono i colpi tanto da far schizzar via il ferro in due pezzi e anche rimbalzare la stessa incudine. La durezza del diamante è infatti indicibile, e la sua natura è al tempo stesso tale da sconfiggere il fuoco senza mai riscaldarsi: di qui ha tratto anche il suo nome (in greco significa «forza indomabile»)[1]. Una specie di diamanti si chiama cencro, e ha la grandezza di un grano di miglio[2]; un'altra specie Macedonica, che si trova nelle miniere d'oro di Filippi: questo diamante è grande come un seme
58 di cocomero[3]. Dopo questi c'è quello chiamato Cipriota, che si trova a Cipro: tende verso il colore del rame, ma quanto a proprietà medicinali, delle quali parleremo, è il piú efficace[1]. Dopo di esso c'è la siderite[2], che ha lo splendore del ferro, e supera tutti gli altri in peso, ma è di natura diversa; si spezza infatti sotto i colpi e si può perforarlo con un altro diamante, cosa che accade anche al tipo cipriota: in breve, come bastardi, del nome che portano essi hanno solo il prestigio.

59 Ora, ciò che in tutti questi libri abbiamo tentato di insegnare sulla discordanza e la concordanza degli elementi, che i Greci hanno

56. [1] Probabilmente Plinio qui interpreta male la sua fonte, perché in realtà il diamante grezzo ha generalmente forma ottaedrica, con le otto facce convergenti in sei angoli (e il resto della descrizione sembra confermare che egli pensa a una figura di questo tipo, cioè a due piramidi a quattro facce unite alle basi). Le miniere dell'India, oggi quasi esaurite, furono a lungo nell'antichità le principali fornitrici di diamanti.

[2] Il diamante per lo piú è incolore o bianco, con una sfumatura di giallo o di grigio, ma può presentare talora anche altre tinte piú vive.

57. [1] E per questo, come si è accennato sopra (par. 55, nota 1), gli autori greci usarono a lungo il termine per indicare materiali durissimi, soprattutto metalli. Che nonostante la sua durezza (la piú alta dei corpi naturali) il diamante si possa spezzare, Plinio stesso lo afferma piú avanti al par. 60 (la sua durezza non è distribuita uniformemente: i vertici soprattutto sono durissimi, mentre le facce dell'ottaedro sono piú facili da incidere). Al fuoco invece esso resta insensibile fino a temperature molto alte (800-1000° C).

[2] Questo infatti significa il greco *kénchros* (cfr. la pietra da esso chiamata cencrite al par. 188).

[3] Forse si tratta di un quarzo cristallino.

58. [1] Si è proposto di identificarlo con l'analcite, minerale di lucentezza vitrea, incolore o bianco tendente al rosso o al giallo.

[2] Probabilmente pirite di ferro (in greco *síderos* = «ferro»).

pathian, non aliter clarius intellegi potest, siquidem illa invicta vis, duarum violentissimarum naturae rerum ferri igniumque contemptrix, hircino rumpitur sanguine, neque aliter quam recenti calidoque macerata et sic quoque multis ictibus, tunc etiam praeterquam exi-
60 mias incudes malleosque ferreos frangens. Cuius hoc invento quove casu repertum? Aut quae fuit coniectura experiendi rem inmensi pretii in foedissimo animalium? Numinum profecto talis inventio est et hoc munus omne, nec quaerenda ratio in ulla parte naturae, sed voluntas! Cum feliciter contigit rumpere, in tam parvas friatur crustas, ut cerni vix possint. Expetuntur hae scalptoribus ferroque in-
61 cluduntur, nullam non duritiam ex facili cavantes. Adamas dissidet cum magnete in tantum, ut iuxta positus ferrum non patiatur abstrahi aut, si admotus magnes adprehenderit, rapiat atque auferat. Adamas et venena vincit atque inrita facit et lymphationes abigit metusque vanos expellit a mente. Ob id quidam eum ananciten vocavere. – Metrodorus Scepsius in eadem Germania Basilia insula nasci, in qua et sucinum, solus, quod equidem legerim, dicit et praefert Arabicis. Quod esse falsum quis dubitet?

62 (16) Proximum apud nos Indicis Arabicisque margaritis pretium est, de quibus in nono diximus volumine inter res marinas.

Tertia auctoritas smaragdis perhibetur pluribus de causis, quippe nullius coloris aspectus incundior est. Nam herbas quoque virentes

chiamato antipatia e simpatia[1], non può intendersi in modo piú palese che qui; perché quella forza invincibile che sfida i due elementi piú potenti della natura, il ferro e il fuoco, si può spezzare con sangue di capro[2], ma solo dopo che il diamante è stato stemperato in questo sangue fresco e ancora tiepido, e pure cosí sono necessari molti colpi; anche allora esso può spezzare tutto, fuorché le incudini
60 piú robuste e i martelli di ferro. Alle ricerche di chi, o a quale caso si deve questa scoperta? o quale congettura ha indotto a sperimentare una sostanza di valore incalcolabile nel piú immondo degli animali? È certamente opera degli dèi una tale invenzione, e tutto un loro dono; in nessuna parte della natura si devono ricercare i suoi principî, ma la sua volontà. Quando si ha successo e si riesce a rompere il diamante, esso si disintegra in frammenti cosí piccoli che sono appena visibili. Questi sono ricercati dagli incisori che li incastonano nel ferro; riescono a perforare facilmente i materiali piú duri[1]. Il diamante ha un'incompatibilità cosí forte col magnete che, accostato ad esso, impedisce che il ferro ne sia attratto, oppure, se il magnete è avvicinato al ferro e lo cattura, esso glielo strappa e se lo porta via[1]. Il diamante ha anche il potere di vincere i veleni e di neutralizzarli, calma le crisi di delirio[2] e caccia dalla mente le paure vane: per questo alcuni lo hanno chiamato anancite[3]. Metrodoro di Scepsi[4] è il solo, secondo le mie letture, a dire che si forma diamante in Germania, nell'isola Basilia, in cui si forma anche l'ambra[5], ed egli lo preferisce ai diamanti d'Arabia; che sia un'affermazione falsa, chi potrebbe dubitarne?

62 (16) Subito dopo nella nostra scala di valori vengono le perle dell'India e dell'Arabia, di cui abbiamo parlato nel nono libro[1] tra i prodotti del mare.

La terza posizione è assegnata agli smeraldi[2] per piú ragioni: certo, non c'è colore di aspetto piú gradevole; guardiamo infatti avida-

59. [1] Questa teoria, cui Plinio fa spesso riferimento nel corso della *Naturalis historia*, trova la sua esposizione piú compiuta in XXIV.1 sgg.

[2] Singolare procedimento già accennato a XX.2.

60. [1] Cfr. ancora al par. 200; si tratta dello strumento oggi detto appunto diamante, usato per tagliare il vetro.

61. [1] Affermazioni ambedue false (cfr. già XX.2).

[2] Sull'originario significato di questo termine cfr. XXVIII.226, nota 2.

[3] Termine che indica (cfr. greco *anánke*) un potere coercitivo.

[4] *FGr Hist* 184 F 14. Cfr. XXXIV.34, nota 1.

[5] Basilia è una delle denominazioni date (al par. 36, e a IV.95) a quest'isola favolosa del Mare del Nord.

62. [1] Ai paragrafi 106 sgg.

[2] Il termine, come si è già accennato (par. 6, nota 2), designa in Plinio non solo gli smeraldi autentici ma diverse pietre di colore verde (malachite, turchese, diaspro, porfido ecc.).

frondesque avide spectamus, smaragdos vero tanto libentius, quo-
63 niam nihil omnino viridius comparatum illis viret. Praeterea soli gemmarum contuitu inplent oculos nec satiant. Quin et ab intentione alia aspectu smaragdi recreatur acies, scalpentibusque gemmas non alia gratior oculorum refectio est: ita viridi lenitate lassitudinem mulcent. Praeterea longinquo amplificantur visu inficientes circa se repercussum aëra, non sole mutati, non umbra, non lucernis, semperque sensim radiantes et visum admittentes ad crassitudinem sui
64 facilitate tralucida, quod etiam in aquis nos iuvat. Iidem plerumque concavi, ut visum conligant. Quam ob rem decreto hominum iis parcitur scalpi vetitis. Quamquam Scythicorum Aegyptiorumque duritia tanta est, ut non queant volnerari. Quorum vero corpus extentum est, eadem qua specula ratione supini rerum imagines reddunt. Nero princeps gladiatorum pugnas spectabat in smaragdo.

65 (17) Genera eorum duodecim: nobilissimi Scythici, ab ea gente, in qua reperiuntur, appellati. Nullis maior austeritas nec minus vitii; quantum smaragdi a gemmis distant, tantum Scythicus a ceteris smaragdis. Proximam laudem habent, sicut et sedem, Bactriani. In commissuris saxorum colligere eos dicuntur etesiis flantibus; tunc enim tellure deoperta internitent, quia iis ventis harenae maxime moventur. Sed hos minores multo Scythicis esse tradunt. Tertium locum Aegyptii habent. Eruuntur circa Copton, oppidum Thebaidis, collibus excavatis.

66 Reliqua genera in metallis aerariis inveniuntur, quapropter prin-

mente anche le erbe verdeggianti e le fronde, ma con tanto piú piacere gli smeraldi perché non esiste verde che, confrontato ad essi, sia
63 piú verde. Inoltre, essi soli fra le pietre preziose quando li si fissa riempiono gli occhi senza saziarli. Anzi, quando la vista si è fissata su un altro oggetto, guardando uno smeraldo la si ristora; e gli incisori di pietre preziose non hanno un riposo piú gradito per gli occhi, a tal punto alleviano la fatica con la dolcezza di quel verde. Inoltre, a vederli da lontano gli smeraldi appaiono piú grandi, perché coloriscono coi loro riflessi l'aria circostante[1]; non li altera il sole, né l'ombra, né la luce delle lampade; sempre irradiano una luce tenue e lasciano penetrare lo sguardo nel loro spessore grazie alla cedevole tra-
64 sparenza, cosa che ci piace anche nelle acque[2]. Per lo piú essi sono concavi, cosí che accorciano il fuoco della vista: è per questo che si è stabilito di risparmiarli vietandone l'incisione. Del resto quelli della Scizia e dell'Egitto sono tanto duri che è impossibile scalfirli[1]. Quelli che hanno una forma schiacciata rimandano le immagini dal basso in alto al modo degli specchi. L'imperatore Nerone i combattimenti dei gladiatori li guardava in uno smeraldo.

65 (17) Le varietà di smeraldo sono dodici. I piú stimati sono gli scitici, detti cosí dalla nazione in cui si trovano[1]. Nessuna varietà ha colore piú scuro e meno difetti; quanto gli smeraldi sono diversi dalle altre gemme, tanto lo è lo scitico dagli altri smeraldi. Vicini per considerazione, come anche per zona di produzione, sono quelli della Battriana[2]: si dice che si raccolgono nelle fessure delle rocce quando soffiano i venti etesii; il loro splendore infatti traluce proprio allora che la terra è scoperta, perché quei venti trascinano violentemente le sabbie[3]; ma si dice che questi siano molto piú piccoli degli scitici. Il terzo posto è degli smeraldi egiziani: sono estratti presso Copto, città della Tebaide, da scavi praticati nelle colline[4].

66 Le altre varietà di smeraldi si trovano nelle miniere di rame[1], ed

63. [1] L'accenno alla ripercussione subita dall'aria rimanda alla teoria con cui Plinio a XXXIII.128 spiega il fenomeno del rispecchiamento.

[2] È noto che «acqua» è termine tecnico usato in gemmologia per indicare la trasparenza della pietra.

64. [1] Sono questi, caratterizzati da un'estrema durezza, i soli smeraldi propriamente detti.

65. [1] Probabilmente una regione orientale della Scizia, negli Urali, zona notoriamente ricca di pietre preziose (anche di veri smeraldi, appunto assai scuri).

[2] Corrispondente grosso modo alla parte settentrionale dell'odierno Afghanistan.

[3] Qui Plinio traduce, fraintendendolo, un passo di Teofrasto (*De lapidibus* 35), che peraltro non parla di smeraldi della Battriana ma di altre pietre. I venti etesii sono venti stagionali, della tarda estate, che soffiano dal Nord (cfr. anche II.124 e 127).

[4] Una determinazione piú precisa al par. 69: a 25 giorni di marcia da Copto (oggi Qift), città del basso Egitto, sulla riva destra del Nilo, e grande centro commerciale (cfr. VI.102 sg.), in direzione del Mar Rosso.

66. [1] Il che fa supporre che si tratti di malachiti.

cipatum ex iis optinent Cyprii. Dos eorum est in colore liquido nec diluto, verum ex umido pingui quaque perspicitur imitante tralucidum maris, pariterque ut traluceat et niteat hoc est ut colorem expellat, aciem recipiat. Ferunt in ea insula tumulo reguli Hermiae iuxta cetarias marmoreo leoni fuisse inditos oculos e smaragdis ita radiantibus etiam in gurgitem, ut territi thynni refugerent, diu mirantibus novitatem piscatoribus, donec mutavere oculis gemmas. –
67 (18) Sed et vitia demonstrari convenit in tam prodigis pretiis. Sunt quidem omnium eadem, quaedam tamen nationum peculiaria, sicut in homine. Ergo Cyprii, varie glauci magisque ac minus in eodem smaragdo aliis partibus, tenorem illum Scythicae austeritatis non semper custodiunt. Ad hoc quibusdam intercurrit umbra, surdusque
68 fit colos, qui inprobatur etiam dilutior. Hinc genera distinguntur, ut sint aliqui obscuri, quos vocant caecos, alii densi nec e liquido tralucidi, quidam varii, quidam nubecula obducti. Aliud est haec quam umbra, de qua diximus. Nubecula albicantis est vitium, cum viridis non pertransit aspectus, sed aut intus occurrit aut excipit in fine visum candor hic coloris. Sunt item vitia capillamentum, sal, plumbago, quae communia fere sunt.

69 Ab his Aethiopici laudantur ab Copto dierum itinere, ut auctor est Iuba, XXV, acriter virides, sed non facile puri aut concolores. Democritus in hoc genere ponit Thermiaeos et Persicos, illos intumescentes pinguiter, Persicos vero non tralucidos, sed iucundi tenoris

è perciò che il primo posto fra essi lo occupano quelli di Cipro[2]. Il loro pregio è nel colore, che è limpido senza essere sbiadito, ma come di un liquido denso, e che, se uno guarda attraverso le pietre, somiglia alla trasparenza del mare, sí che esse sono ugualmente trasparenti e brillanti, cioè diffondono il loro colore e si lasciano penetrare dallo sguardo. Si racconta che in quest'isola, sulla tomba di un principe di nome Ermia, vicino alle tonnare, c'era un leone di marmo al quale erano stati inseriti occhi di smeraldo che sfavillavano a tal punto, anche dentro le profondità del mare, che i tonni spaventati scappavano; i pescatori si stupirono a lungo di questa stranezza, finché sostituirono le pietre degli occhi.

67 (18) Ma è opportuno che degli smeraldi siano mostrati anche i difetti, dato che i prezzi sono cosí smisurati. Ce ne sono di comuni a tutti, mentre alcuni sono peculiarità nazionali, come negli esseri umani. Perciò gli smeraldi di Cipro, che presentano varie tonalità di verde-azzurro, piú o meno intense nelle diverse parti dello stesso smeraldo, non conservano uniformemente l'oscura tonalità del tipo scitico. Inoltre alcuni sono percorsi da ombre, ciò che dà al colore una sfumatura opaca che non piace, anche quando è abbastanza te-
68 nue. Perciò si distinguono vari tipi: alcuni sono oscuri, e sono chiamati ciechi, altri opachi e privi di limpida trasparenza, altri ancora sono variegati, altri velati da una nube leggera. Quest'ultima è altra cosa dall'ombra di cui abbiamo parlato[1]. La nuvola è un difetto dello smeraldo biancastro, e si ha quando il verde non si vede da parte a parte, ma la vista è ostruita all'interno oppure è intercettata in superficie da questo colore biancastro. Sono ugualmente difetti i filamenti, i grani di sale, le «macchie di piombo»[2], che sono comuni a quasi tutte le varietà.

69 Dopo questi sono apprezzati gli smeraldi d'Etiopia, che si trovano, secondo Giuba, a venticinque giorni di marcia da Copto[1]: sono di un verde acceso, ma difficilmente puro o uniforme[2]. Democrito[3] include in questo tipo quelli di Terme[4] e di Persia, i primi corposi e compatti, quelli di Persia sebbene non trasparenti tuttavia di un gradevole colore uniforme che soddisfa lo sguardo, pur non lasciandolo

[2] Le cui ricche miniere di rame erano celeberrime (cfr., fra l'altro, XXXIV.2).

68. [1] Appena qui sopra, al par. precedente.
[2] Di cosa si tratti sarà detto subito sotto, al par. 70.

69. [1] Sono sempre gli «smeraldi» egiziani menzionati alla fine del par. 65. Su Giuba cfr. XXXIII.118, nota 1.
[2] Forse si tratta di turchesi con tonalità verdi (il tipo turchese egiziana?)
[3] Ma piú probabilmente Belo di Mendes (III secolo a. C.), autore di opere sulla contraffazione di metalli preziosi e gemme, che furono falsamente attribuite a Democrito.
[4] Forse Terme di Macedonia (cfr. IV.36), ma il testo è incerto.

visum inplere, quem non admittant, felium pantherarumque oculis similes, namque et illos radiare nec perspici, eosdem in sole hebetari,
70 in umbra refulgere et longius quam ceteros nitere. Omnium horum etiamnum vitium, quod fellis colorem aut acris olei habent, dilucidi quidem ac liquidi, sed non virides. Haec vitia in Atticis maxime sentiuntur in argentariis metallis repertorum in loco qui Thoricos vocatur; semper minus pingues, sed ex longinquo speciosiores. Frequens est in his et plumbago, hoc est ut in sole plumbei videantur. Illud peculiare, quod quidam ex his senescunt, paulatim viriditate evanida,
71 et sole quoque laeduntur. Post hos Medici plurimum habent varietatis, interdum aliquid et e sappiro. Hi sunt fluctuosi ac rerum imagines complexi, papaverum verbi gratia aut avium catulorumque vel pinnarum. Qui tamen virides nasci videntur, quoniam oleo meliores
72 fiunt, neque est aliorum amplitudo maior. Calchedonii – nescio an in totum – exoleverunt, postquam metalla aeris ibi defecerunt, et semper tamen vilissimi fuere minimique, iidem fragiles et coloris incerti et virentium in caudis pavonum columbarumque e collo plumis similiter ad inclinationem magis aut minus lucidi, venosi iidem squamosique. Erat et peculiare in iis vitium sarcion appellatum, hoc est
73 quaedam gemmae caro. Mons est iuxta Calchedonem, in quo legebantur, Smaragdites vocatus. Iuba auctor est smaragdum, quam chloran vocent, in Arabia aedificiorum ornamentis includi et lapidem, quem alabastriten Aegyptii vocent, complures vero e proximis

penetrare[3]; sono simili agli occhi dei gatti e delle pantere: anch'essi infatti brillano senza essere trasparenti, al sole si offuscano, mentre
70 nell'ombra scintillano e splendono piú in lontananza degli altri. Tutte queste varietà hanno inoltre un difetto: hanno il colore del fiele o dell'olio aspro: sono sí trasparenti e limpidi, ma non verdi. Questi difetti si avvertono soprattutto negli smeraldi dell'Attica, e sono propri di quelli che si trovano nelle miniere d'argento di una località chiamata Torico[1]; sono sempre meno corposi ma, visti da lontano, piú belli[2]. Sono frequenti in essi anche «macchie di piombo», cioè, al sole essi sembrano di piombo. Questa è la loro caratteristica: alcuni tra essi invecchiano attenuando a poco a poco il loro colore verde,
71 e sono danneggiati anche dalla luce del sole[3]. Dopo questi vengono gli smeraldi della Media, che mostrano una grandissima varietà di tinte, e talora hanno anche qualcosa dello zaffiro[1]. Sono marezzati e contengono immagini di oggetti, ad esempio di papaveri o di uccelli e cuccioli o di piume; il loro colore originario sembra tuttavia il verde, perché si può migliorarli immergendoli nell'olio. Non ci sono
72 smeraldi di dimensioni maggiori. Gli smeraldi di Calcedone[1] sono scomparsi – non so se del tutto – dopo che le miniere di rame della zona si sono esaurite; essi tuttavia sono sempre stati di scarsissimo valore e molto piccoli, e per di piú fragili e di colore incerto, piú o meno brillanti secondo l'angolazione con cui li si guardava, come le piume verdi della coda dei pavoni e del collo dei piccioni, e inoltre
73 segnati da venature e scagliosi. Avevano anche un difetto particolare chiamato *sarcion*, cioè una sorta di escrescenza carnosa della gemma[1]. C'è presso Calcedone una montagna, dove si raccoglievano, chiamata Smeraldite. Giuba afferma che uno smeraldo chiamato clora[2] è inserito, in Arabia, tra gli ornamenti degli edifici, e cosí una pietra che gli Egiziani chiamano alabastrite[3]; secondo molte fonti

[3] Probabilmente ancora turchesi, di cui l'Asia Minore, l'attuale Turchia (come dice il nome stesso), è stata a lungo la maggior produttrice.

70. [1] Nel sud-est dell'Attica (cfr. IV.24); si pensa che il minerale in questione sia calamina, di cui sono stati trovati esemplari verdi nelle miniere d'argento del Laurio.

[2] Rispetto, s'intende, a quelli di Macedonia e di Persia, di cui si è parlato al par. precedente.

[3] La turchese è piuttosto tenera e porosa, sicché può accusare facilmente l'usura (la si «aiuta» in genere con additivi chimici).

71. [1] Questi altri smeraldi asiatici sono malachiti: di un bel colore verde, la malachite è spesso associata all'azzurrite (di cui talora è un prodotto), la quale presenta tinte somiglianti al lapislazzulo (cfr. già XXXIII.161). È appunto il lapislazzulo, non il nostro zaffiro, che qui come altrove Plinio intende col termine *sappirus*.

72. [1] Città della Bitinia sulla costa asiatica del Bosforo, di fronte a Istanbul (cfr. V.149).

73. [1] «Pezzetto di carne» significa infatti il termine greco usato da Plinio.

[2] Che in greco significa «verde»; si tratta probabilmente di porfido di quel colore. Su Giuba cfr. XXXIII.118, nota 1.

[3] Cfr. XXXVI.60 e nota 3.

et Laconicos in Taygeto monte erui Medicis similes et alios in Sicilia.

74 (19) Inseritur smaragdis et quae vocatur tanos e Persis veniens gemma, ingrate viridis atque intus sordida, itidem chalcosmaragdos e Cypro, turbida aereis venis. Theophrastus tradit in Aegyptiorum commentariis reperiri regi eorum a rege Babylonio muneri missum
75 smaragdum quattuor cubitorum longitudine ac trium latitudine, et fuisse apud eos in Iovis delubro obeliscum e quattuor smaragdis quadraginta cubitorum longitudine, latitudine vero in parte quattuor, in parte duorum, se autem scribente esse in Tyro Herculis templo stelen amplam e smaragdo, nisi potius pseudosmaragdus sit, nam et hoc genus reperiri, et in Cypro inventum ex dimidia parte smaragdum, ex dimidia iaspidem, nondum umore in totum transfigurato. Apion cognominatus Plistonices paulo ante scriptum reliquit esse etiam nunc in labyrintho Aegypti colosseum Serapim e smaragdo novem cubitorum.

76 (20) Eandem multis naturam aut certe similem habere berulli videntur. India eos gignit, raro alibi repertos. Poliuntur omnes sexan-

tra le piú recenti si estraggono smeraldi anche in Laconia, sul monte Taigeto[4], simili a quelli della Media, e altri in Sicilia[5].

74 (19) Si include fra gli smeraldi anche la gemma chiamata *tanos*, che viene dalla Persia, di un verde sgradevole e impura al suo interno[1]; e cosí il calcosmeraldo di Cipro, offuscato da venature di rame[2]. Teofrasto[3] riferisce di aver trovato registrato, negli archivi degli Egiziani, che al loro re era stato mandato in dono dal re di Babilonia uno smeraldo di quattro cubiti di lunghezza per tre di larghezza[4]; e che c'era presso di loro nel tempio di Giove un obelisco fatto di quattro smeraldi, che misurava quaranta cubiti in lunghezza e
75 quattro cubiti in larghezza ad una estremità, due all'altra[5]; e che al tempo in cui egli scriveva c'era a Tiro, nel tempio di Ercole, una grande stele di smeraldo[1]; a meno che non si trattasse piuttosto di un falso smeraldo, perché secondo lui si trova anche questo tipo, e a Cipro è stato scoperto un blocco metà smeraldo metà diaspro, non essendosi ancora il liquido completamente trasformato[2]. Apione, soprannominato Plistonice[3], ha recentemente lasciato scritto che esiste ancora nel labirinto d'Egitto[4] un Serapide colossale, di smeraldo, dell'altezza di nove cubiti[5].

76 (20) La stessa natura, secondo molti, o certo una simile, sembrano averla i berilli[1]. Li produce l'India, di rado si trovano altrove.

[4] Forse sempre porfido verde, il «marmo spartano» di XXXVI.55 (dove cfr. nota 1).

[5] Probabilmente sono diaspri verdi.

74. [1] Pietra di difficile identificazione (una turchese verde di qualità scadente?); il suo nome non è mai attestato altrove.

[2] Una malachite con venature di rame, come il nome stesso suggerisce (il primo termine del composto è *chalkós* = «rame»).

[3] *De lapidibus* 24.

[4] Cioè, rispettivamente (essendo il cubito – vale a dire la distanza calcolata dal gomito alla punta delle dita – equivalente a circa un piede e mezzo, cioè 44 cm), 1,76 m × 1,32 m. Probabilmente si trattava di un blocco di malachite.

[5] Il testo indicato di Teofrasto è corrotto; ad ogni modo gli obelischi erano monoliti e venivano innalzati in coppia, per cui doveva trattarsi di quattro obelischi fatti ognuno di una singola pietra (basalto o scisto). L'altezza dell'obelisco descritto equivaleva (cfr. nota precedente) a circa 17,60 m; di quattro cubiti (cioè circa 1,76 m) era il lato base, di dove (circa 88 cm) la lunghezza dei lati del piano su cui poggia la piccola piramide che conclude in alto l'obelisco. Il tempio era quello di Ammone a Tebe.

75. [1] Plinio si riferisce al cap. 25 del *De lapidibus*; il tempio di Ercole a Tiro era quello di Melkart, dove Erodoto (II 44) dice di aver visto due steli, una d'oro e l'altra di smeraldo (malachite, o diaspro verde, o porfido verde?)

[2] Plinio allude, qui come altrove (cfr. sopra, alla fine del par. 35, e XXXVI.161), a una teoria che postulava la formazione delle pietre trasparenti e semitrasparenti mediante solidificazione di un liquido. La teoria comunque è già presupposta dal passo teofrasteo (*De lapidibus* 27) che Plinio qui segue da vicino. Quanto alla duplice pietra in questione, è difficile identificarne i componenti.

[3] Cioè «piú volte vincitore». Apione è un dotto alessandrino vissuto a Roma sotto Tiberio e Claudio, autore fra l'altro di un'opera sull'Egitto e le sue meraviglie: Plinio lo cita piú volte, anche in *praef.* 25, dove deride la sua presunzione.

[4] Per la sua descrizione cfr. XXXVI.84 e 86-89.

[5] Che equivalgono (cfr. sopra par. 74, nota 4) a circa 3,96 m.

76. [1] La moderna mineralogia considera in effetti gli smeraldi una varietà (quella verde) dei berilli.

gula figura artificum ingeniis, quoniam hebes unitate surda color repercussu angulorum excitetur. Aliter politi non habent fulgorem. Probatissimi ex iis sunt qui viriditatem maris puri imitantur, proximi qui vocantur chrysoberulli, paulo pallidiores, sed in aureum co-
77 lorem exeunte fulgore. Vicinum huic genus est, sed pallidius et a quibusdam proprii generis existimatum vocatumque chrysoprasum. Quarto loco numerantur hyacinthizontes, quinto quos aëroidis vocant, postea cerini ac deinde oleagini, hoc est colore olei, postremi crystallo similes. Hi fere capillamenta habent sordesque, alioqui eva-
78 nidi, quae sunt omnia vitia. Indi mire gaudent longitudine eorum solosque gemmarum esse praedicant, qui carere auro malint; ob id perforatos elephantorum saetis subligant. Convenit non oportere perforari quorum sit absoluta bonitas, umbilicis tantum ex auro capita conprehendentibus. Ideo cylindros ex iis malunt facere quam gemmas, quoniam est summa commendatio in longitudine. Quidam et
79 angulosos statim putant nasci et perforatos gratiores fieri medulla candoris exempta additoque auri repercussu aut omnino contracta perspicuitatis crassitudine. Vitia praeter iam dicta eadem fere, quae in smaragdis, et pterygia. In nostro orbe aliquando circa Pontum inveniri putantur. Indi et alias quidem gemmas crystallum tinguendo adulterare invenerunt, sed praecipue berullos.

Sono tutti rifiniti in forma esagonale da ingegnosi specialisti[2], poiché il loro colore, che in una muta superficie uniforme è offuscato, è ravvivato dal riflesso degli angoli; tagliati in altro modo non hanno lucentezza. I piú stimati fra essi sono quelli che imitano il verde del mare puro[3]; subito dopo quelli che sono chiamati crisoberilli, un po'
77 piú pallidi, ma di uno splendore che tende al colore dell'oro[4]. Una varietà affine a questa, ma piú pallida e da alcuni considerata come una specie a sé, è quella chiamata crisoprasio[1]. In quarta posizione sono elencati i color-giacinto[2]; in quinta i cosiddetti aeroidi[3]; poi i berilli color cera e poi ancora gli oleaginosi, cioè del colore dell'olio, e da ultimo quelli simili al cristallo[4]. Questi contengono in genere filamenti e impurità, inoltre sono di colore smorto; che sono tutti di-
78 fetti. Gli Indiani sono straordinariamente appassionati dei berilli allungati e proclamano che sono le sole gemme che preferiscono non essere incastonate nell'oro; per questo li forano e li infilano con crini di elefante. Essi sono d'accordo che non si devono forare quelli che sono di qualità perfetta, e si limitano a imprigionarne la testa[1] in un castone d'oro. Preferiscono dar loro forma cilindrica piuttosto che quella comune delle gemme, perché il loro maggior pregio è nella
79 lunghezza. Alcuni pensano che siano di forma prismatica già fin dalla nascita[1] e che, a forarli, diventino piú belli, perché se ne toglie il midollo bianco[2] e vi si aggiunge il riflesso dell'oro, o comunque perché si assottiglia lo spessore che ne impedisce la trasparenza. Oltre a quelli già detti[3], i difetti dei berilli sono piú o meno gli stessi degli smeraldi[4], e inoltre macchie. Nella nostra parte del mondo i berilli si crede che si trovino, talvolta, nei pressi del Ponto Eusino[5]. Gli Indiani hanno escogitato il modo, colorando il cristallo, di contraffare anche altre pietre preziose, ma soprattutto i berilli.

[2] Il cristallo esagonale è proprio la forma in cui il berillo si presenta in natura.

[3] Si tratta per l'appunto dell'acqua marina, la gemma piú pregiata, con gli smeraldi, tra i berilli. Il suo colore varia, proporzionalmente al pregio, dall'azzurro pallido a un intenso azzurro-verde.

[4] Il nome, tuttora in uso, significa infatti «berillo dorato» (ma non è comunque un berillo»).

77. [1] Letteralmente «oro-porro» (da *chrysós* + *práson*). Non corrisponde però al moderno crisoprasio, una pietra traslucida di colore verde-mela, simile alla giada; si tratta probabilmente del cosiddetto «occhio di gatto - orientale», una varietà del moderno crisoberillo, di colore verde-bruno con riflessi gialli.

[2] Vale a dire blu-violetto.

[3] Cioè di colore blu-cielo.

[4] Cioè, come il cristallo di rocca, del tutto incolori, quali sono i berilli puri.

78. [1] Cioè la testa a piramide con cui spesso termina il berillo esagonale.

79. [1] Cfr. par. 76, nota 2.

[2] Cioè quelle inclusioni che spesso deturpano l'interno dei berilli.

[3] Al par. 77.

[4] Descritti sopra ai par. 67 sgg.

[5] Ma probabilmente al Mar Nero arrivavano dagli Urali (cfr. par. 65, nota 1).

80 (21) Minimum iidemque plurimum ab iis differunt opali, smaragdis tantum cedentes. India sola et horum mater est, atque ut pretiosissimarum gloria compositi gemmarum maxime inenarrabilem difficultatem adferunt. Est in his carbunculi tenuior ignis, est amethysti fulgens purpura, est smaragdi virens mare, cuncta pariter incre-
81 dibili mixtura lucentia. Alii summam fulgoris Armenio colori pigmentorum aequari credunt, alii sulpuris ardentis flammae aut ignis oleo accensi. Magnitudo abellanam nucem aequat, insignis etiam apud nos historia, siquidem exstat hodieque huius generis gemma, propter quam ab Antonio proscriptus est Nonius senator, filius Strumae Noni eius, quem Catullus poeta in sella curuli visum indigne tulit, avusque Servili Noniani, quem consulem vidimus ille proscriptus fugiens hunc e fortunis omnibus anulam abstulit secum. Certum est
82 sestertio vicies tum aestimatum, sed mira Antoni feritas atque luxuria propter gemmam proscribentis, nec minus Noni contumacia proscriptionem suam amantis, cum etiam ferae abrosa parte corporis, propter quam periclitari se sciant, et relicta redimere se credantur.
83 (22) Vitia opalis sunt, si color in florem herbae, quae vocatur heliotropium, exeat aut in crystallum aut grandinem, si sal interveniat aut scabritia aut puncta oculis occursantia. Nullos magis fraus indiscreta similitudine vitro adulterat. Experimentum in sole tantum:

80 (21) Pochissimo diversi dai berilli, e insieme moltissimo, sono gli opali, secondi soltanto agli smeraldi. Anche questi li genera l'India[1], ed essa sola; e siccome combinano i pregi delle pietre piú preziose, piú di tutte le altre offrono una difficoltà davvero insormontabile alla descrizione. Essi hanno, ma piú sottile, il fuoco del carbonchio, hanno il fulgore purpureo dell'ametista e il verde dello smeraldo, tut-
81 ti insieme risplendenti in questa incredibile fusione[2]. Gli uni credono che questa scintillante combinazione sia paragonabile al colore detto armenio in pittura[1], gli altri alla fiamma dello zolfo che brucia o del fuoco acceso con olio. La grandezza dell'opale è uguale a quella di una nocciola. Tra noi è ancora famoso un aneddoto, dal momento che esiste a tutt'oggi una gemma di questa specie a causa della quale Antonio proscrisse il senatore Nonio, figlio di quel Nonio Struma che il poeta Catullo si indignò di vedere seduto sulla sedia curule[2], e avo di Servilio Noniano, che abbiamo visto console[3]. Quel senatore proscritto portò via con sé, nel suo esilio, solo questo anello fra tutti
82 i suoi beni. È accertato che allora era stimato due milioni di sesterzi; sorprendente davvero la crudeltà e il capriccio di Antonio, che proscriveva a causa di una pietra preziosa, e non meno sorprendente l'ostinazione di Nonio nell'aver tanto a cuore la causa della sua proscrizione, quando perfino gli animali selvatici, si crede, si amputano la parte del corpo per cui sanno di essere in pericolo e abbandonandola si mettono in salvo[1].

83 (22) Gli opali sono difettosi quando il colore tende verso quello del fiore della pianta chiamata eliotropio, o verso quello del cristallo[1] o quello della grandine; e quando si frappongono grani di sale, o rugosità, o puntolini che ostacolano la vista. Non c'è pietra che si possa contraffare piú facilmente con il vetro, fino a una somiglianza indistinguibile; l'unica prova consiste nella luce del sole: se infatti si

80. [1] Come sembra testimoniare il nome, che sarebbe di origine sanscrita. Oggi la terra dell'opale è soprattutto l'Australia.

[2] È ben noto lo straordinario gioco dei colori e delle iridescenze (il «fuoco») dell'opale, detto anche la «regina delle gemme». Sul carbonchio e l'ametista cfr. piú avanti parr. 92 sgg.

81. [1] L'azzurrite: cfr. XXXV.30 e 47.

[2] Il passo catulliano richiamato è 52.2. La proscrizione comminata da Antonio (che Plinio considera un pretesto per impadronirsi di quella gemma) rientra nella famigerata serie di proscrizioni che colpí Roma nel 43 a. C., e di cui i triumviri Antonio, Lepido e Ottaviano si servirono per liberarsi degli avversari personali e politici, dichiarandoli fuorilegge, e per confiscarne i beni.

[3] Lo fu nel 35 d. C., e morí nel 59. Plinio doveva conoscerlo personalmente, e cita una sua singolare precauzione contro il mal d'occhi: cfr. XXVIII.29.

82. [1] Cosí, come estremo rimedio per sottrarsi alle mani dei cacciatori e alla morte, si interpretava la leggenda dell'autocastrazione dei castori, ricercati per una sostanza contenuta in ghiandole vicine ai genitali (cfr. VIII.109).

83. [1] Cioè incolore e trasparente, come è il cosiddetto opale d'acqua. L'eliotropio appena accennato è probabilmente quello a fiori bianchi.

falsis enim contra radios libratis digito ac pollice unus atque idem tralucet colos in se consumptus; veri fulgor subinde variatur et modo
84 ex hoc plus, modo ex illo spargit, fulgorque lucis in digitos funditur. Hanc gemmam propter eximiam gratiam plerique appellavere paederota. Qui privatum genus eius faciunt, sangenon ab Indis vocari tradunt. Nasci dicitur in Aegypto et in Arabia, et vilissima in Ponto, item in Galatia ac Thaso et Cypro. Qui praecellit ex his, opali quidem gratiam habet, sed mollius nitet, raro non scaber. Summa illi coloris ex aëre et purpura constat, viriditas smaragdi deest. Melior ille, cuius fulgor vini colore fuscatur, quam qui diluitur aquae.

85 (23) Hactenus de principatu convenit mulierum maxime senatusconsulto. Minus certa sunt de quibus et viri iudicant; singulorum enim libido pretia singulis facit praecipueque aemulatio, velut cum Claudius Caesar smaragdos induebat vel sardonyches. Primus autem Romanorum sardonyche usus est Africanus prior, ut tradit Demostratus, et inde Romanis gemmae huius auctoritas. Quam ob rem et proximum ei dabimus locum.

86 Sardonyches olim, sicut ex ipso nomine apparet, intellegebantur candore in sarda, hoc est veluti carne ungui hominis inposita, et utroque tralucido. Talesque esse Indicas tradunt Ismenias, Demostratus, Zenothemis, Sotacus, hi quidem duo reliquas omnes, quae

tengono sospesi i falsi opali, tra il pollice e un dito, di fronte ai raggi del sole, li attraversa un unico e uguale colore che si esaurisce alla sua fonte; mentre lo splendore dell'opale vero muta continuamente, e si diffonde piú intensamente ora da una parte ora dall'altra, e la sua
84 fulgida luce si riversa per le dita[2]. Questa gemma, per la sua eccezionale bellezza, è per lo piú chiamata pederote[1]. Quelli che ne fanno una varietà distinta riferiscono che gli Indiani la chiamano *sangenon*; si dice che abbia origine in Egitto e in Arabia, e una specie molto scadente nel Ponto, cosí come nella Galazia, a Taso e a Cipro. Il tipo che primeggia fra questi ha sí la grazia dell'opale, ma brilla piú debolmente, e solo raramente non è rugoso; il suo colore risulta da una mescolanza di blu-cielo e porpora, mentre manca il verde dello smeraldo. È migliore quello in cui lo splendore è offuscato da un colore di vino che quello in cui è diluito in una tinta acquosa.

85 (23) Fin qui c'è accordo sul primato delle pietre, soprattutto in base al senatoconsulto delle donne. Minore certezza c'è per quelle pietre su cui anche gli uomini emettono un giudizio; perché è il capriccio dei singoli che stabilisce il valore delle singole pietre, e soprattutto l'emulazione, come quando l'imperatore Claudio portava smeraldi o sardonici. Il primo comunque dei Romani a portare una sardonice fu l'Africano maggiore[1], come riferisce Demostrato[2], e da allora ebbe inizio fra i Romani la voga di questa pietra; è il motivo per cui le daremo il primo posto dopo gli opali.

86 Un tempo le sardonici, com'è evidente dallo stesso nome[1], erano riconoscibili da una parte bianca posta sopra la sarda, cioè come la carne sovrapposta all'unghia umana[2], essendo l'una e l'altra trasparenti; tali sono le sardonici indiane, come riferiscono Ismenia[3], Demostrato[4], Zenotemide[5], Sotaco[6]; questi ultimi due chiamano cieche tutte le

[2] Questa proprietà di diffrazione della luce, che si divide nei colori dell'iride, è in effetti caratteristica delle qualità piú pregiate di opale.

84. [1] La classificazione di Plinio mostra qui qualche incertezza nell'includere il pederote tra gli opali (la cui provenienza, al par. 80, egli ha limitato all'India): esso sarà descritto ancora, con varie riprese, al par. 129 sg. Al par. 123 invece il termine designa un'ametista.

85. [1] Cioè Publio Cornelio Scipione (235-183 a. C.), il vincitore di Zama.
[2] par. 34, nota 1.

86. [1] L'etimologia che ne dà Plinio è cioè «sarda e onice» (su cui cfr. rispettivamente parr. 105 e 90); un'altra ipotesi vede nel primo elemento del composto la città di Sardi (che a sua volta secondo alcuni darebbe il nome alla sarda: cfr. par. 105, nota 2), uno dei luoghi d'origine della pietra. Con *sardonyx* si designa un calcedonio contenente uno strato di cornalina, ma il termine doveva applicarsi anche ad altre varietà di onice contenenti strati di diaspro rosso o di sarda.
[2] Cfr. piú avanti par. 90, nota 5.
[3] Autore sconosciuto.
[4] Cfr. par. 34, nota 1.
[5] Cfr. par. 34, nota 3.
[6] Cfr. XXXVI.128, nota 1.

87 non traluceant, caecas appellantes. Quae nunc abstulere nomen, nullo sardarum vestigio Indicarum, Arabicae sunt, coeperuntque pluribus hae gemmae coloribus intellegi, radice nigra aut caeruleum imitante et ungue minium, redimitum candido pingui, nec sine quadam spe purpurae candore in minium transeunte. Hac Indis non habitas in honore Zenothemis scribit, tantae alias magnitudinis, ut inde ca-
88 pulos factitarent – etenim constat ibi torrentibus detegi –, placuisse in nostro orbe initio, quoniam solae prope gemmarum scalptae ceram non auferrent. Persuasimus deinde Indis, ut ipsi quoque iis gauderent. Utitur perforatis vulgus in collo; et hoc nunc est Indicarum argumentum. Arabicae excellunt candore, circulo praelucido atque non gracili neque in recessu gemmae aut in deiectu renidente, sed in
89 ipsis umbonibus nitente, praeterea substrato nigerrimi coloris. Hoc in Indicis caeruleum aut corneum invenitur. Item circuli albi quaedam in iis caelestis arcus anhelatio est, superficies vero locustarum maris, crustis rubentibus. Nam melleae aut faeculentae – hoc enim nomen est vitio – inprobantur, aut si zona alba fundat se, non colligat, simili modo si ex alio colore admittat in se aliquid enormiter. Nihil in sua sede interpellari alieno placet. Sunt et Armeniae, cetera probandae, sed pallida zona.

90 (24) Exponenda est et onychis ipsius natura propter nominis societatem. Hoc aliubi lapidis, hic gemmae vocabulum est. Sudines dicit in gemma esse candorem unguis humani similitudine, item chrysolithi colorem et sardae et iaspidis, Zenothemis Indicam onychem plures habere varietates, igneam, nigram, corneam, cingentibus candidis venis oculi modo, intervenientibus quarundam et obliquis venis. Sotacus et Arabicam tradit onychem distare, quod Indica igni-

87 altre che non sono trasparenti. Quelle che ora hanno usurpato questo nome, senza avere nessuna traccia di sarde indiane, sono arabiche; e queste pietre si è iniziato a individuarle in base a piú colori: secondo il fondo nero o imitante l'azzurro e secondo l'unghia che imita il rosso-minio circondato da bianco denso, non senza qualche traccia di porpora là dove il bianco trapassa nel rosso-minio. Zenotemide scrive che gli Indiani non le tenevano in grande considerazione, e che d'altra parte erano di tale grandezza da farne else da spada – si sa infatti che da loro
88 le portano allo scoperto i torrenti –; e che il loro successo ebbe inizio nella nostra parte del mondo, perché erano quasi le sole tra le pietre preziose che, scolpite a sigillo, non portavano via la cera. Piú tardi abbiamo convinto gli Indiani ad apprezzarle anche loro. La gente del popolo le porta forate, in collane; e oggi questo è un segno di riconoscimento delle sardonici indiane. Quelle d'Arabia spiccano per la loro bianchezza, con un cerchio molto luminoso e non sottile che non brilla nelle profondità della pietra o nel suo lato obliquo, ma splende proprio
89 nelle parti convesse, e inoltre su un fondo di colore nerissimo. Questo fondo, azzurro o color corno, si trova nelle sardonici indiane. Inoltre il loro cerchio bianco ha come un riflesso di arcobaleno, mentre la superficie è rossa come le scaglie delle aragoste. Infatti le sardonici color miele o feccia di vino – cosí si chiama il difetto – non piacciono; e neppure quelle in cui l'orlatura bianca è confusa e non ben definita; e anche, analogamente, se una include in sé qualche macchia irregolare di un altro colore: non piace che un colore sia disturbato nel suo proprio spazio da un altro. Ci sono anche sardonici d'Armenia che sono apprezzabili per tutto il resto, ma hanno l'orlatura pallida.

90 (24) Bisogna anche descrivere la natura dell'onice propriamente detta, dal momento che il suo nome è associato a quello della sardonice[1]: altrove esso designa una pietra[2], qui una gemma[3]. Sudine[4] afferma che la gemma possiede un candore simile a un'unghia umana[5], cosí come il colore del crisolito, della sarda e del diaspro[6], mentre Zenotemide[7] dice che l'onice indiana presenta diverse sfumature: rosso-fuoco, nero, color corno, con vene bianche attorno come il bulbo dell'occhio; alcune sono anche intersecate da venature trasversali. Sotaco[8] segnala anche un'onice d'Arabia di tipo diverso: l'in-

90. [1] Cfr. par. 86, nota 1.
[2] Cfr. XXXVI.59 e nota 1.
[3] Il termine si riferisce sia all'onice vera e propria, sia a certi tipi di agata.
[4] Cfr. XXXVI.59, nota 1.
[5] Giacché il termine greco *ónyx* significa «unghia»; questa etimologia di «onice» è però sospetta (forse si tratta di parola straniera).
[6] Cfr. sotto rispettivamente parr. 126, 105 e 115.
[7] Cfr. par. 34, nota 3.
[8] Cfr. XXXVI.128, nota 1.

culos habeat albis cingentibus zonis singulis pluribusve aliter quam in sardonyche Indica; illic enim momentum esse, hic circulum; Ara-
91 bicas onychas nigras inveniri candidis zonis; Satyrus carnosas esse Indicas, parte carbunculi, parte chrysolithi et amethysti, totumque id genus abdicat; veram autem onychem plurimas variasque cum lacteis habere venas, omnium in transitu colore inenarrabili et in unum redeunte concentum suavitate grata.

Nec sarda differenda est, huic gemmae dividua ex eodem et ipsa nomine, obiterque omnium ardentium gemmarum indicanda natura.

92 (25) Principatum habent carbunculi a similitudine ignium appellati, cum ipsi non sentiant ignes, a quibusdam ob hoc acaustoe appellati. Horum genera Indici et Garamantici, quos et Carchedonios vocavere propter opulentiam Carthaginis Magnae. Adiciunt Aethiopicos et Alabandicos in Orthosia Cariae nascentes, sed qui perficiantur Alabandis. Praeterea in omni genere masculi appellantur acriores
93 et feminae languidius refulgentes. In masculis quoque observant liquidiores aut flammae nigrioris et quosdam ex alto lucidos ac magis ceteris in sole flagrantes, optimos vero amethystizontas, hoc est quorum extremus igniculus in amethysti violam exeat, proximos illis, quos vocant syrtitas, pinnato fulgore radiantes. Inveniri autem ubi
94 maxime sit solis repercussus. Satyrus Indicos non esse claros dicit ac

diana ha piccoli fuochi circondati da una o piú strisce bianche (diversamente dalla sardonice indiana: lí è un punto, qui un cerchio); e di-
91 ce che si trovano onici arabiche nere a strisce bianche. Satiro[1] dice che ci sono onici indiane carnose, parte somiglianti al carbonchio[2], parte al crisolito[3] e all'ametista[4]: egli rifiuta per intero questa specie, perché la vera onice ha – egli dice – molte venature di vario colore alternate ad altre lattiginose, e sono indescrivibili le sfumature nelle reciproche transizioni e nel loro fondersi in un'unica armonia con amabile soavità.

Non dobbiamo rimandare nemmeno la trattazione della sarda, che è anch'essa, con l'onice, una componente dello stesso nome[5], e di passaggio dobbiamo descrivere la natura di tutte le gemme color fuoco.

92 (25) Il primo posto lo occupano i carbonchi, chiamati cosí per la loro somiglianza col fuoco[1], mentre essi sono insensibili alla sua azione e perciò qualcuno li ha denominati incombustibili[2]. Tra questi ci sono le varietà degli indiani e dei garamantidi[3], chiamati anche cartaginesi a causa dell'opulenza di Cartagine la Grande[4]. Vi si aggiungono gli etiopici[5] e quelli di Alabanda, che si generano a Ortosia, in Caria, ma sono lavorati appunto ad Alabanda[6]. Inoltre in ogni varietà sono chiamati maschi quelli che risplendono piú viva-
93 mente e femmine quelli il cui splendore è piú debole[7]. Tra i carbonchi maschi, inoltre, se ne notano alcuni piú limpidi o dalla fiamma piú scura, e alcuni che splendono dal profondo e al sole brillano piú degli altri, ma i migliori sono i «color-ametista», cioè quelli il cui fuoco, alle estremità, dà sul viola dell'ametista[1]; subito dopo vengono quelli chiamati sirtiti[2], che irraggiano come uno splendore di piume:
94 si trovano dove è molto forte il riverbero del sole. Satiro[1] dice che i

91. [1] Cfr. par. 31, nota 8.
[2] Cfr. il par. seguente.
[3] Cfr. par. 126.
[4] Cfr. par. 121.
[5] Cfr. par. 86, nota 1. Sulla sarda in particolare cfr. par. 105.

92. [1] *Carbunculus*, diminutivo di *carbo*, significa infatti «piccolo carbone».
[2] Tra i carbonchi Plinio include i rubini (i soli insensibili al fuoco), alcuni granati (piropo e almandino) e forse lo spinello rosso.
[3] I Garamanti occupavano una regione nell'interno dell'Africa settentrionale corrispondente all'incirca all'odierno Fezzan. Un accenno alla importazione di carbonchi da questa zona già a V. 34.
[4] Cosí chiamata per distinguerla dalla *Carthago Nova* spagnola (oggi Cartagena).
[5] Che dovevano, come molte delle pietre «etiopiche», essere importate dall'India.
[6] Anch'essa, come Ortosia, città della Caria; ha dato il nome al granato detto almandino.
[7] Una distinzione comune per molti tipi di gemme (cfr. Teofrasto, *De lapidibus* 30 sg.).

93. [1] Identificati con l'almandino di colore violetto.
[2] Da non identificare con le sirtitidi del par. 182 (cfr. nota 1).

94. [1] Cfr. par. 31, nota 8.

plerumque sordidos ac semper fulgoris retorridi, Aethiopicos pingues lucemque non fundentes convoluto igne flagrare. Callistratus fulgorem carbunculi debere candidum esse, ut positus extremo visu nubilantes attollat exardescente fulgore – ob id plerique hunc carbunculum candidum vocavere, eum, qui languidius lucet, lignyzon-
95 tem –; Carchedonios multo minores esse, Indicos etiam sextarii in unius mensura cavari. Archelaus Carchedonios nigrioris aspectus esse, sed igni vel sole et inclinatione acrius quam ceteros excitari; eosdem obumbrante tecto purpureos videri, sub caelo flammeos, contra radios solis scintillare, ceras signantibus his liquescere, quamvis
96 in opaco. Multi Indicos Carchedoniis candidiores esse et e diverso inclinatione hebetari scripsere, etiamnum in Carchedoniis maribus stellam intus ardere, feminas fulgorem universum fundere extra se, Alabandicos nigriores ceteris esse scabrosque. Et circa Miletum na-
97 scuntur in terra coloris eiusdem, ignem minime sentientes. Theophrastus auctor est et in Orchomeno Arcadiae inveniri et in Chio, illos nigriores, e quibus et specula fieri; esse et Troezenios varios intervenientibus maculis albis, item Corinthios, sed pallidiores candido; a Massilia quoque inportari. Bocchus et in Olisiponensi erui scripsit,
98 magno labore ob argillam soli adusti. – (26) Nec est aliud difficilius

carbonchi indiani non hanno chiarezza, che per lo piú sono impuri e sempre di una lucentezza bruciata; che gli etiopici sembrano grassi e non diffondono luce, ma bruciano di un fuoco raccolto in essi. Secondo Callistrato[2] lo splendore di un carbonchio dev'essere di un bianco candido, di modo che, messo come base, esso accresca col proprio fiammante bagliore quello delle pietre opache – e perciò i piú hanno chiamato questa specie carbonchio bianco, color-fumo[3]
95 quello dalla luminosità piú tenue –; egli aggiunge che i cartaginesi[1] sono molto piú piccoli degli altri, e che invece gli indiani possono essere incavati fino a contenere la misura di un sestario[2]. Secondo Archelao[3] i cartaginesi sono di aspetto piú scuro, ma alla luce del fuoco o del sole, e guardati obliquamente, si accendono piú intensamente degli altri; essi appaiono di porpora all'ombra, al coperto, e invece di fiamma se visti all'aperto, scintillano di fronte ai raggi del sole; quando sono utilizzati come sigilli fanno sciogliere, anche all'ombra, la ce-
96 ra. Molti scrittori hanno affermato che i carbonchi indiani sono piú bianchi dei cartaginesi e che, al contrario di questi, diventano sfocati a guardarli obliquamente; e poi che i cartaginesi maschi hanno al loro interno una stella ardente, mentre le femmine diffondono tutto il loro fulgore al di fuori; e ancora, che i carbonchi di Alabanda[1] sono piú scuri degli altri e rugosi. Attorno a Mileto inoltre nascono nel terreno carbonchi dello stesso colore[2], del tutto insensibili al fuoco[3].
97 Teofrasto[1] attesta che se ne trovano anche a Orcomeno, in Arcadia[2], e a Chio[3], e che i primi sono piú scuri e sono anche usati per fare specchi; e che ci sono anche quelli di Trezene[4], di vari colori con qua e là macchie bianche, e ugualmente quelli di Corinto, ma piú pallidi del bianco brillante; se ne importano anche da Marsiglia[5]. Bocco[6] ha scritto che si estraggono anche nella zona di Lisbona, con grande fatica perché il terreno è argilloso e bruciato dal sole.
98 (26) Non c'è altra cosa piú difficile che distinguere queste varietà

[2] Cfr. par. 51, nota 1.
[3] Dal greco *lignýs* = «fumo».

93. [1] Cfr. par. 92.
[2] Cioè (cfr. par. 18, nota 2) piú di mezzo litro.
[3] Cfr. par. 46, nota 3.

96. [1] Cfr. par. 92, nota 6.
[2] Di un carbonchio di Mileto parla Teofrasto, *De lapidibus* 19.
[3] In realtà il solo granato non fusibile è l'uvarovite, che però è di colore verde-smeraldo.

97. [1] *De lapidibus* 33 sg.; ma Plinio sembra fraintendere in qualche punto la sua fonte.
[2] Cfr. IV.20.
[3] Cfr. V.136.
[4] Cfr. IV.18.
[5] Forse vi giungeva il piropo di Boemia.
[6] HRR, fr. 7. Su Bocco cfr. par. 24, nota 4.

quam discernere haec genera; tanta est in iis occasio artis, subditis per quae tralucere cogantur. Aiunt hebetiores, in aceto maceratos XIIII diebus, nitescere totidem mensibus durante fulgore. Adulterantur vitro simillime, sed cote deprehenduntur, sicut aliae gemmae; fictis enim mollior materia fragilisque est. Centrosas cote deprehendunt et pondere, quod minus est in vitreis, aliquando et pusulis argenti modo relucentibus.

99 (27) Est et anthracitis appellata, in Thesprotia fossilis, carbonibus similis. Falsum arbitror quod et in Liguria nasci prodiderunt, nisi forte tunc nascebantur. Esse in iis et praecinctas candida vena tradunt. Harum igneus color ut superiorum, sed peculiare quod tactu velut intermortuae extinguntur, contra aquis perfusae exardescunt.

100 (28) Cognata est et sandastros, proxima natura eius, quam aliqui pro natura et Garamanticam vocant. Nascitur in Indis loco eiusdem nominis. Gignitur et in Arabia ad meridiem versa. Commendatio summa quod veluti in tralucido ignis optentus stellantibus fulget intus aureis guttis, semper in corpore, numquam in cute. Accedit et religio narrata siderum cognatione, quoniam fere pliadum hyadumque dispositione ac numero stellantur, ob id Chaldaeis in caerimoniis ha-

101 bitae. Et hic mares austeritas distinguat et quidam vigor adposita tinguens; Indicae quidem etiam hebetare visus dicuntur. Blandior feminis flamma, allucens magis quam accendens. Sunt qui praefe-

di carbonchi, tanto grande è l'occasione che essi offrono all'arte di esibirsi, quando sono fissati su montature e costretti a diventare traslucidi grazie ad esse. Si dice che quelli opachi, se lasciati a macerare nell'aceto 14 giorni, brillano poi di una lucentezza che persiste per altrettanti mesi. I carbonchi sono contraffatti in maniera perfetta col vetro, ma si può riconoscerli, come le altre gemme, per mezzo della cote[1]: quelli falsi, infatti, sono di sostanza piú tenera e fragile. Le pietre contraffatte che contengono un nucleo al centro si riconoscono con la cote e dal peso, che in quelle di vetro è minore; talora contengono anche globuli che brillano come l'argento.

99 (27) C'è anche una pietra denominata antracitide, che si estrae in Tesprozia, simile ai carboni[1]. Ritengo falsa la notizia che si generi anche in Liguria – a meno che non vi si generasse al tempo in cui scrivevano le mie fonti. Dicono che ce ne sono, tra esse, alcune circondate da una vena bianca. Il colore delle antracitidi è di fuoco, come quello delle pietre precedenti, ma esse hanno la particolarità che a toccarle si spengono come se fossero prossime a morire, e al contrario s'infiammano se bagnate con acqua.

100 (28) Alla famiglia dei carbonchi appartiene anche il sandastro[1], che alcuni, per le sue caratteristiche chiamano anche pietra garamantica[2]. Nasce in India, in un luogo dello stesso nome[3]; ma si genera anche nell'Arabia meridionale. Il suo titolo di merito maggiore è che, come imprigionato in un involucro trasparente, un fuoco vi brilla dentro in una costellazione di piccole gocce d'oro, e sempre all'interno, mai in superficie. Vi sono anche associate credenze religiose per la parentela che queste pietre, si narra, hanno con le stelle, perché la costellazione che hanno al loro interno è per disposizione e numero piú o meno la stessa delle Pleiadi e delle Iadi; per questo sono usate
101 dai Caldei nei loro riti. Anche in questo caso le pietre-maschi si possono distinguere per il colore piú scuro[1] e per una certa energia di tono che tinge gli oggetti ad esse accostati; si dice poi che quelle indiane possano anche indebolire la vista. Le pietre-femmine hanno una fiamma piú tenue, che brilla piuttosto che fiammeggiare. Ci sono alcuni che alle indiane preferiscono quelle d'Arabia, e le dicono

98. [1] Cfr. XXXVI.147.

99. [1] Donde (*ánthrax* = «carbone») il nome; potrebbe trattarsi della lignite. La Tesprozia è una regione sud-occidentale dell'Epiro (cfr. IV.2 sgg.).

100. [1] Forse l'avventurina, una roccia formata da piccoli cristalli di quarzo intercalati con pagliuzze di mica.

[2] Sui Garamanti, e i carbonchi a cui questa pietra sembra esser accostata (ma il testo è molto incerto), cfr. par. 92, nota 3.

[3] Impossibile identificarlo.

101. [1] Cfr. par. 92, nota 7.

rant Arabicas Indicis fumidaeque chrysolitho similes illas dicant. Ismenias negat poliri sandastros propter teneritatem, et ob id magno venire. Sunt qui has sandrisitas vocent. Inter omnes constat, quan-
102 tum numero stellarum accedat, tantum et pretio accedere. – Adfert aliquando errorem similitudo nominis sandaresi. Nicander sandaserion vocat, alii sandareson, quidam vero hanc sandastrum, illam sandaresum, in India nascentem illam quoque et loci nomen custodientem, mali colore aut olei viridis, omnibus inprobatam.

103 (29) Ex eodem genere ardentium est lychnis appellata a lucernarum accensu, tum praecipuae gratiae. Nascitur circa Orthosiam totaque Caria ac vicinis locis, sed probatissima in Indis. Quidam remissiorem carbunculum esse dixerunt, secundam bonitate quae similis esset Iovis appellatis floribus. Et alias invenio differentias: unam quae purpuram radiet, alteram quae coccum; has sole excalfactas aut attritu digitorum paleas et chartarum fila ad se rapere. –
104 (30) Hoc idem et Carchedonia facere dicitur, quamquam multo vilior praedictis. Nascitur apud Nasamonas in montibus, ut incolae putant, imbre divino. Inveniuntur ad repercussum lunae maxime plenae, Carthaginem quondam deportabantur. Archelaus et in Aegypto circa Thebas nasci tradit fragiles, venosas, morienti carboni similes. Potoria ex hac et ex lychnide factitata invenio, omnia autem haec genera contumaciter scalpturae resistunt partemque in signo cerae tenent.

105 (31) E diverso ad haec sarda utilissima, quae nomen cum sardo-

simili a un crisolito affumicato[2]. Ismenia[3] sostiene che i sandastri, per la loro delicatezza, non si possono rifinire, e che per questo si vendono cari. Alcuni li chiamano sandrisite. Tutti concordano su un punto: che quanto maggiore è il numero delle loro piccole stelle, al-
102 trettanto maggiore è anche il prezzo. Induce talvolta in errore la somiglianza del nome sandareso. Nicandro[1] lo chiama sandaserio, altri sandareso, taluni in realtà chiamano l'una sandastro e l'altra sandareso; dicono che anche quest'ultima nasce in India e conserva il nome del suo luogo d'origine; che è del colore della mela o dell'olio verde, e che non è apprezzata da nessuno[2].

103 (29) Alla stessa classe delle pietre color fuoco appartiene la licnide, chiamata cosí dall'accensione delle lucerne[1], momento di grazia straordinaria. Nasce attorno a Ortosia e in tutta la Caria e nelle regioni vicine, ma la piú pregiata si trova in India[2]. Taluni hanno definito «carbonchio piú debole» la licnide di seconda qualità, che somiglia ai cosiddetti fiori di Giove[3]. Io trovo che ci sono anche altre varietà: una ha il bagliore della porpora, un'altra quello dello scarlatto[4]; riscaldate dal sole o con lo sfregamento delle dita attirano a sé
104 pagliuzze e fibre di papiro[5]. (30) La stessa proprietà si dice che appartenga anche alla pietra cartaginese[1], benché questa sia molto piú scadente di quelle menzionate sopra. Essa si genera nella terra dei Nasamoni[2], sui monti, per influsso di una pioggia di origine divina, a quanto credono gli abitanti. Le pietre di questo tipo si trovano al riverbero della luna, soprattutto quando è piena; un tempo si esportavano a Cartagine. Archelao[3] riferisce che ne nascono anche in Egitto, attorno a Tebe: sono fragili, percorse da venature, simili a un carbone morente. Trovo scritto che con questa pietra e con la licnide si facevano vasi da bere; ma tutte queste varietà resistono ostinatamente all'incisione, e se usate come sigilli trattengono parte della cera.

105 (31) Al contrario, si presta benissimo a questi usi la sarda, che ha

[2] Da *chrysós* = «oro» e *líthos* = «pietra»; forse si tratta di un quarzo affumicato.
[3] Cfr. par. 86, nota 3.

102. [1] Cfr. par. 31, nota 7.
[2] Forse si tratta della varietà di quarzo detta plasma, di un verde scuro opaco.

103. [1] Lucerna in greco si dice infatti *Lýchnos*. Il testo è comunque incerto.
[2] Si pensa che questa sia il rubino, mentre la licnide della Caria dovrebbe essere il granato (cfr. par. 92, note 2 e 6).
[3] Su cui cfr. XXI.59.
[4] Forse due tormaline, la rosso-violetta e la rosa-rossa. Sullo scarlatto cfr. XVI.32 e nota 1.
[5] La tormalina è in effetti piroelettrica.

104. [1] Del granato cartaginese Plinio ha già parlato al par. 92.
[2] Che abitavano una regione montagnosa, in Africa (cfr. V.33), a nord-est dei Garamanti.
[3] Cfr. par. 46, nota 3.

nyche communicavit. Ipsa volgaris et primum Sardibus reperta, sed laudatissima circa Babylona. Cum lapicidinae quaedam aperiantur, haerentes in saxo cordis modo reperiuntur. Hoc metallum apud Persas defecisse tradunt, sed inveniuntur compluribus aliis locis, ut in Paro et Asso; in India trium generum: rubrae et quas pionias vocant
106 ab pinguitudine; tertium genus est quod argenteis bratteis sublinunt. Indicae perlucent, crassiores sunt Arabicae. Inveniuntur et circa Leucada Epiri et in Aegypto quae brattea aurea sublinuntur. Et in his autem mares excitatius fulgent, feminae pigriores et crassius nitent. Nec fuit alia gemma apud antiquos usu frequentior – hac certe apud Menandrum et Philemonem fabulae superbiunt –, nec ullae tralucentium tardius subfusae umore hebetantur, oleoque magis quam alio liquore. Damnantur ex iis melleae ac validius testaceae.
107 (32) Egregia etiam nunc sua topazo gloria est, e virenti genere et, cum primum reperta est, praelatae omnibus. Accidit in Arabiae insula, quae Cytis vocabatur, in quam devenerant Trogodytae praedones fame et tempestate fessi, ut, cum herbas radicesque foderent,
108 eruerent topazon. Haec Archelai sententia est. Iuba Topazum insulam in Rubro mari a continenti stadiis CCC abesse dicit; nebulosam

in comune una parte del nome con la sardonice[1]. È una pietra comune, e la prima volta fu trovata a Sardi[2], ma la piú pregiata è quella che si trova nei dintorni di Babilonia. Quando si aprono certe cave, si trovano queste pietre aderenti alla roccia, a forma di cuore. Questo minerale, a quanto riferiscono esaurito in Persia, si trova però in molti altri luoghi, come a Paro[3] e a Asso[4]. In India ce ne sono tre varietà: le rosse, quelle che chiamano pionie per il loro aspetto grasso[5],
106 e un terzo tipo che si applica su laminette d'argento. Le sarde indiane sono trasparenti, le arabiche piú opache[1]. Se ne trovano anche nei dintorni di Leucade, in Epiro, e in Egitto, che si applicano a una laminetta d'oro. Anche in queste pietre i maschi hanno un fulgore piú vivo, mentre le femmine sono piú indolenti e il loro splendore è piú opaco. Non ci fu tra gli antichi altra gemma di uso piú comune – è di questa, in ogni caso, che si va orgogliosi nelle commedie di Menandro e di Filemone[2] – e nessun'altra pietra, fra quelle trasparenti, se imbevuta di umidità si offusca piú lentamente; piú di ogni altro liquido agisce l'olio. Tra le sarde non sono apprezzate quelle color miele e ancor piú decisamente quelle color mattone.

107 (32) Straordinario, ancora oggi, è il prestigio riservato al topazio, dovuto alla sua tonalità verde: ma appena fu trovato, fu anteposto a tutte le altre pietre. Accadde in un'isola dell'Arabia, che era chiamata Citis[1], dov'erano giunti dei pirati Trogloditi[2] sfiniti dalla fame e dall'inclemenza del tempo; accadde che, mentre dissotterravano erbe e radici, estrassero un topazio: questa è la versione di Arche-
108 lao[3]. Giuba[1] dice che l'isola Topazio si trova nel Mar Rosso, a trecento stadi dal continente[2]; che, siccome è nuvolosa e perciò cercata

103. [1] Cfr. par. 86, nota 1. Con *sarda* Plinio intende sia la cornalina (calcedonio rosso-chiaro) che la sarda attuale (calcedonio rosso-scuro o rosso-giallastro).

[2] Città lidia dalla quale, secondo alcuni, verrebbe il suo nome; mentre altri lo ritengono termine di origine persiana.

[3] Isola delle Cicladi famosa soprattutto per il suo marmo.

[4] Città della Troade.

[5] Il greco *píon* significa infatti «grasso».

106. [1] Probabile che si tratti, rispettivamente, di cornaline e di sarde vere e proprie.

[2] Dopo Menandro (342 - ca. 290 a. C.), il suo contemporaneo Filemone (che non va naturalmente confuso con l'omonimo geografo citato, in questo stesso libro, ai parr. 33 e 36) è il principale esponente della Commedia nuova, a noi nota direttamente soprattutto grazie a recenti ritrovamenti papiracei, e indirettamente mediante l'imitazione dei commediografi latini Plauto e Terenzio. Notevole che la commedia di Menandro sia utilizzata da Plinio (qui come altrove: cfr. ad es. XIII.13, XVIII.72, XX.252, XXIII.159) quale documento di usi e costumi della società ateniese del tempo.

107. [1] Nominata a VI.170 come produttrice di topazi.

[2] Con tale denominazione Plinio intende, per lo piú (ma cfr. II.178, nota 1), popolazioni nubiane del sud dell'Egitto, verso le coste del Mar Rosso.

[3] Cfr. par. 46, nota 3.

108. [1] Cfr. XXXIII.118, nota 1.

[2] Pare trattarsi dell'isola (nominata già a VI.169) di Zabargad (St. John), nel Mar Rosso, presso la costa egiziana, dove si estrae da sempre olivina, un minerale noto in gemmologia col nome di pe-

et ideo quaesitam saepius navigantibus nomen ex ea causa accepisse, topazin enim Trogodytarum lingua significationem habere quaerendi. Ex hac primum inportatam Berenicae reginae, quae fuit mater sequentis Ptolemaei, ab Philone praefecto; regi mire placuisse et inde factam statuam Arsinoae Ptolemaei uxori quattuor cubitorum, sacratam in delubro, quod Arsinoeum cognominabatur. Recentissi-
109 mi auctores et circa Thebaidis Alabastrum oppidum nasci dicunt et duo genera eius faciunt, prasoides atque chrysopteron, simile chrysopraso. Tota enim similitudo ad porri sucum derigitur. Est autem amplissima gemmarum. Eadem sola nobilium limam sentit, ceterae Naxio et cotibus poliuntur. Haec et usu atteritur.

110 (33) Comitatur eam similitudine propior quam auctoritate callaina, e viridi pallens. Nascitur post aversa Indiae apud incolas Caucasi montis, Hyrcanos, Sacas, Dahas, amplitudine conspicua, sed fistulosa ac sordium plena, sincerior praestantiorque multo in Carmania, utrobique autem in rupibus inviis et gelidis, oculi figura extuberans leviterque adhaerens nec ut adnata petris, sed ut adposita. Quam ob
111 rem scandere ad eas pigritia pedum equestres populos taedet, simul et periculum terret; ergo fundis e longinquo incessunt et cum toto musco excutiunt. Hoc vectigal, hoc gestamen in cervice, digitis gratissimum norunt, hinc census, haec gloria a pueritia deiectum numerum praedicantium; in quo varia fortuna quidam ictu primo cepere

a lungo dai naviganti, ha tratto il suo nome da questa ragione: *topazin* infatti nella lingua dei Troglodíti avrebbe il significato di «cercare»[3]. Da lí, secondo Giuba, per la prima volta fu importato per la regina Berenice, madre di Tolomeo II[4], dal suo governatore Filone; piacque straordinariamente al re e se ne fece per Arsinoe, moglie di Tolomeo[5], una statua alta quattro cubiti[6] la quale fu consacrata nel cosiddetto «tempio di Arsinoe».

109 Le nostre fonti piú recenti dicono che il topazio nasce anche nei dintorni di Alabastro, città della Tebaide[1], e lo dividono in due varietà, il prasoide[2] e il crisoptero[3], simile questo al crisoprasio[4]. In generale, il colore tende infatti a somigliare al succo di porro. È anche la piú voluminosa delle gemme. Essa è inoltre, fra le pietre nobili, la sola sensibile alla lima, mentre tutte le altre si levigano con la pietra di Nasso[5] e la cote; e si consuma anche con l'uso.

110 (33) Associata a questa pietra, ma piú per somiglianza che per prestigio, è la callaina, che è di un verde pallido[1]. Nasce oltre il retroterra dell'India, tra gli abitanti del monte Caucaso[2], Ircani, Saci, Dai; è notevole per grandezza, ma è porosa e piena di imperfezioni: molto piú pura e piú bella è quella che si trova in Carmania[3]. In ambedue le regioni, comunque, si trova in mezzo a rupi inaccessibili e ghiacciate, sporgente in forma di occhio e debolmente attaccata, come se non fosse parte integrante della roccia ma vi fosse stata poggia-
111 ta. Per questa ragione gli abitanti, che vanno a cavallo e sono pigri a camminare, non hanno alcuna voglia di arrampicarsi fin là, e inoltre li spaventa il pericolo; perciò aggrediscono le pietre da lontano, con le fionde, e le staccano via con tutto il muschio. Questo è il valore con cui pagano le tasse, è l'ornamento che riconoscono come il piú piacevole da portare al collo e alle dita, da esso derivano la loro ricchezza, e anche la loro gloria nel vantare il numero delle pietre che hanno staccato fin dalla fanciullezza; è un'operazione in cui il succes-

ridoto (altra cosa dal nostro topazio): è di un caldo colore oliva o verde-giallastro, relativamente poco dura e quindi facile a graffiarsi (cfr. par. 109).

[3] Il greco *tópazos* sembra parola di origine orientale.

[4] Che regnò sull'Egitto dal 283 al 246 a. C.

[5] Si tratta di Arsinoe II, sposata da Tolomeo attorno al 275.

[6] Cioè circa 1,76 m.

109. [1] In Egitto (cfr. V.61).

[2] Dal gr. *práson* + *eîdos* = «simile al porro».

[3] Dal gr. *chrysós* + *pterón* = «dalle ali d'oro».

[4] Cfr. par. 113 e nota 4.

[5] Sulla quale cfr. XXXVI.54, nota 1.

110. [1] Dovrebbe trattarsi di una turchese verde.

[2] Inteso, qui come a VI.60 e 78, in un senso molto ampio.

[3] Cfr. XXXIII.118, nota 2. Un importante luogo di estrazione delle turchesi era nelle montagne presso Samarcanda, ma le miniere principali erano nella Persia nord-occidentale.

praeclaras, multi ad senectam nullas. Et venatus quidem callainis ta-
112 lis est. Sectura inde formantur, alias faciles. Optimis color smaragdi, ut tamen appareat alienum esse quod placeat. Inclusae decorantur auro, aurumque nullae magis decent. Quae sunt earum pulchriores, oleo, unguento, etiam mero colorem deperdunt, viliores constantius repraesentant, neque est imitabilior alia mendacio vitri. Sunt qui in Arabia inveniri eas dicant in nidis avium, quas melancoryphos vocant.

113 (34) Viridantium et alia plura sunt genera. Vilioris turbae prasius, cuius alterum genus sanguineis punctis abhorret, tertium virgulis tribus distinctum candidis. Praefertur his chrysoprasos porri sucum et ipsa referens, sed haec paulum declinantem a topazo in aurum. Huic et amplitudo ea est, ut cymbia etiam ex ea fiant, cylindri
114 quidem et creberrime. – (35) India et has generat et nilion, fulgore ab ea distantem brevi et, cum intueare, fallaci. Sudines dicit et in Sibero Atticae flumine nasci. Est autem color fumidae topazi aut aliquando melleae. Iuba in Aethiopia gigni tradit in litoribus amnis, quem Nilum vocamus, et inde nomen trahere. – (36) Non tralucet molochitis; spissius viret ab colore malvae nomine accepto, reddendis laudata signis et infantum custodia quodamque innato contra pe-

so è variabile: alcuni al primo colpo ne hanno prese di magnifiche, molti neanche una fino alla vecchiaia. Cosí si svolge la caccia alle callaine. In seguito la forma è data mediante incisione: del resto sono
112 pietre facili a trattare. Le migliori hanno il colore dello smeraldo; il che rende evidente che l'attrattiva non sta in loro stesse. Si abbelliscono incastonandole nell'oro: non c'è pietra a cui l'oro si addica di piú. Le piú belle tra esse perdono il loro colore con l'olio, gli unguenti, anche il vino puro[1], mentre le meno pregiate lo conservano piú stabilmente; nessun'altra pietra è piú facile da contraffare col vetro. C'è chi dice che si trovano, in Arabia, in nidi di uccelli chiamati melancorifi[2].

113 (34) Ci sono anche molte altre varietà di pietre verdi: nella folla delle piú comuni il prasio[1]; una seconda varietà di prasio si distingue per la sua picchiettatura color sangue[2], una terza è segnata da tre strisciette bianche[3]. A queste si antepone il crisoprasio[4], che richiama anch'esso nel colore il succo di porro, ma il tipo che dal verde-topazio tende un poco all'oro[5]. Esso è inoltre di grandezza tale che se ne possono fare anche coppe e molto spesso piccoli cilindri.

114 (35) L'India produce sia queste pietre che il nilio, che differisce dal crisoprasio per il suo bagliore fugace e, a guardare attentamente, ingannevole[1]. Dice Sudine[2] che esso nasce anche nel fiume Sibero, in Attica[3]. Il colore è di un topazio affumicato oppure, talvolta, di un topazio color miele. Giuba riferisce che esso si genera in Etiopia, sulle rive del fiume chiamato Nilo, e che da questo trae il nome[4].

(36) La malachite non è trasparente; il suo colore è un verde piuttosto denso, quello della malva, da cui prende il nome[5]; è raccomandata per fare sigilli, per la protezione dei bambini e per una sua innata proprietà di difesa contro i pericoli.

112. [1] Per la loro porosità le turchesi sono molto assorbenti.
[2] Si tratta della capinera (cfr. X.86).

113. [1] Anch'esso cosí chiamato da *práson* = «porro» (Teofrasto, *De lapidibus* 37, lo chiama *prasítis*). È un calcedonio di color verde-scuro.
[2] Probabilmente è l'eliotropio, un calcedonio verde-scuro costellato di chiazze rosso-sangue, dovute a ossidi di ferro: Plinio ne dà la descrizione al par. 165.
[3] Dovrebbe trattarsi della varietà detta plasma, un calcedonio verde-scuro, spesso costellato da macchie o linee gialle e bianche.
[4] Da distinguere da quello nominato al par. 77, e anche dal nostro crisoprasio; forse è ancora un tipo di plasma.
[5] Nominato al par. 109.

114. [1] Probabilmente si tratta di una varietà secondaria di prasio.
[2] Cfr. XXXVI.59, nota 1.
[3] Probabile errore di Plinio (o corruttela della tradizione), perché questo fiume si trova fra la Galazia e la Bitinia.
[4] L'etimologia è probabilmente falsa. Su Giuba cfr. XXXIII.118, nota 1.
[5] In greco infatti *molóche* (o *maláche*) = «malva». Da non identificare con la vera malachite, descritta sotto altro nome al par. 66, questa pietra è probabilmente una varietà di prasio.

115 ricula medicamine. – (37) Viret et saepe tralucet iaspis, etiam victa multis antiquitatis gloriam retinens. Plurimae ferunt eam gentes, smaragdo similem Indi, Cypros duram glaucoque pingui, Persae aëri similem, quae ob id vocatur aërizusa; talis et Caspia est. Caerulea est circa Thermodontem amnem, in Phrygia purpurea et in Cappadocia ex purpura caerulea, tristis atque non refulgens. Amisos Indicae similem mittit, Calchedon turbidam. Sed minus refert nationes quam
116 bonitates distinguere. Optima quae purpurae aliquid habet, secunda quae rosae, tertia quae smaragdi. Singulis Graeci nomina ex argumento dedere. Quarta apud eos vocatur boria, caelo autumnali matutino similis; haec erit illa, quae aërizusa dicitur. Similis est et sardae, imitata et violas. Non minus multae species reliquae sunt, sed omnes in vitium caeruleae, ut crystallo similis aut myxis, item terebinthizusa. Quam ob rem praestantiores funda cluduntur, ut sint pa-
117 tentes ab utraque parte nec praeter margines quicquam auro amplectente. Vitium in iis est et brevis nitor nec longe splendescens et sal et quae ceteris omnia. Et vitro adulterantur, quod manifestum fit, cum extra fulgorem spargunt atque non in se continent. Reliquas sphragidas vocant, publico gemmarum nomine his tantum dato quo-
118 niam optime signent. Totus vero oriens pro amuleto gestare eas traditur. Ea, quae ex iis smaragdo similis est, saepe transversa linea alba media praecingitur et monogrammos vocatur; quae pluribus, po-

115 (37) Verde e spesso trasparente è il diaspro[1], che sebbene superato da molte altre pietre conserva il suo antico prestigio. Lo producono molti paesi: l'India produce un diaspro simile allo smeraldo; Cipro uno duro di color grigio-verde denso; la Persia uno somigliante al cielo, che perciò è detto «color cielo»; tale è anche il tipo che viene dalla regione del Caspio. È ceruleo il diaspro della zona del fiume Termodonte[2], color porpora quello della Frigia e blu-porpora quello della Cappadocia, smorto e senza bagliore. Amiso[3] ne esporta un tipo simile a quello indiano, Calcedone[4] uno fosco. Ma è meno im-
116 portante distinguere i paesi di provenienza che le qualità. Il migliore è il diaspro che ha qualcosa della porpora; il secondo, della rosa; il terzo, dello smeraldo. I Greci hanno dato a ognuno un nome secondo la sua caratteristica; il quarto tipo la chiamano boría[1], ed è simile al cielo di un mattino d'autunno: sarà da identificare col tipo chiamato «color cielo». C'è pure un diaspro simile alla sarda[2], e che imita anche il colore delle viole. Non meno numerose sono le altre specie, ma tutte sono (e si tratta di altrettanti difetti) cerulee, oppure simili al cristallo o alle *myxae*[3]; ciò vale anche per il «color terebinto»[4], epiteto a mio parere inappropriato, perché è come un composto di molte gemme della stessa varietà. Per questa ragione i diaspri piú belli vengono chiusi in un castone, in modo che siano ben in vi-
117 sta da ambo le parti e l'oro non ne abbracci altro che i margini. Il loro difetto è la lucentezza breve e senza lungo splendore, i granelli di sale e tutti i difetti che hanno le altre pietre. Si contraffanno anch'essi col vetro, cosa che si rende manifesta quando irradiano in fuori il loro bagliore invece che contenerlo in sé. Le restanti varietà le chiamano «sigilli», denominazione data ad esse solo tra le gemme (che hanno tutte questa funzione) perché sono quelle che sigillano meglio[1].

118 Tutte le popolazioni d'Oriente, a ogni modo, si dice che li portino come amuleti. Il tipo di diaspro che somiglia allo smeraldo è spesso cerchiato in mezzo da una linea bianca trasversale e si chiama mo-

115. [1] Dovrebbe trattarsi di vero diaspro verde (un calcedonio opaco) e, se trasparente, di plasma. Il termine *iaspis* sembra di origine semitica. Le pietre descritte in seguito sono altre varietà di calcedoni.
[2] Nell'Asia minore nord-orientale; sfocia nel Mar Nero (cfr. VI.10).
[3] Città dell'Asia minore, sulla costa meridionale del Mar Nero (oggi Samsun): cfr. VI.7.
[4] Città ricordata anche come produttrice di smeraldi: cfr. par. 72 e nota.

116. [1] È l'aggettivo greco *bóreia*, da Borea, vento del nord.
[2] Tendente cioè alle varie tonalità del rosso (cfr. par. 105, nota 1).
[3] Su questo frutto, una sorta di prugna egiziana, si veda XIII.51, nota 6.
[4] Un arbusto dai frutti di color rosso-scuro: cfr. XIII.54, nota 1.

117. [1] «Sigillo» è infatti il significato del termine greco *sphragís*.

lygrammos. Libet obiter vanitatem Magicam hic quoque coarguere, quoniam hanc utilem esse contionantibus prodiderunt. – Est et onychi iuncta quae iasponyx vocatur, et nubem complexa et nives imitata et stellata rutilis punctis. Est et sali Megarico similis et velut fumo infecta, quae capnias vocatur. Magnitudine XVI unciarum vidimus formatam inde effigiem Neronis thoracatam.

119 (38) Reddetur et per se cyanos, accommodato paulo ante et iaspidi nomine a colore caeruleo. Optima Scythica, dein Cypria, postremo Aegyptia. Adulteratur maxime tinctura, idque in gloria regum Aegypti; adscribitur et qui primus tinxit. Dividitur autem et haec in mares feminasque. Inest ei aliquando et aureus pulvis, non qualis
120 sappiris; in his enim aurum punctis conlucet. – (39) Caeruleae et sappiri, rarumque ut cum purpura. Optimae apud Medos, nusquam tamen perlucidae. Praeterea inutiles scalpturis intervenientibus crystallinis centris. Quae sunt ex iis cyanei coloris, mares existimantur.

121 (40) Alius ex hoc ordo purpureis dabitur aut quae ab iis descendunt. Principatum amethysti tenent Indicae, sed in Arabiae quoque parte, quae finitima Syriae Petra vocatur, et in Armenia minore et Aegypto et Galatia reperiuntur, sordidissimae autem vilissimaeque in Thaso et Cypro. Causam nominis adferunt quod usque ad vini co-

nogramma; se le linee sono di piú, poligramma[1]. Mi piace denunciare anche qui, di passaggio, la falsità dei Magi, i quali hanno affermato che questa pietra è utile a chi tiene discorsi in pubblico. C'è anche un diaspro combinato con l'onice e si chiama diaspronice: racchiude in sé un velo nebuloso, somiglia alla neve ed è punteggiato da stelle rutilanti. C'è anche un diaspro simile al sale di Megara[2] e come macchiato dal fumo, che si chiama capnia[3]. Abbiamo visto, fatta in diaspro, un'immagine di Nerone con la corazza, alta 16 once[4].

119 (38) Bisognerà ora dar conto, anche separatamente, del ciano, dato che poco fa abbiamo applicato il nome anche a un diaspro, per il suo colore ceruleo[1]. Il migliore è quello della Scizia, viene poi quello di Cipro, infine quello d'Egitto[2]. Si contraffà soprattutto tingendo altre pietre, arte in cui vanno gloriosi i re d'Egitto; si ricorda addirittura per iscritto chi fu il primo a praticare tale tintura. Anche questa pietra si divide in maschi e femmine. Il ciano ha dentro di sé talvolta anche una polvere dorata, non come quella degli zaffiri[3]: in questi infatti l'oro brilla in forma di punti.

120 (39) Blu sono anche gli zaffiri[1], e solo raramente sono come colorati di porpora. I migliori si trovano tra i Medi[2], ma tuttavia in nessun luogo se ne trovano di trasparenti. Inoltre essi sono inutilizzabili per l'incisione, a causa delle nodosità cristalline che si incontrano all'interno. Quelli tra essi che hanno colore blu-azzurro sono considerati maschi.

121 (40) A una categoria diversa assegneremo le pietre color porpora o quelle che derivano da esse. Il primo posto lo occupano le ametiste indiane; se ne trovano però anche nella parte dell'Arabia, limitrofa alla Siria, che è chiamata Petra[1], e nell'Armenia minore, in Egitto e in Galazia; le piú imperfette e scadenti si trovano a Taso e a Cipro. La ragione del nome la spiegano col fatto che il loro bagliore si acco-

118. [1] Sono varietà di plasma (su cui cfr. par. 113, nota 3).
[2] Su cui cfr. XXXI.87.
[3] Dal greco *kapnós* = «fumo». Probabilmente è un calcedonio comune.
[4] Vale a dire, essendo l'oncia la dodicesima parte del piede (equivalente a cm 29,6), di circa 40 cm.

119. [1] Cfr. par. 115, dove il nome era *caerulea* (*íaspis*). Il greco *kýanos* definisce un colore che si estende dal blu-cielo al blu cupo al nero con riflessi blu. Probabilmente qui si tratta dell'azzurrite (cfr. par. 71, nota).
[2] Plinio riassume qui imprecisamente Teofrasto, *De lapidibus* 55, dove si parla dell'azzurrite usata però come colorante (cfr. XXXIII.161).
[3] Vale a dire (cfr. già par. 71) i lapislazzuli, il cui fondo azzurro intenso è caratterizzato da chiazze o punti dorati di pirite (cfr. Teofrasto, *De lapidibus* 23).

120. [1] Cfr. nota precedente.
[2] Non ci sono tracce di lapislazzuli in Persia, ma è probabile che essi vi arrivassero dalle celebri miniere, sfruttate da millenni, del Badaksahn, nell'Afghanistan settentrionale.

121. [1] Sulla città araba (che avrà dato il nome alla regione) cosí denominata cfr. V.87.

lorem accedens, priusquam eum degustet, in violam desinat fulgor, alii quia sit quiddam in purpura illa non ex toto igneum, sed in vini colorem deficiens. Perlucent autem omnes violaceo decore, scalptu-
122 ris faciles. Indica absolutum Phoeniciae purpurae colorem habet. Ad hanc tinguentium officinae dirigunt vota. Fundit autem aspectu leniter blandum neque in oculos, ut carbunculi, vibrantem. Alterum earum genus descendit ad hyacinthos; hunc colorem Indi socon vocant, talemque gemmam socondion. Dilutior ex eodem sapenos vocatur, eademque pharanitis in contermino Arabiae, gentis nomine.
123 Quartum genus colorem vini habet. Quintum ad vicina crystalli descendit albicante purpurae defectu. Hoc minime probatur, quando praecellentis debeat esse in suspectu velut ex carbunculo refulgens quidam leniter in purpura roseus color. Tales aliqui malunt paedero-
124 tas vocare, alii anterotas, multi Veneris genam. Magorum vanitas ebrietati eas resistere promittit et inde appellatas, praeterea, si lunae nomen ac solis inscribatur in iis atque ita suspendantur e collo cum pilis cynocephali et plumis hirundinis, resistere veneficiis, iam vero quoquo modo adesse reges adituris, grandinem quoque avertere ac locustas precatione addita, quam demonstrant. Nec non in smaragdis quoque similia promisere, si aquilae scalperentur aut scarabaei, quae quidem scripsisse eos non sine contemptu et inrisu generis humani arbitror.

125 (41) Multum ab hac distat hyacinthos, ab vicino tamen colore descendens. Differentia haec est, quod ille emicans in amethysto fulgor violaceus diluitur hyacintho primoque aspectu gratus evanescit,

sta da vicino al colore del vino ma prima di assorbirlo sfuma nel viola[2]; altri, col fatto che in quella porpora c'è un qualcosa che non è totalmente rosso-fuoco ma si smorza nel colore del vino. Ad ogni modo, tutte le ametiste sono di un bel viola trasparente, e sono facili
122 a incidersi. L'indiana ha il colore puro della porpora fenicia[1]: emularla è l'obiettivo di tutte le officine di tintura; diffonde un colore che è di una dolcezza serena a guardarsi, e che non abbaglia gli occhi come i carbonchi. Una seconda varietà di ametista tende al colore dei giacinti[2]: gli Indiani lo chiamano *socos*, e questa gemma *socondios*. Un tipo piú tenue della stessa pietra si chiama *sapenos*, e anche, ai confini dell'Arabia, faranite, dal nome della popolazione[3]. Una
123 quarta varietà ha il colore del vino. Una quinta si accosta a una tinta vicina a quella del cristallo, tendente al bianco per il venir meno della porpora. Questo è il tipo meno pregiato, dal momento che un'ametista perfetta dovrebbe, a guardarla dal basso, avere nel suo colore di porpora una certa sfumatura dolcemente rosata che brilla come un carbonchio[1]. Queste ametiste alcuni preferiscono chiamarle pederote[2], altri anterote[3], molti palpebre di Venere. I Magi impostori assi-
124 curano che le ametiste tengono lontana l'ebbrezza e che da ciò derivano il loro nome[1], e che inoltre a incidervi sopra il nome della luna e del sole e ad appenderle poi al collo con peli di cinocefalo[2] e piume di rondine tengono lontani i malefici; e ancora che, in qualunque modo siano usate, assistono le persone che devono rivolgersi a un re, e che allontanano anche la grandine e le cavallette, se solo vi si aggiunge una formula di preghiera che essi insegnano. Ma cose simili le assicurano anche per gli smeraldi, se vi sono incise aquile o scarabei; cose che ritengo davvero essi abbiano scritto non senza disprezzo e irrisione del genere umano.

125 (41) Molto diverso dall'ametista è il giacinto, che deriva tuttavia da un colore vicino. La differenza sta in ciò, che quel bagliore violaceo che si sprigiona nell'ametista, nel giacinto è attenuato e, piace-

[2] Questa etimologia sembra nata dal tentativo di collegare il colore della pietra col presunto significato del suo nome (dal greco *a-méthystos* = «non ubriaco»).

122. [1] Cfr. in proposito IX.135.
[2] Cfr. par. 125.
[3] Della città araba di Pharan (Feiran), sul versante settentrionale del Sinai.

123. [1] La gamma di colori dell'ametista, in cui Plinio classifica qui forse anche pietre diverse, spazia dal lilla molto pallido al viola-cardinale intenso; il quarto tipo, ad esempio, si sospetta che sia un granato rosso.
[2] È il greco *paidéros* (= *paiderastés*) = «amante di fanciulli»: al par. 84 il nome designava una varietà di opale.
[3] Greco *antéros* = «amore ricambiato».

124. [1] Opinione che poggia sulla presunta etimologia (cfr. par. 121, nota 2).
[2] Su questo tipo di scimmia, nominato piú volte da Plinio, cfr. soprattutto VIII.216 e nota 1.

antequam satiet, adeoque non inplet oculos, ut paene non attingat,
126 marcescens celerius nominis sui flore. – (42) Hyacinthos Aethiopia mittit et chrysolithos aureo fulgore tralucentes. Praeferuntur his Indicae et, si variae non sint, Tibarenae. Deterrimae autem Arabicae, quoniam turbidae sunt et variae, fulgoris interpellati nubilo macularum, etiam quae limpidae contigere, veluti scobe refertae. Optimae sunt quae in collatione aurum albicare quadam argenti facie cogunt. Hae funda includuntur perspicuae, ceteris subicitur aurichal-
127 cum. Tametsi exiere iam de gemmarum usu, – (43) appellantur aliquae et chryselectroe, in colorem electri declinantes, matutino tamen tantum aspectu. Ponticas deprehendit levitas. Quaedam durae sunt ac rufae, quaedam molles, sordidae. Bocchus auctor est et in Hispania repertas quo in loco crystallum dixit ad libramentum aquae
128 puteis defossis erui, chrysolithon XII pondo a se visam. – (44) Fiunt et leucochrysi interveniente candida vena. Sunt et in hoc genere capniae. Sunt et vitreis similes, velut croco fulgentes; vitro adulterantur, ut visu discerni non possint; tactus deprendit, tepidior in vitreis. (45) In eodem genere sunt melichrysi veluti per aurum sincero melle tralucente. Has India fert, quamquam in duritia fragiles, non ingratas. Eadem et xuthon parit, plebeiam sibi gemmam.

vole al primo sguardo, svanisce prima di soddisfare gli occhi; e a tal punto non li riempie che quasi nemmeno li raggiunge, illanguidendo piú in fretta del fiore dello stesso nome[1].

126 (42) Oltre ai giacinti l'Etiopia ci manda i crisoliti, diafani di un bagliore dorato[1]. A questi si preferiscono quelli indiani e, se il colore è uniforme, quelli dei Tibareni[2]. I peggiori sono quelli d'Arabia, perché foschi e chiazzati, e il loro bagliore è disturbato da macchie a mo' di nuvole; anche quelli che casualmente sono limpidi sono pieni di una sorta di limatura. I migliori sono quelli che, a contatto con l'oro, gli fanno assumere un aspetto bianco, come d'argento. Queste pietre vengono incastonate in modo da restare trasparenti; le altre sono montate su ottone.

127 (43) Pur se hanno cessato ormai di essere usate come gemme, ci sono anche alcune pietre chiamate criselettri: tendono al colore dell'ambra, ma solo a guardarle di mattina[1]. Quelle del Ponto si riconoscono dalla leggerezza. Alcune sono dure e rossicce, alcune tenere, impure. Bocco attesta che se ne sono trovate anche in Spagna, nel luogo in cui egli ha detto che si estrae cristallo dallo scavo dei pozzi fino al livello dell'acqua[2], e che ha visto lui stesso un crisolito del peso di 12 libbre[3].

128 (44) Ci sono anche i leucocrisi, che sono attraversati da una vena bianca[1]. Anche in questa classe ci sono le capnie[2]. Ce ne sono anche alcuni simili al vetro, che hanno un fulgore color zafferano; si contraffanno col vetro, in modo tale che alla vista non si possono distinguere; si riconoscono toccandoli, perché quelli di vetro sono piú tiepidi.

(45) Alla stessa classe appartengono i melicrisi, che sembrano come miele puro che traspare attraverso l'oro[3]. Li produce l'India; sono fragili, anche se duri; non sono privi di attrattiva. La stessa India produce anche lo xuto[4], che essa considera la gemma della plebe.

125. [1] Che ha un colore blu tendente al violetto. Quanto alla pietra, la si identifica con un'ametista pallida o, piú verosimilmente, con lo zaffiro (corindone blu).

126. [1] Il nome è composto da *chrysós* (oro) e *líthos* (pietra). Non corrisponde al crisolito attuale, che è un'olivina estratta nell'isola Zabargad (cfr. par. 108, nota 2); forse è uno zaffiro giallo (topazio orientale) o uno zircone giallo.

[2] Popolazione della costa meridionale del Mar Nero (cfr. VI.11). Per il loro crisolito si è suggerita l'identificazione con il quarzo giallo, o citrino.

127. [1] Il nome è composto da *chrysós* (oro) e *élektron* (ambra): cfr. par. 51. Forse si tratta di essonite, o ancora di citrino.

[2] HHR, fr. 6. Cfr. par. 24, dove con maggior precisione si parlava non di Spagna, ma di Lusitania; quanto a Bocco, cfr. *ibidem*, nota 4.

[3] Che equivarrebbe a 3,8 kg.

128. [1] Il nome è da *leukós* (bianco) e *chrysós* (oro); si tratterebbe di corindoni di colore giallo pallido.

[2] Cfr. par. 118, nota 3; qui si tratterebbe di quarzo affumicato.

[3] Il nome deriva infatti da *méli* (miele) e *chrysós* (oro). Forse si tratta di corindone color miele, ma piú probabilmente (considerata la sua fragilità) di zircone.

[4] Probabilmente (cfr. par. 169) dal greco *xouthós* (biondo) per il suo colore.

129 (46) Candidarum dux est paederos, quamquam quaeri potest, in quo colore numerari debeat totiens iactati per alienas pulchritudines nominis, adeo ut decoris praerogativa in vocabulo facta sit. Sed tamen et suum genus expectatione tanta dignum. Coeunt quippe in tralucidam crystallum viridis suo modo aër simulque purpurae et quidam vini aurei nitor semper extremus in visu, sed purpura coro-
130 natus. Madere videtur et singulis his et pariter omnibus, nec gemmarum esse ulla liquidior potest iucunda suavitate oculis. Haec laudatissima est in Indis, apud quos sangenon vocatur, proxima in Aegypto, ubi syenites, tertia in Arabia, verum scabra, tum Pontica, quae mollius radiat, Thasia, et ipsa mollior, et Galatica et Thracia et Cypria. Vitia earum languor aut alienis turbari coloribus et quae ceterarum.

131 (47) Proxima candicantium est asteria. Principatum habet proprietate naturae, quod inclusam lucem pupilla quadam continet. Hanc transfundit cum inclinatione velut intus ambulantem alio atque alio loco reddens. Eadem contraria soli regerit candicantes radios in modum stellae, unde nomen invenit. Difficiles in India natae ad caelandum. Praeferuntur Carmanicae.

132 (48) Similiter candida est quae vocatur astrion, crystallo propinqua, in India nascens et in Patalenes litoribus. Huic intus a centro stella lucet fulgore pleno lunae. Quidam causam nominis reddunt quod astris opposita fulgorem rapiat et regerat. Optimam in Carmania gigni dicunt nullamque minus obnoxiam vitio; cerauniam etiam vocari quae sit deterior; pessimam vero lanternarum lumini similem.

129 (46) La regina delle pietre bianche è il pederote, anche se ci si può chiedere in quale colore debba essere classificata una pietra il cui nome è stato tante volte agitato, per designare begli oggetti di vario genere da esser diventato il termine stesso garanzia di bellezza[1]. Ma tuttavia anche la varietà cui il nome spetta come suo proprio è degna di tanto grande aspettativa; in essa, infatti, alla trasparenza del cristallo si uniscono una tinta verde-cielo, che le è propria, e insieme una certa lucentezza di porpora e di vino dorato, che si vede sempre alla fine, ma in un alone di porpora. Sembra impregnata insieme sia di ciascuna di queste sfumature presa singolarmente, sia del loro
130 complesso; non c'è gemma che possa essere piú limpida, gradevolmente dolce agli occhi. Il tipo piú pregiato di questa pietra è in India, dove è chiamata *sangenon*[1]; il secondo si trova in Egitto, dove è detta sienite[2]; la terza in Arabia, ma è rugosa; poi ci sono quella del Ponto, il cui raggio è piú tenue; quella di Taso, ancora piú tenue; quelle di Galazia, di Tracia e di Cipro. I loro difetti sono la mancanza di lucentezza o la contaminazione ad opera di colori estranei, e i difetti comuni a tutte le altre pietre.

131 (47) La seconda tra le pietre di colore bianco è l'asteria[1]; deve la sua posizione preminente a una proprietà naturale, in quanto racchiude al suo interno una luce in una specie di pupilla. Riversa questa luce, che sembra come spostarsi al suo interno, proiettandola in un luogo o in un altro, secondo l'inclinazione. Opposta al sole, la stessa pietra rimanda raggi bianchi a mo' di stella; da ciò ha tratto il suo nome. Quelle che nascono in India sono difficili da incidere; si preferiscono quelle di Carmania.

132 (48) Di un bianco simile è la pietra chiamata astrio, vicina al cristallo, che nasce in India e sulle coste di Patala[1]. Al suo interno, al centro, c'è una stella che brilla col bagliore della luna piena[2]. Alcuni ne spiegano il nome[3] col fatto che, opposta agli astri, essa si impadronisce del loro bagliore e lo rimanda indietro. Si dice che la migliore si genera in Carmania, e che nessuna pietra è meno soggetta a difetti; che inoltre si chiama ceraunia una varietà piú scadente[4], e che

129. [1] Cfr. infatti già i parr. 84 (e nota) e 123 (e nota 2), dove il termine è associato agli opali e alle ametiste; ed è probabilmente con un opale che questa pietra va identificata.

130. [1] Già al par. 84 il termine definisce un opale indiano.
[2] Cfr. XXXVI.63, nota 2. Ma in questo punto il testo non è sicuro.

131. [1] Forse uno zaffiro stellato (dal gr. *astér* = «stella») molto pallido.

132. [1] Il vocabolo *Patalene*, che non ricorre altrove in Plinio (ma cfr. ad esempio P. Mela, *De chorographia* III.71 *Patalene regio*), dovrebbe designare l'isola di Patala (su cui cfr. ad es. VI.71 sg. e 100), alla foce dell'Indo, con città omonima.
[2] E si tratta infatti, con tutta probabilità, della cosiddetta pietra di luna o adularia.
[3] Che ovviamente deriva anch'esso da *astér*.
[4] Cfr. sotto, par. 134.

133 (49) Celebrant et astrioten, mirasque laudes eius in Magicis artibus Zoroastren cecinisse produnt. – (50) Astolon Sudines dicit oculis piscium similem esse, radiare fulgore candido ut solem.

134 (51) Est inter candidas et quae ceraunia vocatur, fulgorem siderum rapiens, ipsa crystallina, splendoris caerulei, in Carmania nascens. Zenothemis fatetur albam esse, sed habere intus stellam coruscantem; fieri et hebetes ceraunias, quas in nitro et aceto maceratas per aliquot dies concipere stellam eam, quae post totidem menses
135 relanguescat. Sotacus et alia duo genera fecit cerauniae, nigrae rubentisque similes eas esse securibus. Ex his quae nigrae sint ac rotundae, sacras esse; urbes per illas expugnari et classes; baetulos vocari; quae vero longae sint, ceraunias. Faciunt et aliam raram admodum, Magorum studiis expetitam, quoniam non aliubi inveniatur quam in loco fulmine icto.

136 (52) Proximum cerauniae nomen apud eos habet quae vocatur iris. Effoditur in quadam insula Rubri maris, quae distat a Berenice urbe $\overline{LX}$ p., cetera sui parte crystallus. Itaque quidam eam radicem crystalli esse dixerunt. Ex argumento vocatur iris, nam sub tecto percussa sole species et colores arcus caelestis in proximos parietes eiaculatur, subinde mutans magnaque varietate admirationem sui
137 augens. Sexangulam esse ut crystallum constat, sed aliqui scabris lateribus et angulis inaequalibus dicunt, in sole aperto radios in se candentes discutere, aliquo vero ante se proiecto nitore adiacentia inlustrare. Colores autem non nisi ex opaco, ut diximus, reddunt, nec ut

133 la peggiore è simile alla luce delle lanterne. (49) Si esalta anche l'astriote[1], e si racconta che Zoroastro[2] ne abbia celebrato i pregi mirabili nel campo delle arti magiche. (50) L'astolo, dice Sudine, è simile agli occhi dei pesci, e irraggia un bagliore chiaro come il sole[3].

134 (51) Tra le pietre bianche c'è anche quella che si chiama ceraunia[1]: imprigiona il bagliore delle stelle, è in sé cristallina ma di splendore ceruleo[2], nasce in Carmania. Zenotemide[3] riconosce che è bianca, ma dice che ha al suo interno una stella scintillante; che si formano anche ceraunie opache le quali, lasciate a macerare nel nitro[4] e nell'aceto per alcuni giorni, concepiscono in sé quella stella

135 che però, dopo altrettanti mesi, si estingue. Sotaco[1] ha distinto anche altre due varietà di ceraunie, una nera e una rossa, simili ad asce; quelle nere e rotonde sarebbero dotate di poteri soprannaturali, e con esse si espugnerebbero città e flotte; il loro nome sarebbe *baetuli*[2]; di quelle lunghe, invece, ceraunie. Si distingue anche un'altra varietà affatto rara, ricercata appassionatamente dai Magi, perché non si troverebbe se non in luoghi colpiti dal fulmine[3].

136 (52) Il nome che appare in questi scrittori subito dopo la ceraunia è quello della pietra chiamata iride[1]. Si estrae in una certa isola del Mar Rosso, distante sessanta miglia dalla città di Berenice[2]. Per tutto il resto è un cristallo, e pertanto alcuni hanno detto che era la radice del cristallo. A ragione è chiamata iride: se colpita infatti dai raggi del sole, al coperto, proietta sulle pareti vicine la forma e i colori dell'arcobaleno, mutando continuamente le sfumature e facen-

137 dosi ammirare sempre piú per questa grande varietà. È sicuro che è esagonale come il cristallo[1], ma alcuni dicono che ha facce rugose e angoli disuguali, che in pieno sole disperde i raggi luminosi che la colpiscono, e che tuttavia proiettando un certo splendore avanti a sé illumina lo spazio adiacente. Colori però, come abbiamo detto[2], non

133. [1] Un nome ancora derivato da *astér*; e forse è ancora una pietra di luna.
[2] Il leggendario filosofo persiano (noto anche come Zarathustra) le cui dottrine sono diffuse negli ambienti filosofici greci fin dal V-IV secolo a. C.
[3] Forse si tratta del quarzo - occhio di gatto. Su Sudine cfr. XXXVI.59, nota 1.

134. [1] Il nome (come si spiega alla fine del par. 135) è tratto dal greco *keraunós* = «fulmine».
[2] Caratteristica anch'essa tipica della pietra di luna.
[3] Cfr. par. 34, nota 3.
[4] Sul quale cfr. XXXI.106 sgg.

135. [1] Cfr. XXXVI.128, nota 1.
[2] Un nome di origine sconosciuta. Si è pensato che fossero arnesi dell'età della pietra.
[3] Cfr. par. 134, nota 1. Si sospetta che possa trattarsi di meteoriti.

136 [1] È il greco *îris* = «arcobaleno».
[2] Città sulla costa egiziana del Mar Rosso, oggi Bender-El-Kebir: cfr. VI.103 e nota.

137. [1] Questa corrispondenza col cristallo di rocca (cfr. par. 26, nota 1) fa pensare che l'iride sia una sua varietà, e non un quarzo-arcobaleno.
[2] Al par. precedente.

ipsae habeant, sed ut repercussu parietum elidant; optima quae ma-
138 ximos arcus facit simillimosque caelestibus. Est et alia iritis, cetera similis, sed praedura. Hanc Orus crematam tusamque ad ichneumo-
139 num morsus remedio esse scripsit, nasci autem in Perside. – (53) Similis aspectu est, sed non eiusdem effectus, quae vocatur leros, alba nigraque macula in traversum distinguentibus crystallum.

(54) Expositis per genera colorum principalibus gemmis reliquas per litterarum ordinem explicabimus.

Achates in magna fuit auctoritate, nunc in nulla est, reperta primum in Sicilia iuxta flumen eiusdem nominis, postea plurimis in terris, excellens amplitudine, numerosa varietatibus, quae mutant cognomina eius. Vocatur enim iaspachates, cerachates, smaragdachates, haemachates, leucachates, dendrachates, quae velut arbusculis insignis est, antachates, quae, cum uritur, murram redolet, corallachates guttis aureis sappiri modo sparsa, qualis copiosissima in Creta. Quae et sacra appellatur. Quidam putant contra araneorum et
140 scorpionum ictus eam prodesse. Quod in Siculis utique crediderim, quoniam primo eius provinciae adflatu scorpionum pestis extinguitur. Et in India inventae contra eadem pollent, magnis et aliis miraculis: reddunt enim fluminum species, nemorum, iumentorum etiam. Essedariis staticula, equorum ornamenta inde medicisque co-

ne diffonde se non in luogo oscuro: non li ha quindi in sé ma li produce grazie al riverbero delle pareti. La varietà migliore è quella che
138 fa archi piú grandi e piú simili all'arcobaleno. Ce n'è anche un'altra varietà, l'irite, simile in tutto il resto all'iride, ma molto dura. Oro[1] ha scritto che essa, bruciata e ridotta in polvere, è un rimedio contro i morsi degli icneumoni[2], e che nasce in Persia.

139 (53) Simile d'aspetto, ma di effetti diversi, è la pietra chiamata *leros*[3], in cui il cristallo è segnato trasversalmente da una macchia bianca e una nera.

(54) Considerate per categoria di colori le gemme principali, tratteremo le rimanenti in ordine alfabetico.

L'agata[1] ebbe grande prestigio, oggi non ne ha alcuno. La prima volta fu trovata in Sicilia presso il fiume omonimo[2], ma in seguito in molte regioni. È di eccezionale grandezza, e di molteplici varietà che dànno luogo alle sue mutevoli denominazioni. La si chiama infatti diaspragata[3], ceragata[4], smeraldagata[5], emagata[6], leucagata[7], dendragata, che è contraddistinta come da arboscelli[8], antagata[9], che quando brucia odora di mirra, corallagata[10], picchiettata di goccioline d'oro come lo zaffiro[11], che è molto abbondante a Creta. È anche chiamata sacra, perché si crede che sia di giovamento contro le
140 punture dei ragni e degli scorpioni. Questo crederei che sia in ogni caso vero delle agate di Sicilia, perché al primo soffio di brezza di quella provincia il veleno degli scorpioni è neutralizzato. Anche quelle che si trovano in India sono efficaci contro le stesse affezioni, e hanno poi altre grandi e straodinarie proprietà: simulano l'aspetto di fiumi, boschi, giumenti; se ne fanno anche statuette per aurighi da guerra, ornamenti per cavalli e piccoli mortai farmaceutici; il solo

138. [1] Forse si tratta di un re assiro con interessi medici, citato da Plinio come sua fonte nei libri di medicina e, nel testo, in XXX.145.

[2] Un animale egiziano – la mangusta – su cui cfr. VIII.87 sg.

[3] Un nome del genere in greco è attestato solo come nome di pesce; ma anche il testo qui è poco sicuro.

139. [1] Vari tipi di agata Plinio sembra descriverli, con l'onice, ai parr. 90 sg.; qui dovrebbe riferirsi a diverse varietà di calcedoni.

[2] Un fiume chiamato ancor oggi Acate, o Dirillo, scorre nella Sicilia di sud-est, ma non è certo che si tratti dell'antico *Achates*: cfr. III.90, nota 1.

[3] Da *íaspis* (diaspro) e *achátes*.

[4] Da *kerós* (cera) e *achátes*.

[5] Da *smáragdos* (smeraldo) e *achátes*.

[6] Da *haîma* (sangue) e *achátes*, evidentemente per il suo colore.

[7] Da *leukós* (bianco) e *achátes*.

[8] Infatti da *déndron* (albero) e *achátes*; si tratterà dell'agata muschiata, che contiene inclusioni arborescenti.

[9] Di etimologia piú incerta.

[10] Verosimilmente da *korállion* (corallo) e *achátes*.

[11] Cfr. par. 119, nota 3.

ticulas faciunt, nam spectasse etiam prodest oculis. Sitim quoque se-
141 dant in os additae. Phrygiae viridia non habent. Thebis Aegyptiis repertae carent rubentibus venis et albis, hae quoque contra scorpiones validae. Eadem auctoritas et Cypriis. Sunt qui maxime probent vitream perspicuitatem in his. Reperiuntur et in Trachinia circa Oetam et in Parnaso et in Lesbo et in Messene similes limitum floribus
142 et in Rhodo. Aliae apud Magos differentiae sunt in iis: quae leoninis pellibus similes reperiuntur, potentiam habere contra scorpiones dicunt. In Persis vero suffitu earum tempestates averti et presteras, flumina sisti – argumentum esse, si in ferventes cortinas additae refrigerent –, sed, ut prosint, leoninis iubis adalligandas, nam hyaenae additae abominantur discordiam domibus. Eam vero, quae unius coloris sit, invictam athletis esse, argumento, quod in ollam plenam olei coiecta cum pigmentis, intra duas horas suffervefacta, unum colorem ex omnibus faciat minii.

143 Acopos nitro colore similis est, pumicosa, guttis aureis stellata. Cum hac oleum suffervefactum perunctis lassitudinem, si credimus, solvit. – Alabastritis nascitur in Alabastro Aegypti et in Syriae Damasco candore interstincto variis coloribus. Haec cremata cum fossili sale et trita gravitates oris et dentium extenuare dicitur. – Alec-
144 torias vocant in ventriculis gallinaceorum inventas crystallina specie, magnitudine fabae, quibus Milonem Crotoniensem usum in certaminibus invictum fuisse videri volunt. – Androdamas argenti nitorem habet ut adamas, quadratis semper tessellis similis. Magi putant nomen inpositum ab eo, quod impetus hominum et iracundias do-

guardarle infatti fa bene agli occhi. Messe in bocca, placano inoltre
141 la sete. Le agate di Frigia non hanno verde. Quelle trovate a Tebe d'Egitto sono prive di venature rosse o bianche, e anch'esse sono efficaci contro gli scorpioni. Godono di pari considerazione anche quelle di Cipro. Taluni apprezzano in esse soprattutto la trasparenza del vetro. Se ne trovano anche in Trachinia[1], presso l'Eta, e sul Parnaso, a Lesbo, nella zona di Messene[2] (dove sembrano fiori che co-
142 steggiano un sentiero)[3] e a Rodi. Negli scritti dei Magi ci sono altre distinzioni fra le agate: quelle che si trovano somiglianti alla pelle di leone, essi dicono, sono efficaci contro gli scorpioni; in Persia invece mediante suffumigi fatti con esse si allontanano tempeste e trombe marine[1], e si ferma il corso dei fiumi – si ha la prova della loro genuinità se, messe in caldaie bollenti, le raffreddano –, ma perché agiscano bisogna legarsele a mo' di amuleto con peli di criniera di leone; infatti, se sono accostate a peli di iena, allontanano le discordie familiari. Quanto all'agata di un solo colore, renderebbe invincibili gli atleti; la si riconosce dal fatto che, gettata in una pentola piena d'olio insieme a sostanze coloranti, dopo aver bollito non piú di due ore essa conferisce all'insieme un unico colore, quello del minio.

143 L'acopo per il colore è simile al nitro[1]; è porosa, costellata di goccioline d'oro. L'olio fatto bollire insieme a essa dissolve, in chi se ne unge, la stanchezza[2], se vogliamo crederci. L'alabastrite[3] nasce ad Alabastro, in Egitto, e a Damasco, in Siria; è di una bianchezza chiazzata qua e là da vari colori; bruciata insieme a sale di miniera e tritata in polvere, si dice che plachi i disturbi della bocca e dei denti.

144 Chiamano alectorie le pietre trovate nel ventriglio dei galli[1]; hanno l'aspetto del cristallo, la grandezza di una fava. Si pretende che Milone di Crotone[2], per averla portata nei combattimenti, avesse fama di invincibile. L'androdamante ha lo splendore dell'argento, come il diamante; somiglia sempre a piccoli cubi. I Magi ritengono che il nome gli sia stato assegnato per il fatto che doma l'impetuosità

141. [1] Zona della Tessaglia, in Grecia.
[2] Città greca del Peloponneso (cfr. IV.15).
[3] Il testo è malsicuro.

142. [1] Si capisce con certezza dal contesto che *presteres* non sono qui i serpenti velenosi citati spessissimo da Plinio (mentre, nel senso di «tromba marina», il vocabolo ricorre soltanto in II.133 sg.).

143. [1] Sul quale cfr. XXXI.106 sgg.
[2] Ragione da cui la pietra trae il suo nome (da *a-* privativo e *kópos* = «fatica»); cfr. anche XXXVI.152.
[3] Cfr. XXXVI.60. La città egiziana è stata citata al par. 109 come produttrice di topazio.

144. [1] Donde il nome: greco *aléktor* = «gallo».
[2] Il piú famoso atleta dell'antichità (VI secolo), citato già in VII.83.

met. Argyrodamas eadem sit an alia, auctores non explicant. – An-
145 tipathes nigra non tralucet. Experimentum eius ut coquatur in lacte; facit enim id murrae simile. Inmensum quiddam in hac fortassis aliquis expectet, in tot exemplis uni possessione huius nominis data. Contra effascinationes auxiliari eam Magi volunt. – Arabica ebori simillima est, et hoc videretur, nisi abnueret duritia. Hanc putant contra dolores nervorum prodesse habentibus. – Aromatitis et ipsa in Arabia invenitur, sed et in Aegypto circa Philas, ubique lapidosa et murrae coloris et odoris, ob hoc reginis frequentata. – Asbestos
146 in Arcadiae montibus nascitur coloris ferrei. – Aspisatim Democritus in Arabia nasci tradit, ignei coloris, et oportere cum cameli fimo splenicis adalligari, inveniri utique in nido Arabicarum alitum; et aliam eodem nomine ibi in Leucopetra nasci, argentei coloris, radiantem, contra lymphatum habentem vim. – Atizoen in India et
147 Persidis Acidane monte nasci, argenteo nitore fulgentem, magnitudine trium digitorum, ad lenticulae figuram, odoris iucundi, necessariam Magis regem constituentibus. – Augitis non alia videtur multis esse quam callaina.

Lapis amphidanes alio nomine chrysocolla appellatur, nascens in Indiae parte, ubi formicae eruunt aurum, in quo et invenitur auro si-

e la collera degli uomini[3]. Se l'argirodamante[4] sia la stessa pietra o un'altra, gli autori non lo spiegano.

145 L'antipate[1] è nera e non trasparente; se ne verifica la genuinità cuocendola nel latte: essa lo rende infatti simile alla mirra. Qualcuno forse potrebbe aspettarsi in essa un che di prodigioso, dato che fra tanti casi di proprietà «antipatiche»[2] soltanto a essa è stato attribuito questo nome. I Magi pretendono che essa aiuti contro gli incantesimi. L'arabica[3] è molto simile all'avorio, e sembrerebbe proprio avorio, se non lo impedisse la sua durezza. Si crede che sia di giovamento, per chi la porta contro le tendiniti. Sempre in Arabia si trova anche l'aromatite[4], ma la si trova pure in Egitto, presso File[5]; è dappertutto pietrosa, e ha il colore e l'odore della mirra, per cui è molto usata dalle regine.

146 L'asbesto[1] nasce fra i monti dell'Arcadia; è del colore del ferro. L'aspisate[2], secondo quanto riferisce Democrito[3], nasce in Arabia, ha il colore del fuoco, e i malati di milza dovrebbero portarla come amuleto con sterco di cammello; la si trova comunque nel nido degli uccelli d'Arabia. Egli afferma che vi si genera anche un'altra pietra, a Leucopetra, di colore argenteo, raggiante, efficace contro gli attac-
147 chi di pazzia. L'atizoe[1] nascerebbe in India e sul monte Acidane in Persia: rifulge dello splendore dell'argento, è della grandezza di tre dita, a forma di lenticchia, di odore gradevole; è indispensabile ai Magi quando istituiscono un re. L'augite[2] per molti non risulta diversa dalla callaina[3].

Anfidane[4] è la pietra che con altro nome è chiamata crisocolla[5]; nasce in una regione dell'India dove le formiche estraggono oro[6], e nell'oro si trova anche questa pietra, simile a esso, a forma di cubo.

[3] Significa infatti, in greco, «domatore di uomini». Probabilmente si tratta di pirite.
[4] Letteralmente «domatore dell'argento».

145. [1] Letteralmente «di proprietà contrarie» (cfr. nota seguente). Si tratta forse del giaietto, che non è un minerale ma una varietà durissima di carbone sfruttata come gemma fin dagli Egiziani, descritta però sotto altro nome a XXXVI.141.
[2] Su questa teoria cfr. XXIV.1 sgg., XXXVI.130 ecc.
[3] Naturalmente dalla sua zona di provenienza; cfr. XXXVI.153 (di difficile identificazione).
[4] Ovviamente per l'odore che diffonde; forse si tratta dell'ambra grigia, che dà un forte profumo muschiato (cfr. par. 36, nota 4).
[5] Isola del Nilo, citata in V.59.

146. [1] Letteralmente, in greco, «inestinguibile». Di difficile identificazione (crisotilo?)
[2] Un nome mai attestato altrove. Impossibile l'identificazione.
[3] Cfr. par. 69, nota 3.

147. [1] Altro termine attestato solo qui, di probabile origine straniera.
[2] Da *augé*, «fulgore» (il nome oggi è applicato a un altro minerale).
[3] Cfr. par. 110.
[4] Di etimologia incerta; anche il testo è poco sicuro.
[5] Cfr. XXXIII.4, nota 1.
[6] Cfr., oltre all'accenno di XXXIII.66, soprattutto XI.111.

148 milis, quadrata figura. Adfirmatur natura eius quae magnetis esse, nisi quod augere quoque aurum traditur. – Aphrodisiaca ex candido rufa est. – Apsyctos septenis diebus calorem tenet excalefacta igni, nigra ac ponderosa, distinguentibus eam venis rubentibus. Putant prodesse contra frigora. – Aegyptillam Iacchus intellegit per album sardae nigraque venis transeuntibus, volgus autem nigra radice, caerulea facie. Nomen a loco.

149 (55) Balanitae duo genera sunt, subviridis et Corinthii aeris similitudine, illa a Copto, haec ab Trogodytica veniens, medias secante flammea vena. – Batrachitas quoque Coptos mittit, unam ranae similem colore, alteram et venis, tertiam rubentis e nigro. – Baptes, mollis alioqui, odore excellit. – Beli oculus albicans pupillam cingit nigram e medio aureo colore fulgentem et propter speciem sacratissimo Assyriorum deo dicatam. Belum autem aliam, quam sic vocant,
150 in Arbelis nasci Democritus tradit nucis iuglandis magnitudine, vitrea specie. – Baroptenus sive baripe, nigra sanguineis et albis nodis, adalligata proicitur veluti portentosa. – Botryitis alia nigra est, alia pampinea, incipienti uvae similis. – Bostrychitin Zoroastres crinibus mulierum similiorem vocat. – Bucardia, bubulo cordi simi-

Si afferma che la sua natura è quella del magnete[7], salvo che essa, si
148 dice, fa anche aumentare l'oro. L'afrodisiaca[1] è di colore rosso su bianco. L'apsicto[2] conserva il calore per sette giorni, se è stata scaldata al fuoco; è nera e pesante, macchiata da vene rosse; si crede che faccia bene contro le infreddature. Col termine «egittilla» Iacco[3] intende una pietra in cui il bianco è attraversato da venature di sarda e di color nero, ma comunemente si intende una pietra di fondo nero e dalla superficie cerulea; il nome le viene dal luogo d'origine[4].

149 (55) Della balanite[1] ci sono due varietà, una verdastra e l'altra simile al bronzo di Corinto[2]; quella viene da Copto[3], questa dalla terra dei Troglodíti[4]; sono tagliate nel mezzo da una venatura color fuoco. Copto esporta anche le batrachiti: una somiglia alla rana[5] per il colore, un'altra anche per le venature, la terza è di colore rosso su nero. Il *baptes*[6], che pure è una pietra tenera, eccelle per l'odore. L'occhio di Belo è una pietra biancastra che circonda una specie di pupilla nera la quale risplende, dal suo centro, di un colore dorato, e per il suo bell'aspetto è dedicata al dio piú sacro degli Assiri[7]. Un'altra «belo» poi (la chiamano cosí) Democrito[8] dice che nasce ad
150 Arbela[9]: ha la grandezza di una noce, l'aspetto del vetro. Il baroptenо o baripe[1], una pietra nera con nodosità color sangue o bianche, è rifiutato come amuleto in quanto causa di mostruosità. La botriite è nera o color pampino, simile al grappolo d'uva al suo primo formarsi[2]. Bostrichite è il nome dato da Zoroastro[3] a una pietra assai simile ai capelli delle donne[4]. La bucardia, simile a un cuore di bue[5], na-

[7] Su cui cfr. XXXVI.126.

148. [1] Cui saranno state riconosciute proprietà amatorie.
[2] Letteralmente, in greco, «non raffreddabile»; dev'essere un'altra lignite, come l'antipate del par. 145.
[3] Di difficile identificazione (forse un grammatico menzionato da Svetonio). Plinio lo cita anche tra le fonti romane del libro XXXII.
[4] Che è, ovviamente, l'Egitto. Probabilmente si tratta di una varietà di sardonice.

149. [1] Da *bálanos* = «ghianda», verosimilmente per la forma.
[2] Su cui cfr. XXXIV.8.
[3] Cfr. par. 65, nota 4.
[4] Cfr. par. 107, nota 2.
[5] Da cui (*bátrachos*) ha tratto il nome.
[6] Connesso al greco *báptes* = «che si immerge»?
[7] Appunto Belo, o Baal (cfr. anche par. 160). Si pensa che possa trattarsi di un'agata cerchiata.
[8] Cfr. par. 69, nota 3.
[9] Città assira (oggi Erbil) nella zona dell'Alto Tigri, legata (anche per Plinio) alla battaglia contro i Persiani vinta da Alessandro Magno nel 331 a. C.: cfr. II.180 e VI.41.

150. [1] Nomi sconosciuti.
[2] Da *bótrys* = «grappolo» prende infatti il nome. Forse si tratta dell'ematite nelle sue due varietà, quella bruna e quella rossa.
[3] Cfr. par. 133, nota 2.
[4] Deriva infatti il nome da *bóstrychos* = «ricciolo». Forse è un'agata muschiata, come la dendragata del par. 139.
[5] Donde il suo nome (*boûs* = «bue» e *kardía* = «cuore»).

lis, Babylone tantum nascitur. – Brontea, capiti testudinum, e tonitribus cadit, ut putant, restinguitque fulmine icta, si credimus. – Boloe in Hibero inveniuntur, glaebae similitudine.

151 (56) Cadmitis eadem est quae ostracitis vocatur, nisi quod hanc caeruleae interdum cingunt bullae. – Callais sappirum imitatur candidior et litoroso mari similis. – Capnitis quibusdam videtur suum genus habere, pluribus iaspidis fumidae, ut suo loco diximus. – Cappadocia et in Phrygia nascitur, ebori similis. – Callaicam vocant e turbido callaino. Ferunt plures coniunctas semper inveniri. –

152 Catochitis Corsicae lapis est, ceteris maior et magis mirabilis, si vera traduntur, inpositam manum veluti cummi retinens. – Catoptritis in Cappadocia provenit candore imaginem regerens. – Cepitis sive cepolatitis candida est, venarum coeuntibus lineis in unum. – Cera-

153 mitis testae colorem habet. – Cinaediae inveniuntur in cerebro piscis eiusdem nominis, candidae et oblongae eventuque mirae, si modo est fides praesagire eas habitum maris nubili vel tranquilli. – Ceritis cerae similis est, circos accipitri, corsoides canitiae capitis, co-

154 rallachates curalio, aureis guttis distincta, corallis minio; gignitur in India et Syene. – Crateritis inter chrysolithum et electrum colorem

sce soltanto a Babilonia. La brontea, che somiglia alla testa delle tartarughe, viene giú, si crede, dagli scoppi del tuono[6], e spegne il fuoco negli oggetti colpiti dal fulmine, se crediamo a quanto si dice. I boli si trovano nell'Ebro[7], e somigliano a zolle di terra[8].

151 (56) La cadmite[1] è identica alla pietra chiamata ostracite[2], salvo che quest'ultima è talvolta circondata da bollicine blu. La callaide[3] somiglia allo zaffiro[4], ma è piú chiara e somiglia al mare vicino alla costa. La capnite sembra ad alcuni una varietà a parte, ma per i piú è un diaspro affumicato, come abbiamo detto a suo luogo[5]. La cappadocia nasce anche in Frigia[6]; è simile all'avorio. Chiamano callaica una pietra dal colore di callaina offuscata[7]. Dicono che se ne trovano sempre molte unite assieme.

152 La catochite è una pietra della Corsica, piú grande delle altre e piú degna di meraviglia: se è vero quel che si dice, trattiene come gomma la mano che vi si posa[1]. La catoprite si forma in Cappadocia: con la sua bianchezza riflette le immagini[2]. La cepite o cepolatite[3] è bianca, con tracce di venature che si riuniscono in un solo punto. La

153 ceramitide ha il colore della terracotta[4]. Le cinedie si trovano nel cervello del pesce che porta lo stesso nome[1]; sono bianche, oblunghe, e hanno un effetto meraviglioso, se solo è credibile che esse preannunciano le condizioni del mare, fosco o tranquillo. La cerite è simile alla cera; il circo allo sparviero[2]; la corsoide a una testa canuta[3]; la corallagata al corallo[4], punteggiata da goccioline d'oro; la

154 corallide al minio[5]: si forma in India e a Siene[6]. La craterite ha un

[6] Che in greco si dice appunto *bronté*.
[7] Il fiume spagnolo o l'omonimo tracio (su cui cfr. XXXIII.66, nota 3)?
[8] «Zolla» è il significato del greco *bólos*.

151. [1] Da *kadmeía* = «calamina», su cui cfr. XXXIV.100 n. 1.
[2] Da *óstrakon* = «conchiglia» (cfr. già XXXIV.103); ma Plinio dev'esser incorso in un lapsus, perché in base al par. 177 ci si aspetterebbe un accostamento dell'ostracite non con la cadmite ma con la ceramitide (par. 152).
[3] Distinta dalla callaina (par. 110); dovrebbe essere una turchese blu.
[4] Cfr. par. 119, nota 3.
[5] Al par. 118, dove il termine dato è capnia.
[6] Oltre che, ovviamente, nella regione che le dà il nome.
[7] Sarà quindi un'altra turchese.

152. [1] Da ciò il nome (*kátochos* = «che trattiene»). Forse un bitume solido?
[2] Trae infatti il nome da *kátoptron* = «specchio».
[3] Difficile individuare il senso di questi nomi.
[4] Che in greco si dice *kéramos*.

153. [1] Cioè *cinaedus* (sul quale cfr. XXXII.146), di difficile identificazione (il labro giallo?) Cfr. anche XXIX.129.
[2] In greco *kírkos*.
[3] Letteralmente infatti significa «simile a una capigliatura canuta».
[4] Cfr. par. 139, nota 10.
[5] Il nome sarà ancora connesso col corallo; forse si tratta di un diaspro rosso.
[6] Famosa città dell'Egitto, l'odierna Assuan, descritta in V.59.

habet, praedura natura. – Crocallis ceras repraesentat. – Cyitis circa Copton nascitur candida et videtur intus habere partum, qui sentiatur etiam crepitu. – Chalcophonos nigra est, sed inlisa aeris tin-
155 nitum reddit, tragoedis, ut suadent, gestanda. – Chelidoniae duorum sunt generum, hirundinum colore, ex altera parte purpureae, alia purpuram nigris interpellantibus maculis. – Chelonia oculus est Indicae testudinis, vel portentosissima Magorum mendaciis. Melle enim colluto ore inpositam linguae futurorum divinationem praestare promittunt XV luna et silente toto die, decrescente vero ante ortum solis, ceteris diebus a prima in sextam horam. – Sunt et chelonitides aliarum testudinum superiori similes, ex quibus ad tempestates sedandas multa vaticinantur, eam vero, quae ex iis aureis guttis
156 aspersa sit, cum scarabaeo deiectam in aquam ferventem tempestates commovere. – Chloritis herbacei coloris est; eam in ventre motacillae avis inveniri dicunt Magi congenitam ei et ferro includi iubent ad quaedam prodigiosa moris sui. – Choaspitis a flumine dicta est, ex viridi fulgoris aurei. – Chrysolampsis in Aethiopia nascitur, pallida alias, sed noctu ignea. – Chrysopis aurum videtur esse. – Cetionides in Aeolide nunc Atarneo pago, quondam oppido, nascuntur, multis coloribus tralucentes, alias vitreae, alias crystallinae, alias iaspidis, sed et sordidis tantus est nitor, ut imagines reddant ceu specula.

157 (57) Daphnean Zoroastres morbis comitialibus demonstrat. –

colore intermedio fra il crisolito[1] e l'ambra; è di sostanza molto dura[2]. La crocallide[3] riproduce gli alveoli di un'arnia. La ciite nasce nei dintorni di Copto; è bianca e sembra essere incinta[4] e avere in sé un'altra pietra, che si può sentire anche dal suono. La calcofono è nera, ma se la si batte manda un tintinnio di bronzo[5]; agli attori tra-
155 gici si raccomanda di portarla. Le chelidonie sono di due varietà; hanno il colore delle rondini[1]: da uno dei due lati sono purpuree, mentre nell'altro la porpora è interrotta da macchie nere. La chelonia è l'occhio della tartaruga indiana[2], ed è anche la piú portentosa di tutte le pietre, secondo le menzogne dei Magi. Essi garantiscono infatti che, posta sulla lingua dopo che si sono fatti sciacqui nella bocca con miele, conferisce la facoltà di predire il futuro: al quindicesimo giorno di luna e al novilunio, per la durata dell'intero giorno; fa effetto prima della levata del sole, quando invece la luna è calante; tutti gli altri giorni, dalla prima alla sesta ora. Ci sono anche le chelonitidi, appartenenti ad altre tartarughe e simili alla pietra precedente, con le quali i Magi fanno svariati vaticini per placare le tempeste; mentre quella che, tra esse, è cosparsa di goccioline d'oro, get-
156 tata con uno scarabeo nell'acqua bollente, secondo loro scatena le tempeste. La clorite è del colore dell'erba[1]; i Magi dicono che si trova nel ventriglio della cutrettola, ed è congenita ad esso; prescrivono di incastonarla nel ferro per certe pratiche prodigiose di loro consuetudine. La coaspite è chiamata cosí dal fiume[2]; è di uno splendore dorato su un fondo verde. La crisolampside[3] nasce in Etiopia; in genere è pallida, ma di notte è color fuoco. La crisopide ha l'aspetto dell'oro[4]. Le cetionidi[5] nascono in Eolide, ad Atarneo, oggi villaggio, un tempo città; sono pietre trasparenti di molti colori, ora come vetro ora come cristallo ora come diaspro, ma anche quelle imperfette hanno un tale splendore da riflettere le immagini come specchi.

157 (57) La dafnea[1] è prescritta da Zoroastro contro l'epilessia. Il

154. [1] Cfr. par. 126, nota 1.
[2] Da ciò il nome (*kraterós* = «duro, forte»).
[3] Di etimologia incerta.
[4] Che in greco si dice appunto *kyeîn*, o *kýein*. Su Copto cfr. par. 65, nota 4.
[5] Di lí il nome (*chalkós* = «bronzo» + *phoné* = «suono»).

155. [1] Da cui (*chelidón*) prendono il nome; cfr. XI.203.
[2] Dalla tartaruga (*chelóne*) trae infatti il nome.

156. [1] Dal colore verde (*chlorós*) viene infatti il suo nome.
[2] *Choaspes*; ma quello della Susiana (citato in VI.130 tra gli affluenti del Tigri) o quello della regione nord-occidentale dell'India?
[3] Da *chrysós* (= «oro») e *lámpo* (= «brillo»).
[4] Come letteralmente dice il suo nome.
[5] Forse cosí dal fiume Cetio (cfr. V.126).

157. [1] Un nome evidentemente derivato da *dáphne*, «alloro».

Diadochos berullo similis est. – Diphyes duplex, candida ac nigra, mas ac femina, genitale utriusque sexus distinguente linea. – Dionysias, nigra ac dura, mixtis rubentibus maculis, ex aqua trita sapo-
158 rem vini facit et ebrietati resistere putatur. – Draconitis sive dracontias e cerebro fit draconum, sed nisi viventibus absciso capite non gemmescit invidia animalis mori se sentientis. Igitur dormientibus amputant. Sotacus, qui visam eam gemmam sibi apud regem scripsit, bigis vehi quaerentes tradit et viso dracone spargere somni medicamenta atque ita caput sopiti praecidere. Esse candore tralucido, nec postea poliri aut artem admittere.

159 (58) Encardia cognominatur enariste, in nigro colore effigie cordis eminente; altera eodem nomine viridi colore cordis speciem, tertia nigrum cor ostendit, reliqua sui parte candida. – Enorchis candida est divisisque fragmentis testium effigiem repraesentat. – Exhebenum Zoroastres speciosam et candidam tradit, qua aurifices au-
160 rum poliant. – Erythallis, cum sit candida, ad inclinationes rubescere videtur. – Erotylos sive amphicomos sive hieromnemon Democrito laudatur in argumentis divinationum. – Eumeces in Bactris nascitur, silici similis, et capiti supposita visa nocturna oraculi modo reddit. – Eumitren Beli gemmam, sanctissimi deorum sui, Assyrii observant, porracei coloris, superstitionibus gratam. – Eu-
161 petalos quattuor colores habet, caeruleum, igneum, minii, mali. –

diadoco è simile al berillio[2]. La difie è di due tipi, bianca e nera, maschio e femmina[3]; nell'uno e nell'altro sesso l'organo genitale è contraddistinto da una linea. La dionisiade è dura e di color nero, cui si mescolano macchie rosse; polverizzata e unita all'acqua le dà il sapo-
158 re del vino e si ritiene che combatta l'ubriachezza[4]. La draconite o draconzia proviene dal cervello dei draghi[1], ma a meno di tagliare la testa agli animali vivi, la sostanza non si trasforma in pietra, per l'ostilità della bestia che sente di morire; perciò li decapitano mentre dormono. Sotaco[2], che scrisse di aver visto questa gemma presso un re, riferisce che quelli che la vanno a cercare viaggiano su bighe: visto il drago gli gettano dei sonniferi e cosí tagliano la testa dell'animale addormentato. Dice inoltre che è di una bianchezza trasparente e che in seguito non tollera levigature o altre lavorazioni.

159 (58) L'encardia[1] è soprannominata enariste[2]; sul colore nero c'è in rilievo l'immagine di un cuore; un'altra pietra dello stesso nome mostra l'aspetto di un cuore di colore verde; una terza un cuore nero, mentre il resto della pietra è bianco. L'enorchi è bianca e quando è divisa in frammenti riproduce la forma dei testicoli[3]. L'essebeno[4], secondo Zoroastro, è di bell'aspetto e bianco: gli orafi lo userebbero
160 per levigare l'oro. L'eritalli, pur essendo bianca, sembra diventar rossa[1] quando la si inclina. L'erotilo[2] o anficomo[3] o ieromnemo[4] è apprezzato da Democrito[5] come strumento di divinazione. L'eumece[6] nasce in Battriana; è simile alla selce[7] e, messa sotto la testa, di notte procura sogni che sono come oracoli. L'eumitre[8] è onorata dagli Assiri come la pietra di Belo[9], il loro dio piú sacro; ha il colore del
161 porro ed è apprezzata nelle pratiche religiose. L'eupetalo[1] ha quattro colori: blu, rosso-fuoco, vermiglio, verde-mela. L'eureo[2] è simile

[2] Ragione da cui forse gli deriva il nome, che significa «sostituto».
[3] Il suo nome significa in effetti «di duplice natura».
[4] Il nome le viene evidentemente da Dioniso-Bacco, il dio del vino.

158. [1] Donde (*drákon*) il nome.
[2] Cfr. XXXVI.128, nota o.

159. [1] Nome tratto dall'immagine di cuore che vi si vede.
[2] Forse «la migliore», ma il testo è incerto.
[3] Da cui (*órchis*) il nome.
[4] Il senso del nome è oscuro.

160. [1] Dalla radice di *erythrós*, «rosso», deriverà il nome.
[2] Connesso con *éros*, «amore».
[3] Letteralmente «circondato di capelli».
[4] «Depositario di poteri sacri».
[5] Cfr. par. 69, nota 3.
[6] Letteralmente «di buona lunghezza».
[7] Cfr. XXXVI.171.
[8] Propriamente «dalla bella cintura» (forse l'amazonite).
[9] Cfr. par. 149 e nota 7.

161. [1] Letteralmente «dalle belle foglie».
[2] Senso oscuro.

Eureos nucleo olivae similis est, striata concharum modo, non adeo candida. – Eurotias situ videtur operire nigritiam. – Eusebes ex eo lapide est, quo traditur in Tyro Herculis templo facta sedes, ex qua pii facile surgebant. – Epimelas fit, cum candida gemma superne nigricat.

162 (59) Galaxian aliqui galactiten vocant, similem proxime dictis, sed intercurrentibus sanguineis aut candidis venis. – Galactitis ex uno colore lactis est. Eandem leucogaeam et leucographitim appellant et synechitim, in attritu lactis suco ac sapore notabilem, in educatione nutricibus lactis fecundam. Infantium quoque collo adalligata salivam facere traditur, in ore autem liquescere, eadem memoriam adimere. Mittunt eam Nilus et Achelous amnes. Sunt qui sma-
163 ragdum albis venis circumligatum galactiten vocent. – Gallaica argyrodamanti similis est, paulo sordidior; inveniuntur iunctae binae ternaeque. – Gassinnaden Medi mittunt, coloris orobini, veluti floribus sparsam; nascitur et in Arbelis. Haec quoque gemma concipere dicitur et intra se partum fateri concussa, concipere autem trimenstri
164 spatio. – Glossopetra, linguae similis humanae, in terra non nasci dicitur, sed deficiente luna caelo decidere, selenomantiae necessaria. Quod ne credamus, promissi quoque vanitas facit; ventos enim ea comprimi narrant. – Gorgonia nihil aliud est quam curalium. No-

a un nocciolo di oliva; è una pietra striata come le conchiglie, ma non è bianca allo stesso modo. L'eurozia sembra coprire sotto una muffa la sua nerezza[3]. L'eusebe[4] è del tipo di pietra di cui si racconta che fosse fatto, nel tempio di Ercole a Tiro[5], un seggio dal quale solo gli uomini pii potevano alzarsi con facilità. L'epimela si forma quando una pietra bianca è nera in superficie.

162 (59) La galassia alcuni la chiamano galattite; è simile alle pietre appena nominate, ma è percorsa da venature color sangue o bianche. La galattite è del solo colore del latte[1]; la chiamano anche leucogea[2] e leucografite[3] e sinechite[4]; è notevole per il fatto che emette, se la si strofina, un umore di latte che ne ha anche il sapore; nell'allevamento dei bambini procura molto latte alle nutrici; si dice anche che, attaccata come amuleto al collo dei bambini, ne stimola la salivazione, e che invece in bocca essa si scioglie, e inoltre che toglie la memoria; viene dai fiumi Nilo e Acheloo[5]. Alcuni definiscono galattite
163 uno smeraldo fasciato da venature bianche[6]. La gallaica[1] è simile all'argirodamante[2], ma un po' piú impura; la si trova a gruppi di due o tre pietre unite assieme. La gassinnade la esportano i Medi; ha il colore dell'ervo[3], ed è come cosparsa di fiori; nasce anche ad Arbela[4]; anche questa gemma[5] si dice che concepisce e che, se la si scuote, rivela la presenza di un feto al suo interno; e inoltre che la durata della sua gravidanza è di tre mesi.

164 La glossopetra, che somiglia alla lingua dell'uomo[1], si dice che non nasce nella terra ma che cade dal cielo nelle eclissi di luna, ed è indispensabile nella selenomanzia[2]. Ma a non crederlo ci spinge anche la vanità di certe asserzioni: raccontano infatti che con questa pietra si possono frenare i venti.

[3] Da *eurós* = «muffa», il suo nome.
[4] Letteralmente «religiosa, sacra».
[5] Cfr. par. 75, nota 1.
[6] Proprio ciò che significa il suo nome (*epí* + *mélas*). Forse si tratta di onice (cfr. par. 90).

162. [1] Da cui (*gála*), come la pietra galassia, trae il nome.
[2] Letteralmente «terra bianca».
[3] «Pietra per scrivere bianca».
[4] Da *synécho* = «tengo insieme, condenso».
[5] Quest'ultimo in Grecia, fra Etolia e Acarnania: cfr. IV.5.
[6] Cfr. par. 68.

163. [1] Il nome è poco chiaro; forse si tratta di pirite.
[2] Cfr. par. 144.
[3] O altrimenti detto lenticchia bastarda (gr. *órobos*): Plinio ne parla a XVIII.139, ma al colore accenna a XXII.153 (nella sezione dedicata alle proprietà medicinali e cosmetiche di questo legume: in proposito cfr. anche Ovidio, *De medicamina faciei* 55), dicendo che ha i gusci verdi.
[4] Cfr. par. 149, nota 9.
[5] Come la ciite, su cui cfr. par. 154.

164. [1] Donde il nome (*glôssa* = «lingua»).
[2] Cioè, appunto, netta divinazione mediante la luna (*seléne*).

minis causa, quod in duritiam lapidis mutatur emollitum in mari. Hanc fulminibus et typhoni resistere adfirmant. – Goniaeam eadem vanitate inimicorum poenas efficere promittunt.

165 (60) Heliotropium nascitur in Aethiopia, Africa, Cypro, porraceo colore, sanguineis venis distincta. Causa nominis, quoniam deiecta in vas aquae, fulgorem solis accidentem, repercussu sanguineo mutat, maxime Aethiopica. Eadem extra aquam speculi modo solem accipit deprenditque defectus, subeuntem lunam ostendens. Magorum inpudentiae vel manifestissimum in hac quoque exemplum est, quoniam admixta herba heliotropio, quibusdam additis
166 precationibus, gerentem conspici negent. – Hephaestitis quoque speculi naturam habet in reddendis imaginibus, quamquam rutila. Experimentum est, si statim addita fervens aqua refrigerata sit aut si in sole adposita aridam materiam statim accendat. Nascitur in Coryco. – Hermu aedoeon ex argumento virilitatis in candida gemma vel nigra, aliquando vel pallida, ambiente circulo coloris aurei appel-
167 latur. – Hexecontalithos, in parva magnitudine multicolor hoc sibi nomen adoptavit, reperitur in Trogodytice. – Hieracitis alternat tota miluinis nigrisque veluti plumis. – Hammitis ovis piscium similis est, et alia velut e nitro composita, praedura alioqui. – Ham-

La gorgonia non è altro che il corallo; la ragione del nome è nel fatto che esso si trasforma in pietra dura dopo esser stato molle nel mare[3]; si sostiene che questa pietra contrasta i fulmini e i tifoni. La goniea[4], con analoga menzogna, si assicura che possa punire i nostri nemici.

165 (60) L'eliotropio[1] nasce in Etiopia, in Africa, a Cipro; ha il colore del porro, è segnato da vene color sangue[2]. La ragione del nome è nel fatto che questa pietra, se la si getta in un vaso d'acqua, trasforma i raggi del sole che la colpiscono in riflessi di colore sanguigno, soprattutto il tipo d'Etiopia. La stessa pietra, fuor d'acqua, capta il sole come uno specchio, e ne rivela le eclissi, mostrando il passaggio della luna sotto di esso. Anche a proposito di questa pietra abbiamo un esempio, addirittura scopertissimo, dell'impudenza dei Magi: essi affermano che se si mescola all'eliotropio la pianta omonima[3] con l'aggiunta di alcune formule, il portatore diventa invisibile[4].

166 Anche l'efestite ha la proprietà dello specchio, di riflettere le immagini, sebbene sia di un rosso acceso; la sua genuinità è assicurata se, a contatto con essa, l'acqua bollente si raffredda di colpo, o se, messa al sole, essa fa ardere immediatamente della legna secca[1]; nasce a Corico[2]. La «vergogna di Ermes» è chiamata cosí dagli organi virili che si vedono sulla pietra bianca, oppure nera, o talvolta anche
167 pallida, con attorno un circolo color d'oro. L'essecontalito, che nelle sue piccole dimensioni è multicolore – perciò ha preso questo nome[1] –, si trova nella regione dei Troglodíti[2]. La ieracite alterna, su tutta la sua superficie, come delle piume ora color nibbio[3] ora nere. La ammite somiglia a uova di pesce[4]; un'altra varietà è come composta di nitro, ma è d'altronde molto dura. Il corno di Ammone[5] è

[3] Cosí, al contatto con l'aria, gli antichi credevano che si formasse il corallo (cfr. ad esempio Ovidio, *Metamorphoseis* IV 750-52). Il nome della pietra deriva dalla Gorgone, o Medusa, al cui sguardo si attribuiva il potere di pietrificare.

[4] Cioè «pietra ad angoli» (*gonía*).

165. [1] Da *hélios* = «sole» e *trépein* = «girare, far girare».

[2] Cfr. par. 113, nota 2.

[3] Il girasole, su cui cfr. XXI.57-61.

[4] Credenza notoriamente molto diffusa anche oltre l'antichità: cfr. ad esempio Dante, *Inferno* XXIV 93 e la famosa novella di Boccaccio, VIII 3.

166. [1] Da queste connessioni con il fuoco deriva forse il nome della pietra: Efesto (Vulcano per i Latini) era il dio del fuoco.

[2] Città della Cilicia: cfr. V.92.

167. [1] Cioè, grosso modo, «pietra dai sessanta colori». Forse un opale.

[2] Cfr. par. 107, nota 2.

[3] Donde il nome (*hiérax* = «nibbio»).

[4] Che sembrano come una sabbia (*hámmos*), donde il nome.

[5] Ammone è l'antichissima divinità egiziana (dai Greci identificata con Zeus) raffigurata con testa di ariete e con corna di ariete alle tempie.

monis cornu inter sacratissimas Aethiopiae, aureo colore arietini cornus effigiem reddens, promittitur praedivina somnia repraesentare.
168 – Hormiscion inter gratissimas aspicitur ex igneo colore radians auro portante secum in extremitatibus candidam lucem. – Hyaeniae, ex oculis hyaenae † et ob id invasae † inveniri dicuntur et, si credimus, linguae hominis subditae futura praecinere. – Haematitis in
169 Aethiopia quidem principalis est, sed et in Arabia et in Africa invenitur, sanguineo colore, non omittendis promissis ad coarguendas Magorum insidias. Zachalias Babylonius in iis libris, quos scripsit ad regem Mithridatem, gemmis humana fata adtribuens hanc, non contentus oculorum et iocineris medicina decorasse, a rege etiam aliquid petituris dedit, eandem litibus iudiciisque interposuit, in proeliis etiam exangui salutarem pronuntiavit. Est et alia eiusdem generis, quae vocatur menui, ab aliis xuthos. Ita appellant Graeci e fulvo candicantes.

170 (61) Idaei dactyli in Creta ferreo colore pollicem humanum exprimunt. – Icterias cuti mali luridae similis et ideo salubris existimata contra regios morbos. Est et alia eodem nomine lividior, tertia folio similis, prioribus latior et paene sine pondere, venis luridis, quartum genus in eodem colore nigriore luridis venis discurrentibus. – Iovis gemma candida est, non ponderosa, tenera. Hanc et drosolithon appellant. – Indicae gentium suarum habent nomen, subrufo colore, sed in attritu purpureo sudore manant. Alia eodem nomine candida, pulvereo aspectu. – Ion apud Indos violacea est; rarum ut saturo colore luceat.

171 (62) Lepidotis squamas piscium variis coloribus imitatur, Lesbias glaebas, patriae habens nomen; invenitur tamen et in India. – Leu-

tra le pietre piú sacre d'Etiopia; è del colore dell'oro; raffigura un corno d'ariete; si garantisce che procuri sogni profetici.

168 L'ormiscio[1] è tra le pietre piú gradevoli a guardarsi; da un fondo color fuoco emette raggi d'oro che hanno alla loro estremità una luce bianca. Le ienie si trovano estraendole, si dice, dagli occhi della iena[2] ...; si dice anche, se vogliamo crederci, che messe sotto la lingua

169 di un uomo servono a predire il futuro. L'ematite di prima qualità è quella dell'Etiopia, ma se ne trova anche in Arabia e in Africa; è del colore del sangue[1]. Non dobbiamo omettere alcune affermazioni su di essa, per smascherare gli inganni dei Magi. Zacalia di Babilonia[2] in quei libri che ha scritto per il re Mitridate, dove attribuisce all'influenza delle gemme il destino dell'uomo, non contento di aver onorato l'ematite della facoltà di curare gli occhi e il fegato, l'ha anche assegnata a quelli che postulano favori da un re; e l'ha ancora introdotta nei processi e nei giudizi, e ha poi dichiarato che è salutare per chi ha perso sangue in combattimento. C'è anche un'altra pietra dello stesso tipo, che si chiama *menui*, o secondo altri xuto[3]; cosí i Greci chiamano le pietre che dal giallo scuro dànno sul bianco.

170 (61) Le dita dell'Ida, a Creta, che hanno il colore del ferro, raffigurano un pollice umano[1]. L'icteria somiglia alla buccia giallastra di una mela, e perciò è considerata salutare contro l'itterizia[2]. Ce n'è anche un'altra dello stesso nome, piú paonazza; una terza, simile a una foglia, piú larga delle precedenti e quasi priva di peso, con venature giallastre; una quarta varietà, dello stesso colore ma piú scuro, percorsa da venature giallastre. La pietra di Giove è bianca, non pesante, tenera; la chiamano anche drosolito[3]. Le indiane portano il nome della propria nazione; sono di colore rossiccio, ma a sfregarle emanano un sudore purpureo; una altra pietra dallo stesso nome è bianca, di aspetto polveroso. La ione, una pietra dell'India, è violacea[4]; è raro che splenda di colore pieno.

171 (62) La lepidotide coi suoi variopinti colori imita le squame dei pesci[1]. La lesbia invece le zolle di terra; essa ha il nome della sua pa-

168. [1] Letteralmente «piccola collana».
[2] Da cui il nome. Il passo, comunque, sembra sicuramente corrotto.

169. [1] Da cui (*haîma*) essa prende il nome. Su questa pietra, e sulle facoltà terapeutiche che le si attribuivano, cfr. XXXVI.144 sgg.
[2] Non noto altrimenti. Il Mitridate menzionato sarà forse il Grande.
[3] Il primo sarà il nome straniero; sul secondo cfr. par. 128, nota 4. Deve trattarsi di limonite, o di diaspro giallo.

170. [1] L'Ida è una montagna di Creta.
[2] Da ciò anche il nome.
[3] Da *drósos* = «rugiada» e *líthos* = «pietra».
[4] Dalla viola (*ion*) viene anche il nome.

171. [1] *Lepidotós* significa infatti «scaglioso».

cophthalmos, rutila alias, oculi speciem candidam nigramque continet. – Leucopoecilos candorem minii guttis ex auro distinguit. – Li-
172 banochrus turis similitudinem ostendit et mellis sucum. – Limoniatis eadem videtur quae smaragdos. – De liparea hoc tantum traditur, suffita ea omnes bestias evocari. – Lysimachos, Rhodio marmori similis auratis venis, politur ex maiore amplitudine in angustias, ut inutilia exterantur. – Leucochrysos fit e chrysolitho interalbicante.

173 (63) Memnonia qualis sit, non traditur. – Media nigra est, ab Media illa fabulosa inventa; habet venas aurei coloris, sudorem reddit croci, saporem vini. – Meconitis papavera exprimit. – Mithrax e Persis venit et Rubri maris montibus, multicolor ac contra solem varie refulgens. – Morochthos, colore porracea, lacte sudat. – Mormorion ab India nigerrimo colore tralucet, vocatur et promnion, cum in ea miscetur et carbunculi color, Alexandrion, ubi vero sardae, Cyprium. Nascitur et in Tyro et in Galatia; Xenocrates et sub Alpibus nasci tradit. Hae sunt gemmae, quae ad ectypas scalpturas
174 aptantur. – Myrrhitis murrae colorem habet faciemque minime gemmae, odorem unguenti, attrita etiam nardi. – Myrmecias nigra habet eminentia similia verrucis, myrsinitis melleum colorem, odorem myrti. – Mesoleucos est mediam gemmam candido distinguente limbo, mesomelas nigra vena quemlibet colorem secante per medium.

tria[2], ma la si trova anche in India. Il leucoftalmo, che per il resto è rosso, racchiude in sé un'immagine di occhio bianca e nera[3]. Il leucopecilo ha un fondo bianco punteggiato da gocce di colore vermiglio misto a oro[4]. Il libanocro mostra una somiglianza con l'incenso[5]
172 e un umore simile al miele. La limoniatide sembra essere identica allo smeraldo[1]. Sulla liparea[2] si tramanda solo questo, che con le fumigazioni che se ne traggono si stanano tutti gli animali selvatici. Il lisimaco[3] somiglia al marmo di Rodi con venature d'oro; per eliminare il superfluo, la pietra viene levigata e ridotta, dalle sue dimensioni originarie, in piccoli pezzi. Il leucocriso[4] consiste in un crisolito[5] macchiato qua e là di bianco.

173 (63) Di che natura sia la memnonia[1], nessun testo lo riferisce. La medea è nera; è stata trovata dalla famosa, leggendaria Medea; ha venature color d'oro, dà un sudore giallo-zafferano, ha il sapore del vino. La meconite raffigura i papaveri[2]. La mitrace[3] viene dalla Persia e dai monti attorno al Mar Rosso; è multicolore e di fronte al sole risplende di riflessi cangianti. Il morocto, che ha il colore del porro, trasuda latte. Il mormorio, una pietra trasparente di colore nerissimo che viene dall'India, è chiamato anche promnio[4]; alessandrione, quando in esso si mescola anche il colore del carbonchio; cipriota, quando invece il colore è della sarda[5]; nasce anche a Tiro e in Galazia; secondo Senocrate[6], nasce anche ai piedi delle Alpi; queste sono
174 gemme che si prestano per incisioni in rilievo. La mirrite ha il colore della mirra, e non ha affatto l'aspetto di una gemma; ha il profumo di un unguento, e anche, a sfregarla, quello del nardo. La mirmecia, nera, ha escrescenze simili a verruche[1]; la mirsinite ha il colore del miele e l'odore del mirto[2]. Una pietra è un mesoleuco quando il suo centro è segnato da una banda bianca[3]; un mesomela, quando una vena nera taglia nel mezzo una pietra di qualsivoglia colore[4].

[2] Ovviamente Lesbo.
[3] Il nome significa «occhio bianco». Forse è un'agata cerchiata.
[4] Letteralmente significa infatti «bianco variegato».
[5] Come suggerisce il suo nome: «colore d'incenso».

172. [1] Traendo il nome da *leimón* = «prato», implica infatti un colore verde.
[2] Così chiamata (secondo Teofrasto, *De lapidibus* 14) dall'isola di Lipari.
[3] Non si vede la ragione del presumibile significato («che fa cessare il combattimento»).
[4] Cfr. par. 128, nota 1.
[5] Cfr. par. 126, nota 1.

173. [1] Forse da Memnone, il mitico re degli Etiopi ucciso a Troia da Achille?
[2] Donde (*mékon*) il nome.
[3] Il testo è dubbio (e con esso il senso). Sembra comunque trattarsi di un opale.
[4] Nomi di senso oscuro.
[5] Sul colore del carbonchio cfr. par. 92, nota 2; della sarda, cfr. par. 105, nota 1.
[6] Cfr. XXXVI.197, nota o.

174. [1] Ciò che suggerisce l'immagine della formica (*mýrmex*), da cui il nome.
[2] Che le dà il nome (*myrsíne* = «mirto»).
[3] Come dice il nome («bianco in mezzo»).
[4] Analogamente: «nero in mezzo».

175 (64) Nasamonitis sanguinea est nigris venis. – Nebritis, Libero patri sacra, nomen traxit a nebridum similitudine; alia e nigro generis eiusdem. – Nipparene urbis et gentis Persicae habet nomen, similis hippopotami dentibus.

176 (65) Oica barbari nominis e nigro et fulvo viridique et candido placet. – Ombria, quam alii notiam vocant, sicut et ceraunia et brontea, cadere cum imbribus et fulminibus dicitur eundemque effectum habere; praeterea hac in aras addita libamenta non amburi. – Onocardia cocco similis est, neque aliud de ea traditur. – Oritis globosa specie a quibusdam et sideritis vocatur, ignes non sentiens.

177 – Ostracias sive ostracitis est testacea, durior ceramitide, achatae similis, nisi quod illa politura pinguescit. Huic tanta duritia inest, ut fragmentis eius aliae gemmae scalpantur. – Ostritidi ostrea a similitudine nomen dedere. – Ophicardelon barbari vocant, nigrum colorem binis lineis albis includentibus. – De opsiano lapide diximus priore libro. Inveniuntur et gemmae eodem nomine ac colore non solum in Aethiopia Indiaque, sed etiam in Samnio et, ut aliqui putant, in Hispania litoribus eius oceani.

178 (66) Panchrus fere ex omnibus coloribus constat. – Pangonus non longior digito, ne crystallus videatur, numero plurium angulorum facit. – Paneros qualis sit, a Metrodoro non dicitur, sed carmen Timaridis reginae in eam, dicatum Veneri, non inelegans ponit, ex quo intellegitur adiutam fecunditatem. Hanc quidam paneraston

179 vocant. – Ponticarum plura sunt genera: est stellata nunc sangui-

175 (64) La nasamonite[1] è color sangue con venature nere. La nebrite, sacra al padre Libero, ha tratto il suo nome dalla somiglianza con la pelle di cerbiatto[2]; un'altra pietra dello stesso genere è a fondo nero. La nipparene porta il nome di una città e di un popolo della Persia[3]; è simile ai denti dell'ippopotamo.

176 (65) L'oica, dal nome barbaro, piace per la sua mescolanza di nero, rossiccio, verde e bianco. L'ombria, che altri chiamano nozia[1], come la ceraunia e la brontea[2] si dice che cada con le piogge e i fulmini e che abbia lo stesso effetto di quelle due pietre; e che inoltre, se la si mette sugli altari, le offerte non bruciano. L'onocardia[3] è simile allo scarlatto[4]; su di essa non si hanno altre notizie. L'orite, di aspetto sferico, da alcuni è chiamata anche sideritide[5]; è insensibile al fuoco.

177 L'ostracia o ostracite è come la terracotta, piú dura della ceramitide[1] e simile all'agata, salvo che questa con la levigatura assume un aspetto grasso; è dotata di tale durezza che coi suoi frammenti si incidono altre gemme. All'ostritide hanno dato il nome, per la somiglianza, le ostriche. Oficardelo è il nome che i barbari dànno a una pietra di colore nero circondata da due linee bianche[2]. Della pietra ossidiana abbiamo parlato nel libro precedente[3]; si trovano anche pietre dello stesso nome e colore non solo in Etiopia e in India, ma anche nel Sannio e, come alcuni ritengono, in Spagna, sulle coste dell'Oceano.

178 (66) Il pancro consta di quasi tutti i colori[1]. Il pangono non è piú lungo di un dito; ciò che gli impedisce di passare per un cristallo è il maggior numero delle facce[2]. Quale sia la natura del panerote, Metrodoro[3] non lo dice; ma egli riporta un carme non privo di eleganza della regina Timaride[4] su questa pietra, dedicato a Venere: da esso si capisce che tale pietra favoriva la fecondità; alcuni la chiamano pane-

179 rasto[5]. Delle pontiche[1] ci sono piú varietà: l'una, che è reputata fra le

175. [1] Dalla popolazione dei Nasamoni (cfr. par. 104, nota 2).
[2] Che indossavano le baccanti nei riti di Libero-Bacco: *nebrós*, in greco, vuol dire «cerbiatto».
[3] Non identificabili.

176. [1] Rispettivamente da *ómbros* = «pioggia» e *nótos* = «vento».
[2] Cfr. parr. 134 sg. e 150.
[3] Letteralmente «cuore d'asino».
[4] Su cui cfr. XVI.32 e nota 1.
[5] Diversa dalla siderite del par. 58.

177. [1] Cfr. par. 151, nota 2 e 152, nota 4.
[2] Il nome, oscuro, è forse un composto di *óphis* = «serpente».
[3] Cfr. XXXVI.196 sg.

178. [1] Come dice il suo stesso nome (da *pâs* = «tutto» e *chróa* = «colore»).
[2] Significa infatti «pieno di angoli» (da *pâs* = «tutto» e *gonía* = «angolo»).
[3] *FGr.Hist.* 184 F 15. Cfr. XXXIV.34, nota 1.
[4] Non nota altrimenti.
[5] Sia questo che il suo primo nome sono visibilmente connessi con *éros* = «amore».

179. [1] Evidentemente denominate dal Ponto Eusino.

neis, nunc auratis guttis, quae inter sacras habetur. Alia pro stellis eiusdem coloris lineas habet, alia montium convalliumque effigies. – Phloginos, quam et chrysitim vocant, ochrae Atticae adsimulata,
180 invenitur in Aegypto. – Phoenicitis ex balani similitudine appellatur, phycitis algae. – Perileucos fit ab oris gemmae ad radicem usque albo descendente. – Paeanitides, quas quidam gaeanidas vocant, praegnantes fieri et parere dicuntur mederique parturientibus. Natales iis in Macedonia iuxta monimentum Tiresiae, species aquae glaciatae.

181 (67) Solis gemma candida est, ad speciem sideris in orbem fulgentis spargens radios. – Sagdam Chaldaei vocant et adhaerentem, ut ferunt, navibus inveniunt, prasini coloris. – Samothraca insula dat sui nominis, nigram ac sine pondere, similem ligno. – Sauritim in ventre viridis lacertae harundine dissecto inveniri tradunt. – Sarcitis bubulas carnes repraesentat. – Selenitis ex candido tralucet melleo fulgore imaginem lunae continens, redditque ea in dies singulos crescentis minuentisque sideris speciem, si verum est. Nasci
182 putatur in Arabia. – Sideritis ferro similis est; maleficio inlata aliquis discordiam facit. Nascitur in Aethiopia. Sideropoecilos ex ea fit variantibus guttis. – Spongitis nomen suum repraesentat. – Synodontitis e cerebro piscium est, qui synodontes vocantur. – Syrtiti-

pietre sacre, è costellata di goccioline ora di sangue ora color d'oro; un'altra, invece delle stelle, presenta linee di quello stesso colore; un'altra, immagini di monti e valli. Il flogino[2], che chiamano anche
180 crisite[3], e somiglia all'ocra dell'Attica, si trova in Egitto. La fenicite è chiamata cosí dalla somiglianza con un dattero[1]; la ficite, con un'alga[2]. Una pietra è un perileuco quando una linea bianca discende dai bordi fino alla base[3]. Le peanitidi[4], che alcuni chiamano geanidi[5], si dice che divengano incinte e diano alla luce un'altra pietra[6], e che siano di aiuto alle partorienti; la loro origine è in Macedonia, presso la tomba di Tiresia[7]; hanno l'apparenza dell'acqua gelata.

181 (67) La pietra del sole è bianca, e diffonde attorno i suoi raggi alla maniera dell'astro dal disco fiammante[1]. Sagda è il nome dato dai Caldei a una pietra che trovano, essi dicono, attaccata alle navi; è di color verde-porro. La samotracia è prodotta dall'isola omonima[2]: è nera e senza peso, simile al legno. La saurite dicono che si trova nel ventre del ramarro[3] sezionato con una canna. La sarcite riproduce la carne bovina[4]. La selenite è di un bianco diafano con uno splendore color del miele; racchiude in sé un'immagine della luna[5] e riproduce, se è vero quel che si dice, di giorno in giorno l'aspetto dell'astro cre-
182 scente o calante; si ritiene che nasca in Arabia. La siderite è simile al ferro[1]; se è introdotta in un maleficio, provoca a taluni dei litigi; nasce in Etiopia. Il sideropecilo è una sua varietà macchiettata da goccioline[2]. La spongite ha l'aspetto del suo stesso nome[3]. La sinodontite viene dal cervello dei pesci chiamati *synodontes*[4]. Le sirtitidi si trovano sulla costa delle Sirti[5], ma ora anche della Lucania; hanno il

[2] Da *phlóx*, «fiamma», evidentemente per il colore (cfr. al par. 189 la flogitide).
[3] Cfr. XXXVI.157, nota 2.

180. [1] Che in greco si dice *phoînix*.
[2] In greco *phŷkos*.
[3] Letteralmente equivale infatti a «bianco attorno».
[4] Da *Paean*, epiteto di Apollo.
[5] Da *gaîa* = «terra».
[6] Cfr. le analogie con la ciite (par. 154) e la gassinnade (par. 163).
[7] Che però secondo altre fonti era in Beozia.

181. [1] Forse si tratta di una pietra di luna, non della nostra pietra di sole o avventurina.
[2] Su Samotracia cfr. IV.73.
[3] Da cui il nome (*saúra* = «lucertola»).
[4] Il nome da *sárx* = «carne».
[5] E forse si tratta della nostra pietra di luna (non dell'odierna selenite, che è una varietà di gesso). In greco, *seléne* = «luna».

182. [1] Donde (*síderos*) il nome. Contrariamente a XXXVI.127, qui si tratta della nostra siderite.
[2] Come dice il nome (da *síderos* e *poíkilos* = «variegato»).
[3] Cioè somiglia a una spugna (*spóngos*).
[4] Si tratta dei dentici.
[5] Il golfo di Sidra e quello di Gabes, rispettivamente alle estremità sud-orientale e sud-occidentale del Mediterraneo: cfr. V.26 sgg.

des in litore Syrtium, iam quidem et Lucaniae, inveniuntur, e melleo colore croco refulgentes, intus autem stellas continent languidas. – Syringitis stipulae internodio similis perpetua fistula cavatur.

183 (68) Trichrus ex Africa venit, nigra, sed tres sucos reddit, ab radice nigrum, medio sanguineum, summo ochrum. – Thelyrrhizos, cinerei coloris aut rufi, candidis radicibus spectatur. – Thelycardios colore ... cordis Persas, apud quos gignitur, magnopere delectat; mucul eam appellant. – Thracia trium generum est, smaragdina aut
184 pallidior, in tertio guttis sanguineis. – Tephritis lunae novae speciem habet curvatae in cornua, quamvis in colore cineris. – Tecolithos oleae nucleus videtur, neque est ei gemmae honos, sed lingentium calculos frangit pellitque.

(69) Veneris crines nigerrimi nitoris continent in se speciem rufi crinis. – Veientana Italica gemma est, Veis reperta, nigram materiam distinguente limite albo.

185 (70) Zathenen in Media nasci Democritus tradit electri colore et, si quis terat in vino palmeo et croco, cerae modo lentescere odore magnae suavitatis. – Zamilampis in Euphrate nascitur, Proconnesio marmori similis, medio colore glauco. – Zoraniscaeos in Indo flumine Magorum gemma narratur, neque aliud amplius de ea.

186 (71) Est etiamnum alia distinctio, quam equidem fecerim subinde variata expositione, siquidem a membris corporis habent nomina: hepatitis a iocinere, steatitis singulorum animalium adipe numerosa,

colore del miele con una lucentezza di giallo zafferano; al loro interno racchiudono stelle opache. La siringite, che somiglia alla parte compresa fra due nodi in uno stelo, è scavata da un tubo che l'attraversa da parte a parte[6].

183 (68) Il tricro viene dall'Africa; è nero, ma sembra emanare tre umori diversi[1]: nero dalla base, rosso-sangue dal centro, ocra dalla sommità. Il telirrizo[2], di color cenere o rosso, è ammirato per la base bianca. Il telicardio, che ha il colore ... del cuore[3], piace molto ai Persiani, nel cui paese si genera: essi lo chiamano *mucul*. La tracia[4] è di tre varietà: verde-smeraldo, oppure piú pallida, e una terza con
184 gocce di sangue. La tefrite ha l'aspetto della luna nuova curva con i suoi corni, sebbene il colore sia quello della cenere[1]. Il tecolito sembra un nocciolo d'oliva, e non è valutato come gemma, ma sbriciola ed espelle i calcoli di chi lo succhia[2].

(69) I capelli di Venere, di un nero intenso e splendente, racchiudono in sé una sorta di capello rosso. La veientana è una gemma italica, trovata a Veio[3]; ha un fondo nero demarcato da una linea bianca.

185 (70) La zatene[1], secondo Democrito[2], nasce in Media; è del colore dell'ambra, e se la si trita in vino di palma[3] con zafferano, si ammorbidisce come cera e ha un odore molto gradevole. La zamilampide[4] nasce dall'Eufrate; somiglia al marmo del Proconneso[5], con al centro un colore glauco. La zoraniscea, del fiume Indo, si racconta che sia una gemma dei Magi; non se ne sa altro[6].

186 (71) C'è ancora un altro tipo di classificazione, cui vorrei ricorrere per variare cosí di tanto in tanto la mia esposizione. Certe pietre infatti prendono il nome dalle parti del corpo: l'epatite, dal fegato[1]; la steatite, con le sue molte varietà, dal grasso[2] di un animale o di un

[6] Il nome deriva da *sŷrinx* = «canna, fistola» e quindi «zampogna».

183. [1] Donde il nome («tricolore»).
[2] Il senso è incerto.
[3] Elemento (*kardía*) richiamato dal nome, il cui senso generale però sfugge; il testo è verosimilmente corrotto.
[4] Evidentemente dalla regione d'origine.

184. [1] Da cui (*téphra*) il nome.
[2] Da questa sua funzione (*téko* = «dissolvo, distruggo») trae il nome. Cfr. anche XXXVI.143.
[3] Gli abitanti di Veio, celebre città etrusca, sono chiamati *Veientani* anche in III.52.

185. [1] Incerto sia il testo che il senso.
[2] Cfr. par. 69, nota 3.
[3] Citato piú volte come rimedio medicinale, soprattutto in XXIV.163-66.
[4] Il primo elemento del composto (il secondo è evidentemente *lámpo* = «brillo») è oscuro.
[5] Cfr. XXXVI.47, nota o.
[6] Non se ne coglie nemmeno l'etimologia e il senso.

186. [1] In greco *hêpar* (cfr. anche XXXVI.147); forse una varietà di ematite.
[2] In greco *stéar*; probabilmente corrisponde alla nostra steatite, o pietra saponaria, una roccia composta soprattutto di talco.

Adadu nephros, eiusdem oculus, digitus; deus et hic colitur a Syris. Triophthalmos in onyche nascitur tres hominis oculos simul exprimens.

187 (72) Ab animalibus cognominantur: carcinias marini cancri colore, echitis viperae, scorpitis scorpionis aut colore aut effigie, scaritis scari piscis, triglitis mulli, aegophthalmos caprino oculo, item alia suillo, et a gruis collo geranitis, hieracitis ab accipitre, aëtitis a colore aquilae candicante cauda. Myrmecitis innatam formicae repentis effigiem habet, scarabaeorum cantharias. Lycophthalmos quattuor colorum est, ex rutilo sanguinea; in medio nigrum candido cingit, ut luporum oculi. Taos pavoni est similis, itemque aspidi quam vocari timictoniam invenio.

188 (73) Rerum similitudo est in ammochryso velut auro harenis mixto, cenchrite sparsis milii granis, dryite truncis roborum; haec et ligni modo ardet. Cissitis in candido perlucet hederae foliis, quae totam tenent. Narcissitim (narcissi) venis distinguitur, etiam odore. Cyamias nigra est, sed fracta ex se fabae similitudinem parit. Pyren ab olivae nucleo dicta est; huic aliquando inesse piscium spinae vi-
189 dentur; phoenicitis ut balanus. – Chalazias grandinum et candorem et figuram habet, adamantinae duritiae, ut narrent in ignes etiam ad-

altro; c'è il rene di Adad, l'occhio di Adad, il dito di Adad; anche questo dio[3] è venerato dai Siriani. Il trioftalmo, che è una varietà di onice, rappresenta tre occhi umani simultaneamente[4].

187 (72) Ci sono le denominazioni tratte dagli animali: la carcinia ha il colore del granchio di mare[1]; l'echite, della vipera[2]; la scorpite il colore o l'aspetto dello scorpione; la scarite, dello scaro; la triglite, della triglia; l'egoftalmo somiglia a un occhio di capra[3]; un'altra pietra, a quello di porco; la geranite è detta cosí dal collo della gru[4]; la ieracite, dallo sparviero[5]; l'aetite, dal colore dell'aquila dalla coda bianca[6]. La mirmecite porta dentro di sé l'immagine di una formica che avanza[7]; la cantaria, quella dello scarabeo[8]; il licoftalmo è di quattro colori: rosso-sangue su rosso acceso, mentre al centro il nero è circondato di bianco, come negli occhi dei lupi[9]; il tao somiglia al pavone[10], e analogamente somiglia all'aspide la pietra che trovo chiamata timictonia[11].

188 (73) Una somiglianza con gli oggetti inanimati è nell'ammocriso, che è come oro misto a sabbia[1]; nella cencrite, che è come cosparsa di grani di miglio[2]; nella driite, che somiglia a un tronco di quercia[3]; inoltre questa pietra brucia come il legno. La cissite fa trasparire, nel suo colore bianco, foglie di edera[4] che la occupano per intero. La narcissite è segnata da vene colorate come il narciso, del quale ha anche il profumo. La ciamia è nera, ma spezzata dà alla luce dal suo interno qualcosa che somiglia a una fava[5]. La pirene è chiamata cosí dal nocciolo[6] d'oliva; al suo interno talora sembrano esserci delle
189 spine di pesce; la fenicite è come un dattero[7]. La calazia[1] ha sia la bianchezza che la forma dei chicchi di grandine, e la durezza del diamante, sicché raccontano che anche messa nel fuoco conserva la sua

[3] Oltre, bisogna pensare, a Baal, menzionato al par. 149 e attribuito però agli Assiri.
[4] Come dice il nome stesso.

187. [1] Il greco *karkínos*.
[2] In greco *échis*.
[3] Come dice il nome (da *áix* = «capra» e *ophthalmós*).
[4] In greco *géranos*.
[5] In greco *hiérax*.
[6] Cfr. XXXVI.149 e note 1 e 2.
[7] Cfr. par. 174, dove si parlava di «mirmecia».
[8] In greco *kántharos*.
[9] Da qui (*lýkos* = «lupo» e *ophthalmós* = «occhio») il nome; forse un'agata - «occhio».
[10] In greco *taós*.
[11] Il senso è oscuro (incerto anche il testo).

188. [1] Come dice il nome (da *hámmos* = «sabbia» e *chrysós* = «oro»).
[2] In greco *kénchros*.
[3] In greco *drŷs*.
[4] In greco *kissós*.
[5] In greco *kýamos*.
[6] In greco *pyrén*.
[7] In greco *phoînix*.

189. [1] Cfr. XXXVI.157, nota 2.

ditae manere suum frigus. Pyritis nigra quidem est, sed attritu digitos adurit. Polyzonos in nigro multis distincta lineis candicat, astrapaea in candido aut cyaneo discurrentibus in medio fulminis radiis. In phlogitide intus flamma videtur ardere, quae non exeat, in anth-
190 racitide scintillae discurrere. – Enhygros semper rotunditatis absolutae in candore leni est; ad motum fluctuatur intus in ea, ut in ovis, liquor. – Polythrix in viridi capillaturam ostendit, sed defluvia comarum facere dicitur. Sunt et a leonis pelle et a pantherae nomina-
191 tae. – Colos appellavit drosolithum herbaceus, melichrum melleus, cuius plura genera, melichlorum geminus, parte flavus, parte melleus, crocian croci similitudinem quandam spargens, polian canities, spartopolian rarior. Rhoditis rosae similis est, melitis mali coloris, chalcitis aeris, sycitis fici, bostrychitis in nigro ramosa candidis vel sanguineis frondibus, chernitis velut in petra candidis manibus inter
192 se complexis. – Anancitide in hydromantia dicunt evocari imagines deorum, synochitide teneri umbras inferum evocatas, dendritide alba defossa sub arbore, quae caedatur, securium aciem non hebetari. – Sunt et multo plures magisque monstrificae, quibus barbara de-

naturale freddezza. La pirite è sí nera, ma a sfregarla brucia le dita[2]. Il polizono è segnato da molte linee bianche su fondo nero[3]; l'astrapea su un fondo bianco o blu è attraversata nel mezzo come da lampi[4]. All'interno della flogitide sembra ardere una fiamma[5], che non
190 ne esce; nell'antracitide[6] sembrano correre qua e là scintille. L'enigro, che ha un fondo bianco e liscio, presenta sempre una perfetta rotondità; a muoverlo, al suo interno fluttua una sostanza liquida[1], come nelle uova. La politrice mostra una capigliatura[2] su fondo verde, ma si dice che faccia cadere i capelli. Ci sono pietre denominate
191 dalla pelle di leone e da quella di pantera[3]. Il colore di erba ha dato il nome al drosolito[1]; il colore di miele al melicro[2], di cui ci sono piú varietà; un duplice colore, parte biondo parte di miele, dà il nome al melicloro[3]; alla crocia, invece, glielo dà un colore che diffonde riflessi simili al croco[4]; il colore grigio chiaro[5] dà il nome alla polia; uno piú rado alla spartopolia[6]; la rodite somiglia alla rosa[7]; la melite ha il colore della mela; la calcitide quello del bronzo[8]; la sicite del fico[9]; la bostrichite[10] presenta fronde bianche o color sangue che si diramano su fondo nero; la chernite, come delle mani bianche che s'in-
192 trecciano nella pietra[11]. L'anancitide si dice che sia usata nell'idromanzia per evocare apparizioni divine[1]; la sinochitide per trattenere[2], una volta evocate, le ombre infernali; mentre con la dendritide bianca, interrata sotto un albero[3] da abbattere, si eviterebbe l'ottundersi del taglio affilato delle scuri. Ci sono anche molte altre pietre, e piú prodigiose, a cui si sono dati nomi barbari, riconoscendo

[2] Cfr. XXXVI.137, nota 1.
[3] Come suggerisce il nome (da *polýs* = «molto» e *zóne* = «striscia»).
[4] Da cui (*astrapé*) il nome. Forse è uno zaffiro stellato.
[5] Cfr. par. 179 (dove si parla di «flogino») e nota 2.
[6] Cfr. par. 99 e nota (ma qui si sospetta che sia un granato).

190. [1] Da ciò (*en* = «dentro» e *hygrós* = «umido») il nome.
[2] Ciò che le dà il nome (*polýs* = «molto» e *thrix* = «capello»).
[3] I cui nomi Plinio dà nell'Indice: rispettivamente leonzio e pardalio.

191. [1] Citato già al par. 170 (vedi anche la nota 3).
[2] Ciò che letteralmente significa (da *méli* e *chróa*).
[3] Da *méli* e *chlorós* = «biondo».
[4] Altro nome dello zafferano.
[5] In greco *poliós*.
[6] Appunto come precisa il prefisso *spartós* = «rado».
[7] In greco *rhódon*.
[8] In greco *chalkós*.
[9] In greco *sykê*.
[10] Da *bóstoychos* = «ricciolo»: è già stata citata al par. 150.
[11] Il nome deriva da *chéir* = «mano» (ma il testo è incerto). Forse è un'onice marmorata.

192. [1] Il nome indica forse il potere coercitivo (*anánke*) esercitato sulle divinità da evocare nell'idromanzia, cioè nella divinazione mediante l'acqua. Al par. 61, il termine «anancite» era stato usato come sinonimo di «diamante».
[2] In greco *synécho*.
[3] In greco *déndron*.

dere nomina confessi lapides esse, non gemmas. Nobis satis erit in his coarguisse dira mendacia Magorum.

193 (74) Gemmae nascuntur et repente novae ac sine nominibus, sicut olim in metallis aurariis Lampsaci unam inventam, quae propter
194 pulchritudinem Alexandro regi missa sit, auctor est Theophrastus. Cochlides quoque, nunc volgatissimae, fiunt verius quam nascuntur, in Arabia repertis ingentibus glaebis, quas melle excoqui tradunt septenis diebus noctibusque sine intermissione: ita omni terreno vitiosoque decusso purgatam puramque glaebam artificum ingenio varie distribui venas ductusque macularum quam maxime vendibili ratione sectantium, quondamque tantae magnitudinis factas, ut equis regum in oriente frontalia ac pro phaleris pensilia facerent. Et alias
195 omnes gemmae mellis decoctu nitescunt, praecipue Corsici in omni alio usu acrimonia abhorrentis. Quae variae sunt, et ad unitatem excidere calliditati ingeniorum contingit, utque quaedam nomen usitatum non habeant, physis appellant velut ipsius naturae admirationem in iis venditantes.

Cum finis nominum non sit – quae persequi non equidem cogito, innumera et Graeca vanitate –, indicatis nobilibus gemmis, immo vero etiam plebeis, rariorum genera digna dictu distinxisse satis erit. Illud modo meminisse conveniet, increscentibus varie maculis atque verrucis linearumque interveniente multiplici ductu et colore saepius mutari nomina in eadem plerumque materia.

196 (75) Nunc communiter ad omnium gemmarum observationem pertinentia dicemus opiniones secuti auctorum.

Cavae aut extuberantes viliores videntur aequalibus. Figura

così che si tratta di pietre, non di gemme[4]. A noi basterà, a questo proposito, aver smascherato le orribili menzogne dei Magi.

193 (74) Ci sono anche gemme che vengono alla luce all'improvviso, nuove e senza nome; così come una volta se ne trovò una, nelle miniere d'oro di Lampsaco, che per la sua bellezza fu mandata al re
194 Alessandro, come racconta Teofrasto[1]. Anche le coclidi[1], oggi comunissime, più che formarsi in natura sono fatte artificialmente; in Arabia si sono trovate ingenti zolle di terra che, dicono, si fanno cuocere nel miele per sette giorni e sette notti senza interruzione: eliminata così ogni traccia di terra e di impurità, liberata e pura la zolla è divisa in varie forme da artisti ingegnosi, i quali vi riproducono le venature e il tracciato delle macchie, secondo il criterio che più faciliti la vendita; un tempo se ne facevano di tale grandezza da ricavarsene, in Oriente, frontali per i cavalli dei re e pendagli in luogo di
195 falere[2]. D'altronde, tutte le gemme acquistano lucentezza se sono cotte nel miele, soprattutto in quello di Corsica, inadatto per la sua asprezza[1] a ogni altro uso. Le pietre multicolori, tocca ancora all'accortezza di artisti ingegnosi ridurle a un solo colore, e perché alcune non abbiano il nome consueto le chiamano «natura», come a mettere in vendita, con esse, una meraviglia della natura stessa[2].

Essendo i nomi infiniti – e io non penso davvero di passarli in rassegna tutti, innumerevoli come sono anche per le menzogne dei Greci –, ora che ho segnalato le pietre nobili, ed anzi anche alcune volgari, mi basterà aver distinto le specie più rare che meritano di esser menzionate. Questo solo converrà ricordare, che a causa della varietà delle macchie e delle escrescenze che vi si sviluppano, e del multiforme tracciato e colore delle linee che le attraversano, i nomi delle pietre cambiano abbastanza di frequente, mentre la sostanza è per lo più la stessa.

196 (75) Ora faremo alcune considerazioni generali relative all'analisi di tutte le gemme, seguendo le opinioni delle nostre fonti.

Quelle concave o convesse sono considerate più scadenti di quel-

[4] Nel senso che le denominazioni barbare, cioè incomprensibili, il luogo dei «nomi parlanti» greci elencati finora, sarebbero la prova dell'intenzione di mascherare l'intrinseca mancanza di valore di quelle pietre.

193. [1] In *De lapidibus* 32, dove però non si parla di Alessandro ma solo di un re, che sarà stato verosimilmente il re dei Persiani. Lampsaco si trovava sull'Ellesponto: cfr. IV.49; V.141, ecc.

194. [1] Da *kóchlos* = «conchiglia».

[2] Le fàlere erano oggetti ornamentali, come borchie metalliche e simili, usati nei finimenti dei cavalli.

195. [1] Sull'eccessiva asprezza del miele di Corsica cfr. XXX.28.

[2] L'intenzione sarebbe cioè di mascherarne l'origine artificiosa e millantarne nel nome stesso la naturalezza.

oblonga maxime probatur, deinde quae vocatur lenticula, postea epipedos et rotunda, angulosis autem minima gratia.

197 Veras a falsis discernere magna difficultas, quippe cum inventum sit ex veris generis alterius in aliud falsas traducere, ut sardonyches e ternis glutinentur gemmis ita, ut deprehendi ars non possit, aliunde nigro, aliunde candido, aliunde minio sumptis, omnibus in suo genere probatissimis. Quin immo etiam exstant commentarii auctorum – quos non equidem demonstrabo –, quibus modis ex crystallo smaragdum tinguant aliasque tralucentes, sardonychem e sarda, item
198 ceteras ex aliis; neque enim est ulla fraus vitae lucrosior. (76) Nos contra rationem deprendendi falsas demonstrabimus, quando etiam luxuriam adversus fraudes muniri deceat. Igitur praeter illa, quae in principatu cuiusque generis privatim diximus, tralucentes matutino probari censent aut, si necesse est, in quartam horam; postea vetant.
199 Experimenta pluribus modis constant: primum pondere, graviores enim sunt verae; dein frigore, eaedem namque in ore gelidiores sentiuntur; post haec corpore. Ficticiis pusula e profundo apparet, scabritia in cute et capillamenta, fulgoris inconstantia, priusquam ad
200 oculos perveniat, desinens nitor. Decussi fragmenti, quod in lamina ferrea uratur, efficacissimum experimentum excusate mangones gemmarum recusant, similiter et limae probationem. Obsianae fragmenta veras gemmas non scariphant, in ficticiis scariphatio omnis candicat. Iam tanta differentia est, ut aliae ferro scalpi non possint, aliae non nisi retuso, omnes autem adamante. Plurimum vero in iis terebrarum proficit fervor.

Gemmiferi amnes sunt Acesinus et Ganges, terrarum autem
201 omnium maxime India. (77) Etenim peractis omnibus naturae operibus discrimen quoddam rerum ipsarum atque terrarum facere conveniet.

la con la superficie piana. È apprezzata soprattutto la forma oblunga, poi quella che si chiama lenticolare, poi ancora quella piatta e rotonda; quelle angolose incontrano scarsissimo favore.

197 Distinguere le vere dalle false è molto difficile, dato che si è escogitato il modo di trasformare pietre vere di una specie in pietre false di un'altra; le sardonici, ad esempio, possono esser fatte riunendo insieme tre gemme, cosí che l'artificio non può essere scoperto: di qui si prende un po' di nero, di lí del bianco, di lí del rosso vermiglio, pietre che nel loro genere sono tutte molto apprezzate[1]. Ma non solo: ci sono ancora autorevoli trattati – che non indicherò davvero – sui modi di dare al cristallo la tinta dello smeraldo o di altre pietre trasparenti, di fare una sardonice con una sarda, e cosí tutte le altre pietre
198 con altre; non c'è infatti al mondo frode piú lucrosa di questa. (76) Noi, al contrario, mostreremo il criterio per scoprire le pietre false, dal momento che contro le frodi è giusto che anche il lusso sia difeso. Pertanto, oltre a ciò che abbiamo detto specificamente per le pietre migliori di ogni specie, si ritiene che le pietre trasparenti devono esser esaminate al mattino o, se necessario, entro la quarta ora; piú tardi,
199 è sconsigliato. Gli esami si svolgono in piú modi: anzitutto in base al peso: le pietre vere sono infatti piú pesanti; poi in base al freddo: a mettersele in bocca, infatti, si sente che sono piú fredde; poi in base alla sostanza: in quelle false si vede, al loro interno, una bolla, scabrosità in superficie e filamenti, uno splendore disuguale, una luminosità
200 che viene meno prima di raggiungere gli occhi. L'esame piú efficace, quello di un frammento di pietra staccato da bruciare su una lamina di ferro, si capisce bene che i trafficanti di gemme lo rifiutino, cosí come la prova della lima. Frammenti di pietra ossidiana[1] non scalfiscono le gemme autentiche, mentre in quelle false ogni graffio lascia una riga bianca. Ma è tanto grande la differenza fra le pietre, che alcune non possono esser incise dal ferro, altre non possono esserlo se non da un ferro smussato, e tutte però lo sono dal diamante[2]. Ma ciò che facilita molto la loro incisione è il calore prodotto dai trapani.

Fiumi produttori di gemme sono l'Acesino[3] e il Gange; fra tutte le regioni lo è soprattutto l'India.

201 (77) In effetti, completata la rassegna di tutte le opere della natura, sarà opportuno fare una qualche classificazione dei prodotti stessi e dei paesi produttori.

197. [1] Sembrerebbe doversi intendere che le sardonici (sulle quali cfr. parr. 86 sgg.) sono falsificate mediante la combinazione di tre tipi diversi di pietra, non specificati.

200. [1] Cfr. XXXVI.196.
[2] Strano che Plinio taccia lo smeriglio, dopo quanto ha detto al par. 109 e a XXXVI.54.
[3] Un affluente dell'Indo (oggi Chenab): cfr. VI.71.

Ergo in toto orbe, quacumque caeli convexitas vergit, pulcherrima omnium est iis rebus, quae merito principatum naturae optinent, Italia, rectrix parensque mundi altera, viris feminis, ducibus militibus, servitiis, artium praestantia, ingeniorum claritatibus, iam situ ac salubritate caeli atque temperie, accessu cunctarum gentium facili, portuosis litoribus, benigno ventorum adflatu. Quod contingit positione procurrentis in partem utilissimam et inter ortus occasusque mediam, aquarum copia, nemorum salubritate, montium articulis, ferorum animalium innocentia, soli fertilitate, pabuli ubertate.
202 Quidquid est quo carere vita non debeat, nusquam est praestantius: fruges, vinum, oleum, vellera, lina, vestes, iuvenci. Ne equos quidem in trigariis ullos vernaculis praeferunt. Metallis auri, argenti, aeris, ferri, quamdiu licuit exercere, nullis cessit terris et nunc intra se gravida pro omni dote varios sucos et frugum pomorumque sapores
203 fundit. Ab ea exceptis Indiae fabulosis proximam equidem duxerim Hispaniam quacumque ambitur mari, quamquam squalidam ex parte, verum, ubi gignit, feracem frugum, olei, vini, equorum metallorumque omnium generum, ad haec pari Gallia. Verum desertis suis sparto vincit Hispania et lapide speculari, pigmentorum etiam deliciis, laborum excitatione, servorum exercitio, corporum humanorum duritia, vehementia cordis.
204 (78) Rerum autem ipsarum maximum est pretium in mari nascentium margaritis; extra tellurem crystallis, intra adamanti, smaragdis, gemmis, myrrinis; e terra vero exeuntibus in cocco, lasere, in

E allora: in tutto il mondo, per quanto si estende la volta celeste, la regione fra tutte piú bella per quei prodotti che giustamente occupano il primo posto nella natura è l'Italia, regina e seconda madre del mondo[1], per i suoi uomini e le sue donne, i suoi capi e i suoi soldati, i suoi schiavi, la superiorità nelle arti, la rinomanza dei suoi geni, e ancora la sua posizione geografica e la salubrità del suo clima temperato, il facile accesso offerto a tutti i popoli, le coste ricche di porti, il soffio benigno dei venti; pregi dovuti al suo orientamento, dato che l'Italia si estende nella direzione piú favorevole e a metà fra oriente e occidente[2], all'abbondanza delle acque, alla salubrità dei boschi, alle montagne tagliate da gole, all'innocuità degli animali sel-
202 vatici, alla fertilità del suolo, alla ricchezza dei pascoli. Tutto ciò che è indispensabile alla vita, in nessun altro luogo è di qualità migliore: cereali, vino, olio, lana, lino, stoffe, giovenchi; nemmeno tra i cavalli, nei maneggi, ce ne sono altri che si preferiscano a quelli indigeni. Quanto a miniere d'oro, d'argento, di rame, di ferro, finché fu permesso di tenerle in esercizio[1], l'Italia non fu seconda a nessun'altra regione, e ora, gravida com'è nelle sue viscere di queste ricchezze, in luogo di esse profonde diversi umori nonché cereali e frutti pieni di
203 sapore. Subito dopo essa, se si eccettuano i favolosi prodotti dell'India, io metterei la Spagna con tutte le sue regioni circondate dal mare: sebbene in parte sia aspra e incolta, là dove produce è però feconda di cereali, di olio, di vino, di cavalli e di miniere di ogni genere; in ciò la Gallia le è pari, ma la Spagna è superiore per lo sparto prodotto dai suoi deserti[1], per la pietra speculare[2], e anche per le sue tinture lussuose[3], per il suo fervore nella fatica, per l'attività dei suoi schiavi, per la durezza fisica degli uomini, per la passionalità del loro cuore.

204 (78) Per quanto riguarda i prodotti veri e propri, comunque, il valore piú alto, tra quelli del mare, è attribuito alle perle; tra quelli della superficie terrestre, ai cristalli; tra quelli del sottosuolo, al diamante, agli smeraldi, alle gemme, agli oggetti di murra; tra quelli che

201. [1] La prima, come sarà detto al par. 205, è la Natura stessa. Plinio rinnova qui, dopo III.39-42, un elogio dell'Italia, riprendendo schemi e motivi encomiastici tradizionali (cfr. III.39, nota 1): fra i precedenti piú illustri figurava il secondo libro delle *Georgiche* di Virgilio (II 136 sgg.), da cui – come a rivendicare un posto in quella tradizione letteraria – Plinio trarrà il «sigillo» finale dell'opera (cfr. par. 205, nota 1).

[2] Cioè, in direzione nord-ovest - sud-est: in III.45 Plinio era stato al riguardo ancor piú preciso.

202. [1] Cfr. XXXIII.78, note 1 e 2.

203. [1] Cfr. XXIV.65.

[2] Cfr. XXXVI.160.

[3] Cfr. XXXIII.118.

fronde nardo, Sericis vestibus, in arbore citro, in frutice cinnamo, casia, amomo, arboris aut fruticis suco in sucino, opobalsamo, murra, ture, in radicibus costo; ex iis, quae spirare convenit, animalibus in terra maximum dentibus elephantorum, in mari testudinum cortici; in tergore pellibus, quas Seres inficiunt, et Arabiae caprarum villo, quod ladanum vocavimus; ex iis, quae terrena et maris, conchyliis, purpurae. Volucrum naturae praeter conos bellicos et Commagenum anserum adipem nullum adnotatur insigne. Non praetereundum est auro, circa quod omnes mortales insaniunt, decumum vix esse in pretio locum, argento vero, quo aurum emitur, paene vicensimum.

205 Salve, parens rerum omnium Natura, teque nobis Quiritium solis celebratam esse numeris omnibus tuis fave.

vengono dalla terra, alla cocciniglia[1] e al lasere[2], nel campo delle foglie al nardo[3] e ai tessuti di seta, tra le piante al legno di tuia[4], tra gli arbusti al cinnamomo[5], alla cannella[6], all'amomo[7], tra le resine d'albero o d'arbusto all'ambra[8], all'opobalsamo[9], alla mirra[10], all'incenso[11], tra le radici al costo[12]. Tra i prodotti derivanti da animali dotati di apparato respiratorio, per quelli terrestri il valore piú alto lo hanno le zanne degli elefanti, per quelli marini il guscio delle tartarughe; per il pellame le pelli che tingono i Seri e il pelo delle capre d'Arabia, che abbiamo chiamato ladano; tra i prodotti insieme terrestri e marini, le conchiglie e la porpora. Nel mondo degli uccelli, tranne le piume dei cimieri militari e il grasso delle oche di Commagene, non si segnala nessun prodotto pregiato. Non bisogna omettere di dire che l'oro, per cui tutti i mortali fanno follie, occupa appena il decimo posto nella scala dei valori, e l'argento, con cui l'oro si compra, sí e no il ventesimo.

205 Salve, o Natura madre di tutte le cose[1]; e al fatto che noi, soli fra i Quiriti, ti abbiamo celebrata in tutte le tue parti, tu guarda benigna.

204. [1] Cfr. XVI.32 e nota 1.
[2] Sul quale cfr. XXII.101-6.
[3] Cfr. XII.42 sgg.
[4] Cfr. XIII.91 sgg.
[5] Cfr. XII.85 sgg.
[6] Cfr. XII.95 sgg.
[7] Cfr. XII.48 sg.
[8] Cfr. sopra parr. 30 sgg.
[9] Cfr. XII.116 sg.
[10] Cfr. XII.66 sgg.
[11] Cfr. XII.51 sgg.
[12] Cfr. XII.41.

205. [1] La *Naturalis historia* si chiude con un richiamo a Virgilio, *Georgica* II 173: *Salve, magna parens frugum, Saturnia tellus*.

Glossario degli artisti ricordati nei libri XXXIV-XXXVI

di Antonio Corso

ABRONE (XXXV.141, 146).

Pittore forse ateniese, fiorito probabilmente nella seconda metà del IV secolo, autore di quadri rappresentanti la donna amata, la Concordia (forse, un voto pubblico ad Atene, che risentirebbe della concezione aristotelica di questa personificazione) e immagini delle divinità maggiori (forse, sull'esempio di analoghe opere di Eufranore e Asclepiodoro): è un tipico artista dell'età di Alessandro, attivo in temi tradizionali, allegorici e autobiografici.

AFRODISIO (XXXVI.38).

Scultore in marmo di Tralle fiorito probabilmente in età giulioclaudia o vespasianea, evidentemente di tradizione micrasiatica, attratto dalle committenze imperiali a Roma, dove poi sarebbe risieduta permanentemente la sua famiglia.

AGELADA (XXXIV.49, 55, 57).

Bronzista d'Argo, è il piú famoso esponente della scuola di questa città nella prima metà del V secolo: fu maestro di Mirone, Fidia e Policleto, attivo soprattutto nel Peloponneso. Dalla statua di *Zeús* Itomata a Naupatto, raffigurata su monete (l'unica sua opera di cui si può dir qualcosa), egli appare attento alla resa delle masse muscolari e alla rappresentazione dei corpi in movimento, le due tematiche predilette nei decenni centrali della temperie severa.

AGESANDRO (XXXVI.37.).

Scultore in marmo, figlio di Peonio, padre di Atenodoro, di Rodi, fu attivo forse prima a Roma e poi a Sperlonga, probabilmente nell'età di Tiberio, e per committenze imperiali, assieme al figlio e a Polidoro. Essi scolpirono gruppi rievocativi dei momenti piú drammatici di vicende narrate in poemi epici (Laocoonte e Scilla), probabilmente rielaborando prototipi asiani medioellenistici, di cui avrebbero riproposto le ricerche di esprimere contenuti patetici e di sommuovere la partecipazione emotiva degli spettatori mediante un linguaggio magniloquente, filtrandole però con una ricreazione pittoricistica degli insiemi e con la cura di caratterizzarli con configurazioni frontali. Pertanto le creazioni di Agesandro e degli altri, se testimoniano la vitalità della scuola rodia nel primo impero, d'altro canto preannunciano l'incipiente asianesimo neroniano. All'epoca dell'attività al Laocoonte, egli potrebbe esser stato a capo della bottega, poi retta dal figlio: in tal caso, la sua maniera sarebbe stata piú accademica di quella di Atenodoro.

AGESIA (attico: EGESIA) (XXXIV.78).

Bronzista da una città dorica, forse peloponnesiaca, attivo alla fine del VI secolo, accostato dalle fonti a Calone di Egina e a bronzisti del primo stile se-

vero: gli si attribuiva la statua d'Eracle a Pario in Misia, forse una premessa della recezione dell'Eracle di tradizione peloponnesiaca in ambito micrasiatico.

AGLAOFONTE (XXXV.60).

Pittore di Taso, probabilmente figlio di Aristofonte il fratello di Polignoto e di cui fu dunque nonno Aglaofonte il Vecchio, fiorito nel 420-417: ad Atene, dipinse nel 418 un quadro con le personificazioni Olimpiade e Piziade incoronanti Alcibiade (vincitore a Olimpia nel 420, a Delfi nel 418); nel 417, un quadro con Nemea seduta tenente Alcibiade sulle ginocchia. Egli forse inaugurò l'uso di piegare iconografie agonistiche per finalità politiche, vale a dire per la rappresentazione del personaggio d'eccezione.

AGORACRITO (XXXVI.17).

Scultore in marmo pario e in bronzo, nato a Paro, dove probabilmente fu iniziato alla scultura nel marmo locale. Trasferitosi ad Atene, entrò nella bottega di Fidia, verosimilmente già nel sesto decennio del V secolo, partecipando probabilmente alla realizzazione dell'apparato scultoreo del Partenone. Egli divenne pure l'amasio di Fidia, da cui avrebbe avuto il privilegio di utilizzare le opere da lui scolpite come proprie, anziché col nome del capobottega. La ribalta di Agoracrito ha luogo verso la fine del settimo decennio del secolo: nel 432 è sconfitto da Alcamene nell'agone per l'Afrodite nei giardini, ma, legato tramite Fidia alla cerchia periclea, la sua statua viene adottata a Nemesi e collocata nel santuario ramnuntino della dea. Probabilmente nello stesso anno Fidia, che dopo il predetto agone era divenuto rivale di Alcamene, procura ad Agoracrito l'incarico della statua di culto per il santuario della Madre degli dèi, nell'*agorá* di Atene. Dopo l'incarcerazione di Fidia, egli rileva probabilmente la bottega di questi, lavorando anche nella scultura in bronzo, e, ormai famoso, riceve commissioni anche da fuori dell'Attica: per Coronea in Beozia plasma le statue bronzee di Atena Itonia e Zeus. Agoracrito ripropose le divinità come fonti di serenità e sicurezza per i fedeli, con adesione alla concezione fidiaca degli dèi e in opposizione al patetismo di Alcamene. Egli concentrò le proprie attenzioni nei panneggi, per i quali propose trattamenti virtuosistici, la cui ricchezza sembra un esito dell'educazione ionica dello scultore e si inserisce nell'affermazione, entro il magistero fidiaco, di una sensibilità manieristica.

ALCAMENE (XXXIV.49, 72; XXXVI,16 s.).

Bronzista e scultore in marmo, di Lemno, ebbe successivamente la cittadinanza ateniese: fu attivo tra il 460 e il 415 (una sua opera fu dedicata nel 403, ma forse *post mortem*) e collaboratore con Fidia. Notevoli soprattutto il frontone occidentale del tempio di *Zeús* ad Olimpia (la cui paternità è però problematica), il gruppo di Procne e Iti sull'Acropoli di Atene (del 431 a. C. ?), l'Ermete Propileo (sui Propilei dell'Acropoli), l'Ecate triplice (sul bastione dell'Acropoli), l'Afrodite nei Giardini (in un santuario suburbano di Atene: forse la sua opera piú famosa) e l'Atena ed Efesto, nel tempio di questo dio presso l'*agorá* di Atene. Egli è promotore dell'indirizzo arcaistico caratterizzato da purezza e grandiosità di linguaggio, semplicità di ponderazione, preziosismo e colorismo del panneggio e della lavorazione superficiale, per la quale inaugura la maniera postfidiaca.

ALCIMACO (XXXV.139).

Pittore forse ateniese, fiorito nell'età di Alessandro, ricordato per un quadro votivo celebrativo d'una vittoria atletica a Olimpia, posto in questa sede o ad Atene. Questo dato parla a favore della vitalità della produzione pittorica su tema atletico della seconda metà del IV secolo.

ALCONE (XXXIV.141).

Cesellatore e scultore col ferro probabilmente ateniese fiorito verosimilmente intorno al 350 a. C., attivo ad Atene e a Rodi, di maestria considerata nelle età successive proverbiale e pressoché mitica. A giudicare dal suo Eracle rodio, creato in ferro per meglio esprimere la natura indomita dell'eroe, avrebbe dato con originali soluzioni tecniche un contributo al problema dell'espressione dei caratteri, avvertito nel IV secolo soprattutto in ambito attico.

ALESSI (XXXIV.50).

Bronzista forse sicionio, discepolo di Policleto, vissuto alla fine del V secolo a. C.

ALEVA (XXXIV.86).

Bronzista ateniese, figlio di Creonte, attivo nei primi decenni del IV secolo ad Atene e a Lindo sia per ritratti, soprattutto di filosofi, sia per statue di divinità. Legato al santuario d'Atena Lindia, contribuisce a un suo primo abbellimento con donari votivi. Egli avrebbe dato il proprio apporto a una prima elaborazione tardoclassica di iconografie attiche di filosofi, che saranno rimeditate poi durante l'ellenismo e la prima età imperiale.

ANASSANDRO (XXXV.146).

Pittore forse del primo ellenismo.

ANDROBIO (XXXV.139).

Pittore forse ateniese, vissuto probabilmente in età di Pericle, rappresentò in un quadro, forse un voto pubblico in un santuario ateniese, il sommozzatore Scillo, transfuga persiano, mentre taglia le ancore della flotta di Serse presso l'Artemisio (l'episodio è del 480): il quadro si inserisce nel risalto dato da Pericle e dai democratici radicali alla seconda guerra persiana, in cui protagonista della vittoria era stata la marina ateniese, di orientamento democratico, e nella rappresentazione personalizzata («iconica») di eventi bellici portata alla ribalta da Paneno.

ANDROBULO (XXXIV.86).

Bronzista ateniese, attivo negli ultimi decenni del I secolo a. C., di scuola neoattica, specializzato in ritratti, segnatamente di filosofi: si inquadra nella temperie eclettica della quinta accademia che, proponendosi una sintesi di tutta l'esperienza filosofica precedente, creò il clima adatto per serie di ritratti dei maggiori filosofi del passato.

ANDROCIDE (XXXV.64).

Pittore nato a Cizico, attivo forse ad Atene e a Tebe alla fine del V e nei primi due decenni del IV secolo, morto tra il 379 e il 371. Il suo quadro piú rinomato, Scilla attorniata da animali marini, forse ad Atene, rivelava l'interesse naturalistico del pittore, tipico dell'ambiente ionico, e la sua concezione soggettivistica ed edonistica dell'arte, in quanto avrebbe introdotto nel

quadro una grande varietà di pesci perché ghiotto di questo cibo, in accordo con la difesa sofistica della liberazione delle passioni. A Tebe, nel 379, lascerà interrotto un quadro con una scena di battaglia, forse un'altra occasione per la minuta descrizione dell'ambiente naturale in cui s'era svolta.

ANFICRATE (XXXIV.72).

Bronzista ateniese del primo stile severo (fine VI secolo), ricordato per aver creato una statua di leonessa, ricordo dell'etera Leena, amica di Armodio e Aristogitone, negli anni successivi al 510 a. C.; il tema, allusivo a un'eroina della congiura antitirannica, apparenta lo scultore ad Antenore.

ANFISTRATO (XXXVI.36).

Scultore in bronzo e in marmo dell'età di Alessandro, attivo nella ritrattistica di poeti e scrittori, probabilmente vicino alla scuola aristotelica, si inquadra quindi nell'affermazione di ritratti di uomini di cultura promossa in tale torno di tempo dall'indirizzo aristotelico.

ANTEO (XXXIV.52).

Bronzista greco, forse ateniese, fiorito nel 156-153 a. C., di indirizzo neoattico, altrimenti ignoto.

ANTIDOTO (XXXV.130).

Pittore greco, probabilmente ateniese, fiorito intorno al 350 a. C., allievo di Eufranore e maestro di Nicia, specializzato nella pittura di quadri ad encausto e, sembra, nella rappresentazione di combattenti. Da Eufranore sembra avesse appreso una discreta calibratura proporzionale e simmetrica (senza indulgere a variazioni ritmiche) e una severità cromatica forse funzionale al conseguimento di figure monumentali. Lavorò forse prevalentemente per committenti privati; sembra abbia dato un suo apporto alla diffusione della «pittura di battaglie». Se la stele di Aristonaute ricorda un suo quadro, avrebbe rimeditato la maniera del maestro, dando alle immagini maggiore concitazione.

ANTIFILO (XXXV.114, 138).

Pittore greco, forse di Naucrati, fiorito nella seconda metà del III secolo: trasferitosi ad Alessandria, divenne il pittore favorito di Tolemeo I, per il quale Antifilo creò gran parte dei suoi quadri, celebrativi del sovrano (e di Alessandro e Filippo) e mitologici (celebre l'Europa); dopo il 305, venuto Apelle ad Alessandria, cercò di calunniarlo presso i re cosí da eliminare un pericoloso concorrente, ma la sua calunnia venne scoperta ed egli sarebbe stato ridotto dal re in schiavitú di Apelle. Dette probabilmente impulso al costituirsi d'una tradizione pittorica alessandrina, ponendo l'accento sulle rappresentazioni di interni, sui riflessi e gradazioni di luce come modellazioni di spazio e corpi, sulla pittura a macchia (nel senso che, sulla scia di Nicomaco e Filosseno, avrebbe ridotto ulteriormente la funzione dell'impianto geometrico e del disegno) e sulla tematica caricaturale, uno degli antecedenti della produzione grottesca alessandrina.

ANTIGNOTO (XXXIV.84).

Bronzista ateniese attivo ad Atene negli ultimi decenni del IV secolo a. C. Sembra aver operato una recezione ad Atene della concezione lisippea dell'arte: ritrattista di filosofi, e di Demetrio Falereo, introduce forse ad Atene la relazione tra il Signore della città, non a caso un peripatetico, e l'artista

che lo ritrae; per i suoi lottatori, si era forse ispirato ai gruppi immersi nello spazio di Lisippo; pure l'atleta che si deterge richiama la celebre opera dello scultore sicionio. Col gruppo di Armodio e Aristogitone, voleva probabilmente adeguare un celebre tema al gusto realistico e all'esigenza di spazialità del primo ellenismo. Verosimilmente la fine di Demetrio nel 307 pose termine anche alla fortuna del magistero di Antignoto e determinò quindi il definitivo prevalere ad Atene di un gusto e di una produzione piú tradizionalisti.

ANTIGONO (XXXIV.84; XXXV.68).

Filosofo, scrittore e bronzista nato a Caristo in Eubea, allievo del filosofo Menedemo di Eretria; sulla scia di Senocrate, scrisse un trattato sulla bronzistica, in cui propugnava probabilmente la visione soggettiva della natura di matrice lisippea. Come bronzista, sembra si fosse specializzato nella creazione di gruppi patetici, dottamente rievocativi di temi epici (omerici e ciclici): dopo un primo momento, attico e classicista (riconoscibile in un gruppo sul sacrificio di Ifigenia, del 260 circa), con l'Achille e Pentesilea e col Menelao e Patroclo (del 250-230), esprime un intenso patetismo, che suscita la partecipazione emotiva degli spettatori. I successi di questi gruppi gli valsero probabilmente la partecipazione al grande donario contro i Galati, forse l'ultimo suo lavoro: diversi momenti del donario rivelano infatti, nella carica patetica, il magistero di Antigono.

ANTIMACO (XXXIV.86).

Bronzista probabilmente di scuola peloponnesiaca, attivo nelle rappresentazioni di donne celebri, vissuto verosimilmente nei primi decenni del IV secolo. Con Atenodoro, avrebbe contribuito all'affermazione di tematiche femminili nell'ambito della tradizione policletea.

ANTORIDE (XXXV.111).

Pittore greco, allievo di Aristide il Vecchio assieme a Nicero, Aristone il Vecchio, Eufranore e forse anche Aristiaco, attivo presumibilmente ad Atene nella prima metà del IV secolo.

APELLA (XXXIV.86).

Bronzista di Megara, figlio e nipote rispettivamente del bronzista Callicle e dello scultore in tecnica criselefantina Teocosmo, attivo a Olimpia per committenti spartani nei primi decenni del IV secolo. Di educazione peloponnesiaca, forse policletea, si specializzò in statue femminili inerenti sia la tematica atletica (celebri i suoi due donari a Olimpia dedicati dalla spartana Cinisca, la prima donna vincitrice in gare olimpiche probabilmente nel 396 e 392), sia quella di genere (donne in atto d'agghindarsi, forse pure per una clientela spartana). Si inquadra nella bronzistica peloponnesiaca degli anni dell'egemonia spartana e testimonia l'emergere dell'interesse per soggetti femminili nella statuaria peloponnesiaca.

APELLE (VII.125; XXXV.42, 50, 75 sg., 79-97, 107, 111, 118, 123, 140, 145).

Pittore di Colofone, figlio di Pitea, vissuto tra il 375 e il 300 a. C. circa, è il piú famoso pittore della Grecia antica. Di famiglia dedita all'oreficeria, educato a Efeso, dove fu allievo di Eforo, si trasferí a Sicione, dove frequentò la scuola di pittura di questa città e collaborò con Panfilo. Alla sua giovinezza deve pure riferirsi il suo amore per l'etera Laide. Trasferitosi nel 343 alla

corte di Pella, divenne il pittore preferito e il ritrattista ufficiale di Alessandro, giungendo ad amare una concubina del re, Pancaspe. In questi anni, egli creò l'iconografia dell'apoteosi del sovrano, con l'Alessadro portatore di fulmine, e approfondí la rappresentazione di divinità astratte, espressive di una concezione individualistica della fortuna. Morto Alessandro, si trasferí a Coo, dove fu protetto da Antigono e dove morí. Una breve parentesi del soggiorno a Coo dev'essere stata la chiamata del pittore a corte del re Tolomeo, dove fu accusato d'aver partecipato a una congiura contro questi dal pittore rivale Antifilo, ma, smascherato l'inganno, fu ampiamente ricompensato dal re per l'ingiusta accusa (è l'occasione della celebre «Calunnia» databile dopo il 305, quando Tolomeo si proclamò re); un'altra parentesi fu il suo viaggio a Rodi, dove conobbe Protogene. È incerta l'epoca della sua opera piú famosa, l'Afrodite sorgente dal mare. Egli fu l'interprete piú coerente della nascente arte di corte e decisivo per l'affermazione dell'iconografia dell'apoteosi. Apelle si caratterizzava per l'«ingegno» (vale a dire per la ricchezza d'inventiva), la «grazia», la concezione soggettivistica, e non obiettiva, del bello; l'evidenza del particolare violentemente illuminato (*splendor*), che comprometteva l'organicità classica delle immagini, in una parola per la prima formulazione di un'estetica irrazionalistica.

APOLLODORO IL GIOVANE (XXXIV.81, 86).

Filosofo e bronzista ateniese, vissuto tra il V e IV secolo, discepolo di Socrate, attivo soprattutto nella ritrattistica, particolarmente di filosofi (tra i quali, ovviamente, bisognerà annoverare Socrate). Esasperando l'autocritica di matrice socratica, pervenne a una costante insoddisfazione per le proprie opere, fino all'iracondia (e in atteggiamento adirato fu ritratto da Silanione). Se a lui deve attribuirsi il Socrate tipo Vaticano, avrebbe cercato di cogliere nel soggetto rappresentato il demone interiore, dando pertanto a Socrate un aspetto silenico.

APOLLODORO IL VECCHIO (XXXV.60, 62).

Pittore di Atene, attivo in questa città a partire dal 450 a. C. circa, morto forse nel 408-405: di educazione anassagorea, avrebbe proposto una concezione della pittura come rappresentazione di immagini inconsistenti e parvenze, rese con gradazioni chiaroscurali e con risalto alle ombre portate. Egli avrebbe pertanto dato all'arte un'impronta teorica, orientandola verso la resa del sensibile e, mediante il chiaroscuro e le ombre, della tridimensionalità.

APOLLONIO (XXXVI.34).

Scultore in marmo di Tralle, figlio di Artemidoro, fratello di Taurisco il Giovane, appartenente a una famiglia di scultori, ma adottato da un altro artista, Menecrate, fu attivo sulla costa dell'Asia Minore e sulle isole prospicienti soprattutto a Rodi, tra il 170 e il 140. Egli è ricordato per il gruppo colossale realizzato col fratello (dei due, Apollonio doveva essere la personalità meno cospicua, non essendo ricordato, diversamente da Taurisco, per opere individuali): quest'opera, originariamente a Rodi, riconosciuta nel Toro Farnese e, per la figura di Dirce, in diverse sculture da Rodi, dimostra che i due stemperarono la grandiosità, il patetismo, la spinta ascensionale, derivati dalla loro educazione asiana, con un trattamento pittoricistico e con la realizzazione di un insieme statico (cfr. la configurazione piramidale, e quindi «chiusa», del gruppo), dando dunque il proprio contributo alla ricerca di effetti chiaroscurali, tipica della maniera rodia.

ARCESILA (XXXV.146).

Pittore sicionio, figlio di Tisicrate, attivo nella prima metà del III secolo: è noto un suo quadro di Leostene con i figli, dedica forse di questi ultimi in un santuario di *Zeus* Salvatore del Pireo, riferibile agli anni tra il 285 e il 262 a. C. Il quadro dimostra che l'indirizzo filomacedone di Tisicrate non era condiviso dal figlio e che Atene, dopo il soggiorno di Lisippo nella città, era aperta al magistero sicionio.

ARCESILAO (XXXV.155 sg.; XXXVI.33, 41).

Coroplasta e scultore in marmo di origine greca, forse allievo di Pasitele, fiorito a Roma in età cesariana, morto nel 42 a. C. circa. Probabilmente in un primo tempo (ancora negli anni '50) lavorò soprattutto nella creazione di modelli, fittili e in gesso, attenendosi al principio pasitelico sulla necessità di modelli per qualsiasi opera di toreutica, statuaria e scultura in marmo. Probabilmente nell'ultimo decennio di vita si volse alla scultura, in terracotta e in marmo, per statue di culto (la «Venere Genitrice» per il tempio del Foro di Cesare, del 46), votive (la Felicità del 42, forse destinata al tempio della dea) e gruppi mitologici galanti, rimeditando tematica e moduli formali propri della tradizione attica prassitelica e particolarmente apprezzati da una parte della *nobilitas* romana, di orientamento neoattico.

ARCHERMO (XXXVI.11-13).

Scultore in marmo, di Chio, figlio di Micciade, nipote di Mela, padre di Bupalo e Ateni e forse nonno di un piú giovane Archermo, attivo a Lesbo e a Delo intorno al 550 a. C., ideatore del tipo della Vittoria alata con una statua votiva eretta nel santuario di Artemide a Delo. Archermo avrebbe rimeditato la maniera del padre con una sensibilità quasi cicladica, acquisita verosimilmente durante il soggiorno nelle isole, insistendo sulla fluidità e l'elasticità delle linee di contorno come matrici della dinamica dell'immagine; l'ideazione della Vittoria alata è spiegabile forse con la consuetudine della famiglia a definire immagini di divinità della cerchia di Apollo, dunque anche di Artemide alata, e con la ricerca di dare alle figure slancio ascensionale.

ARELLIO (XXXV.119).

Pittore romano attivo a Roma nell'età di Cesare, ricordato per aver rappresentato dee con le sembianze delle donne che voleva amare. Egli dimostra la presenza, nell'età dei Neoteri, di una produzione pittorica a carattere autobiografico, centralizzata sui travagli amorosi dell'artista e caratterizzata dall'assimilazione, nota anche in ambito poetico, tra le donne amate e le dee ed eroine del mito.

ARGIO (XXXIV.50).

Bronzista argivo, discepolo di Policleto, vissuto alla fine del V secolo a. C., forse discendente dell'omonimo bronzista che firmò una base ad Olimpia nel 480 a. C. circa.

ARIDICE (XXXV.16).

Pittore corinzio, fiorito probabilmente intorno al 680 a. C., forse identificabile col «Pittore di Aiace», avrebbe «riformato» la pittura di ombre, modellando le immagini con un abbondante ricorso alle linee graffite e lasciando parti risparmiate dal colore, permettendo cosí la creazione di scene narrative, dalla notevole carica vitale, tipiche del protocorinzio medio.

ARISTARETE (XXXV.147).

Pittrice, figlia e allieva di Nearco, quindi probabilmente ateniese, fiorita forse alla fine del III secolo, ricordata per un quadro con Asclepio, forse *ex voto* per il santuario ateniese del dio, ovvero, data la vicinanza del padre all'ambiente artistico di Rodi, dedicato in quest'isola. Forse la pittrice aveva rimeditato il tipo del dio stante, semipanneggiato, con ritmo a S.

ARISTIACO (XXXV.108).

Pittore di Tebe, probabilmente figlio di Aristide il Vecchio, dunque fratello di Nicero e Aristone il Vecchio, padre di Nicomaco (il figlio maggiore, di cui egli fu il maestro) e Aristone il Giovane, nonno di Aristide il Giovane, fiorito verosimilmente tra il 390 e il 360, attivo forse, oltre che a Tebe, ad Atene. Avendo iniziato all'arte Nicomaco, probabilmente a lui si debbono attribuire i prodromi della maniera «compendiaria» di questi.

ARISTIDE IL GIOVANE (VII.126, XXXV.24, 98-100, 110, 145).

Pittore di Tebe, figlio di Nicomaco, fiorito tra il 360 e il 320, attivo dapprima ad Atene (per diversi centri, tra cui Tebe e Corinto), poi a Elatea in Focide, alla corte di Mnasone, principalmente nella tematica storica. Di cultura aristotelica, avrebbe valorizzato le rappresentazioni di eventi, soprattutto bellici, con finalità patetiche, probabilmente mirando a rappresentare i vari tipi di caratteri e dimostrando un'interpretazione retorica della storia, tipica dell'Atene di Isocrate. Il suo probabile itinerario biografico, da Atene alla corte d'un signore, si inquadra nel momento di trapasso dalla tarda classicità al primo ellenismo.

ARISTIDE IL VECCHIO (XXXIV.50, 72; XXXV.75, 111, 122).

Bronzista e pittore tebano attivo intorno al 400 a. C., discepolo del bronzista Policleto e del pittore Eussinida, maestro di Eufranore, pure bronzista e pittore, Antenorida e dei propri figli Nicero, Aristone e Aristiaco, nonché di Nicomaco, suo nipote. Fondatore della scuola tebana di pittura, egli dovette valorizzare l'interpretazione disegnativa del corpo umano e rimeditare la lezione policletea per le proporzioni, il ritmo e la configurazione chiastica del corpo umano. Fu probabilmente il primo elaboratore d'una teoria dell'encausto.

ARISTOBULO (XXXV.146).

Pittore greco di Siria, forse dell'inoltrato III o del II secolo, fiorito probabilmente sotto i Seleucidi.

ARISTOCLIDE (XXXV.138).

Pittore probabilmente appartenente alla famiglia degli Aristidi (e in tal caso sarebbe tebano), attivo forse ad Atene, dipinse quadri dal soggetto apollineo, per l'interno del tempio di Apollo a Delfi, verosimilmente nel periodo in cui Prassia e Androstene scolpivano i frontoni del tempio (335-327).

ARISTODEMO (XXXIV.86).

Bronzista ateniese vicino all'indirizzo lisippeo, attivo a Delfi e in altri centri (forse ad Atene) intorno al 300 a. C. per donari atletici, ritratti di filosofi, figure di genere, quali rappresentazioni di vecchie (che dimostrerebbero un'aderenza al realismo lisippeo), una statua di Esopo (forse, la sua opera piú rinomata) e un ritratto di Seleuco I re. I soggetti affrontati da Aristodemo costituiscono un tenue indizio per supporre che questi avesse rimeditato in chiave veristica il realismo lisippeo.

ARISTOFONTE (XXXV.138).

Pittore di Taso figlio di Aglaofonte, fratello minore di Polignoto, autore verosimilmente ad Atene intorno al 450 di quadri dalla forte connotazione tragica, atti a suscitare la partecipazione emotiva dello spettatore. Egli avrebbe arrecato anche un contributo decisivo all'affermazione di raffigurazioni allegoriche in contesti mitici.

ARISTOLAO (XXXV.137).

Pittore di Sicione, figlio e allievo di Pausia, fiorito negli ultimi decenni del IV secolo, attivo per commissioni prevalentemente pubbliche da Sicione, Tebe e Atene in soggetti storici (ritratti di generali del passato), mitici, allegorie e animali. La sua maniera, come quella del padre, era improntata a rigore formale e povertà cromatica. Le commissioni da Tebe e Atene dimostrano l'irradiazione del magistero sicionio nell'età di Lisippo e Apelle.

ARISTONE DI MITILENE (XXXIII.156; XXXIV.85).

Bronzista e cesellatore d'argenti di Mitilene, vissuto probabilmente nel primo ellenismo: egli può essere messo in relazione con la voga degli argenti lavorati che ebbe luogo tra IV e III secolo.

ARISTONE DI TEBE IL GIOVANE (XXXV.110).

Pittore di Tebe, probabilmente figlio di Aristiaco e avente pertanto come nonno Aristide il Vecchio e come zii Nicero e Aristone il Vecchio, fratello minore e discepolo di Nicomaco assieme ad Aristide il Giovane (figlio di Nicomaco e dunque suo nipote), Filosseno e Corebo, fiorito presumibilmente negli anni dopo il 350 a. C. e verosimilmente continuatore della maniera fraterna.

ARISTONE DI TEBE IL VECCHIO (XXXV.111).

Pittore tebano, figlio e allievo di Aristide il Vecchio, fratello di Nicero e forse anche di Aristiaco, condiscepolo con Antoride ed Eufranore, verosimilmente zio di Nicomaco e Aristone il Giovane, prozio di Aristide il Giovane, attivo ad Atene nella prima metà del IV secolo, ricordato per un quadro con Satiro coronato con coppa in mano, forse riconducibile a un dramma satiresco (il che dimostrerebbe che questo pittore, come Nicomaco e Filosseno, aveva lavorato per monumenti esatti dalla vita teatrale ateniese) e riconoscibile in dipinti pompeiani: se è cosí, a questo pittore risalirebbe la caratterizzazione psicologica dei Satiri, per la quale si dimostrerebbe sensibile all'influsso di Platone.

ARISTONIDA IL GIOVANE (XXXIV.140).

Bronzista di Rodi figlio di Mnasitimo e nipote di Aristonida il Vecchio, entrambi sia pittori sia bronzisti, fratello di Telesone e Timagora e zio di un altro Mnasitimo, attivo a Rodi intorno al 250 a. C. per la committenza sacerdotale. La sua opera piú rinomata era probabilmente l'Atamante, che per la rievocazione d'un tema letterario, concepito come una successione di episodi e rappresentato in uno di questi, e la ricerca di esprimerne il patetismo e il senso di tragedia, richiama la quasi coeva produzione di Antigono di Caristo: è pertanto verosimile che Aristonida, in un momento tardo della sua attività, avesse rimeditato l'insegnamento del maestro del barocco pergameno, innestandovi una ricerca di effetti cromatici che prelude all'affermazione della maniera rodia medioellenistica.

ARISTONIDA IL VECCHIO (XXXV.146).

Pittore e bronzista di Rodi, padre di Mnasitimo e nonno di Aristonida il Giovane, forse di maniera «prebarocca».

ARTEMIDORO (XXXVI.34).

Probabile scultore in marmo di Tralle, vissuto nella prima metà del II secolo a. C., padre di Apollonio e Taurisco, starebbe alla base della componente lirica e pittorica della maniera dei figli, cosí come Menecrate starebbe alla base di quella oratoria e barocca.

ARTEMONE IL GIOVANE (XXXVI.38).

Scultore in marmo forse appartenente a una famiglia originaria di Fliunte e trapiantatasi in area micrasiatica fin dagli inizi del III secolo, fiorito in età giulioclaudia o vespasianea, si sarebbe trasferito a Roma, attratto dalla committenza imperiale, e quivi si sarebbe associato a Pitodoro II, probabilmente di tradizione neoattica: forse realizzarono insieme sculture eclettiche (con fusione di spunti classicisti e barocchi), tipiche della temperie romana nel primo impero.

ARTEMONE IL VECCHIO (XXXV.139).

Scrittore, pittore e bronzista di Fliunte, fiorito nei primi decenni del III secolo: ad Atene avrebbe praticato sia la statuaria (pare riconoscibile una sua statua sull'Acropoli di Atene) sia la pittura (forse in connessione con repliche di drammi); al soggiorno ateniese è forse riferibile pure il suo trattato *Sui pittori*, coevo a quello di Duride e verosimilmente dovuto a un influsso peripatetico sull'educazione del pittore. Questi, trasferitosi in Asia, alla corte di Stratonice, diede un proprio contributo all'affermazione del ritratto della regina e all'elaborazione della narrazione segmentata con soggetto mitico.

ASCLEPIODORO (XXXIV.86; XXXV.80, 107).

Scrittore, pittore e bronzista ateniese, coevo ad Apelle e Mnasone, il tiranno d'Elatea dal 338 al 297: dopo una probabile educazione d'indirizzo policleteo, iniziò forse la sua attività come bronzista, contribuendo all'istituzione d'un canone figurativo attico di filosofi; voltosi alla pittura, scrisse un trattato sulla simmetria e sulle misure opportune per le singole parti del corpo; in analogia con altri artisti del primo ellenismo, fu chiamato alla corte di Mnasone dove divenne ricco. Quivi creò per Mnasone l'unica opera a noi nota, il quadro con i dodici dèi, riconosciuto in un affresco da Pompei, dove i dodici dèi si stagliano su fondo neutro, con ritmi statuari tardoclassici, propri d'un pittore che ha rimeditato il magistero policleteo alla luce del colorismo attico e delle apparizioni divine prassiteliche, di ispirazione teatrale.

ASOPODORO (XXXIV.50).

Bronzista argivo, discepolo di Policleto, vissuto alla fine del V secolo a. C., forse discendente dell'omonimo bronzista che firmò una base a Olimpia nel 480 a. C. circa.

ATENI (XXXVI.11-14).

Scultore in marmo da Chio, figlio e allievo di Archermo, nipote di Micciade, pronipote di Mela, fratello di Bupalo, con cui lavorò nella stessa bottega (di cui comunque l'artigiano principe era Bupalo), attivo in Asia Minore, nelle isole ad essa prospicienti e nelle Cicladi (a Delo) intorno al 540-537 a. C. I due scultori dettero all'arte un'impronta speculativa, accompagnarono con

carmi la propria produzione e meditarono la resa dell'espressione e la comunicazione di contenuti autobiografici (cfr. le caricature di Ipponatte). Legati a diversi santuari di Apollo e Artemide, si confrontarono con le immagini di queste divinità, approfondendo la ricerca del padre di dare ad esse slancio ascensionale (donde la cura di porre una maschera di Artemide in posizione elevata). Si tratta quindi di due notevoli esponenti nella scultura in marmo del razionalismo e della vivace osservazione della realtà propri della cultura ionica nella seconda metà del VI secolo.

ATENIONE (XXXV.134).

Pittore di Maronea in Tracia, attivo ad Atene alla fine del IV secolo, rivale di Nicia, da cui si distinse per la fedeltà al tetracromatismo e a una pittura con poche mescolanze e per la ricerca della piacevolezza mediante rappresentazioni di soggetti ed episodi non caricati di significati profondi, con molti personaggi, ritmi variati, in scene dal rapido movimento e in ambientazioni impreziosite. Queste caratteristiche si dovevano cogliere nel quadro con Achille a Sciro (se è riconoscibile nell'affresco della casa di Olconio). Atenione si cimentò pure in rappresentazioni di famiglie (lavorando dunque per una clientela privata), di comandanti militari, di statue (coerentemente con la riflessione sulla statuaria d'ambito peripatetico) e sarebbe eccelso in immagini di cavalli, in accordo con la predilezione per questo tema tipica del primo ellenismo.

ATENODORO IL GIOVANE (XXXVI.37).

Scultore in marmo, figlio di Agesandro, di Rodi, attivo forse prima a Roma e poi a Sperlonga probabilmente nell'età di Tiberio e per committenze imperiali, assieme al padre e a Polidoro. Essi scolpirono gruppi rievocativi dei momenti piú drammatici di vicende narrate in poemi epici (Laocoonte e Scilla), probabilmente rielaborando prototipi asiani medioellenistici, di cui avrebbero riproposto le ricerche di esprimere contenuti patetici e di sommuovere la partecipazione emotiva degli spettatori mediante un linguaggio magniloquente, filtrandole però con una ricreazione pittoricistica degli insiemi e con la cura di caratterizzarli con configurazioni scenografiche e frontali. Pertanto queste creazioni, se testimoniano la vitalità della scuola rodia nel primo impero, d'altro canto preannunciano l'incipiente asianesimo neroniano. Atenodoro, all'epoca dell'attività al Laocoonte, sarebbe stato ancora subordinato al padre; a Sperlonga, lo troveremmo ormai definitivamente imposto sulla bottega. In tal caso, egli sarebbe il primo responsabile della maniera meno accademica che nel Laocoonte, piú tesa a far vivere l'episodio mitico nello spazio, che si ravviserebbe nel gruppo di Scilla.

ATENODORO IL VECCHIO (XXXIV.50, 86).

Bronzista di *Cleítor* in Arcadia, discepolo di Policleto, creò le statue di Artemide, Posidone e Lisandro per il donario spartano celebrativo della vittoria a Egospotami nel 404 a. C. Attivo anche nella statuaria iconica, si specializzò in raffigurazioni di soggetti femminili e rappresenta con Apella e forse Antimaco l'emergere di questa tematica nella tradizione bronzistica peloponnesiaca.

AUTOBULO (XXXV.148).

Pittore di età ellenistica, allievo della pittrice Olimpiade.

BATONE (XXXIV.73, 91).

Bronzista di Eraclea (Pontica o al Latmo), attivo intorno al 200 a. C. ad Atene ed Eleusi per statue di divinità, atleti, armati, cacciatori e offerenti; di lui sono note immagini di Apollo ed Era. Si inserisce nell'ellenismo ateniese anteriore al neoatticismo, per la ricerca di dare espressione figurativa a diverse componenti della società umana.

BATRACO (XXXVI.42).

Architetto spartano fiorito intorno alla metà del II secolo a. C., attivo a Roma con Saura ai templi di Giove Statore e Giunone Regina nel 146 o poco dopo: probabilmente i due erano direttori del cantiere ai due templi, mentre la parte progettuale per il tempio di Giove Statore (per quello di Giunone Regina si trattava di un restauro) era affidata a Ermodoro. I due spartani avrebbero dato un contributo all'affermazione a Roma in questo torno di tempo dell'architettura templare in marmo di tipo ellenistico, della personalità dell'architetto (avrebbero «firmato» la loro attività apponendo le sculture degli animali designati dai loro nomi su basi di colonne) e della coscienza, da lui acquisita, che gli impianti ch'egli ha eretto sono il frutto della sua creatività.

BOEDA (XXXIV.66, 73).

Bronzista, figlio e allievo di Lisippo, dunque originariamente sicionio, lavorò a Bisanzio, di cui ottenne la cittadinanza: forse in questa città era posta l'unica sua opera a noi nota, l'Adorante, riconoscibile nell'Adorante Berlino, in cui le proporzioni, il ritmo slanciato e la tensione dinamica, di evidente recezione lisippea, si stemperano nel pittoricismo e nel patetismo e denunciano la temperie eclettica dell'ellenismo incipiente.

BOETO (XXXIII.155; XXXIV.84).

Bronzista di Calcedonia in Bitinia, attivo nelle Sporadi sud e nelle Cicladi nella prima metà del II secolo a. C.: appartenente a una famiglia di bronzisti (altri due Boeti sono noti: uno del III secolo; e un altro degli ultimi decenni del II), si distinse come cesellatore e scultore di statue iconiche (note per notizie epigrafiche da Lindo e Delo) e di scene di genere: cosí il fanciullo che strozza l'oca. Con lui il violento plasticismo pergameno è adeguato a una tematica giocosa ed epigrammatica.

BRIASSIDE (XXXIV.42, 73; XXXVI.22, 30 s.).

Scultore di stirpe caria, ma nato ad Atene, attivo tra il 360 e il 310 a. C., soprattutto ad Atene (spesso per centri della Caria): alla sua giovinezza è riferibile una base da Atene, con cui si dimostra seguace del pittoricismo di Timoteo. Forse questo scultore lo coinvolse nell'attività al Mausoleo, del 350 a. C. circa; l'opera piú importante della vecchiaia fu il Serapide d'Alessandria. Impegnato nella realizzazione di opere gigantesche e polimateriche, sembra aver valorizzato i contrasti cromatici, gli effetti chiaroscurali e le espressioni patetiche, soprattutto nel contrasto tra superfici nude e masse villose; sono da lui predilette le immagini di divinità salutifere, di cui egli rende il paternalistico atteggiamento di benevolenza verso gli uomini. È ritenuto una delle premesse del bozzettismo alessandrino, che ne avrebbe portato alle estreme conseguenze la ricerca chiaroscurale.

BRIETE (XXXV.123).

Pittore di Sicione, attivo in questa città probabilmente nella prima metà del IV secolo, padre di Pausia e suo maestro, forse nella pittura a tempera.

BULARCO (VII.126; XXXV.55).

Pittore greco attivo nella seconda metà dell'VIII secolo a. C., ricordato per un quadro con la sconfitta in battaglia degli abitanti di Magnesia, acquistato da Candaule, re di Lidia, a un notevole prezzo. Si tratta di uno dei primi pittori greci ricordati dalle fonti, pertinente ancora probabilmente alla pittura a ombre e a una prima produzione dipinta su tavola dal tema narrativo, che forse costituí un fattore di stimolo per l'affermazione di scene in riquadri metopali nella pittura vascolare tardogeometrica; l'acquisizione del dipinto da parte di un re straniero evidenzia l'imporsi della pittura greca come produzione pregiata in aree non greche già nel tardogeometrico.

BUPALO (XXXVI.11-13).

Scultore in marmo e architetto da Chio, figlio e allievo di Archermo, nipote di Micciade, pronipote di Mela, fratello di Ateni, con cui lavorò nella stessa bottega (Bupalo era, dei due, la personalità piú notevole), attivo in Asia Minore, nelle isole a essa prospicienti e nelle Cicladi (a Delo) intorno al 540-537 a. C. I due scultori dettero all'arte un'impronta speculativa (Bupalo aveva rappresentato divinità astratte), accompagnarono con carmi la propria produzione e meditarono la resa dell'espressione e la comunicazione di contenuti autobiografici (cfr. le caricature di Ipponatte). Legati a diversi santuari di Apollo e Artemide, si confrontarono con le immagini di queste divinità, approfondendo la ricerca del padre di dare ad esse slancio ascensionale (donde la cura di porre una maschera di Artemide in posizione elevata). Si tratta quindi di due notevoli esponenti nella scultura in marmo del razionalismo e della vivace osservazione della realtà propri della cultura ionica nella seconda metà del VI secolo.

BUTADE (XXXV.151-53).

Coroplasta sicionio, ma attivo a Corinto, probabilmente agli inizi del VII secolo, avrebbe per primo creato figure a tutto tondo rappresentanti soggetti umani e li avrebbe raffigurati a rilievo sulle antefisse dei templi. La sua figura adombra probabilmente l'ideazione e la diffusione di una produzione fittile figurata a soggetto umano, con statue votive ed elementi architettonici, ad opera di botteghe corinzie, nel corso del VII secolo.

CALAMIDE (XXXIII.156; XXXIV.47, 71; XXXVI.36).

Bronzista e probabilmente toreuta, forse beota, attivo tra il 480 e il 440 circa soprattutto ad Atene, in Beozia e ad Olimpia: famosi erano soprattutto l'Apollo *Alexíkakos* (= «che storna i mali»), l'Afrodite Sosandra e le realizzazioni di bighe, quadrighe e cavalli. Caratterizzavano l'arte calamidea una concezione statica della figura umana, la preminente importanza della lavorazione superficiale, soprattutto del panneggio, e l'espressione del pudore.

CALATE (XXXV.114).

Pittore di soggetti di genere, attivo probabilmente ad Atene nel IV secolo, ricordato per quadretti con soggetti tipici della Commedia, verosimilmente di mezzo o nuova. Forse questi si era specializzato in raffigurazioni di «tipi» rappresentati negli spettacoli comici, connesse con le vittorie agli agoni comici poetici e coregici.

CALCOSTENE (o CAICOSTENE) (XXXIV.87; XXXV.155).

Bronzista e modellatore in argilla ateniese, figlio di Apollonide e fratello di Die (con cui lavora), fiorito all'inizio del II sec. a. C. Il suo nome era Caico-

stene, probabilmente modificato nel soprannome Calcostene per la sua rinomatezza come bronzista. Appartenente a famiglia di antica tradizione artigiana (che vantava d'aver dato il nome al quartiere dove aveva l'officina, il Ceramico), egli lavorò soprattutto per Atene e appare legato alle committenze dei santuari di Dioniso e di Atena sull'Acropoli. La sua attività in bronzo consistette in statue iconiche di atleti, fedeli al santuario di Atena sull'Acropoli (tra cui le Arrefore: fanciulle che portavano gli oggetti sacri ad Atena) e attori comici (nel santuario di Dioniso Eleutereo). Alla sua attività con l'argilla pertengono forse le statue fittili rievocanti l'introduzione del culto di Dioniso ad Atene, poste in un sacello nel Ceramico. Egli esemplifica bene la produzione provinciale di Atene nel medio ellenismo rivolta a una clientela interna e illustrativa dei momenti fondamentali della vita cittadina, che interpreta soluzioni stilistiche tardoclassiche con vena coloristica e talora bozzettistica (cfr. la predilezione per l'argilla).

CALIPSO (XXXV.147).

Pittrice forse di Sicione, probabilmente di scuola sicionia, fiorita intorno al 200 a. C., dipinse quadri con personaggi di spettacolo per committenze legate a manifestazioni sceniche occasionate da festività.

CALLICLE (XXXIV.87; XXXV.114).

Bronzista e pittore di Megara, figlio dello scultore in tecnica criselefantina Teocosmo, padre del bronzista Apella, fiorito all'inizio del IV secolo. Come altri artisti tardoclassici di ambiente peloponnesiaco, egli fu attivo sia nella statuaria iconica, per donari atletici (a Olimpia) e per ritratti di filosofi, sia nella pittura, distinguendosi per la compiutezza formale dei suoi quadri miniaturistici, in accordo con la pratica delle scuole argiva e sicionia di meditare e rifinire in ogni particolare le opere d'arte.

CALLICRATE (XXXVI.43).

Artista microtecnico di Sparta, fiorito intorno al 100 a. C., attivo – sembra – ad Atene, rivale di Mirmecide con opere di piccolissimo formato in bronzo, avorio, oro, ferro e marmo, probabilmente vendute a privati per ornamenti domestici. Ritenuto di livello inferiore rispetto a Mirmecide, la sua attività si inserisce nell'apprezzamento per il virtuosismo e nella predilezione della tematica animalistica propri dell'ellenismo inoltrato e tardo.

CALLIDE (XXXIV.85).

Bronzista greco, probabilmente ateniese, di epoca ignota.

CALLIMACO (XXXIV.92).

Architetto, scultore in marmo, pittore, bronzista e toreuta di oggetti d'oro probabilmente corinzio fiorito tra il 435 e il 410 circa. Forse fu dapprima educato a Corinto come architetto, specializzandosi negli elementi decorativi, e quivi, verosimilmente ancora intorno al 435, diede uno spunto per l'elaborazione del capitello corinzio; la maestria nel rifinire il marmo gli valse l'incarico, nel 426 a. C., della statua d'Era per il tempio della dea a Platea; probabilmente il successo anche come scultore e la fama di creatore d'opere eleganti e preziose lo portarono (forse dopo il 421) ad Atene, dove realizzò la lampada d'oro per il tempio d'Atena Poliade sull'Acropoli, recepí la maniera fidiaca, esasperandone l'esuberanza ornamentale e il preziosistico decorativismo (donde l'appellativo di «Perfezionista» datogli dagli Ateniesi),

e divenne pittore e bronzista famoso. Dopo il soggiorno ateniese deve porsi il suo capolavoro, le Spartane danzanti, forse a Sparta, riconoscibili in rilievi neoattici. A giudicare da questi, Callimaco rappresentava corpi in movimento con ritmi chiastici, rivelando un'educazione policletea, e li impreziosiva con irreali panneggi trasparenti sovrabbondanti di pieghe e giochi chiaroscurali, che dimostrerebbero in lui la coscienza della monotonia dello schema policleteo e il desiderio di variarlo e renderlo attraente mediante una raffinata lavorazione di superficie di recezione fidiaca.

CALLISSENO (XXXIV.52; XXXVI.67).

Bronzista greco fiorito nel 156-153 a. C.: probabilmente è l'artista rodio che scrisse un catalogo di pittori e bronzisti; in tal caso, egli potrebbe essere uno dei teorizzatori della concezione artistica neoattica e dei giudizi espressi in questa scuola su personalità e tendenze artistiche di età classica e altoellenistica.

CALLISTRATO (XXXIV.52).

Bronzista greco, forse ateniese, fiorito nel 156-153 a. C., di indirizzo neoattico: se è lo stesso che plasmò l'Evante in atto di partorire mentre camminava, si tratta d'un esponente dell'indirizzo veristico proprio del medioellenismo.

CALLONE (XXXIV.49).

Bronzista d'Elide, attivo ad Olimpia nella seconda metà del V secolo, è ricordato per i 35 fanciulli di Messina con corifeo e auleta, annegati mentre si recavano a Reggio (opera celebre per l'elegia che il sofista Ippia vi aveva fatto incidere sulla base, forse segnava l'*akmé* dell'artista, del 432-429) e l'Ermete col caduceo, dedicato da Glaucia di Reggio (la base, di cui abbiamo un frammento, è databile per *ductus* al 425-400 circa). Documenta la costituzione di grandi gruppi bronzei, che saranno in voga dal IV secolo a. C. in poi.

CANACO IL GIOVANE (XXXIV.50; XXXVI.42).

Bronzista sicionio, probabilmente discendente del celebre omonimo bronzista arcaico, appartenente alla scuola di Policleto, fiorito tra V e IV secolo. Partecipò alla realizzazione del donario delfico per la vittoria spartana a Egospotami, del 404; la sua opera piú nota era la statua di Bicelo, vincitore nel pugilato nell'Olimpiade in cui cade la sua *akmé* (400-397).

CANACO IL VECCHIO (XXXIV.75).

Scultore di statue in bronzo, marmo, legno e criselefantine da Sicione, fratello di Aristocle, zio di Sinnoo, vissuto in età tardoarcaica, ricordato per l'Afrodite criselefantina di Sicione, una Musa con flauto, un gruppo di fanciulli a cavallo e soprattutto per la statua bronzea di Apollo nel tempio di Apollo Filesio presso Mileto (una copia in legno stava a Tebe), nota grazie a tarde riproduzioni di piccolo formato: da queste è lecito arguire che Canaco aveva cercato di piegare un'interpretazione plastica dell'immagine alla resa del movimento, arricchendola di un decorativismo calligrafico, che sarà recepito dalla scultura ionica della fine del VI secolo.

CANTARO (XXXIV.85).

Bronzista di Sicione, figlio di Alessi, discendente dell'Alessi allievo di Policleto, discepolo di Eutichide, attivo nei primi decenni del III secolo a Tebe

per un ritratto e ad Olimpia per statue di fanciulli vincitori nella corsa. Nella predilezione per la tematica atletica, si rivela fedele alla tradizione policletea; nell'interesse per la definizione di immagini di fanciulli, recepiva probabilmente un'istanza lisippea.

CARETE (XXXIV.41, 44).

Bronzista di Lindo (città nell'isola di Rodi) della prima età ellenistica, discepolo di Lisippo, è famoso per aver creato il Colosso di Rodi, una delle sette meraviglie del mondo, dal 302 al 290 a. C. È probabile si fosse specializzato in colossi (Plinio ricorda pure una sua testa colossale) e avesse accentuato l'interesse del Maestro per le masse muscolari enfatiche e le espressioni patetiche, ponendo le premesse del barocco ellenistico.

CARMADA (XXXV.56).

Pittore greco, forse corinzio, fiorito probabilmente dopo il 670 a. C. circa: sarebbe una delle voci della pittura su tavola della città sull'Istmo, caratterizzata dall'uso sistematico del colore rosso scuro o paonazzo, e avrebbe forse dato un proprio contributo all'egemonia della produzione dipinta corinzia nel mondo greco.

CARMANTIDE (XXXV.146).

Pittore forse ateniese, figlio di Eufranore, allievo di Isocrate per l'oratoria, sarebbe uno dei diffusori, nell'età di Alessandro, dell'interpretazione oratoria della pittura.

CEFISODORO (XXXIV.74; XXXV.60).

Bronzista e pittore ateniese, fiorito presumibilmente nel 420-417 a. C., a cui spettano un'Atena e l'apparato scultoreo dell'altare del tempio di *Zeús Sotér*, nel Pireo.

CEFISODOTO IL GIOVANE (XXXIV.51, 87; XXXVI.24).

Bronzista, scultore in legno e soprattutto in marmo, ateniese, figlio maggiore di Prassitele, vissuto dal 365 almeno al 290 a. C. circa (la sua attività è attestata dal 344 al 292), scolpí per committenti dapprima soprattutto ateniesi, poi di disparati centri dell'area greca, dal Peloponneso all'Asia. In questo secondo periodo lavorò assieme al fratello Timarco. Egli creò statue iconiche, principalmente di sacerdoti e fedeli ai santuari, e di divinità (particolarmente di quelle piú care all'epoca: Afrodite, Dioniso e Asclepio); un suo gruppo avrebbe inaugurato la serie numerosa dei gruppi scultorei del primo ellenismo. Possiamo giudicare la sua arte dai frammenti superstiti delle sculture per l'Asclepieio di Coo (piú dubbio è il riconoscimento del Menandro dei due fratelli nel tipo del Seminario Patriarcale di Venezia): egli avrebbe accentuato lo sfumato prassitelico, con una sensibilità per le transizioni superficiali che sfaldano la saldezza tettonica ancor presente nelle opere paterne.

CEFISODOTO IL VECCHIO (XXXIV.50, 87).

Bronzista ateniese, attivo all'incirca tra il 400 e il 365 a. C., formatosi nella bottega di Strongilione e probabilmente padre di Prassitele. Possiamo giudicare la sua arte dall'Irene con Pluto (sull'*agorá* di Atene), la sua opera maggiore, e fors'anche dall'Ermete con Dioniso, se è da riconoscere nel tipo Madrid. Egli rappresentò episodi mitici o immagini allegoriche ricorrendo a rappresentazioni bidimensionali dei soggetti e ponendo ai lati di questi gli

elementi secondari della composizione, immaginata come un quadro, in chiave pittorica; inoltre ricondusse il panneggio a una funzione involucrante le masse plastiche e di modellazione dell'insieme.

CENCRAMI (o CENCRAMO) (XXXIV.87).

Bronzista ateniese attivo ad Atene nella seconda metà del IV secolo nella statuaria iconica, noto per due firme su basi di statue dall'Acropoli di Atene. È tra gli scultori ateniesi tardoclassici che crearono ritratti, di ricostruzione o dal vero, di filosofi.

CENO (XXXV.140).

Pittore verosimilmente del II o I secolo a. C., forse macedone, ma di indirizzo neoattico, attivo probabilmente a Roma per la realizzazione di alberi genealogici ordinatigli da famiglie della *nobilitas* romana: egli avrebbe rimeditato la tradizione ritrattistica romana alla luce del pittoricismo neoattico, tenendo forse presenti i ritratti di famiglia di maestri tardoclasssici.

CEPI (XXXIV.87).

Bronzista probabilmente ateniese, forse figlio d'uno dei due fratelli sofisti Adimanti (il loro padre si chiamava appunto Cepi) e in tal caso fiorito agli inizi del IV secolo. È uno degli scultori attici che crearono ritratti di filosofi, forse della cerchia sofistica a cui erano appartenuti gli Adimanti, quella di Protagora.

CHEREA (XXXIV.75).

Bronzista, presumibilmente dell'età di Alessandro, noto per i ritratti di Alessandro e Filippo: si inserisce nella nascente ritrattistica di corte.

CHEREMONE (XXXVI.89).

Architetto, dato il nome, probabilmente greco, eunuco a corte del re d'Egitto Nectanebo II (360-346), incaricato di rifare alcuni ambienti del labirinto di Hawara; questi vani, col suo intervento, ebbero coperture voltate; è incerto se fossero cosí configurati anche anteriormente. Questo suo intervento rientra nell'uso degli alti dignitari di corte egizi di fungere da architetti di opere decretate dal faraone, costituisce un momento dell'affermazione del magistero architettonico greco in Egitto in età tardoclassica e risulta in accordo con la non infrequente adozione della volta anche nel mondo greco in questo torno di tempo.

CHERSIFRONE (XXXVI.95).

Scrittore e architetto di Cnosso, fiorito intorno al 560 a. C., ricordato per la realizzazione, col figlio Metagene, del primo grande diptero di Artemide a Efeso, eretto con richiamo a quello di Era a Samo e col determinante aiuto di Creso: egli si distinse per la sua grande maestria (memorabili i mezzi ingegnosi con cui riuscí a gettare le fondamenta su un terreno paludoso e a posare gli architravi sulle colonne) e in quanto accentuò ulteriormente l'elasticità e il decorativismo che già distinguevano l'impianto ionico di Samo. Chersifrone e Metagene avevano scritto un trattato sull'*Artemision*, equiparando cosí se stessi a Teodoro, autore d'uno scritto sull'*Heraion* samio.

CIDIA (XXXV.130).

Pittore di Citno, fiorito nei decenni centrali del IV secolo, specializzato nella pittura di cavalletto ad encausto, attivo probabilmente ad Atene, apparte-

nente forse alla scuola attica e vicino a Eufranore, ricordato per un suo quadro con Argonauti, forse di ispirazione tragica e dedicato nell'*Anakeíon* di Atene dalla marineria ateniese. Dette un proprio contributo al superamento del tetracromatismo, creando un nuovo tipo di rosso, ricavato dall'ocra trattata al fuoco.

CIDONE (XXXIV.53).

Bronzista della seconda metà del V secolo, partecipò con altri quattro bronzisti al concorso per un'Amazzone da dedicare nel tempio di Artemide a Efeso, risultando il quarto nella relativa graduatoria. La statua di Cidone è stata riconosciuta nell'Amazzone Londra-Vienna, che rivela un artista sensibile al linguaggio policleteo e alla modellazione del corpo con un manto greve e involucrante, preannuncio del ritorno al panneggio consistente dopo la breve stagione postfidiaca.

CIMONE (XXXV.56).

Pittore di Cleone, in Corinziade, attivo probabilmente ad Atene negli ultimi decenni del VI secolo, forse alla corte di Ippia, dove avrebbe stretto amicizia con Simonide, che lo cantò in due epigrammi: non dipinse solo quadri, ma anche altri oggetti in legno, come le porte. La sua pittura si caratterizzava per un descrittivismo analitico, volto a valorizzare le partizioni anatomiche, e per la resa dello scorcio tramite l'adozione di immagini oblique, innovazioni che si inquadrano nelle ricerche di raffigurare il corpo umano nelle diverse componenti, e l'ambientazione spaziale, distintive delle arti figurative ad Atene nelle età di Ippia e Clistene.

CLEANTE (XXXV.16).

Pittore corinzio, fiorito probabilmente intorno al 700 a. C., attivo a Olimpia con dipinti sulla presa di Troia e su Posidone offerente un tonno a Zeus incinto di Atena: sarebbe stato il primo a Corinto a rappresentare scene narrative con la tecnica delle «ombre», immagini scure racchiuse da linee di contorno; probabilmente riflettono questa nuova temperie le rappresentazioni mitiche della ceramica protocorinzia dei primi decenni del VII secolo a. C. La rappresentazione di Posidone e Zeus, nel tono sereno e lepido, doveva prefigurare l'analoga grazia di tante rappresentazioni vascolari protocorinzie.

CLEOMENE (XXXVI.33).

Scultore in marmo, figlio di Apollodoro, attivo in Italia (a Roma e Piacenza) in età cesariana, è un esponente della corrente neoattica che si rifà a temi e iconografie di tradizione tardoclassica, soprattutto prassitelica. Gli possono essere ascritte (in ordine cronologico): 1) l'Afrodite Medici; 2) la statua di Piacenza con la sua firma; 3) e 4) la base Uffizi e le Tespiadi, opere forse coeve. Da una libera ricreazione, ancora ellenistica, del patrimonio prassitelico sarebbe approdato a una produzione sempre piú aderente ai prototipi. Sarebbe suo figlio il Cleomene figlio di Cleomene che firma il «Germanico» del Louvre e che sarebbe pervenuto dalle premesse paterne a una produzione freddamente accademica, databile alla piena età augustea.

CLEONTE (XXXIV.87; XXXV.140).

Bronzista e pittore di Sicione allievo di Antifane a sua volta allievo di Periclito che era stato discepolo di Policleto: perciò egli è della generazione della

scuola policletea fiorita nel 360-350 a. C. Fu attivo a Delfi e soprattutto a Olimpia per statue atletiche e di divinità. Gli sono stati attribuiti l'Ermete tipo Barberini, il Perseo di Anticitera, una statua da Berlino e un torso da Delfi; da questi documenti si potrebbe dedurre che Cleonte avrebbe meditato un nuovo canone della figura umana, costruendo figure piú snelle, rappresentandole in posizioni instabili, con un inedito senso dello spazio; ricerche che contraddistinguono la scuola di Sicione (cfr. Lisippo). Rientrano pure tra gli interessi dell'ambiente sicionio i ritratti di uomini di cultura (filosofi) e la pratica della pittura (il Cadmo).

COLOTE (XXXIV.87; XXXV.54).

Bronzista e scultore in tecnica criselefantina, nato a Eraclea (probabilmente quella ionica), allievo a Paro del bronzista Pasitele, che lo avrebbe introdotto nella cerchia del suo maestro, Fidia. Con Fidia, Colote si specializzò nella tecnica criselefantina; egli seguí lo scultore ateniese a Olimpia, dove lo aiutò nella realizzazione dello *Zeús* (prima del 430); stabilitosi in Elide, fece a Olimpia la mensa criselefantina che portava le corone dei vincitori nelle gare panelleniche, decorata sui quattro lati con raffigurazioni a rilievo di divinità; nella città di Elide creò, con Fidia e Paneno, un'Atena criselefantina; a Cillene (il porto d'Elide) realizzò un Asclepio d'avorio. Le sue statue in bronzo di filosofi si inquadrano nell'affermarsi dell'istanza ritrattistica in seno all'arte fidiaca.

COPONIO (XXXVI.41).

Scultore in marmo, romano, probabilmente allievo di Pasitele, ricordato per aver scolpito le statue delle quattordici nazioni sottomesse da Pompeo, per il portico presso il teatro, nel 61-55 a. C.: probabilmente due di queste statue, nei tipi delle «Fortune» ellenistiche, sono pervenute e dimostrerebbero che Coponio aveva condiviso dell'indirizzo pasitelico la ricerca di configurazioni frontali, il recupero ad apparenze tardoclassiche mimetiche dei prototipi ellenistici e la cura di modellare le superfici (specie i panneggi) con una notevole ricchezza plastica. Egli si distinguerebbe da altri esponenti della stessa scuola per una maggiore staticità delle immagini e fors'anche per un preminente interesse alle ricreazioni empiriche dei prototipi e dei contenuti da esprimere rispetto alle meditazioni teorica e di moduli paradigmatici tipiche invece di Pasitele e poi di Stefano.

COREBO (XXXV.146).

Pittore probabilmente ateniese, forse appartenente a una famiglia artigiana di antica tradizione, discepolo di Nicomaco e dunque dell'età dei Diadochi, forse uno dei diffusori delle *compendiariae* nel primo ellenismo.

CRATERO (XXXVI.38).

Scultore in marmo forse di famiglia originaria di Olinto, probabilmente di scuola neoattica, attivo a Roma con Pitodoro in età giulioclaudia o vespasianea per la committenza imperiale.

CRATINO (XXXV.140, 147).

Bronzista e pittore di Sparta, fiorito probabilmente nel IV o agli inizi del III secolo, con una statua di fanciullo a Olimpia avrebbe dato un proprio contributo alla sperimentazione delle rappresentazioni di fanciulli, tipica dell'età di Pausia e Lisippo. Ad Atene, dipinse un quadro con attori comici nell'e-

dificio per le processioni della città (*pompeíon*), dando un proprio contributo alla definizione di tipi umani portati alla ribalta con le maschere della Commedia Nuova.

CRESILA (XXXIV.53, 74).

Bronzista da Cidonia (a Creta) attivo nella seconda metà del v secolo. Discepolo di Doroteo ad Argo, fu attivo in gioventú anche a Ermione e Delfi. Piú tardi si stabilí ad Atene, dove creò intorno al 430 a. C. il Diitrefe trafitto e, dopo il 429 a. C., il ritratto di Pericle, nonché altri donari privati. Agli stessi anni può essere riferita l'Amazzone per il concorso efesino. La sua arte è nota soprattutto grazie alle copie della testa del Pericle (notevole quella Vaticana) e all'Amazzone tipo Berlino, in cui si può riconoscere una derivazione dalla statua di Cresila. Questi appare una voce di mediazione tra le scuole argiva e attica, in quanto rielabora il ritmo policleteo dandogli animazione ed esprimendo coi volti i valori della meditazione e della riflessione; probabilmente il bronzista cidonio è uno dei creatori del ritratto inteso come espressione di stati d'animo individuali.

CRIZIA (o CRIZIO) (XXXIV.49, 85).

Bronzista di Atene, attivo tra il 500 e il 470 a. C., probabilmente discepolo di Antenore, di cui forse rilevò la bottega, e collaboratore di Nesiote (forse il primo modellava le figure, il secondo le fondeva), celebre per i Tirannicidi (che replicavano a quanto sembra quelli di Antenore) posti nell'*orchéstra* dell'*Agorá* di Atene, e per l'Epicarino, sull'Acropoli (forse = l'oplitodromo di Tubinga). È il massimo esponente attico del primo stile severo, del quale esprime la sobrietà espressiva, l'imperiosa volitività e l'austerità del linguaggio.

CTESIA (XXXIV.85).

Bronzista e toreuta di vasellame d'argento, ateniese, della fine del IV secolo, probabilmente da mettere in relazione con la moda degli argenti lavorati occorsa nel primo ellenismo.

CTESICLE (XXXV.140).

Scultore in marmo e pittore forse di Samo: sarebbe stato attivo dapprima a Samo, come scultore in marmo (è ricordata una sua statua di divinità), poi si trasferí alla corte di Stratonice, senza sortire successo; pertanto, esposto a Efeso un suo quadro rappresentante gli amori della regina con un pescatore, salpò, forse di nuovo per Samo. Egli è un tipico esponente del verismo ionico protoellenistico e parrebbe approfondire rappresentazioni di immagini movimentate, che saranno tipiche dell'indirizzo asiano, di cui inaugura la moda dei gruppi erotici (*symplegmata*).

CTESIDEMO (XXXV.114, 140).

Pittore forse di Naucrati, figlio di Menalce, maestro di Antifilo, fiorito probabilmente intorno al 350 a. C., ricordato per quadri con Laodamia e la presa di Ecalia: è possibile che, partendo da premesse naturalistiche e scientiste (tipiche d'una città ionica come Naucrati), avesse posto attenzione soprattutto alla rappresentazione di vedute (giustificate da temi mitici), con ricerche di rendere gli effetti luministici e di dare preminenza ai colori rispetto al disegno, poi approfondite da Antifilo.

CTESILAO (XXXIV.75).

Bronzista, probabilmente di scuola policletea, vissuto dunque alla fine del V o nel IV secolo, di cui sono ricordati un Doriforo e un'Amazzone ferita.

CTESILOCO (XXXV.140).

Pittore di Efeso, fratello minore e allievo di Apelle, fiorito quindi alla fine del IV secolo, approfondí nella tematica mitologica le sperimentazioni caricaturali di Apelle.

DAIFRONE (XXXIV.87).

Bronzista forse ateniese, collocabile congetturalmente in età tardoclassica, perché annoverato tra scultori, per lo piú di quest'epoca, che crearono ritratti di filosofi.

DAIPPO (XXXIV.87).

Bronzista di Sicione, figlio e allievo di Lisippo, fiorito intorno al 300 a. C., attivo a Olimpia per committenti d'Elide con statue di atleti. Egli sembra essersi interessato anche al problema teorico della rappresentazione d'un atleta, rifacendosi al magistero paterno, come suggerirebbe il suo atleta che si deterge, ma accentuandone forse la tridimensionalità.

DAMOFILO (XXXV.154).

Pittore e coroplasta, forse di Imera e nonno dell'omonimo maestro di Pitagora, trasferitosi a Roma per realizzare con Gorgaso i frontoni e gli acroteri fittili e un ciclo pittorico probabilmente su lastre fittili affisse alle pareti del tempio di Cerere sull'Aventino (nel 493 o poco dopo). La loro venuta a Roma è un esito del mutamento di indirizzo culturale seguito nell'Urbe alla cacciata dei Tarquini, rivolto prima all'area etrusca, poi a quella greco-coloniale. Ai due artefici può esser riferito un torso con guerriero caduto: esso farebbe pensare che Damofilo e Gorgaso avessero fatto conoscere a Roma una maniera tardoarcaica, di sapore ionizzante.

DEDALO IL GIOVANE (XXXIV.76).

Bronzista e modellatore fittile di Sicione, figlio e allievo di Patrocle, appartenente alla seconda generazione della scuola policletea, attivo a Olimpia, Delfi ed Efeso, soprattutto nella tematica atletica, tra il 400 e il 365 circa a. C. Se a lui si deve riferire l'atleta di Efeso, egli avrebbe cercato di ricavare dal ritmo tetradico policleteo la rappresentazione d'un corpo intento a un'azione e di esprimere per questo tramite una profondità spaziale che lo avvicina a Lisippo.

DEDALO IL VECCHIO (XXXVI.85).

Architetto e scultore attivo a Cnosso, alla corte del primo Minosse (1462-1423 a. C.), come costruttore del labirinto (altre notizie, che lo vogliono ateniese, attivo in Sicilia, Italia meridionale, Licia, ecc. sembrano leggendarie). Potrebbe aver istituito la tradizione artigianale dei Dedalidi (caratterizzata da un costante rapporto col mondo egizio; di essa un esponente di spicco si segnalerà agli inizi del VII secolo a. C.). Avrebbe mutuato dall'Egitto l'idea del labirinto, come impianto quadrangolare, con corte centrale, caratterizzato da pianta complessa, dimensioni assai vistose e pluralità di funzioni (reggia, luogo di culto e centro amministrativo), dando cosí un'ultima definizione, su commissione del primo Minosse, al «palazzo» di Cnosso.

DEDALSA (XXXVI.35).

Scultore bitinio, vissuto probabilmente alla corte di Nicomede I, sarebbe stato da questi incaricato, nel 262 o poco dopo, della statua di culto di *Zeús Strátios* e di un'Afrodite accovacciata al bagno, opera votiva, per Nicomedia, la nuova capitale del regno allora fondata. Le due figure note di Dedalsa si raccomandano per la dinamica del ritmo ascensionale, la struttura elicoidale, la sensualità del trattamento delle superfici nude e della posa; l'Accovacciata denota altresí la ricerca di una configurazione tridimensionale e il felice innesto delle predette peculiarità barocche nel tema di tradizione prassitelica dell'Afrodite nuda al bagno.

DELIADE (XXXIV.85).

Bronzista e cesellatore d'argenti, probabilmente ateniese, vissuto forse tra IV e III secolo e in tal caso da connettere con la diffusione del vasellame argenteo lavorato, emblema di raffinatezza e di lusso, nel primo ellenismo.

DEMEA (dorico: DAMEA) (XXXIV.50).

Bronzista di *Cleítor* in Arcadia, discepolo di Policleto, creò le statue di *Zeús* e Apollo per il donario spartano celebrativo della vittoria a Egospotami nel 404 a. C.

DEMETRIO (XXXIV.76).

Bronzista ateniese del demo di *Alópeke*, attivo all'incirca tra il 440 e il 390 a. C., specializzato nella statuaria iconica. Di lui si ricordano i ritratti di Pellico (intorno al 434), del figlio di questi Simone (Ipparco nel 424), di Lisimache, sacerdotessa del santuario di Atena Poliade, Ippolachide e Simbolo; le ultime tre opere, come pure, probabilmente, la sua statua di Atena, si ergevano sull'Acropoli. A lui si deve probabilmente la prima formulazione del ritratto veristico: avrebbe cercato piú la somiglianza che la bellezza. In particolare, interpretò immagini di vecchi. Possiamo giudicare la resa della vecchiaia anche nei suoi aspetti sgradevoli dal ritratto di Lisimache, riconoscibile in una testa al Museo Britannico.

DEMOCRITO (dorico: DAMOCRITO) (XXXIV.87).

Bronzista di Sicione, allievo di Pisone di Calauria, a sua volta discepolo di Anfione, che aveva avuto come maestro Ptolico di Corcira, un allievo di Crizio. Fiorito agli inizi del IV secolo, dedito alla statuaria iconica, creò sia statue di atleti (a Olimpia) sia ritratti di uomini di cultura (ad Atene: soprattutto filosofi; e fors'anche per il santuario delle Muse sull'Elicona, in Beozia). Fu probabilmente uno degli scultori che tra V e IV secolo innestarono sulla tradizionale scultura a soggetto atletico la ritrattistica fisiognomica di personaggi d'eccezione.

DEMOFILO (dorico: DAMOFILO) (XXXV.61).

Pittore d'Imera in Sicilia, forse nipote del Damofilo attivo a Roma nel 493, probabilmente maestro di Zeusi nel 445-435 a. C. circa, fiorito nel 424-421, verosimilmente l'autore d'un trattato precettistico sulla simmetria: il suo insegnamento sarebbe stato alla base dell'interesse di Zeusi per la modularità.

DEMONE (XXXIV.87).

Bronzista forse ateniese, probabilmente di famiglia che si riconosceva nella dottrina socratica, collocabile orientativamente in età tardoclassica: creò ritratti di filosofi, forse della cerchia socratica.

DERCILIDE (XXXVI.36).

Scultore in marmo, forse rodio, che potrebbe esser stato attivo nel II secolo a. C., ricordato per un gruppo di pugili, col quale egli potrebbe aver rimeditato i gruppi di lottatori di scuola asiana, riconsiderando il tema in chiave pittoricistica e dandogli una configurazione frontale, in analogia con diverse altre analoghe reinterpretazioni rodie di motivi asiani.

DICEOGENE (XXXV.146).

Pittore forse di scuola sicionia, fiorito quando Demetrio Poliorcete era re (dal 294 al 287), presumibilmente alla corte di questi, forse in contatto con Tisicrate e Teoro: muovendo dalle premesse naturalistiche dei Sicioni, avrebbe creato scene e immagini concitate e ricche di effetti chiaroscurali.

DINIA (XXXV.56).

Pittore greco, forse corinzio, fiorito probabilmente dopo il 670 a. C. circa: sarebbe una delle voci della pittura su tavola della città sull'Istmo caratterizzata dall'uso sistematico del colore rosso scuro o paonazzo e avrebbe forse dato un proprio contributo all'egemonia della produzione dipinta corinzia nel mondo greco.

DINOCARE (O DINOCRATE) (XXXIV.148).

Urbanista, architetto e scultore nato a Rodi: probabilmente nell'isola ebbe un primo apprendistato nella lavorazione del ferro; trasferitosi in Macedonia, nel 334 seguí Alessandro nella sua spedizione: a quest'epoca risale il suo progetto di scolpire il monte *Athos* come statua di Alessandro; a Efeso avrebbe collaborato alla realizzazione del tempio d'Artemide. Nel 332, Alessandro lo incaricò della progettazione di Alessandria: Dinocare rimeditò la pianta ortogonale, dando risalto alla monumentalità degli impianti e alla loro apparenza scenografica e riservando al palazzo imperiale la funzione di centro ideale e rappresentativo della città. Nel 324, a Ecbatana, creò il fastoso monumento funebre per Efestione. Morto Alessandro si stabilí ad Alessandria e quivi attese alla costruzione del palazzo reale, di una piramide (effimera o di piccole dimensioni) e infine del tempio di Arsinoe, iniziato forse nel 277 e di cui realizzò solo parte del podio, morendo di lí a poco (intorno al 275). Fu probabilmente il promotore dell'architettura macrotettonica e spettacolare, rispondendo cosí all'esigenza di realtà formali adeguate al carattere assolutistico e divino delle monarchie ellenistiche.

DINOMENE (XXXIV.50, 76).

Bronzista attivo ad Atene tra la fine del V e gli inizi del IV secolo. Forse la sua opera di maggiore impegno fu la composizione di Io e Callisto sull'Acropoli di Atene (del 400-397?) Fece pure le statue di Protesilao e dell'atleta Pitodemo. Nella composizione egli aveva forse rievocato le due eroine contrapponendo le rispettive immagini, sulla scia di Mirone e Alcamene. Invece col Protesilao aveva probabilmente rappresentato l'eroe mentre stava cadendo, forse memore d'un'analoga creazione di Cresila.

DINONE (XXXIV.50).

Bronzista allievo di Policleto vissuto alla fine del V secolo.

DIODORO (XXXIV.85).

Bronzista e cesellatore di argenti probabilmente ateniese, discepolo di Crizio, coevo a Calamide, fiorito dunque tra il 480 e il 450: di lui è ricordata

dalle fonti una patera d'argento piuttosto profonda, all'interno della quale compariva un Satiro dormiente. Quest'iconografia si inquadra bene nella popolarità delle immagini di Satiri nel periodo in questione, da connettere con la voga dei drammi satireschi.

DIOGENE (XXXVI.38).

Scultore in marmo ateniese, figlio di un Ermolao, attivo in età augustea dapprima in Grecia, a Corinto, già allora per committenti romani, poi a Roma, attratto dalle iniziative del principe e della sua cerchia: quivi ebbe l'incarico delle Cariatidi e delle statue acroteriali del *Pántheon*; le prime, forse riconoscibili su un rilievo del Museo Nazionale di Napoli, farebbero pensare che Diogene fosse un neoattico di maniera severizzante, piuttosto diffusa in età augustea, e che le Cariatidi del *Pántheon* fossero allusive a quelle del «Portico Persico» di Sparta, nell'ambito della riproposizione di motivi propagandistici antiorientali negli apparati scultorei augustei, come è noto di regola realizzati da scultori neoattici.

DIONISIO IL GIOVANE (XXXV.113, 148).

Pittore greco attivo a Roma agli inizi del I secolo a. C. esclusivamente nelle rappresentazioni di persone: con tale attività divenne assai famoso e ricco; i suoi ritratti furono accolti in gran numero nelle pinacoteche romane. Questa figura dimostra il costituirsi della ritrattistica come branca autonoma in età tardorepubblicana.

DIONISIO IL VECCHIO (XXXVI.35).

Scultore in marmo ateniese, figlio di Timarchide il Vecchio, fratello minore di Policle il Giovane, attivo dal 146 al 110-100 a. C. dapprima col fratello (a Roma realizzarono una statua votiva di Giunone per il tempio di Giunone Regina del 146), poi con Timarchide il Giovane (con cui firma la statua di *Ofellius Fero* a Delo). Il soggiorno romano dovette essere decisivo, perché, anche dopo il ritorno in Grecia, egli continuò a lavorare per committenti romani. Egli potrebbe aver dato la prima esplicita formulazione del ritratto in nudità eroica, con ritmi statuari atletici rimeditati da prototipi di età tardoclassica e teste fisiognomiche, un esito della continua valorizzazione di iconografie «formulari» e del linguaggio coloristico propri di questa tradizione, finalizzati al soddisfacimento delle istanze celebrative e soggettivistiche dei committenti.

DIONISODORO (XXXV.146).

Pittore di Colofone, fiorito probabilmente tra IV e III secolo, riferibile forse all'indirizzo verista in voga in quest'epoca sulle prode ioniche.

DIOPO (XXXV.152).

Coroplasta corinzio, con Euchiro ed Eugrammo componente un gruppo di bottega, si trasferí con costoro dopo il 657 a. C. a Tarquinia, al seguito di Demarato. Nel gruppo in questione, egli doveva avere il compito della collocazione di elementi fittili su edifici. Il viaggio dei tre è forse da mettere in relazione con l'affermazione in Etruria meridionale dell'impiego della produzione fittile per coperture di edifici, apparati decorativi e relative dipinture.

DIPENO (XXXVI.9 s., 14).

Scultore in marmo pario, in altre pietre e in legno d'ebano con incrostazioni d'avorio, nato a Gortina, educato nella tradizione dedalica col fratello Scilli,

costituí con questi una bottega (circa: 640-575 a. C.). I due si trasferirono nel Peloponneso, chiamati dai Sicioni, e lavorarono poi anche per Ambracia, Cleone, Tirinto e Argo per statue di culto su commissioni pubbliche, introducendo nella Grecia continentale la scultura in pietra di grandi dimensioni e la tecnica che sarà poi delle statue criselefantine. Essi lavorarono quindi per committenze regie, egizia (il che presuppone probabilmente un richiamo alla maniera scultorea egizia, la cui ascendenza sulla scuola dedalica è, com'è noto, assai intensa) e lidia (le relative opere si trovavano rispettivamente a Lindo e a Sardi): la loro fioritura cade nel 580-577 e coincide presumibilmente con quest'ultima fase della loro attività. Essi furono probabilmente tra i propagatori del canone dedalico nel Peloponneso, nella Grecia nordoccidentale, nelle Sporadi e sulla costa d'Asia.

DOROTEO (XXXV.91).

Pittore greco, attivo a Roma durante i principati di Nerone e Vespasiano, autore d'una copia dell'Afrodite Anadiomene di Apelle (esposta in sostituzione del celebre quadro, guasto per il tempo, nel tempio di Cesare), per la quale ricevette un cospicuo compenso: egli dimostra la presenza d'un'apprezzata produzione copistica a Roma da quadri di Maestri dell'età di Alessandro, nell'ambito dell'indirizzo culturale neroniano, caratterizzato da una riattualizzazione della figura del sovrano macedone e degli ideali d'arte promossi nella sua temperie.

ECATEO (XXXIII.156; XXXIV.85).

Bronzista e cesellatore d'argenti probabilmente di patria ionica o microasiatica (dove questo nome è piú diffuso), vissuto forse nel medio ellenismo: è uno dei molti toreuti ellenistici da mettere in relazione con la ricca produzione di vasi d'argento dell'epoca.

ECFANTO IL GIOVANE (XXXV.16).

Pittore corinzio emigrato nel 657 a. C. dalla madrepatria in Etruria al seguito di Demarato: egli pertanto avrebbe contribuito alla penetrazione delle modalità espressive corinzie nella cultura formale etrusca.

ECFANTO IL VECCHIO (XXXV.16).

Pittore corinzio fiorito probabilmente intorno al 670 a. C., noto perché avrebbe introdotto nella pittura l'uso di delineare le immagini campendole con color rosso-marrone ricavato dall'argilla bruciata e tritata. È probabile dipingesse su «campi» fittili (quadretti, elementi architettonici, fors'anche vasi). Un riflesso nella pittura vascolare di questa sua innovazione è probabilmente costituito dall'uso sistematico del rosso scuro o paonazzo nei decenni centrali del VII secolo.

EGIA (XXXIV.49, 78).

Bronzista e scultore in marmo di Atene vissuto tra il 530 e il 470 a. C., operò soprattutto ad Atene. Iniziato all'arte probabilmente in una bottega peloponnesiaca, fu maestro di Fidia. I riconoscimenti delle sue opere nella tradizione copistica sono alquanto ipotetici. Forse a lui si può attribuire il confluire di esperienze peloponnesiache nell'incipiente severo attico.

EGINETA (XXXV.145).

Coroplasta di Egina o Sicione, fiorito probabilmente all'inizio del II secolo a. C., attivo verosimilmente a Sicione, fratello del pittore Pasia, testimonia

la vitalità della scuola sicionia ancora nel medio ellenismo e la stretta relazione in questa tradizione tra l'attività del coroplasta e quella del pittore (in accordo con gli ideali enciclopedico e politecnico in voga a Sicione).

ELASIPPO (XXXV.122).

Pittore di quadri di Egina, fiorito probabilmente intorno alla metà del V secolo, appartenente forse alla scuola di Polignoto (e dunque attivo verosimilmente ad Atene), contribuí alla diffusione dell'impiego empirico dell'encausto e forse introdusse l'uso di firmare i dipinti col verbo *enékaen* (cioè «impresse bruciando» la pittura), segno dell'orgoglio con cui esibiva la maestria nella nuova tecnica.

ELIODORO (XXXIV.91; XXXVI.35).

Bronzista e scultore in marmo da Rodi, figlio di un Eliodoro e padre dei due scultori Plutarco e Demetrio, fiorito alla fine del II secolo a. C., attivo probabilmente a Rodi, sulla vicina costa anatolica e a Roma per gruppi e statue di genere e statue iconiche. Dovrebbe trattarsi di uno degli scultori rodî che all'inizio del tardo ellenismo diffondono a Roma temi e iconografie della corrente prassitelica protoellenistica, rimeditati alla luce del pittoricismo rodio.

ENIADE (XXXV.143).

Pittore forse dell'età di Alessandro e attivo ad Atene, ricordato per un quadro con gruppo di famiglia, forse un voto in un santuario, che induce a pensare a un pittore che si giovi d'un tipo di clientela privata «borghese» promotrice in quest'epoca di rilievi votivi con immagini di familiari rivolti a divinità, specie salutifere.

ENIOCO (XXXVI.33).

Scultore in marmo forse ateniese, che potrebbe esser vissuto in età tardoellenistica, probabilmente d'indirizzo neoattico, avrebbe dato impulso alla coeva fortuna iconografica di Oceano.

EPIGONO (XXXIV.88).

Bronzista figlio di Cario, pergameno, attivo a Pergamo sotto Eumene I (263-241) e soprattutto Attalo I (241-197), prevalentemente per committenze di corte. Le sue prime opere sono donari atletici, talora celebrativi di vincitori appartenenti alla famiglia reale: notevole la rappresentazione di Attalo, padre di Attalo I, in biga, o quadriga, che prefigura le analoghe celebrazioni dei trionfatori romani. Dal 230 a. C., affianca alla produzione atletica quella celebrativa delle vittorie di Attalo I: la statua del sovrano, dedicatagli dopo la sua vittoria contro Antioco, del 229; e soprattutto il donario rappresentante Galati combattenti e morenti, del 230-220. Epigono, direttore dei lavori, creò anche direttamente le statue del Trombettiere (= Galata morente) e dell'infante che accarezza il cadavere della madre (forse l'«Amazzone» morta di Napoli). È con Antigono il massimo esponente dell'indirizzo barocco pergameno: infatti rimeditando i gruppi epici del bronzista di Caristo, egli perviene a un'interpretazione tragica della rappresentazione storica, il cui fine è quello di suscitare la partecipazione emotiva dello spettatore.

ERACLIDE (XXXV.135, 146).

Pittore macedone, dapprima rappresentava navi, forse per committenti privati; poi si sarebbe trasferito a Pergamo, dove Piromaco lo educò alla manie-

ra barocca; in seguito lavorò soprattutto per Perseo alla sua corte; caduto questi, nel 168, emigrò ad Atene, la città dove si stava allora affermando la maniera neoattica. Forse da un iniziale verismo passò poi a un'adesione all'arte imitativa propugnata dai Neoattici.

ERIGONO (XXXV.145).

Pittore di Sicione, fiorito probabilmente alla fine del III secolo, attivo verosimilmente a Sicione, dapprima preparatore dei colori nella bottega di Nealce, poi pittore affermato egli stesso e maestro del pittore Pasia: questa figura dimostra la vitalità della scuola sicionia, e della relativa concezione didattica dell'arte, ancora all'inizio del medio ellenismo.

ERILLO (XXXV.60, 114).

Pittore greco, forse ateniese, fiorito nel 420-417, altrimenti ignoto, ma che potrebbe inquadrarsi nella vitalità della pittura attica nell'età di Alcibiade.

ERMOLAO (XXXVI.38).

Scultore in marmo, probabilmente ateniese e figlio o discendente di Diogene, attivo a Roma in età giulioclaudia o vespasianea con Polluce per la committenza imperiale; la probabile parentela con Diogene fa pensare a uno scultore di maniera neoattica.

EUBULIDE (XXXIV.88).

Bronzista ateniese, figlio e padre di bronzisti chiamati Euchiro, prosseno a Delfi nel 191 ed epimeleta al Pireo, attivo intorno al 200 a. C. per statue di divinità e iconiche: la sua opera piú rinomata doveva essere il ritratto di Crisippo; in esso il verismo protoellenistico della rappresentazione d'un uomo anziano si stempera in una compostezza classicista e la resa dell'espressione concentrata e assorta rivela un'ammirazione accademica per l'uomo di cultura, tipica del ritratto attico medioellenistico.

EUBULO (XXXIV.88).

Bronzista ateniese attivo ad Atene in età augustea: di lui sono noti un donario votivo pubblico sull'Acropoli e una statua di donna in ammirazione: poiché questo soggetto era già stato illustrato da Eufranore, tale opera si inquadra nell'elaborazione di spunti tardoclassici e nella produzione «di genere» dei neoclassici.

EUCHIRO IL GIOVANE (XXXIV.91).

Bronzista ateniese, figlio e padre di scultori chiamati Eubulide, attivo intorno al 150 a. C. soprattutto nella statuaria iconica prevalentemente ad Atene. A giudicare dalla sua statua d'Ermete per il Feneo, in Arcadia, nota per raffigurazioni monetali, Euchiro sarebbe uno dei primi scultori neoattici che rielaborano tipi prassitelici.

EUCHIRO IL VECCHIO (XXXV.152).

Coroplasta corinzio, con Diopo ed Eugrammo componente un gruppo di bottega, si trasferí con costoro dopo il 657 a. C. a Tarquinia, al seguito di Demarato. Nel gruppo in questione, egli doveva avere il compito della formatura dell'argilla. Il viaggio dei tre è forse da mettere in relazione con l'affermazione in Etruria meridionale dell'impiego della produzione fittile per coperture di edifici decorativi e relative dipinture.

EUDORO (XXXV.141).

Bronzista e pittore di età medio- o tardo-ellenistica, autore di raffigurazioni pittoriche di frontescena teatrali: questa attività si inquadra nella voga degli apparati pittorici per frontescene di tale periodo, in accordo con la coeva monumentalizzazione di questi elementi del teatro.

EUFORIONE (XXXIV.85).

Bronzista e cesellatore d'argenti, probabilmente ateniese, di epoca ignota.

EUFRANORE (XXXIV.50, 77; XXXV.111, 128-30, 146).

Scultore in bronzo e in marmo e pittore, forse di Istmia, presso Corinto, visse soprattutto ad Atene. Fu teorico dell'arte, riformò le proporzioni policletee, snellendo i corpi e rappresentando i soggetti in base all'apparenza visiva e non alla realtà tangibile; e propugnò il superamento del colore locale, sperimentando le mescolanze (argomenti affrontati col trattato *Sulla simmetria e sui colori*). Come pittore, è ricordato, per raffigurazioni di battaglie, scene o personaggi mitologici e rappresentazioni allegoriche, opere notevoli per il suo nuovo canone della figura umana, per le predette qualità cromatiche e per l'espressione dei sentimenti. Come scultore, abbiamo di lui la statua originale frammentaria dell'Apollo Patroo (da cui deriva l'Apollo Citaredo al Vaticano); piú dubbie sono le attribuzioni dell'Atena bronzea dal Pireo, dell'Igea Uffizi, dell'Alessandro Rondanini, ecc. Eufranore concepisce pittoricamente anche le sculture, ideandole entro definiti riquadri ed esasperando i contrasti e i chiaroscuri superficiali.

EUFRONE (XXXIV.51).

Bronzista greco, forse discendente da uno scultore pario omonimo attivo nel 450 a. C. circa e fiorito nel 328-325 a. C., altrimenti ignoto.

EUGRAMMO (XXXV.152).

Coroplasta corinzio, con Euchiro e Diopo componente un gruppo di bottega, si trasferí con costoro dopo il 657 a. C. a Tarquinia, al seguito di Demarato. Nel gruppo in questione, egli doveva avere il compito di dipingere le terrecotte. Il viaggio dei tre è forse da mettere in relazione con l'affermazione in Etruria meridionale dell'impiego della produzione fittile per coperture di edifici, apparati decorativi e relative dipinture.

EUMARO (XXXV.56).

Pittore ateniese, probabilmente appartenente alla famiglia da cui sarebbe nato Antenore (figlio di un *Eumares*), fiorito intorno al 580-570 a. C. circa, noto per aver codificato la distinzione tra uomini e donne in pittura (cioè col colore, probabilmente bianco per le donne, nero-bruno per gli uomini) e raffigurato un vasto campionario di immagini (verosimilmente, sia di soggetti, sia di iconografie, sia ancora di atteggiamenti): tali innovazioni sembrano riproposte nella produzione vascolare attica segnatamente da Clizia, soprattutto nel cratere François, e rispondevano alle esigenze narrative della pittura attica arcaica.

EUNICO (XXXIII.156; XXXIV.85).

Bronzista e cesellatore d'argenti di Mitilene, vissuto probabilmente nel primo ellenismo: poiché l'isola di Lesbo in quest'epoca fu soggetta ai Tolomei, Eunico è forse da connettere con la florida produzione di vasellame argenteo di Alessandria in età tolemaica.

EUPOMPO (XXXIV.61; XXXV.64, 75).

Pittore di Sicione, attivo tra il 420 e il 380 a. C. circa, fondatore della scuola sicionia di pittura, maestro di Panfilo, ma decisivo anche per l'orientamento che seguirà Lisippo. Egli avrebbe ripensato la concezione policletea del corpo umano, rimeditandone il ritmo e la sintassi compositiva e soprattutto curando che l'immagine rispondesse alla natura e non a un modello mentale. La sua opera canonica, l'atleta con la palma, forse riconoscibile in anfore panatenaiche e nella pittura ex Rospigliosi, dimostra, rispetto al precedente policleteo, un piú esplicito interesse per il moto, la rappresentazione del provvisorio e la spazialità, che preannunciano l'arte lisippea.

EUSSINIDA (XXXV.75).

Pittore probabilmente tebano, forse coevo a Policleto: avrebbe dato inizio alla scuola attica tardoclassica di pittura, avendo egli come allievo Aristide. Il fatto che questi fosse stato discepolo pure di Policleto fa pensare che anche Eussinida fosse vicino al Maestro argivo e sia stato uno dei tramiti per l'affermazione in ambito attico dei valori dell'euritmia e della modularità.

EUTICHIDE (XXXIV.51, 78; XXXV.140; XXXVI.34).

Bronzista e pittore sicionio, il piú celebre allievo di Lisippo, attivo per committenze sia pubbliche sia private da centri del Peloponneso e dell'Asia e fiorito nel 296-293 a. C. Il suo capolavoro era la *Tyche* di Antiochia, statua colossale celebrante la fondazione della città sull'Oronte del 300 a. C. e riconosciuta nella *Tyche* della Galleria dei Candelabri al Vaticano. Rinomato era anche il suo Eurota, il cui riconoscimento nell'esemplare vaticano è controverso. Gli antichi definivano «liquida» la forma creata da Eutichide, nel senso che egli dà all'immagine direttrici spaziali multiple e divergenti, linee segmentate e una nervosa instabilità, caratteristiche che evidenziano l'approfondimento da lui operato del messaggio formale lisippeo.

EUTICRATE (XXXIV.51, 66, 83).

Bronzista sicionio, figlio di Lisippo, attivo soprattutto per centri della Beozia e in guisa minore del Peloponneso e della Ionia, rimeditò tematiche già affrontate dal padre, quali Alessandro, Eracle, combattimenti di cavalieri, cani, cavalli e ritratti fisiognomici; il suo gruppo erotico di Pannichide con l'amasio doveva preannunciare le galanti raffigurazioni di coppie dell'ellenismo maturo. Egli avrebbe ripensato il messaggio formale di Lisippo e sarebbe stato pertanto uno dei diffusori della lezione di questi nella temperie del primo ellenismo.

EUTIMIDE (XXXV.146).

Pittore ateniese, probabilmente del IV o III secolo, appartenente a una famiglia ateniese di antica tradizione artigiana.

EVANDRO (GAIO AVIANIO) (XXXVI.32).

Scultore e toreuta di età cesariana e augustea, da Atene, liberto di Marco Emilio Avianio, attivo almeno dal 51 a. C. in questa città, da dove nel 36 Antonio lo aveva portato ad Alessandria; con la rovina di Antonio nel 30, fatto prigioniero, fu portato a Roma, dove suscitò l'ammirazione dell'Urbe per la sua maestria, soprattutto con opere di toreutica. Augusto lo incaricò, probabilmente nel 28 o 27, di scolpire la testa (venuta a mancare o danneggiata) dell'Artemide di Timoteo. Egli si inquadra nell'elaborazione di opere preziosistiche e di maniera «tardoclassica» mimetica che si afferma col neoatticismo di età cesariana.

EVENORE (XXXV.60).

Pittore e probabilmente anche scultore in marmo da Efeso, padre di Parrasio; secondo l'ipotesi qui accolta, vissuto tra il 510 e il 420: sarebbe venuto ancor giovanissimo ad Atene, dove fin dal 490 a. C. circa sono note statue votive con la sua firma, soprattutto per fedeli del culto di Atena sull'Acropoli: probabilmente prima del 480 entrò nella sua bottega Fidia, che avrebbe appreso da lui le tecniche della scultura in marmo e della pittura; tornato ad Efeso, dove gli nacque Parrasio nel 470, con l'entrata di questa città nell'orbita ateniese sarebbe tornato ad Atene; quivi avrebbe educato alla pittura fors'anche Paneno, certamente il figlio Parrasio. Si può proporre che a Evenore risalga l'inizio della ricerca di esprimere col disegno la tridimensionalità, indirizzo poi perseguito da Parrasio.

EZIONE (XXXIV.50; XXXV.50, 78).

Bronzista e pittore, forse ionico, fiorito nel 352-349 a. C., famoso soprattutto per le *Nozze di Alessandro e Rossane*, del 327 a. C.: è un tipico esponente dell'arte di corte protoellenistica, notevole per l'affermazione della simpatia di artista e spettatore per il soggetto rappresentato (infatti sentí la necessità di sposarsi dopo aver dipinto le predette nozze) e per la rappresentazione col quadro in questione di una scena all'interno di una stanza, prototipo delle successive «scene di interni» (tra le quali, le *Nozze Aldobrandini*).

FABIO PITTORE (XXXV.19).

Pittore romano, affrescò nel 304 il tempio della Salute con pitture murali probabilmente sulla seconda guerra sannitica celebranti forse, tra gli altri, i generali Gaio Giunio Bubulco, dedicante questo tempio, e Quinto Fabio Rulliano, della stessa *gens* del Pittore. Tali affreschi sono verosimilmente riecheggiati da una pittura murale dell'Esquilino, degli inizi del III secolo: se è cosí, essi si inquadrerebbero nella recezione in area centroitalica della maniera tardoellenistica, soprattutto apula, caratterizzata dalla modellazione delle immagini mediante il disegno e le mescolanze cromatiche, dalla resa dello spazio con quinte architettoniche e lumi a macchia e dalla strutturazione della narrazione per fasce sovrapposte. Fabio avrebbe quindi operato una reinterpretazione della pittura di battaglie, di tradizione attica, con finalità celebrative, che saranno proprie della pittura pubblica a Roma.

FACONDO NOVIO (XXXVI.72).

Matematico ideatore dell'orologio solare in Campo Marzio promosso da Augusto intorno al 10 a. C.: probabilmente a lui si deve la reinterpretazione dello gnomone in chiave urbanistica e l'idea di adottare un obelisco a un tempo come asta dello gnomone e perno spaziale della piazza adibita a orologio solare.

FALERIONE (XXXV.143).

Pittore quasi sicuramente ateniese, fiorito probabilmente alla fine del IV secolo, forse allievo di Nicomaco, di cui avrebbe rimeditato la Scilla per un quadro dallo stesso tema, che forse si trovava ad Atene.

FAMULO (XXXV.120).

Pittore romano fiorito ai tempi di Nerone, il pittore privilegiato anzi della committenza imperiale durante questo principato. È ricordato per una Minerva, forse realizzata per quest'imperatore, allusiva alla devozione di Ne-

rone per tale dea e che doveva denotare il suo studio di dar movimento all'immagine (seguiva con lo sguardo lo spettatore); e per l'apparato pittorico della *Domus Aurea*: la sua ispirazione (non la sua mano) è riconoscibile nella maniera piú innovativa delle pitture superstiti di questo complesso edilizio, caratterizzata da pittura a macchia, vivacità cromatica, ricchezza tonale e concitazione dinamica di scene e immagini, peculiarità coerenti con gli aggettivi usati da Plinio per definire la maniera di Famulo, che sarebbe dunque uno dei promotori del IV stile. Il suo portamento fiero e il dipingere in toga significavano forse l'intenzionale riesumazione della concezione della pittura come pratica nobiliare, di tradizione sicionia, ma recepita a Roma fin dal IV secolo a. C.

FANIDE (XXXIV.80).

Bronzista greco, discepolo di Lisippo, dunque fiorito verso il 300 a. C., ricordato da Plinio per un assistente al sacrificio e altrimenti ignoto: se si ravvisa nella fanciulla d'Anzio una copia di questa sua statua, egli avrebbe arricchito la libertà compositiva e il tema realistico, di ispirazione lisippea, con un gusto aneddotico già ellenistico.

FENICE (XXXVI.67).

Architetto greco, attivo ad Alessandria alla corte di Tolemeo II Filadelfo (probabilmente dopo il 277 a. C.) per la risoluzione di un difficile problema tecnico (per la quale sembra aver collaborato con Satiro): il trasporto di un obelisco dall'Alto Egitto ad Alessandria. La sua personalità si inquadra nella particolare attenzione della tradizione architettonica tolemaica alle costruzioni di macchine e realizzazioni tecniche, un esito della vocazione scientifica presente nella cultura alessandrina.

FIDIA (XXXIV.49, 53 sg., 56, 72, 87; XXXV.54 sg., 57; XXXVI.15-19).

Scultore soprattutto in bronzo, marmo e di statue criselefantine, figlio di Carmide, di Atene, vissuto tra il 500 e il 430 a. C., fu allievo dapprima di Evenore, che lo iniziò alla pittura, poi di Egia e infine di Agelada. Le tappe fondamentali della sua attività sono l'Atena dedicata da *Angélitos* (?: sull'Acropoli d'Atene), l'*Atena Prómachos* (sulla sezione occidentale dell'Acropoli), la *Parthénos* (e le sculture del tempio che la accoglieva, il Partenone), l'Atena Lemnia (presso la fronte est dei Propilei dell'Acropoli), l'Amazzone efesina e infine lo *Zeús* d'Olimpia, una delle sette meraviglie del mondo. È il massimo esponente della scultura attica nell'età di Pericle, l'artista piú rinomato nel mondo antico. Tra i molti apporti di Fidia, si segnalano qui la caratterizzazione psicologica dei soggetti, il riflesso dei sentimenti, il luminismo delle immagini, che perdono con lui ogni rigidezza, la serenità che emana da ogni sua opera.

FILISCO IL GIOVANE (XXXVI.34 sg.).

Scultore in marmo da Rodi, probabilmente padre di uno scultore Policarmo, appartenente a una famiglia di artefici legati a santuari di Apollo e alla ridefinizione di divinità della sua cerchia, attivo prima a Rodi e poi, forse dopo il 186, a Roma, verosimilmente nella cerchia di Fulvio Nobiliore. Sembra sia stato questi a commissionargli, forse nel 179, un gruppo di 12 statue (triade apollinea e nove statue di Muse) e un Apollo nudo, per il tempio di Apollo Medico (allora in corso di ricostruzione). Le Muse di Filisco, di cui singole figure sono restituibili, soprattutto sulla base di riusi posteriori degli stessi

moduli (rimane anche la testa originale di una Musa), denotano alcune caratteristiche comuni alle Muse rodie medioellenistiche: il richiamo alle Muse prassiteliche, con accentuazioni di sfumato, modellazione pittoricistica di superfici corporee (nude e panneggiate) e disfacimento dei relativi valori tettonici, una notevole varietà di ritmi, la caratterizzazione delle Muse con singoli attributi e la presenza di notazioni paesistiche. Filisco sembra tuttavia essersi distinto da questa tradizione per una maggiore adesione ai prototipi tardoclassici.

FILISCO IL VECCHIO (XXXV.143).

Pittore forse della seconda metà del V secolo e attivo ad Atene, ricordato per un quadro con officina di pittore con fanciullo che soffia sul fuoco: quest'opera ne ricorda una dallo stesso tema di Licio e dunque metterebbe in relazione Filisco con la scuola mironiana. Si può pertanto proporre che egli avesse trasferito alla pittura la voga di immagini colte in atteggiamenti «istantanee», affermatasi con Mirone nella bronzistica.

FILOCARE (XXXV.28).

Pittore ateniese fiorito intorno al 340, attivo soprattutto nella decorazione di oggetto di culto e nella produzione di quadri votivi per una clientela privata piuttosto comune. La sua figura si inserisce nel dibattito, in atto ad Atene in questo torno di tempo, sulla liceità delle gerarchie di contenuti e della distinzione tra produzione corrente e opere d'arte.

FILOCLE (XXXV.16).

Pittore forse ateniese, fiorito probabilmente intorno alla metà o nella seconda metà dell'VIII secolo: stabilitosi in Egitto, donde il soprannome «Egizio», si può proporre che, al ritorno ad Atene, abbia fatto conoscere quivi la pittura come narrazione propria del mondo egizio, dando un proprio contributo alla maturazione di esigenze figurative nella pittura tardogeometrica attica.

FILONE (XXXIV.91).

Bronzista greco fiorito intorno al 330 a. C. nella statuaria iconica, ricordato per statue di atleti, armati, cacciatori e sacrificanti e particolarmente per il ritratto di Efestione, generale di Alessandro, che permette di collocare questo bronzista nella nascente ritrattistica di corte.

FILOSSENO (XXXV.110).

Pittore di Eretria, fiorito negli ultimi decenni del IV secolo: dapprima ad Atene, dove fu allievo di Nicomaco (con Aristone il Giovane, Aristide il Giovane e Corebo), del quale avrebbe forse rilevato la bottega, lavorando su soggetti dionisiaci (pertinenti a spettacoli teatrali?), forse per la stessa clientela che già si era servita dal suo maestro; poi, dopo il 305, a Pella, alla corte di Cassandro, quando questi dominava l'Eubea: quivi dipinse, forse per la pinacoteca reale, il suo dipinto piú celebre, sulla battaglia (di Isso?) tra Alessandro e Dario, riconoscibile nel mosaico pompeiano dallo stesso soggetto e caratterizzato dalla rappresentazione del momento piú drammatico dell'evento, dall'accento posto sui due protagonisti, di cui sono espressi gli opposti stati d'animo, e dall'uso di schemi compositivi già adottati dal Maestro. Perfezionò di Nicomaco le *compendiariae*, forse dipinture con ridotta preparazione geometrica e disegnativa e con l'uso degli schemi predetti, che con-

sentivano un notevole risparmio di tempo e inauguravano la pittura pratica e di serie del primo ellenismo, soprattutto alessandrino.

FIROMACO (XXXIV.51).

Bronzista ateniese attivo nella prima metà del III secolo a. C., probabilmente prima ad Atene, con la statua di Antistene, poi a Delo, con un Apollo, infine a Pergamo, ove avrebbe creato una statua di Asclepio. Egli parte dal realismo lisippeo, di cui esaspera la violenza plastica (già con l'Antistene): a lui si deve probabilmente attribuire la prima formulazione del barocco pergameno.

FRADMONE (XXXIV.49, 53).

Bronzista d'Argo, forse legato a Policleto, fiorito nella seconda metà del V secolo, noto soprattutto per l'Amazzone d'Efeso: se questa è da riconoscere nell'Amazzone Doria-Pamphili, egli avrebbe rimeditato il canone policleteo, approssimandone la serrata geometria e introducendovi una nota di colorismo.

FRINONE (XXXIV.50).

Bronzista della scuola di Policleto, vissuto alla fine del V secolo a. C.

GLAUCIDE (XXXIV.91).

Bronzista greco di età tardoclassica o ellenistica, attivo nella scultura di soggetti umani per statue di atleti, armati, cacciatori e sacrificanti.

GLAUCIONE (XXXV.134).

Pittore di Corinto, fiorito probabilmente intorno alla metà del IV secolo, maestro, forse ad Atene, di Atenione, potrebbe aver espresso una prima elaborazione della poetica della piacevolezza, poi approfondita da Atenione.

GORGASO (XXXV.154).

Pittore e coroplasta, probabilmente di origine siceliota, trasferitosi a Roma per realizzare con Damofilo i frontoni e gli acroteri fittili e un ciclo pittorico, probabilmente su lastre fittili affisse alle pareti del tempio di Cerere sull'Aventino (nel 493 o poco dopo). La loro venuta a Roma è un esito del mutamento di indirizzo culturale seguito nell'Urbe alla cacciata dei Tarquini, rivolto prima all'area etrusca, poi a quella greco-coloniale. Ai due artefici può esser riferito un torso con guerriero caduto: esso farebbe pensare che Damofilo e Gorgaso avessero fatto conoscere a Roma una maniera tardoarcaica, di sapore ionizzante.

GORGIA (XXXIV.49).

Bronzista di Sparta fiorito, a detta di Plinio, nel 432-429, altrimenti ignoto.

IAIA (XXXV.147 sg.).

Pittrice di Cizico, fiorita agli inizi del I secolo a. C., trasferitasi a Roma, dove si sarebbe specializzata in ritratti, soprattutto di donne, poi a Napoli, dove dipinse un ritratto di vecchia e un autoritratto. Iaia sembra aver dipinto con maniera compendiaria, fors'anche con pittura a macchia: ciò sarebbe in accordo col soggettivismo e l'approccio autobiografico all'arte dimostrati dal suo autoritratto; il suo successo a Roma sarebbe dovuto all'educazione di parte della società colta dell'Urbe ai valori dell'asianesimo.

ICANO (XXXIV.91).

Bronzista greco di età tardoclassica o ellenistica, attivo nella scultura di soggetti umani per statue di atleti, armati, cacciatori e sacrificanti.

IGIENONTE (XXXV.56).

Pittore greco, forse corinzio, fiorito probabilmente dopo il 670 a. C. circa: sarebbe una delle voci della pittura su tavola della città sull'Istmo caratterizzata dall'uso sistematico del colore rosso scuro o paonazzo e avrebbe forse dato un proprio contributo all'egemonia della produzione dipinta corinzia nel mondo greco.

IONE (XXXIV.51).

Bronzista greco fiorito nel 328-325 a. C., forse attivo a Delfi verso la fine del IV secolo a. C.

IPATODORO (XXXIV.50).

Bronzista fiorito nel 372-369 a. C.: forse è lo stesso che creò il colosso di Atena per il santuario di Atena e Asclepio ad Alifera, che in tal caso celebrerebbe l'inclusione della cittadina arcade nel sinecismo di Megalopoli, che potrebbe essere occorsa intorno al 371 a. C. e a cui sarebbe dunque riferita l'*akmé* dell'artista; probabilmente discendeva dall'omonimo bronzista tebano, attivo nel 450 a. C. circa.

IPPIDE (XXXV.141).

Pittore probabilmente ateniese, fiorito forse nel IV secolo, ricordato per un quadro con le nozze di Piritoo, col quale egli si avvalse d'un tema mitologico per rappresentare oggetti di vita quotidiana e dar risalto ad effetti luministici (forse sull'Acropoli di Atene), e per un quadro con Posidone e Vittoria, verosimilmente celebrativo d'una vittoria navale. Ippide avrebbe dato un proprio contributo all'affermarsi della «pittura di genere» (ancora «giustificata» dal tema mitico) e alla produzione celebrativa di vittorie militari, tipica dell'età di Alessandro.

IRENE (XXXV.147).

Pittrice ateniese, figlia e allieva di Cratino, fiorita forse tra IV e III secolo, lavorò, come il padre, per commissioni di santuari dell'Attica, dipingendo un quadro con *Kóre* per il santuario di Eleusi, esposto forse nel portico di Filone.

ISIDOTO (XXXIV.78).

Bronzista di provenienza ed età ignote, forse della stessa famiglia di scultori a cui è riferibile l'Isidoto che firma a Gortina una *Tyche* in età antonina. Del bronzista è ricordata la statua d'un uomo che sacrifica un bue: forse si trattava d'uno scultore di opere di genere del primo ellenismo.

ISIGONO (XXXIV.84).

Bronzista forse di Pergamo, attivo a Pergamo sotto il regno di Attalo I, per la realizzazione del primo donario celebrativo della vittoria contro i Galati, eretto nel santuario di Atena Niceforo: è dunque uno dei maestri del barocco pergameno, anche se è ignoto quale parte del donario gli si debba riferire.

LAIPPO (XXXIV.51, 66).

Bronzista sicionio, figlio e allievo di Lisippo, fiorito nel 296-293 a. C., citato da Plinio tra i maggiori esponenti della bronzistica del primo ellenismo, ma per noi del tutto ignoto.

LEOCARE (XXXIV.50, 79; XXXVI, 30 sg.).

Bronzista, scultore in marmo e di statue criselefantine, ateniese, attivo tra il 375 e il 330 a. C. circa, dapprima soprattutto ad Atene, poi per il Mauso-

leo, infine per la corte macedone. Tappe fondamentali della sua attività sono: lo *Zeús Polieús* nel santuario omonimo sull'Acropoli di Atene; l'Apollo Patroo, probabilmente da identificare con l'Apollo del Belvedere, di fronte al tempio del dio nell'*agorá* di Atene; le sculture del lato ovest del Mausoleo di Alicarnasso; le statue criselefantine dei reali di Macedonia per il *Philippeíon* di Olimpia; e infine il donario delfico di Cratero. Incerti sono il tempo e il luogo per il Ganimede rapito dall'aquila (l'iconografia è quella dell'esemplare ai Musei Vaticani). Leocare esprime la parabola che dall'arte al servizio della città conduce all'arte di corte. Le sue opere sono caratterizzate da schemi dinamici, esilità di proporzioni e da una rappresentazione di gusto teatrale delle scene cosí evocate.

LEONE (XXXIV.91; XXXV.141).

Bronzista e pittore di Rodi figlio di Menippo attivo nella prima metà del II secolo a. C. per statue iconiche commissionategli da personalità politiche, militari e religiose di Rodi, soprattutto per il santuario di Atena Lindia; è ricordato un suo ritratto di ricostruzione dipinto di Saffo, riconoscibile forse in una raffigurazione musiva della poetessa da Sparta: in tal caso, Leone avrebbe contribuito all'affermazione di immagini frontali, caratterizzate da modellazioni delle superfici per contrasti chiaroscurali, ottenuti anche col sovrapporsi delle vesti, rivelatrici delle forme corporee, tipico della maniera rodiota medioellenistica.

LEONTISCO (XXXV.141).

Pittore di Sicione, fiorito nella seconda metà del III secolo, vicino ad Arato, attivo per raffigurazioni d'una vittoria del generale sicionio e d'una suonatrice di cetra. Il primo quadro rientra nella continuità del costume di propagandare figurativamente vittorie di sovrani o statisti d'eccezione, affermatosi nell'età di Alessandro; il secondo pertiene probabilmente a rappresentazioni di donne in varie azioni, tipiche dell'ellenismo inoltrato.

LESBOCLE (XXXIV.85).

Bronzista probabilmente di Mitilene, fiorito forse nel primo ellenismo, quando in questa città vi fu una rinomata scuola di toreuti-bronzisti.

LICIO (XXXIV.50, 79).

Bronzista di Eleutere (tra Attica e Beozia), figlio di Mirone, attivo soprattutto ad Atene nella seconda metà del V secolo. Tra le sue opere si ricordano qui i due cavalieri, posti ai lati della facciata occidentale dei Propilei sull'Acropoli di Atene e celebrativi dei successi ateniesi in Eubea del 446 a. C.; il fanciullo con *perirrhantérion* (bacino lustrale), presso l'entrata al santuario di Artemide Brauronia sull'Acropoli; e la statua del pancraziaste Autolico, vincitore nel 422 a. C., che si ergeva nel Pritaneo di Atene. Egli forse rimeditò la rappresentazione mironiana di soggetti intenti alle loro azioni e incuranti dei guardi degli spettatori e, a giudicare dai Cavalieri (l'unica opera sua di cui sono stati individuati echi figurativi), recepí anche la serenità, il luminismo e la morbidezza della tradizione fidiaca.

LISIA (XXXVI.36).

Scultore di Chio attivo a Lindo nella prima metà del II secolo a. C. per statue votive di dèi ed eroi: la sua opera piú rinomata era forse la quadriga con Apollo e Artemide che, essendo realizzata in marmo (il che deve aver richie-

sto una lavorazione piú faticosa rispetto alle consuete quadrighe in bronzo), suggerisce si dovesse trattare di uno scultore virtuosistico, che sottomette alla lavorazione del marmo, con i conseguenti esiti chiaroscurali e rifiniture coloristiche, anche un tema per eccellenza plastico, e ne rende probabile una collocazione tra barocco asiano e pittoricismo rodio.

LISIPPO (VII.125; XXXIV.37, 40 sg., 51, 61-67, 80; XXXV.153).

Bronzista di Sicione, attivo tra il 365 e il 305 a. C., è il massimo esponente di quest'arte nell'età di Alessandro; fu attivo dapprima soprattutto nel Peloponneso, ad Atene e in Grecia Centrale, poi in Macedonia (alla corte reale), poi in Asia (al seguito di Alessandro). Tappe fondamentali della sua attività furono l'Agia (a Farsalo: ne abbiamo una copia, quasi coeva all'originale, a Delfi), l'Erote di Tespie (= l'Erote con l'arco), l'Eracle Epitrapezio, i Caduti al Granico, l'Alessandro con la lancia, il *Kairós* («Occasione»), l'*Apoxiómenos* («atleta che si deterge»), l'Eracle in riposo (= tipo Farnese), le imprese d'Eracle e l'Eracle a Taranto. Egli fu il primo grande artista di corte, inaugurando una condizione sociale dell'artista che diverrà comune in età ellenistica; sul piano formale, curò particolarmente la resa della terza dimensione, immergendo le sue creazioni nello spazio, dando ad esse pose nervose ed instabili e realizzando gruppi grandiosi, affollati di personaggi. Si dedicò ripetutamente alla ritrattistica, nella quale mirò all'espressione dello stato d'animo tramite la resa dell'apparenza fisiognomica. Ebbe vari discepoli, tra i quali Carete di Lindo.

LISISTRATO (XXXIV.51; XXXV.153).

Bronzista e coroplasta di Sicione, fratello di Lisippo, fiorito nel 328-325 a. C., attivo soprattutto in Beozia, fu insignito probabilmente delle cittadinanze ateniese e tebana. Fu col fratello un promotore del ritratto realistico protoellenistico; inoltre ideò maschere dal vero, onde ottenere ritratti fedeli e per ricavare calchi da statue. Perciò la sua esperienza sta forse alla base della diffusione dell'attività copistica.

LISONE (XXXIV.91).

Bronzista probabilmente ateniese fiorito forse intorno al 300 a. C. e noto per la sua statua di *Demos* (il Popolo ateniese personificato), sito nel *Bouleutérion* (sede del Senato) di Atene, e per raffigurazioni di atleti, armati, cacciatori e sacrificanti. Potrebbe esser stato uno scultore di transizione tra tarda classicità e primo ellenismo, come suggerirebbero il tema del *Demos*, per il quale avrà rimeditato le analoghe raffigurazioni di Parrasio, Eufranore, Aristolao, Leocare e Lisippo (riallacciandosi a una tradizione che si dipanava ininterrotta sin dal V secolo), e le immagini di tipi della vita quotidiana, forse un esito di esigenze figurative maturate nell'età della commedia nuova.

LOFONTE (XXXIV.91).

Bronzista greco di età tardoclassica o ellenistica, attivo nella scultura di soggetti umani per statue di atleti, armati, cacciatori e sacrificanti.

MELA (XXXVI.11).

Scultore in marmo, di Chio, appartenente a una famiglia di scultori che veniva fatta risalire al 776 a. C., fiorito presumibilmente intorno al 600 a. C., padre di Micciade, nonno di Archermo, bisnonno di Bupalo e Ateni. Egli deve aver rimeditato il patrimonio dedalico, inaugurando forse la maniera

disegnativa, caratterizzata da nettezza di linee di contorno e da figure slanciate ed elastiche, che sarà propria della scuola chiota durante l'arcaismo.

MELANZIO (XXXV.50, 76, 80).

Pittore greco, attivo tra il 360 e il 330 circa soprattutto a Sicione, dove fu discepolo, con Pausia e Apelle, di Panfilo. Come altri pittori di scuola sicionia, egli dette impulso alla nascente pittura di corte, dando significato politico a un'iconografia agonistica (la Vittoria sul carro presso Aristrato, tiranno di Sicione), meditando soprattutto l'euritmia delle immagini, conseguente all'impiego di numeri in relazione tra loro, e difendendo il tetracromatismo. Egli si distingueva dagli altri pittori di scuola sicionia per la teorizzazione della rispondenza tra vita e arte e la preminente attenzione rivolta alla composizione geometrica della scena, rispetto ai contenuti espressi.

MENECMO (XXXIV.80).

Scrittore e bronzista di Sicione, vissuto sotto i Diadochi (300 a. C. circa), noto in primo luogo per un trattato «sugli artisti», tra i quali comprendeva i poeti, i musici e i bronzisti, e per una statua in bronzo di sacrificante. Per l'unione delle attività di scultore e critico d'arte, egli è un tipico esponente della scuola sicionia. La rappresentazione di una scena tratta dalla vita quotidiana, col personaggio colto in un atteggiamento provvisorio, ne fa un seguace di Lisippo.

MENECRATE (XXXVI.34).

Scultore in marmo e architetto micrasiatico, attivo a Pergamo alla corte di Eumene II (197-159), probabilmente come direttore generale dei lavori all'Altare di Pergamo e scultore di una parte del fregio con Gigantomachia: egli avrebbe pertanto avuto nell'età di Eumene II lo stesso ruolo di Epigono con Attalo I, nell'ideazione di un programma monumentale di grande respiro promosso dal sovrano. Menecrate, in tal caso, sarebbe il maggior interprete della maniera pergamena medioellenistica, con la quale il patetismo delle generazioni di Antigono ed Epigono viene rimeditato ed esasperato, in chiave intellettualistica e teatrale, preludendo al puttoricismo rodio. Non a caso, Menecrate adottò Apollonio e Taurisco, che avrebbero approfondito le ricerche chiaroscurali del maestro.

MENESTRATO (XXXVI.32).

Bronzista e scultore in marmo di Atene, fiorito nei decenni centrali del IV secolo, attivo per committenti di statue in santuari di Apollo: di lui si conoscono infatti un ritratto in bronzo di poetessa (che si addice a un luogo di culto di Apollo), una statua votiva nello *Ptoíon* (noto santuario del dio in Beozia) e un Eracle, forse un voto pubblico di Tebe in questo santuario.

MENODORO (XXXIV.91).

Bronzista di Mallo (in Cilicia) figlio di Fenandro attivo a Delo tra il 102 e il 90 a. C. circa per statue di divinità allegoriche (la *Pistis*: personificazione della fede) e iconiche commissionategli da autorità politiche isolate e da Romani che praticavano l'isola. Forse coincidono con queste statue iconiche le sue raffigurazioni di atleti, armati, cacciatori e sacrificanti. Probabilmente a lui si deve la caratterizzazione di *Pistis* con un'iconografia specifica, mentre ancora nel II secolo questa dea era assimilata alla Virtú, alla Memoria e alla Sapienza.

MENOGENE (XXXIV.88).

Bronzista pergameno fiorito agli inizi del I secolo a. C., ricordato per rappresentazioni statuarie di quadrighe: potrebbe costituire un momento di mediazione tra le celebrazioni pergamene di personalità di corte come atleti vincitori e l'uso propagandistico di quest'iconografia in Roma tardorepubblicana e imperiale.

METRODORO (XXXV.135).

Filosofo accademico di Laodicea, allievo di Carneade, educò i figli di Lucio Emilio Paolo e rappresentò la vittoria di Pidna in una o piú tavole per il trionfo del generale romano, a cui è forse ispirato il rilievo delfico dallo stesso tema. Egli evidenzia che maestri neoattici furono artefici di pitture trionfali e rappresentazioni celebrative di vittorie romane fin dalla prima metà del II secolo a. C.

MIAGRO (XXXIV.91).

Bronzista di Focea in Ionia fiorito probabilmente nel primo ellenismo, attivo per statue di atleti, armati, cacciatori e sacrificanti. Dotato di inventiva e della capacità di tradurla in atto, non avrebbe però sortito circostanze favorevoli per divenire ricco e famoso e avrebbe lavorato per committenti non particolarmente rinomati. Egli può essere riferito alla produzione scultorea di genere, particolarmente vivace in Ionia nel III secolo a. C.

MICCIADE (XXXVI.11).

Scultore in marmo, di Chio, figlio di Mela, padre di Archermo, nonno di Bupalo e Ateni, fiorito nella prima metà del VI secolo: dapprima probabilmente attivo a Chio (alla sua bottega potrebbero essere attribuiti due torsi da Chio), fu poi attivo in area cicladica, dedicando una statua a Paro (nel santuario di Apollo Pizio) e promuovendone forse un'altra a Delo, realizzata dal figlio, il che presuppone che egli avesse raggiunto il successo, anche economico. A giudicare dai due torsi da Chio, egli avrebbe superato il canone dedalico, con una notevole inventiva iconografica, una serrata modulazione disegnativa e una ricerca di ritmi dinamici.

MICONE IL GIOVANE (XXXV.59, 147).

Pittore e scultore ateniese, attivo ad Atene nella seconda metà del V secolo, forse nipote di Micone il Vecchio, padre della pittrice Timarete: a questa figura possono essere attribuite una Vittoria sul toro, che sarebbe pertinente alla larga rimeditazione postfidiaca della *Níke*, e la partecipazione alla decorazione dell'Eretteo; a giudicare da un quadro della figlia, che sembrava assai antico ai tempi di Plinio, Micone il Giovane avrebbe forse continuato la tradizione stilistica tardosevera del nonno, dando invece un proprio contributo a un fortunato tema iconografico della sua età.

MICONE IL VECCHIO (XXXIII.160; XXXIV.88; XXXV.42, 59).

Pittore e bronzista ateniese figlio di Fanomaco attivo ad Atene e Olimpia dal terzo al quinto decennio del V secolo a. C. Come pittore, è ricordato per grandi composizioni: la discesa di Teseo in fondo al mare, nel *Theseion* di Atene; gli Argonauti nel tempio dei Dioscuri, pure ad Atene; l'Amazzonomachia nel Portico Dipinto di questa città. Egli collabora con Polignoto, si mostra molto vicino a Cimone; probabilmente gli si deve attribuire la sistematica applicazione dello scorcio, della dislocazione dei piani, con indicazio-

ni paesistiche e un'iniziale resa dello spazio atmosferico, accorgimenti che infatti ritornano in rappresentazioni vascolari dei soggetti da lui trattati. Come bronzista, si distinse per statue atletiche, tema in accordo con i soggetti umani o eroici, ma non divini, della sua pittura.

MILONE (XXXV.146).

Pittore di Soli, si trasferí probabilmente a Pergamo intorno al 200 a. C., dove fu allievo di Piromaco che lo educò alla maniera asiana. Si può proporre sia stato in seguito tra gli artisti attivi alla corte pergamena nei primi decenni del II secolo a. C.

MIRMECIDE (XXXVI.43).

Artista microtecnico di Mileto fiorito intorno al 100 a. C., attivo soprattutto ad Atene (di cui avrebbe preso la cittadinanza), rivale di Callicrate con opere di piccolissimo formato in bronzo, avorio, oro, ferro e marmo, quelle in avorio vendute sovente su drappi neri, evidentemente a privati per ornamenti domestici. Egli si inserisce nel gusto pittoricistico tardoellenistico, emulando talora il Teodoro samio di età arcaica, il cui virtuosismo era ritenuto paradigmatico in questo torno di tempo.

MIRONE (XXXIV.10, 49 sg., 57-59, 68, 79; XXXVI.32).

Bronzista di Eleutere (tra Attica e Beozia), discepolo di Agelada, attivo tra il 470 e il 420 (?) soprattutto ad Atene, ma lavorando anche per Samo, Efeso, Egina, ecc. Suoi capolavori sono il Discobolo (posto forse a Sparta), l'Atena e Marsia, il Perseo e la celeberrima Mucca, che stavano invece sull'Acropoli di Atene. È uno degli scultori piú importanti dei decenni centrali del V secolo: cercò di cogliere la vita rappresentando i vari soggetti in atteggiamenti istantanei. È il padre di Licio.

MNASITEO (XXXV.146).

Pittore di Sicione, con Nealce e Leontisco appartiene all'ambiente artistico raccolto attorno ad Arato (251-213).

MNASITIMO (XXXV.146).

Pittore rodio, figlio di Aristonida il Vecchio, padre di Aristonida il Giovane, attivo tra il 280 e il 250 circa, appartenente a una famiglia di artisti che probabilmente rimeditarono in senso coloristico la maniera asiana.

MNESILAO (XXXV.122).

Pittore di Paro, fiorito probabilmente intorno alla metà del V secolo, appartenente forse alla scuola di Polignoto (e dunque attivo verosimilmente ad Atene), contribuí alla diffusione dell'impiego empirico dell'encausto.

NAUCERO (XXXIV.80).

Bronzista greco citato da Plinio per il suo Lottatore ansimante e altrimenti ignoto: il verismo della rappresentazione d'una persona ansimante potrebbe indurre a collocarlo nell'ellenismo asiano (III-II secolo a. C.).

NAUCIDE (XXXIV.50, 80).

Bronzista e scultore criselefantino, probabilmente argivo, attivo durante gli ultimi decenni del V secolo e la prima metà del IV soprattutto ad Argo, Olimpia e Atene. Si tratta del piú importante allievo (fors'anche d'un congiunto) di Policleto: notevoli soprattutto la Ebe criselefantina nell'*Heraíon* d'Argo, riprodotta su monete argive; il Discoforo (le copie piú importanti sono alla

Sala delle Bighe dei Vaticani e ai Capitolini) e l'Ermete, riconosciuto nel tipo Pitti-Berlino. Naucide rimeditò le proporzioni policletee, dando maggiore movimento al ritmo e un'animazione coloristica alle superfici.

NEALCE (XXXV.104, 142, 145).

Pittore probabilmente sicionio, certamente educato all'arte nella scuola di pittura di questa città, fiorito intorno al 250 a. C., fu vicino ad Arato di Sicione e grazie alla sua amicizia con questo condottiero riuscí a salvare un quadro di Melanzio e Apelle celebrativo del tiranno Aristrato, sostituendo con una palma la figura del signore. Egli si specializzò in scene di genere (aveva dipinto una battaglia tra Persiani ed Egizi sul Nilo, con un asino che beveva l'acqua del fiume e un coccodrillo che lo insidiava; e ancora un uomo che calma fischiando un cavallo da corsa) e pertanto si può proporre abbia dato impulso a rappresentazioni di vita quotidiana, tipiche del medio e tardo ellenismo, indotto a ciò dall'adesione alla concezione verista della pittura propria della scuola sicionia (cfr. l'aneddoto del rendimento casuale della schiuma sulla bocca del cavallo da corsa). In accordo con le scene di genere potrebbe essere la sua Afrodite, se rientrava nelle immagini mitologiche galanti, proprie dell'ellenismo inoltrato. Coerente col costume sicionio è la trasmissione della sua maniera a diversi allievi, tra i quali la figlia Anassandra.

NEARCO (XXXV.141, 147).

Pittore forse ateniese, padre della pittrice Aristarete, fiorito probabilmente intorno al 250 a. C., autore di due quadri con Afrodite tra Cariti ed Eroti e con Eracle triste, perché pentito della sua follia. Egli sembra partecipe dell'ambiente artistico rodio nella rielaborazione d'una tematica prassitelica e nella valorizzazione di rievocazioni elegiache d'un episodio mitico.

NEOCLE (XXXV.146).

Pittore probabilmente sicionio, maestro di Neocle, fiorito nel primo o medio ellenismo.

NESEO (XXXV.61).

Pittore di Taso probabilmente trasferitosi ad Atene, dove sarebbe stato maestro di Zeusi dopo il 435 a. C., fiorito nel 424-421, verosimilmente esponente della scuola tasia stabilita ad Atene (di cui sono esponenti Polignoto, Aristofonte e Aglaofonte): se è cosí, il suo insegnamento avrebbe potuto indurre Zeusi alle ricerche di ricchezze tonali e mescolanze cromatiche, valori che avevano contraddistinto la maniera polignotea. Se questo pittore è il meteco omonimo che lavora all'Eretteo nel 409-408, egli sarebbe stato apprezzato pure per composizioni ornamentali di architetture, il che si addice a un pittore che otteneva il risalto plastico grazie a gradazioni cromatiche.

NESIOTE (XXXIV.49).

Bronzista di provenienza insulare, attivo tra il 500 e il 470, collaboratore di Crizio (forse dei due egli era il fonditore); se era sua la statua di Alcibio, egli aveva anche lavorato in proprio.

NESSO (XXXV.146).

Pittore, figlio del pittore Abrone, probabilmente ateniese, fiorito forse all'inizio del III secolo, anch'egli, come il padre, potrebbe esser stato vicino alla scuola aristotelica.

NICANORE (XXXV.122).

Pittore di Paro, fiorito probabilmente intorno alla metà del V secolo, appartenente forse alla scuola di Polignoto (e dunque attivo verosimilmente ad Atene), contribuí alla diffusione dell'impiego empirico dell'encausto.

NICERATO (XXXIV.80, 88).

Bronzista ateniese, figlio di Euctemone, attivo nella prima metà del III secolo a. C., appare legato al piú giovane Firomaco: sono individuabili un primo periodo ateniese, al quale possono esser riferite le statue di Asclepio e Igea e della poetessa Telesilla, un secondo momento a Delo, dove lavora, forse come ritrattista, e infine la permanenza alla corte pergamena: per Pergamo avrebbe realizzato le statue di Alcibiade e della madre sacrificanti, i ritratti di Filetero ed Eumene II e fors'anche la statua di Glaucippe che, resa incinta da un elefante, aveva generato un mostro; ancora per Delo, lavora dopo il 263 a un monumento commemorativo della vittoria di Filetero, re di Pergamo, sui Galati. Fu probabilmente uno dei bronzisti ateniesi che posero le premesse dell'indirizzo pergameno, operando coi suoi ritratti per una rimeditazione in chiave barocca del verismo lisippeo, per la formulazione dell'arte come creazione di *mirabilia* (Glaucippe) e per la considerazione delle glorie ateniesi (Alcibiade) come antecedenti della fioritura pergamena.

NICERO (XXXV.111).

Pittore tebano, figlio e allievo di Aristide il Vecchio, fratello di Aristone il Vecchio e probabilmente di Aristiaco, condiscepolo con Antoride ed Eufranore, verosimilmente zio di Nicomaco e Aristone il Giovane, prozio di Aristide il Giovane, fiorito forse soprattutto ad Atene nella prima metà del IV secolo.

NICIA (XXXV.27, 38, 130-34).

Pittore di Atene, figlio di Nicodemo, fiorito tra il 365 e il 315, discepolo di Antidoto, a sua volta della scuola di Eufranore; in giovinezza, si fece nome lavorando alla bottega di Prassitele nel trattamento delle statue con le cere. Aperta una propria bottega ad Atene, lavorò per committenti di diversi centri greci, ma soprattutto ateniesi, segnatamente nelle tematiche storica e allegorica e nella definizione di soggetti femminili. Muovendo dalle esperienze di Eufranore, egli dette espressione figurativa alla concezione retorica della storia come «teatro» di forze universali, emblematizzando in un'unica scena la pluralità di tempi, luoghi e azioni d'un momento storico. Alla stessa esigenza di rappresentare archetipi si riconnette il suo rifarsi a Omero per immagini mitiche. Partecipò inoltre alla creazione di scenari idillici, centralizzati sulle vicende delle eroine, coerentemente con la propria educazione prassitelica. Pure in accordo con la tradizione classica, conservò la saldezza plastica delle immagini. Divenuto ricco, continuò a lavorare soprattutto per il mondo della *polis*, rifiutando significativamente le profferte di Tolemeo. Egli è quindi nella pittura il maggior interprete dell'Atene tardoclassica, di cui condivide l'educazione platonica, la ricerca di contenuti ideali e la difesa della tradizione tecnico-compositiva attica.

NICOFANE (XXXV.111, 137).

Pittore di Sicione, allievo di Pausia, attivo a Sicione nell'età di Alessandro, come pittore sia col pennello (a tempera o a fresco) sia (sull'esempio del maestro) a encausto. Approfondí la rappresentazione di scene leggere e aggrazia-

te, per lo piú su temi erotici (attestati anche per Pausia), dando dimostrazione di valori comuni alla scuola sicionia, quali l'eleganza della composizione e delle immagini, la stringatezza espressiva, l'acribia nei particolari. In accordo con l'indirizzo geometrico-disegnativo di questa scuola sono anche i suoi scarsi interessi per i contenuti (avrebbe mancato di grandiosità e gravità) e per l'aspetto cromatico dei dipinti (forse non indulgeva a mescolanze).

NICOMACO (XXXV.38, 50, 108 sg., 145 sg.).

Pittore di Tebe, figlio e discepolo di Aristiaco, attivo dapprima ad Atene tra il 365 e il 334 circa, con rappresentazioni di divinità astratte (celebre la sua Vittoria) e di quelle espressive di impulsi sensori (Demetra; Persefone; Baccanti; Satiri; Cibele; ecc.) in voga nella cultura attica del IV secolo; poi in Macedonia, alla corte del reggente Antipatro (334-323) anche nel ritratto (di questo signore). Egli esprime quindi il momento di passaggio tra la pittura del mondo della *polis*, finalizzata alla rappresentazione di divinità, e quella di corte, imperniata sul personaggio di eccezione. La sua produzione si caratterizzava per la facile vena, la disinvolta creatività e la brevità del dipingere, peculiarità questa non ancora chiarita, ma riferibile forse alla adozione di schemi figurativi che permettevano rapide ideazioni delle composizioni pittoriche e in tal caso da connettere con la nascente produzione di serie protoellenistica.

NICOSTENE (XXXV.146).

Pittore ateniese degli inizi del II secolo a. C., maestro di Teodoro di Samo e Stadio, è una delle prime voci in pittura della maniera neoattica incipiente.

OLIMPIADE (XXXV.148).

Pittrice di età ellenistica, maestra nell'arte di Autobulo.

PACUVIO (XXXV.19).

Poeta tragico e pittore di Brindisi, attivo a Roma nel 142 con la decorazione del tempio emiliano d'Ercole con una pittura murale probabilmente celebrante la vittoria romana di Pidna. Poiché sullo stesso argomento aveva composto anche una *praetexta*, gli si può forse attribuire un confronto tra l'efficacia espressiva dei versi e quella del pennello sulla tematica celebrativa, cara ai committenti della *nobilitas*.

PANENO (XXXV.54, 57 sg., 177; XXXV.177).

Pittore ateniese, figlio di Carmide, fratello di Fidia, fiorito nel 448-445: educato forse alla pittura nella bottega di Evenore, con l'affermazione della dirigenza periclea ad Atene, ebbe, come il fratello, importanti incarichi: sarebbe subentrato a Micone nella rappresentazione della battaglia di Maratona per il portico dipinto presso l'*agorá* di Atene. Probabilmente al 448-445 si data la partecipazione di Paneno a concorsi di pittura a Delfi e Corinto: la sua vittoria nel concorso di Corinto segna anche l'*akmé* del pittore, la sua sconfitta nel concorso di Delfi, centro allora di indirizzo oligarchico, è dovuta forse anche alla collaborazione di Paneno alle iniziative periclee. Divenuto collaboratore di Fidia, si trasferí con questi in Elide, dove realizzò i quadri dipinti del trono di *Zeus*; infine, approfondendo una tematica forse già sperimentata nella bottega di Evenore a Elide, dipinse l'interno dello scudo della statua di Atena, opera di Colote, altro collaboratore di Fidia. Di indirizzo democratico, egli innovò la tradizione con ardite mescolanze cro-

matiche, rappresentazioni paesistiche e puntualizzazioni ritrattistiche, esiti di una ricerca volta al realismo. Fu probabilmente figlio di questo pittore il Paneno, detto da Strabone nipote di Fidia, che collaborò con l'illustre zio nell'erezione dello *Zeus* di Olimpia e compose pitture nel santuario, venuto forse in Elide al seguito del padre.

PANFILO (XXXV.75-77, 123).

Scrittore e pittore di Anfipoli, attivo nella prima metà del IV secolo: educato alla pittura come scienza a Sicione presso Eupompo, meditò un approccio sistematico e razionale alla pittura, che doveva essere evidente nei suoi libri. Sostenitore della pittura come composizione proporzionale, ottenuta con la matematica e la geometria, pensò quindi che si potesse cosí costruire e trasmettere il bello. In accordo col carattere utopico e platonico del suo ideale d'arte, ebbe simpatie oligarchiche. La sua concezione disegnativa della pittura fu decisiva per l'educazione di Apelle.

PAPILO (XXXVI.34).

Scultore in marmo, forse ateniese, fiorito negli ultimi decenni del IV secolo, allievo di Prassitele, di cui avrebbe continuato la produzione di statue per santuari dell'Attica. La sua statua di *Zeús Xénios*, forse per il santuario del dio nella valletta tra l'Areopago e la Pnice ad Atene, è riconoscibile nel tipo Museo Nazionale Romano - Wilton House - Torlonia - Ny Carlsberg, rielaborazione dello *Zeús* di Megara del maestro con l'innesto di una sensibilità per il movimento, dedotta dal magistero lisippeo. Egli è pertanto una delle voci della maniera attica eclettica del primo ellenismo.

PARRASIO (XXXV.38, 60, 64 sg., 67-72, 129).

Pittore di Efeso, figlio e discepolo di Evenore, attivo soprattutto ad Atene nella seconda metà del V secolo, dove collaborò con *Mys*, in gara con Zeusi e Timante, gli altri due celebri pittori a lui coevi. Suggellò la sua produzione con un'impronta spiccatamente disegnativa, curando la simmetria delle immagini ed esaltandone la grazia e ideando pertanto in molti casi le iconografie di dèi ed eroi in voga nei secoli venturi; studiò l'espressione pittorica di caratteri e sentimenti, col conseguente approfondimento della rappresentazione delle antinomie alberganti nei vari soggetti (cfr. il suo *Demos*). Egli si inquadra pertanto nella cultura attica dell'età dei sofisti, con recezioni ioniche e policletee e largamente permeata dal retaggio della tragedia, soprattutto di Euripide.

PASIA (XXXV.145).

Pittore di Egina o Sicione, fiorito probabilmente all'inizio del II secolo a. C., attivo verosimilmente a Sicione, discepolo di Erigono (della scuola di Nealce), fratello del coroplasta Egineta, testimonia la vitalità della scuola sicionia ancora nel medio ellenismo e la stretta relazione in questa tradizione tra l'attività del pittore e quella del coroplasta (in accordo con gli ideali enciclopedico e politecnico in voga a Sicione).

PASITELE (XXXIII.130, 156; XXXV.156; XXXVI.35, 39 sg.).

Scrittore, coroplasta, toreuta, statuario e scultore in marmo, nativo della Magna Grecia, divenuto cittadino romano nell'89, quindi attivo a Roma, dove creò una fiorente scuola nell'età di Pompeo. Elaborò una tematica assai varia (da un'immagine di divinità alla rievocazione di un episodio di vita di

un suo committente), traducendola in moduli rimeditati probabilmente dal repertorio tardoclassico (aveva scritto un catalogo di *nobilia opera*), avvalendosi all'uopo di modelli fittili, da lui ritenuti momenti necessari per creare opere di toreutica, statuaria e scultura in marmo (probabilmente sulla base della sua educazione coroplastica, tipicamente magnogreca, e fors'anche della consuetudine, nelle botteghe tardoellenistiche, alla pratica copistica); con questo magistero, egli avrebbe dato interpretazione formale e fors'anche impostazione teoretica (cfr. il suo trattato) al gusto naturalistico, impressionistico e bozzettistico tipico di Roma tardorepubblicana, inaugurando un'interpretazione romana del neoatticismo.

PATROCLE (XXXIV.50, 91).

Bronzista sicionio, della scuola di Policleto, fiorito tra V e IV secolo, padre di Dedalo. Partecipò alla realizzazione del donario spartano a Delfi per la vittoria di Egospotami, del 404 a. C. La sua *akmé* cade nel 400-397 a. C. È ricordato esclusivamente per rappresentazioni di soggetti umani.

PAUSIA (XXI.4; XXXV.123-28, 137).

Pittore di Sicione, attivo soprattutto nella e per la città natale tra il 380 e il 330 circa, allievo prima del padre Briete (che gli avrebbe forse insegnato la pittura a tempera), poi di Panfilo (con Melanzio e Apelle), che gli insegnò la tecnica dell'encausto. Fu il primo pittore specializzato prevalentemente in questo tipo di pittura. I caratteri salienti della sua personalità sono: l'importanza dell'aspetto autobiografico nella sua produzione (aveva rappresentato in un quadro la donna amata Glicera ed era stato indotto alla rappresentazione di ghirlande dal lavoro di lei come venditrice di corone); l'interesse per la prospettiva e gli effetti di luce (suo merito è la resa della trasparenza); le rappresentazioni di allegorie e soggetti animali e vegetali (l'esito della convinzione che il pittore debba ricercare la verità naturale e che il pregio di un'opera consista nella maestria dell'artefice e non nel contenuto espresso), con quadri autonomi e applicati (alle sezioni superiori del soffitto): per questi aspetti, egli porta alle logiche conseguenze altrettante istanze della poetica del maestro Panfilo. Il suo procedere lento e analitico sta probabilmente alla base dell'incarico a lui dato di restaurare pitture parietali di Polignoto Tespie (dopo il 338).

PERELLO (XXXIV.49).

Bronzista fiorito nel 420-417, ma per il resto del tutto ignoto.

PERICLIMENO (XXXIV.91).

Bronzista forse di Tralles fiorito probabilmente verso il 50 a. C. attivo nella statuaria iconica per statue di atleti, armati, cacciatori e sacrificanti; famoso era soprattutto il suo ritratto di Eutichide, una donna di Tralles che aveva generato 30 volte: esso dimostra il persistere in Asia anche nel tardo ellenismo della predilezione per l'atipico (e fors'anche per rappresentazioni veristiche), che era stata propria dell'arte pergamena.

PERILLO (o PERILAO) (XXXIV.89).

Bronzista di Agrigento, attivo in questa città alla corte del tiranno Falaride (570-555 a. C.) nella tematica animalistica. Cronologicamente, è il primo bronzista siceliota di cui parlino le fonti. L'unica sua opera a noi nota è il toro ch'egli creò per Falaride: la statua era molto vicina alla verità naturale; se

la si arroventava dopo avervi rinchiuso dentro un uomo, le grida di questi si trasformavano in muggiti grazie a un dispositivo applicato al naso del bronzo. Falaride fece morire per primo in tal modo lo stesso Perillo. Questi si apparenta alla scuola dedalica per la creazione di automi, ciascuno provvisto di vita propria (donde i muggiti); e testimonia il costituirsi in Sicilia di una tradizione bronzistica di derivazione dedalica e di un'arte di corte, conseguente al radicarsi delle tirannidi.

PERSEO (XXXV.111).

Pittore greco, discepolo di Apelle, fiorito quindi alla fine del IV secolo: poiché il pittore di Efeso aveva dedicato a lui il suo trattato sulla pittura, è probabile che Perseo fosse stato da lui destinato a succedergli nella conduzione della bottega e l'avesse rilevata, intorno alla fine del secolo, a Coo. Questa figura presuppone una persistenza del linguaggio di Apelle nel primo ellenismo.

PINO (CORNELIO) (XXXV.120).

Pittore romano che al tempo di Vespasiano, e su incarico di questi, dipinse il tempio di Onore e della Virtú (probabilmente, le pareti della cella di Onore): dopo la parentesi «impressionistica» introdotta da Famulo, dovrebbe trattarsi di uno dei promotori in pittura del «classicismo flavio».

PIREICO (XXXV.112).

Pittore probabilmente ateniese, vissuto forse tra IV e III secolo: si può proporre che, in seguito all'accettazione della teoria di Apelle, per cui la genialità dell'artista, e non la nobiltà del soggetto, dava luogo all'opera d'arte, egli, trasferitosi ad Alessandria, avesse dipinto colà scene di vita quotidiana, traendone fama e ricchezze e contribuendo all'affermazione della pittura di genere nella cultura ellenistica, specie alessandrina.

PIROMACO (XXXIV.80, 84; XXXV.146).

Bronzista fiorito a Pergamo sotto i regni di Attalo I (241-197) ed Eumene II (197-159) e noto per aver celebrato sia personaggi ateniesi di età classica (cfr. la quadriga di Alcibiade) sia le vittorie pergamene contro i Galati. Fu probabilmente un tipico artista di corte del medio ellenismo pergameno nella considerazione del passato attico e classico come prefigurazione delle glorie dei sovrani pergameni, che ne sarebbero stati i legittimi eredi.

PIRRO (XXXIV.80).

Bronzista ateniese di scuola fidiaca fiorito intorno al 430 a. C., creò su commissione di Pericle la statua di culto di Atena Igea sull'Acropoli di Atene, forse riconoscibile nel tipo Hope: in tal caso, egli avrebbe interpretato le soluzioni fidiache in chiave calligrafica, ponendo le premesse della maniera postfidiaca.

PISTONE (XXXIV.89).

Bronzista probabilmente ateniese, collaboratore di Tisicrate e quindi forse della scuola di Euticrate, attivo ad Atene intorno al 300 a. C. per statue sia di divinità sia iconiche, anche sull'Acropoli. Egli si inquadra nella recezione della maniera lisippea ad Atene alla fine del IV secolo.

PITAGORA DI REGGIO (XXXIV.49, 59, 60, 68).

Bronzista attivo in Magna Grecia, ad Olimpia e a Delfi tra il 470 e il 420, rinomato per le sue statue iconiche di atleti, per la quadriga di Cratistene con

Níke, per eroi rappresentati in azione, con resa anche di altre «comparse» degli episodi cosí evocati (Europa sul toro), per la creazione di gruppi (sette nudi e un vecchio; Eteocle e Polinice), infine per simulacri di divinità. L'uso di associare piú elementi di una storia, o piú personaggi, palesa che questo bronzista cercò di esprimere l'ambientazione dell'opera. Possiamo dire qualcosa del Filottete ferito, riprodotto su gemme, rappresentato con una spazialità inedita e con attenzione ai dati fisiognomici della figura vecchia e malata: pertanto è il punto d'arrivo della ricerca del Maestro, probabilmente da riferire all'*akmé* pliniana, al 420 a. C.

PITAGORA DI SAMO (XXXIV.60).

Pittore e poi bronzista samio, forse piú vecchio dell'omonimo bronzista di Reggio, fu attivo nell'ambito della statuaria iconica, soprattutto atletica. Di lui sono noti la statua olimpica di Eutimo di Locri, posteriore al 472 a. C., e otto statue (sette nude: probabilmente atleti; e una di vecchio) traslate piú tardi a Roma. È forse uno dei tramiti della recezione del linearismo ionico nella statuaria atletica e severa di ambito peloponnesiaco.

PITI (o PITEO) (XXXVI.31).

Scrittore d'architettura, architetto e scultore, nato in Ionia e attivo nel 360-330 circa. Chiamato alla corte di Mausolo ad Alicarnasso, progettò il Mausoleo (la realizzazione si protrasse almeno dal 353 a dopo il 351), per il quale rimeditò la soluzione macrotettonica di un monumento funebre, l'adozione per esso della tipologia templare e l'impreziosimento con un ricco apparato scultoreo, elementi già sperimentati in impianti funebri di tradizione greco-iranica, ora però coordinati in un insieme organico mediante una modularità matematica, che tramava l'intero edificio, e l'adozione di un rinnovato ordine ionico, ch'egli seppe piegare ai valori di scansione, pittorico e scenografico (e che permetteva la coerenza razionale dell'impianto). La meditazione teoretica della sua attività era confermata anche dal trattato *de Mausoleo* scritto con Satiro (forse il direttore del cantiere). L'edificio culminava con la quadriga (con Mausolo e Artemisia), di cui egli, coerentemente con la sua attività, per un signore, valorizzò il carattere celebrativo (già affermatosi nella sua epoca) e che costituiva per cosí dire l'emblema dell'eroizzazione del sovrano (nel contempo esaltando l'asse verticale del monumento e dandogli unità). Chiamato a Priene per il tempio di Atena, qui portò agli esiti estremi la sua ricerca di connotare l'ordine ionico con una coerenza matematica e la ricorrente modularità delle membrature (anche su questo tempio, scrisse un trattato). Nutrito di razionalismo ionico, seppe pertanto riformare il tempio ionico, dandogli un canone, e proporre un monumento funerario paradigmatico, espressioni dell'instabile equilibrio, tipico della sua temperie, tra il mondo della *pólis* (che si esprimeva nel tempio) e il potere del personaggio d'eccezione (che si riconosceva nel Mausoleo).

PITOCLE (XXXIV.52)

Bronzista greco fiorito nel 156-153 a. C., probabile esponente della scuola neoattica, altrimenti ignoto.

PITOCRITO (XXXIV.91).

Bronzista di Rodi, figlio di Timocare, attivo tra il 200 e il 160 a. C. soprattutto a Rodi, ma anche in Caria e a Olimpia, nella statuaria iconica, segnatamente per statue di sacerdoti (alcuni forse sacrificanti), guerrieri (in scon-

tri navali), atleti, donne e cacciatori. Negli anni in questione, è lo scultore preferito dalla committenza sacerdotale del santuario di Atena Lindia. Notevole la collocazione d'una sua statua, di un vincitore in uno scontro navale, sul ponte di una nave da guerra scolpita sulla parete rocciosa presso l'ingresso al santuario di Atena Lindia: Pitocrito, sfruttando questo motivo, tradizionale fin dagli inizi del III secolo, si inserisce nella ricerca di dare ambientazione e movimento all'immagine creata. Sembra tuttavia arbitraria l'attribuzione a lui, per questi motivi, della Vittoria di Samotracia.

PITODICO (XXXIV.85).

Bronzista, forse uno schiavo liberato e poi attivo ad Atene, riferibile orientativamente a età tardoclassica o ellenistica.

PITODORO I (XXXVI.38).

Scultore in marmo probabilmente ateniese, perché potrebbe essere discendente di un Pitodoro di Atene che firma una base a Delfi nel III secolo a. C., verosimilmente congiunto di Pitodoro II e di scuola neoattica, attivo a Roma con Cratero in età giulioclaudia o vespasianea per la committenza imperiale.

PITODORO II (XXXVI.38).

Scultore in marmo, probabilmente ateniese, perché potrebbe essere discendente di un Pitodoro di Atene che firma una base a Delfi nel III secolo a. C., verosimilmente congiunto di Pitodoro I e di scuola neoattica, attivo a Roma con Artemone in età giulioclaudia o vespasianea per la committenza imperiale: poiché Artemone sarebbe esponente di una bottega di tradizione microasiatica, essi potrebbero aver creato opere eclettiche, con fusioni di spunti classicisti e barocchi, tipiche della temperie romana nel primo impero.

PIZIA (XXXIV.52).

Bronzista greco fiorito nel 156-153 a. C.: se è il Pitea d'Argo che firma la statua del retore Metrodoro a Troia, forse del 120-110 a. C. circa, si può proporre che la sua attività debba essere suddivisa in un primo periodo ateniese (a cui si riferirebbe l'apogeo, di fonte neoattica) e in un secondo periodo, alla corte di Mitridate VII, presso cui viveva Metrodoro. In tal caso, egli sarebbe uno degli scultori che diffusero la maniera neoattica nel regno pontico.

PLAUZIO (MARCO) (XXXV.115).

Pittore oriundo dell'Asia (forse ionico), adornò con pitture il tempio di Giunone ad Ardea e fu insignito dal centro laziale della cittadinanza e di una designazione onomastica latina; egli fiorí forse nella seconda metà del VI secolo, quando Ardea ebbe la maggiore importanza e conobbe le piú notevoli imprese monumentali (compresa la costruzione dei due templi superstiti) ed ebbe luogo la diaspora dalla loro terra degli artigiani ionici, che contribuirono all'affermazione della maniera pittorica ionica in Etruria meridionale e nel Lazio. Probabilmente il soggiorno di personalità ioniche come Plauzio rientra nell'affermazione in tale area d'una produzione artigianale «d'autore» (emblematizzata da Vulca). Ipotetica, ma seducente, la proposta di vedere in *Novios Plautios*, l'autore della Cista Ficoroni, un tardo esponente della bottega costituita ad Ardea da Marco Plauzio e piú tardi trasferitasi a Roma.

POLEMONE (XXXV.146).

Pittore di Alessandria, fiorito probabilmente nel III secolo a. C. inoltrato, forse quindi seguace dell'indirizzo roparografico e luministico inaugurato in Alessandria da Antifilo.

POLICARMO (XXXVI.35).

Scultore in marmo, forse figlio del Filisco autore delle Muse, in tal caso fiorito nei decenni centrali del II secolo, ricordato per una statua di Afrodite stante, che lo pone in relazione con la tradizione prassitelica, in accordo con la ripresa di motivi di questa corrente nella bottega di Filisco: per le concordanze dell'epoca di riferimento (probabilmente, dopo la metà del secolo), l'interpretazione pittoricistica e l'interesse per l'ambientazione (valori propri della maniera di Filisco), si potrebbe proporre un riconoscimento nella «maliziosa» di Cirene.

POLICLE IL GIOVANE (XXXIV.52; XXXVI.35).

Bronzista e scultore in marmo, figlio di Timarchide il Vecchio, fratello di Dionisio, padre di Timarchide il Giovane, fiorito nel 156-153 a. C.: dopo un primo periodo ateniese, durante il quale egli fu attivo in Grecia, soprattutto per statue iconiche (è forse il magistrato monetale ateniese del 149), si recò a Roma, dove avrebbe creato numerose statue di divinità (intorno al 140), per tornare ad Atene nell'ultimo periodo di attività (è forse ancora il magistrato monetale del 130). Egli è uno dei primi scultori ateniesi che diffondono il neoatticismo a Roma, nel momento in cui questa si apre definitivamente alla civiltà ellenistica. A giudicare dalla testa d'Eracle al Capitolino (originale dello scultore), egli avrebbe rimeditato tipi tardoclassici, soprattutto scopadei e prassitelici, accentuandone la modellazione morbida e sfumata ed enfatizzandone gli elementi patetici.

POLICLE IL VECCHIO (XXXIV.50, 80).

Bronzista argivo, attivo a Ermione e fiorito nel 372-369 a. C., autore della prima statua di Ermafrodito di cui abbiamo notizia e di un ritratto di Alcibiade: dubbi sono i riconoscimenti dell'Ermafrodito nel tipo Berlino e di Alcibiade in una testa di stratega a New York; prestando fede a questi documenti, egli risulterebbe un eclettico, che riconsidera il ritmo policleteo alla luce del colorismo attico.

POLICLETO (XXXIV.10, 49 sg., 53, 55 sg., 58, 64, 68, 72).

Bronzista di Argo, discepolo di Agelada, attivo tra il 465 e il 417 circa, soprattutto nel Peloponneso, ma anche ad Atene e ad Efeso: tappe fondamentali del suo itinerario artistico furono il Cinisco di Olimpia, il Doriforo o Canone (sul quale scrisse un trattato), l'Eracle, forse originariamente a Corinto, l'Artemone (ad Atene), l'Amazzone d'Efeso, il Diadumeno e l'Era criselefantina dell'*Heraion* argivo, l'ultima sua opera e la piú famosa. Studiò soprattutto il problema di rendere il ritmo del corpo umano, e segnatamente di quello maschile e atletico, stante ma in procinto di muoversi, risolvendolo con l'ideazione della celebre configurazione chiastica; inoltre curò che le misure di ogni parte del corpo derivassero da una misura base o modulo, dando cosí luogo a un insieme armonico. È l'artista piú notevole di ambito pepolonnesiaco nel momento classico; ebbe un'attiva e fiorente scuola; tra i suoi discepoli spicca Naucide.

POLICRATE (XXXIV.91).

Bronzista probabilmente ateniese, attivo ad Atene nel secondo venticinquennio del IV secolo, ricordato per statue di atleti, armati, cacciatori e sacrificanti; tra gli armati si potrebbe forse annoverare il ritratto di Timoteo, probabilmente quello decretato dopo la spedizione di Corcira (del 374 a. C.) presso il Portico Reale nell'*agorá* di Atene. La testa dello stratego è riconoscibile su monete; se la sua configurazione è mutuata dalla statua di Policrate, questi avrebbe operato un'interpretazione veristica del ritratto, sulla scia di Demetrio di *Alópeke*.

POLIDORO (XXXVI.37).

Scultore in marmo, figlio di Polidoro, di Rodi, attivo forse prima a Roma e poi a Sperlonga probabilmente nell'età di Tiberio e per committenze imperiali, assieme ad Agesandro e ad Atenodoro. Egli pare aver avuto un ruolo non direttivo, ma come aiutante: avrebbe dato un proprio contributo alla creazione di una maniera «di gruppo» caratterizzata dalla rimeditazione di iconografie ed esiti barocchi in chiave pittoricistica e scenografica.

POLIGNOTO (VII.205; XXXIII.160; XXXIV.85; XXXV.42, 58 sg., 122 sg.).

Pittore e bronzista da Taso, figlio e fratello rispettivamente dei pittori Aglaofonte e Aristofonte e attivo tra il 480 e il 450 a. C. soprattutto ad Atene e inoltre a Delfi, Platea e Tespie (città filoateniesi). Fu il primo artista a esprimere con la propria arte esperienze della sua vita (rappresentò la sua amante Elpinice, sorella di Cimone, nel portico dipinto di Atene). Divenne oltremodo ricco, ottenne la cittadinanza di Atene e la prossenia di Delfi. Le sue opere principali (Distruzione d'Ilio e discesa d'Odisseo all'Ade, a Delfi; i Greci davanti a Troia, ad Atene) erano grandi composizioni, rievocative di episodi tragici, allusive, come le tragedie dell'epoca, alla sorte comune degli uomini, al limite imposto a ogni intraprendenza umana, all'inevitabilità del trionfo della giustizia divina. Sul piano iconografico, variò le espressioni dei volti, primo momento dell'elaborazione del ritratto fisiognomico. Sul piano tecnico, diede maggiore ricchezza tonale ai quattro colori usati e perfezionò le tecniche della tempera e dell'encausto.

POLLIDO (XXXIV.91).

Poeta ditirambico, musico, pittore e bronzista fiorito nel 398 a. C.: di lui sono ricordate statue di atleti, armati, cacciatori e sacrificanti; essendo anche ditirambografo, si potrebbe proporre che almeno alcune di queste sculture fossero pertinenti a monumenti coregici di agoni lirici. In tal caso, egli, partendo dall'esperienza «teatrale», avrebbe valorizzato i temi predetti come caratteri.

POLLIDE (XXXIV.91).

Bronzista e scrittore forse ateniese vissuto probabilmente nel IV secolo a. C., autore d'un trattato sulle proporzioni (che forse, come quello di Eufranore, riformava il canone policleteo, dando movimento e spazialità al corpo umano) e creatore di statue di atleti, armati, cacciatori e sacrificanti: avrebbe contribuito all'affermazione dei tipi umani che caratterizza la statuaria tardoclassica.

POLLUCE (XXXVI.38).

Scultore in marmo di origine greca attivo a Roma in età giulioclaudia o vespasianea con Ermolao, verosimilmente di condizione servile o liberto; la sua associazione a Ermolao farebbe pensare a uno scultore di maniera neoattica.

POSIDONIO (XXXIII.156; XXXIV.91).

Bronzista e cesellatore di Efeso di età ellenistica, ricordato per statue di atleti, armati, cacciatori e sacrificanti e forse da connettere con la presenza di analoghe tipologie nella ritrattistica riconducibile alla corrente barocca asiatica.

POSSIDE (XXXV.155).

Coroplasta forse di Magnesia sul Meandro, trasferitosi a Roma, dove, forse intorno all'80 a. C., sarebbe stato allievo di Pasitele. Riallacciandosi alla produzione di genere ellenistica, in particolare alle nature morte, contribuí all'affermazione di questo genere «naturalistico» in Roma tardorepubblicana, con le sue riproduzioni di frutta, uva e pesci.

PRASSITELE (VII.127; XXXIV.50, 69-71; XXXV.122, 133; XXXVI.20-24, 28, 34).

Scultore in bronzo e in marmo, ateniese, vissuto tra il 400-395 e il 326 a. C.; figlio di Cefisodoto, lavora soprattutto ad Atene, in un primo tempo per committenze prevalentemente ateniesi, anche di privati, poi segnatamente per una clientela internazionale, di regola pubblica. Tappe fondamentali della sua attività sono: il Satiro Versante (ad Atene, in Via dei Tripodi), l'Erote di Tespie (probabilmente da riconoscere nel tipo Centocelle), la Cnidia, il Satiro in riposo, il Saurottono, l'Artemide Brauronia (nel santuario omonimo, sull'Acropoli di Atene: probabile è l'identificazione col tipo Gabi) e l'Ermete con Dioniso. Ha rappresentato soprattutto divinità immerse in una realtà favolosa, lontane dagli uomini e incuranti di costoro, viventi soprattutto nei boschi. Queste sono rappresentate frontali, come apparizioni inconsistenti, con elementi secondari della composizione posti di lato, cosí da suggerire un'ambientazione. Egli rimeditò l'iconografia a S, prendendola dalla scuola policletea, e creò figure dalle superfici vellutate, per comunicare agli spettatori immagini di grazia.

PRISCO (ATTIO) (XXXV.120).

Pittore romano che al tempo di Vespasiano, e su incarico di questi, dipinse il tempio di Onore e della Virtú (probabilmente, le pareti della cella della Virtú): essendo *antiquis similior*, probabilmente è esponente in pittura di un indirizzo arcaistico.

PRODORO (XXXIV.85).

Bronzista greco del tutto ignoto.

PROTOGENE (VII.126; XXXIV.91; XXXV.80-83, 87, 101-6, 118).

Pittore, bronzista e scrittore d'arte di Cauno (ebbe poi la cittadinanza di Xanto), nato nel 375 circa, dapprima pittore di navi, ad Atene probabilmente la frequentazione di Aristotele e della scuola peripatetica lo indusse ad affrontare nuovi soggetti: soprattutto ritratti e scene allegoriche; in questo periodo cadono verosimilmente anche le sue statue di caratteri, di evidente ispirazione peripatetica e forse lisippea. Trasferitosi infine a Rodi, fu protagonista di celebri episodi: quello del Poliorcete che evita di incendiare Rodi per non danneggiare un quadro di Protogene; la visita di Apelle. A Rodi creò anche il suo quadro piú famoso, lo Ialiso. Morí a Rodi nel 290 circa. Protogene si distinse probabilmente per il razionalismo della sua cultura, tipicamente ionica, che lo induceva ad essere analitico nelle sue opere e a rap-

presentare di preferenza personificazioni astratte. Su queste basi, rimeditando il magistero aristotelico, egli pervenne alla tesi della necessità di rappresentare il vero razionalmente inteso, realizzando pertanto ritratti fisiognomici e pitture di paesaggi, che prefigurano le vedute idilliche e quelle dal vero di età ellenistica.

QUINTO PEDIO (XXXV.21).

Nipote dell'omonimo console nel 43 a. C. con Augusto coerede designato di Cesare, essendo nato muto, su consiglio del congiunto Messalla, fu iniziato all'arte della pittura, in cui avrebbe conseguito promettenti risultati, ma morí ancor fanciullo. Nella corte augustea si pensava pertanto che la pittura potesse offrire la migliore possibilità di mettere in luce il proprio ingegno anche per il nobile romano che non potesse affermarsi in ambito pubblico.

RECO IL GIOVANE (XXXVI.90).

Architetto e scultore samio, figlio di Fileo, attivo nella prima metà del VI secolo a Samo e in Asia Minore, col piú giovane congiunto Teodoro; come architetto, è ricordato soprattutto per l'*Heraion* del 570-560: a lui spetterebbe il progetto del nuovo impianto, vale a dire della prima meditazione nel mondo greco di un complesso di dimensioni gigantesche, modello dei dipieri ionici, posteriori; gli si dovrebbe attribuire anche la prima formulazione dell'ordine ionico, col quale egli seppe creare un insieme elastico, caratterizzato da una notevole spinta ascensionale, coordinato a una regola generale, ma le cui membrature sembrano avere vita propria (dichiarata dall'insistente traduzione di elementi architettonici in emblemi vegetali). Come scultore, è ricordato per il perfezionamento della fusione in bronzo e per diverse opere di toreutica e statuaria. Egli fu pertanto uno degli artefici che piú contribuirono alla maturazione in Ionia di un'autonoma coscienza formale, esprimendola soprattutto con un monumento simbolico: il diptero ionico; piú incerto è se egli abbia accompagnato la sua attività con una riflessione sulla creatività dell'artefice, operazione culturale che sarà poi affermata da Teodoro.

RECO IL VECCHIO (XXXV.152).

Coroplasta samio fiorito agli inizi del VII secolo, sarebbe stato uno degli scopritori dell'arte di modellare la terracotta: con questa figura si può mettere in relazione la probabile presenza di una produzione coroplastica a Samo fin dalla fine dell'VIII secolo.

SATIRO (XXXVI.67).

Architetto greco, forse nipote del Satiro collaboratore di Piteo al Mausoleo, in tal caso di Paro, attivo ad Alessandria alla corte di Tolemeo II Filadelfo (probabilmente dopo il 277), per la risoluzione di un difficile problema tecnico (per la quale sembra aver collaborato con Fenice): il trasporto di un obelisco dall'Alto Egitto ad Alessandria. La sua personalità si inquadra nella particolare attenzione della tradizione architettonica tolemaica alle costruzioni di macchine e realizzazioni tecniche, un esito della vocazione scientifica presente nella cultura alessandrina.

SAURA (XXXVI.42).

Architetto spartano fiorito intorno alla metà del II secolo a. C., attivo a Roma con Batraco ai templi di Giove Statore e Giunone Regina nel 146 o poco dopo: probabilmente i due erano direttori del cantiere ai due templi, mentre

la parte progettuale per il tempio di Giove Statore (per quello di Giunone Regina si trattava di un restauro) era affidata a Ermodoro. I due spartani avrebbero dato un contributo all'affermazione a Roma in questo torno di tempo dell'architettura templare in marmo di tipo ellenistico, della personalità dell'architetto (avrebbero «firmato» la loro attività apponendo le sculture degli animali designati dai loro nomi su basi di colonne) e della coscienza da lui acquisita che gli impianti ch'egli ha eretto sono il frutto della sua creatività.

SCILLI (XXXVI.9, 10).

Scultore in marmo pario, in altre pietre e in legno d'ebano con incrostazioni d'avorio, nato a Gortina, educato nella tradizione dedalica col fratello Dipeno, costituí con questi una bottega (circa: 640-575 a. C.). I due si trasferirono nel Peloponneso, chiamati dai Sicioni, e lavorarono poi anche per Cleone, Tirinto e Argo per statue di culto su commissioni pubbliche, introducendo nella Grecia continentale la scultura in pietra di grandi dimensioni e la tecnica che sarà poi delle statue criselefantine. Essi lavorarono quindi per committenze regie, egizia (il che presuppone probabilmente un richiamo alla maniera scultorea egizia, la cui ascendenza sulla scuola dedalica è, com'è noto, assai notevole) e lidia (le relative opere si trovavano rispettivamente a Lindo e Sardi): la loro fioritura cade nel 580-577 e coincide presumibilmente con quest'ultima fase della loro attività. Essi furono probabilmente tra i propagatori del canone dedalico nel Peloponneso, nelle Sporadi e sulla costa d'Asia.

SCIMNO (XXXIV.85).

Bronzista forse ateniese, discepolo di Crizio, quindi fiorito nel secondo periodo dello stile severo (480-450), può essere messo in relazione con la permanenza in Attica di schemi e stilemi del primo stile severo fino alle soglie della classicità.

SCOPA (XXXIV.49, 90; XXXVI.22, 25 sg., 28, 30 sg., 95).

Scultore e architetto di Paro, vissuto tra il 417 (?) e il 340 circa, lavorò soprattutto per centri del Peloponneso, per Atene e per committenti d'Asia. Momenti fondamentali della sua attività (la cui seriazione cronologica è alquanto problematica) sono: le sculture del tempio di Atena Alea a Tegea (egli fu anche architetto del tempio, nella ricostruzione successiva alla distruzione di un precedente impianto, ch'era avvenuta nel 395), l'Eracle di Sicione, la Menade, le realizzazioni per il Mausoleo (accettando la cronologia alta: intorno al 350), il Meleagro e la Triade di Samotracia (dopo il 350). Come architetto, dette movimento e forti contrasti cromatici all'impianto; come scultore, mirò ad esprimere figure agitate da passioni dirompenti e partecipi senza riserve alle azioni evocate.

SENOCRATE (XXXIV.83; XXXV.68).

Scrittore e bronzista di Atene, figlio del bronzista Ergofilo, attivo tra il 290 e il 250 a. C.: dopo un primo alunnato presso il padre, entrò nella scuola sicionia, dove fu allievo prima di Euticrate, poi di Tisicrate. Artista fecondo, le sue firme lo mostrano attivo prima in Attica e poi in Focide, per committenze santuariali. Probabilmente a Sicione, egli elaborò i suoi due scritti sulla bronzistica e la pittura: le due arti avrebbero avuto un'evoluzione paral-

lela; data la sua educazione lisippea, egli avrebbe mostrato di prediligere il canone proporzionale di Lisippo e l'estetica soggettivistica di questi e di Apelle. Nella critica d'arte, il suo magistero sarebbe stato rimeditato da Antigono di Caristo.

SENONE (XXXV.146).

Pittore di Sicione, allievo di Neocle, fiorito nel primo o medio ellenismo.

SERAPIONE (XXXV.113).

Pittore probabilmente alessandrino, fiorito forse agli inizi del I secolo a. C., educato a dipingere bene scenari e non figure umane, con un'esposizione temporanea nel Foro Romano d'un quadro di dimensioni gigantesche, avrebbe contribuito alla rimeditazione a Roma della pittura di scenari alessandrina e alla definizione e affermazione della pittura di prospettive paesistiche o architettoniche, di età tardorepubblicana.

SILANIONE (XXXIV.51, 81 sg.).

Bronzista ateniese, attivo tra il 360 e il 320 a. C. circa, soprattutto ad Atene, vicino all'ambiente accademico: notevoli i ritratti di Platone, Apollodoro (altro discepolo di Socrate), Saffo (definita da Platone «decima Musa»), Corinna, del pugile Satiro, ecc.; tra le statue di eroi, erano ricordati il Teseo e la Giocasta morente. Espresse i caratteri dei soggetti rappresentati enfatizzando soprattutto le passioni estreme (tra le quali l'ira), meditando soluzioni pittoriche alla resa del *páthos* (aveva mescolato dell'argento nella lega per rendere il pallore di Giocasta morente) e contribuendo non poco alla costituzione di una serie figurativa di tipi umani, ciascuno dei quali esprimeva con l'aspetto fisico il proprio modo di essere.

SIMENO (XXXIV.91).

Bronzista probabilmente rodio figlio di Demostrato fiorito nella prima metà del IV secolo: probabilmente allievo di Demetrio di Alopeke, è attivo per statue iconiche nei santuari dell'Acropoli di Atene e di Atena Lindia nell'isola di Rodi; ed è ricordato per statue di atleti, armati, cacciatori e sacrificanti. Probabilmente approfondí la ricerca, che era già del suo Maestro, di rappresentare veristicamente determinati tipi umani (per Demetrio, vecchi e sacerdoti; per Simeno, quelli sopra ricordati).

SIMO (XXXV.143).

Pittore e bronzista di Salamina di Cipro, fiorito nella seconda metà del III secolo. Si può proporre che egli abbia avuto una sua prima educazione ad Alessandria (Cipro era allora tolemaica), nell'ambito della pittura di genere ispirata ad Antifilo. A questo primo momento della sua produzione può esser riferito il suo quadro con officina di lavapanni, di evidente impronta antifilea. Poi si sarebbe trasferito a Rodi, dove fu attivo nella statuaria iconica (per committenti ateniesi) e fors'anche per ritratti dipinti: quivi egli avrebbe adeguata la rappresentazione del quotidiano al verismo della tradizione di Protogene, trasponendo alla ritrattistica dei modelli «colti» riferiti, nei prototipi, a personaggi mitici. Poi si sarebbe recato a Tera, dove fu attivo ancora nella statuaria iconica, infine ad Atene: quivi, con le sue tavole di «celebrante» e di Nemesi, avrebbe maturato, sulla base dell'esperienza di genere e verista, una maniera classicistica eclettica, memore della tradizione classica e tipica della temperie artistica attica del III secolo a. C.

SIMONE (XXXIV.90).

Bronzista di Egina, fiorito tra il 485 e il 467, attivo nella scultura di soggetti umani a Olimpia, soprattutto per donari di militari. Questa figura testimonia la vitalità della scuola egineta nello stile severo inoltrato: ad essa sono stati riferiti la testa e un braccio d'un guerriero da Olimpia e un arciere con cane su una gemma a Londra, che dimostrano il tentativo di rendere la vitalità e la repentinità delle scene con immagini caratterizzate da un minuto decorativismo e pertanto ascrivibili a un momento avanzato della scuola egineta.

SIMONIDE (XXXV.143).

Pittore attivo probabilmente ad Atene in età di Pericle, verosimilmente della cerchia di Aristofonte o Paneno: la sua figura sembra costituire un momento notevole nella maturazione figurativa di istanze ritrattistiche (il suo Agatarco) e allegoriche (la sua Mnemosine).

SOCRATE IL GIOVANE (XXXV.137; XXXVI.32).

Pittore forse ateniese, allievo di Pausia, fiorito nella seconda metà del IV secolo, attivo ad Atene, ricordato per un quadro votivo con Asclepio e allegorie della guarigione richiestogli forse da un privato e destinato al santuario ateniese del dio. Conciliando le tradizioni attica e sicionia, avrebbe meditato sia i valori disegnativi, sia quelli cromatici, ottenendo effetti piacevoli. Il quadro citato si inquadra nel «successo» del santuario di Asclepio ad Atene e nel gusto per rappresentazioni simboliche nell'età di Alessandro.

SOCRATE IL VECCHIO (XXXIV.26; XXXVI.32).

Filosofo di Atene, nato nel 470 o 469, morto nel 399: figlio dello scultore in marmo Sofronisco, fu anch'egli iniziato a quest'arte. Il padre, scultore già affermato e forse d'indirizzo democratico, avrebbe assicurato al figlio, negli anni successivi al 450, la commissione, dovuta a iniziativa dello stato ateniese (e probabilmente promossa dalla dirigenza democratico-radicale), delle statue di culto delle Cariti, per il luogo di culto delle dee, forse di nuova costituzione, a sud dei Propilei. Le tre statue, riconoscibili nel tipo Chiaramonti, furono realizzate in maniera tradizionalista e ionizzante, che doveva distingere la bottega di Sofronisco e forse, nel momento in cui Atene intendeva realizzare una pace *de facto*, se non *de iure*, con la Persia e propagandare il sostrato che accomunava Atene agli «alleati» ioni, poteva anche avere un significato politico.

SOPOLI (XXXV.148).

Pittore greco attivo a Roma nella prima metà del I secolo a. C. nella ritrattistica: costituí una grande officina, con diversi lavoratori dipendenti. Uno di questi fu Antioco Gabino. Egli diede un contributo all'affermazione della ritrattistica come branca autonoma, in età tardorepubblicana.

SOSO (XXXVI.194).

Mosaicista pergameno fiorito probabilmente nei decenni centrali del II secolo a. C., ricordato per il suo «pavimento non spazzato», in cui era compresa, sembra, una scena di colombe in vari atteggiamenti, realizzato con tessere minute e multicolori. Con questa creazione, egli si sarebbe richiamato alla tradizionale simbiosi di scene d'interno, temi riparografici e modellazioni luministiche (alla resa cromatica e chiaroscurale era funzionale anche l'adozione di tessere assai piccole), che risaliva al primo ellenismo e aveva attecchito

particolarmente in terra ionica, innestandovi un piú diretto e «barocco» confronto tra arte e realtà effettuale (su un pavimento, era rappresentato proprio un pavimento) e coinvolgendo lo spettatore, inglobato ora nella scena proposta (visto che poteva sostare e percorrere il «pavimento non spazzato»); quest'opera appare quindi uno dei primi esempi noti di concezione della rappresentazione come delimitazione e, potenzialmente, avvolgimento dello spazio interno, portata poi alle estreme conseguenze in età tardoellenistica e protoimperiale.

SOSTRATO I (XXXIV.60).

Bronzista, figlio della sorella di Pitagora di Reggio e allievo di questi, altrimenti ignoto.

SOSTRATO II (XXXIV.51).

Bronzista ateniese, figlio di Eufranore, fiorito nel 328-325 a. C., attivo ad Atene nella produzione di statue iconiche per committenti sia pubblici sia privati (due da Atene: una dall'*agorá* e un'altra dal teatro di Dioniso Eleutereo; e una dal Pireo).

SOSTRATO III (XXXVI.83).

Architetto figlio di Dessifane da Cnido, fiorito alla fine del IV e nei primi decenni del III secolo: come altri artefici dell'epoca, anche Sostrato sembra esser stato attivo in un primo momento per la città di appartenenza, per poi trasferirsi a corte di un re promotore di una politica di monumentalizzazione della sua capitale. Per Cnido, forse ancora alla fine del IV secolo, realizzò la passeggiata pensile, con presumibile richiamo ai Giardini Pensili di Babilonia: con essa, Sostrato si segnala quale ideatore di opere rispondenti a esigenze paesistiche e a un'estetica della meraviglia; probabilmente quest'opera lo rese famoso e gli valse la chiamata ad Alessandria, alla corte di Tolomeo I; quivi egli potrebbe esser stato allievo del massimo promotore dell'architettura spettacolare, Dinocare di Rodi (quasi conterraneo di Sostrato). Intorno al 300 a. C., su incarico di Tolomeo I, ideò la prima torre portuale, rimeditando, per la configurazione esterna, il Mausoleo di Alicarnasso. Con Tolomeo II, divenne una delle persone piú influenti a corte, confidente del re, ambasciatore di importanti missioni. Col faro, egli seppe coordinare in un unico monumento le ricerche di caratterizzare le architetture con dimensioni insolite, ritmo ascensionale, arditezza tecnica e un'apparenza esterna scenografica, tipiche dell'epoca.

STADIO (XXXV.146).

Pittore e scultore ateniese, condiscepolo con Teodoro di Nicostene, maestro di Policle il Giovane, attivo nella prima metà del II secolo a. C., è una delle prime voci della maniera neoattica incipiente.

STEFANO (XXXVI.33).

Scultore in marmo, forse magnogreco, allievo a Roma di Pasitele, attivo in questa città dal 40 a. C. circa alla piena età augustea, costituendo una propria scuola di scultura (fu suo allievo Marco Cossuzio Menelao), noto per il gruppo di Appiadi (riconoscibile nelle tre fanciulle nude reggenti un bacino) e per l'Atleta Albani. Di indirizzo neoattico arcaista, rielaborò in chiave eclettica prototipi arcaici e severi, formulando un nuovo canone, che ambiva riassumere quanto di meglio sarebbe stato formulato nei momenti piú importanti della scultura greca.

STENNIDE (XXXIV.51, 90).

Bronzista di Olinto, figlio di Erodoro, ancor fanciullo, distrutta la sua città, emigrò ad Atene, di cui ottenne la cittadinanza. Allievo di Leocare, col quale realizzò il monumento di Pandaite sull'Acropoli di Atene, una delle sue prime opere, fu attivo per un cinquantennio, dal 335 al 285 a. C. circa, soprattutto ad Atene, ma anche per monumenti di Oropo, Olimpia e Sinope, creando statue di divinità, iconiche e immagini di dolenti, probabilmente funerarie: i soggetti delle sue opere sono tipici della temperie eclettica attica del primo ellenismo.

STIPPACE (XXXIV.81).

Bronzista greco da Cipro, emigrò ad Atene probabilmente in seguito alla spedizione ateniese sull'isola del 450-449 e quindi partecipò al programma pericleo di monumentalizzazione dell'Acropoli, legandosi forse a Licio e alla scuola mironiana: probabilmente in questo quadro rientra la sua statua di Arrostitore, sull'Acropoli. Infine a Olimpia realizzò gli stalli per le partenze delle corse equestri, progettati da Cleeta. Se l'Arrostitore è riconoscibile in alcune scene vascolari e in due sculture dall'Olimpieio di Atene e da Dodona, Stippace si situerebbe nel momento iniziale dell'indirizzo arcaistico; tuttavia nella rappresentazione di una figura caratteristica (lo schiavetto che soffia a piene gote) egli prelude alle raffigurazioni dei vari tipi umani di età tardoclassica.

STRATONICO (XXXIII.156; XXXIV.84 sg., 90).

Bronzista da Cizico, attivo soprattutto a Pergamo negli ultimi decenni del III secolo: distintosi dapprima come toreuta (cosí in un'iscrizione da Delo del 235), partecipò poi alla realizzazione del primo donario celebrativo della vittoria contro i Galati. La sua opera piú famosa era la serie dei ritratti di filosofi, momento della rievocazione della cultura attica classica nel dotto mondo pergameno. A lui sono stati riferiti il Menippo dei Musei Capitolini, il filosofo da Delfi e una testa da Anticitera, pervasi di passionalità barocca. Egli avrebbe dunque cercato di rendere innanzitutto la potenza delle passioni, portando agli esiti conseguenti l'indirizzo inaugurato da Firomaco.

STRONGILIONE (XXXIV.82).

Bronzista, quasi sicuramente ateniese, fiorito intorno al 400 a. C. Probabilmente allievo di Licio, di cui avrebbe rilevato la bottega, legato a Stippace, fu a sua volta maestro di Olimpiostene e Cefisodoto il Vecchio, l'erede della sua bottega. Di scuola mironiana, rimeditò le rappresentazioni di animali e di episodi mitici colti nel loro svolgersi: ad es., il cavallo di Troia, da cui stavano per uscire gli eroi greci; Artemide in corsa. Di indirizzo oligarchico, il suo momento di maggior successo coincide con la sconfitta di Atene del 404, quando ricevette committenze prestigiose da Atene e Megara. Appare legato al santuario di Artemide Brauronia sull'Acropoli (clientela ereditata da Mirone e Licio) e a centri di culto di Megara e Tespie, che si serviranno di questa bottega ancora con Prassitele.

STUDIO (XXXV.116).

Pittore parietale romano fiorito nella prima età augustea, decoratore probabilmente di residenze private: ideò lo «sfondamento» delle pareti con vedute infinite di paesaggi naturali o animati con scene di genere o parzialmente

modificati con impianti architettonici (esistenti anche prima, ma giustificati da rappresentazioni mitiche, come le *Ulixis errationes per topia*), dall'enorme successo, per la loro rispondenza: sul piano del gusto, alla valorizzazione degli spazi interni, all'involucrazione cromatica dei medesimi, alla subordinazione, già in atto in età tardorepubblicana, delle figure umane a vaste rappresentazioni ambientali e a scansioni prospettiche (già col II stile), e infine al bisogno d'evasione, che giustifica anche la coeva produzione letteraria idillica e favolistica; sul piano sociale, alla connotazione del *dominus* con uno *status* principesco, al quale il paesaggio idillico era strettamente associato, e col potere e la ricchezza ad esso connessi.

TAURISCO IL GIOVANE (XXXIII.156; XXXV.144; XXXVI.33 sg.).

Scultore in marmo di Tralle, figlio di Artemidoro, appartenente a una famiglia di scultori, ma adottato da un altro artista, Menecrate, fu attivo sulla costa dell'Asia Minore e sulle isole prospicienti, soprattutto a Rodi, tra il 170 e il 140 circa. Egli è ricordato per gli Ermeroti, una delle tante variazioni sul tema ermaico del medio ellenismo asiano, creati probabilmente per Rodi; e per il gruppo colossale del supplizio di Dirce, realizzato col fratello (dei due, Taurisco doveva essere la personalità piú cospicua, essendo ricordato anche per un'opera «individuale»): quest'ultima opera, pure originariamente a Rodi, riconosciuta nel «Toro Farnese» e, per la figura di Dirce, in diverse sculture da Rodi, dimostra che i due stemperarono la grandiosità, il patetismo, la spinta ascensionale, derivati dalla loro educazione asiana, con un trattamento pittoricistico e con la realizzazione di un insieme statico (cfr. la configurazione piramidale e quindi «chiusa» del gruppo), dando dunque un proprio contributo alle ricerche di effetti chiaroscurali tipiche della maniera rodia.

TAURISCO IL VECCHIO (XXXVI.33).

Pittore e cesellatore nato probabilmente in Asia Minore, forse in Ionia, fiorito nel III secolo a. C., attivo nelle tematiche atletica (il suo discobolo), bucolica (il Panisco) e soprattutto mitica (i suoi quadri con Clitennestra, Polinice e Capaneo): minimo comune denominatore dei suoi dipinti sembra essere stato l'interesse per movimenti repentini. Con i quadri dai temi mitici, egli avrebbe valorizzato episodi patetici per creare scene di inedita tensione emotiva, con soggetti mossi da forti cariche passionali, contribuendo all'affermazione del barocco asiano. Come cesellatore, egli può esser messo in relazione con la voga degli argenti lavorati propria del primo ellenismo (la relazione tra le due attività dell'artista sarebbe da ricercare nella sua vocazione al preziosismo).

TELEFANE IL GIOVANE (XXXIV.68).

Bronzista di Focea, in Ionia settentrionale, attivo nei primi decenni del V secolo a. C., lavorò dapprima a corte di Dario (prima del 485 a. C.) e Serse (forse, tra il 485 e il 480 a. C.) a Persepoli, poi, forse con l'invasione persiana (quindi dopo il 480), si stabilí in Tessaglia, probabilmente a Larissa. A quest'ultimo periodo vanno riferite le sue statue di Apollo, dell'atleta Spintaro e della ninfa Larissa, eponima della città. A questo bronzista si deve forse riferire un apporto all'irradiazione del gusto ionico sia nei palazzi imperiali di Persepoli sia nelle stele tessale e in particolare proprio di Larissa.

TELEFANE IL VECCHIO (XXXV.16).

Pittore di Sicione, fondatore della scuola di pittura di questa città, fiorito probabilmente intorno al 680 a. C., sarebbe stato con Aridice un «pioniere» delle modellazioni di scene e immagini con abbondanti linee interne e parti risparmiate dal colore. La sua famiglia ne avrebbe continuato la tradizione (forse un suo discendente sarebbe il Telefane che firma un «quadretto» dall'Acropoli di Atene del 600 circa).

TEODORO I (XXXV.152).

Coroplasta samio fiorito agli inizi de VII secolo, sarebbe stato uno degli «scopritori» dell'arte di modellare la terracotta: con questa figura si può mettere in relazione la probabile presenza di una produzione coroplastica a Samo fin dalla fine dell'VIII secolo.

TEODORO II (VII.198; XXXIV.83; XXXVI.90).

Scrittore, ingegnere, architetto, scultore (in terracotta, legno, marmo, ferro, bronzo, argento e oro), incisore di pietre preziose e cesellatore, di Samo, congiunto di Reco e Telecle: è il massimo artista ionico di età arcaica, attivo tra il 570 e il 525 a. C., in tutta la Grecia, ma soprattutto in Ionia. Risolse problemi tecnici, come quello di costruire su terreni paludosi gettando un letto di carbone; perfezionò alcuni strumenti (tra i quali il tornio e la livella). Come architetto, eresse con Reco il primo gigantesco tempio ionico, quello d'Era a Samo, collaborò poi alla realizzazione di quello d'Artemide a Efeso, eresse un altro impianto a Lemno, a Sparta realizzò l'edificio per l'assemblea. Come scultore, perfezionò la bronzistica (a cera perduta, talora anche con la creazione prima delle due metà separate dalla statua, poi giustapposte), facendo statue di culto per diversi santuari della Grecia, e la scultura in marmo, terracotta e ferro. A lui si deve la prima considerazione della scultura a soggetto umano come branca autonoma (per la quale avrebbe forse avuto la cittadinanza onoraria di Mileto); fece il primo autoritratto, ovviamente ideale. Come toreuta, realizzò crateri, sia in bronzo sia in argento; intagliò pietre preziose (memorabile quella per l'anello di Policrate), creò oggetti atti a suscitare meraviglia, come il platano e la vigna d'oro con frutti di gemme. Scrisse un trattato sul tempio d'Era a Samo, inaugurando la pratica di accompagnare i progetti con scritti illustrativi. È l'espressione piú compiuta della coscienza della creatività individuale maturata con l'arcaismo ionico.

TEODORO III (XXXV.146).

Pittore di Samo trasferitosi probabilmente ad Atene, allievo di Nicostene, fiorito nella prima metà del II secolo a. C., autore forse di quadri votivi posti sull'Acropoli di Atene, è una delle prime voci della maniera neoattica incipiente.

TEOMNESTO (XXXIV.91; XXXV.107).

Bronzista e pittore di Sardi, figlio di Teotimo, fiorito nella seconda metà del IV secolo e attivo a Olimpia, Chio e soprattutto a Elatea, alla corte del tiranno Mnasone in scultura per statue iconiche di atleti, guerrieri, cacciatori e offerenti, in pittura per immagini di eroi. È probabile che anch'egli, come Asclepiodoro, avesse ricevuto un'educazione policletea e fosse pertanto interessato a figure singole, rappresentate al di fuori di contesti narrativi, soprattutto per i problemi ritmici.

TEONE (XXXV.144).

Pittore di Samo fiorito nell'eta dei Diadochi, portò agli esiti estremi il soggettivismo di Lisippo e Apelle, esprimendo una maniera basata sulla fantasia, con immagini scaturite esclusivamente dai sentimenti individuali: egli studiò soggetti in preda a forti passioni (un guerriero assetato di strage; Oreste spinto dall'odio a uccidere la madre; Oreste folle; Tamiro disperato), ispirandosi alla tragedia e inaugurando l'interesse per il sommovimento patetico che connoterà il barocco pergameno.

TEORO (XXXV.144).

Pittore fiorito all'inizio del III secolo, attivo prevalentemente ad Atene, forse allievo di Aristide il Giovane, certo vicino a Epicuro (e assertore probabilmente della concezione edonistica dell'arte) e a Demetrio Poliorcete: muovendo dal patetismo del suo maestro, avrebbe approfondito lo studio di immagini in rapido moto e dell'ambientazione sia temporale sia spaziale, pervenendo quindi da un lato alla pittura di genere (cfr. il quadro con colui che si soffia il naso), d'altro lato all'organamento del primo ciclo storico-mitico (cfr. le tavole sulla guerra di Troia) e di scene d'interno (le uccisioni di Egisto e Cassandra).

TERIMACO (XXXIV.50; XXXV.78).

Bronzista e pittore di ambiente ionico fiorito nel 352-349 a. C., altrimenti ignoto.

TIMAGORA (XXXV.58).

Pittore di Calcide attivo intorno alla metà del V secolo, noto per aver affrontato Paneno in concorsi di pittura a Delfi e a Corinto, riportando la vittoria nel primo di essi e componendo un carme per l'occasione. Egli testimonia quindi l'accettazione dell'equazione simonidea tra pittura e poesia.

TIMANTE (XXXV.64, 72-74).

Pittore di Citno nelle Cicladi attivo nell'ultimo trentennio del V secolo: forse fu educato alla pittura a Sicione, città di cui sarebbe divenuto cittadino. Al suo soggiorno nel Peloponneso dovrebbe risalire la ricerca di un'immagine virile canonica, ch'egli avrebbe infine risolto in una figura di Eroe. Probabilmente si trasferí ad Atene, dove avrebbe indirizzato la sua produzione verso narrazioni mitiche, elaborando soggetti tipici della cultura teatrale (il Ciclope) e sofistica (il Palamede). Frutto della sua affermazione sarebbero la sua chiamata a Teo in Ionia, dove superò Colote con l'Ifigenia; e a Samo, dove prevalse sullo stesso Parrasio con l'Aiace. Timante sembra aver improntato la sua produzione con un tono oratorio, accentuando i moti dell'animo.

TIMARCHIDE (XXXIV.91; XXXVI.35).

Bronzista e scultore in marmo ateniese, figlio di Policle, fratello di Timocle, padre di Policle e Dionisio, attivo tra il 185 e il 146 a. C. In un primo tempo lavora da solo prima ad Atene (tra il 185 e il 180: per statue di divinità per il santuario di Dioniso Melpomene) e poi a Roma (per l'Apollo con la cetra nel tempio di Apollo *in Circo*, per il simulacro di Giunone nel tempio di Giunone Regina e fors'anche per statue di atleti, armati, cacciatori e sacrificanti: dopo il 180), infine, col fratello Timocle, a Elatea in Focide (per statue di Asclepio e Atena) e a Tritea in Acaia (per un atleta: nel 146 a. C.). Fu

magistrato monetale ad Atene, forse nel 149 a. C. È uno dei primi diffusori a Roma della maniera attica medioellenistica e, a giudicare dall'Apollo con la cetra, riconoscibile nel tipo Cirene, si doveva rifare a prototipi della corrente prassitelica, reinterpretandoli alla luce del colorismo e dei ritmi aperti in voga ad Atene nel II secolo a. C.

TIMARCO (XXXIV.51).

Bronzista, scultore in legno e soprattutto in marmo ateniese, figlio minore di Prassitele: la sua attività è documentata tra il 310 e il 290 a. C. Poiché egli sembra avere un demotico diverso da quello del padre, probabilmente si fece adottare da un altro scultore, per ereditarne la bottega (quella paterna era stata ereditata dal fratello Cefisodoto) e quindi dapprima lavorò in proprio (a quest'epoca risalirebbe l'unica sua opera a noi nota creata da lui solo); in seguito, egli lavorò col fratello.

TIMARETE (XXXV.59, 147).

Pittrice ateniese figlia di Micone il Giovane, fiorita intorno al 400 a. C., ricordata per un'Artemide nel santuario della dea a Efeso: avrebbe dipinto secondo la maniera polignotea fino alle soglie del IV secolo.

TIMOCLE (XXXIV.52).

Bronzista ateniese, figlio di Policle, fratello di Timarchide il Vecchio, fiorito nel 156-153 a. C., attivo forse tra il 180 e il 140 a. C. circa di indirizzo neoattico. Abbiamo notizia di tre statue ch'egli fece in collaborazione col fratello: un Asclepio intonso e un'Atena combattente («*Promachos*»), lo scudo della quale era una copia di quello dell'Atena Vergine («*Parthénos*») di Fidia, per i rispettivi santuari di Elatea, in Focide: l'Atena è forse riproposta in tipi monetali della città; e una statua di atleta a Tritea in Acaia, del 146 a. C. Egli appare uno dei promotori di quella particolare tendenza in seno al movimento neoattico volta a riproporre la maniera fidiaca.

TIMOMACO (VII.126; XXXV.136, 145).

Pittore di Bisanzio, attivo nella prima metà del I secolo a. C., morto tra il 46 e il 44 a. C., è il pittore neoattico piú celebre di età cesariana, attivo a Roma per una clientela nobiliare (tra cui Cesare), di cui soddisfa la «domanda» di pitture rappresentanti persone e interessi, anche culturali, dei committenti, interpretati con una maniera «tardoclassica», ritenuta particolarmente illustre. Pertanto i suoi quadri proponevano ritratti, isolati o in gruppi, e temi derivati dal teatro, specie euripideo (cfr. i suoi «Aiace» e «Medea»).

TIMONE (XXXIV.91).

Bronzista ateniese, fiorito nella seconda metà del II secolo a. C., attivo ad Atene con statue di atleti, armati, cacciatori e sacrificanti: una sua statua iconica stava sull'Acropoli. Si inserisce nella rielaborazione di raffigurazioni tardoclassiche di tipi umani in atto ad Atene nel II secolo a. C.

TIMOTEO (XXXIV.91; XXXVI.30-32).

Scultore in marmo e bronzista probabilmente di Epidauro, attivo nella prima metà del IV secolo: dopo un suo alunnato ad Atene, dove sarebbe stato attivo come bronzista per statue di atleti, armati, cacciatori e sacrificanti, verso il 380 fu richiamato a Epidauro per eseguire i modelli, in terracotta o in gesso, della decorazione scultorea e realizzare direttamente gli acroteri di un lato, forse quello orientale. La celebrità cosí acquisita gli valse la chiama-

ta, prima del 350 a. C., al Mausoleo di Alicarnasso, per il quale fu attivo sul lato meridionale (forse, anche in questo caso, solo per la preparazione di modelli, poi affidati a officine che li traducevano in sculture in marmo). Timoteo rimedita le soluzioni formali postfidiache, rendendole funzionali all'espressione della tensione e del contrasto dinamico, che rendono le sue sculture il necessario presupposto del patetismo scopadeo e del pittoricismo prassitelico.

TISIA (XXXIV.91).

Bronzista ateniese, forse appartenente a una famiglia di artigiani che oltre a lavorare il bronzo modellava la terracotta (un possibile antenato, ceramista, visse intorno al 500 a. C.), fiorito nel IV secolo o in età ellenistica, ricordato per statue di atleti, armati, cacciatori e sacrificanti.

TISICRATE (XXXIV.67, 83, 89; XXXV.146).

Bronzista di Sicione, figlio di Tenia, allievo di Euticrate, padre del bronzista Tenia e del pittore Arcesila, maestro del bronzista e scrittore d'arte Senocrate. Attivo tra il 320 e il 280 a. C., soggiornò prima ad Atene, dove è attestata una sua quadriga, poi in Beozia, per ritratti e per un grande gruppo dal tema mitico (forse Latona spaventata per l'apparizione d'un cinghiale quando nasceva Apollo), infine in Macedonia, alla corte di Demetrio Poliorcete, per statue iconiche, soprattutto per quella del sovrano, nota grazie a diverse repliche (notevole una da Ercolano): il ritratto esprimeva l'ispirazione divina del re, proponeva i valori di spazialità e ambientazione paesistica e coglieva il soggetto in una posa naturale e realistica, elementi comuni a tutta la scuola lisippea.

TITEDIO LABEONE (XXXV.20).

Pretore, poi proconsole in Narbonese, e pittore romano vissuto in età giulioclaudia e morto a età molto avanzata, noto perché la moglie Vestilia fu esiliata nel 19 d. C. per la sua condotta dissoluta: Titedio dipingeva piccoli quadri, probabilmente di genere. Sembra pertanto si possa inquadrare nella fortuna delle rappresentazioni di genere in età protoimperiale.

TRASONE (XXXIV.91).

Bronzista o architetto di Efeso, fiorito probabilmente nel primo ellenismo, attivo a Efeso per il sacello di Ecate con la statua della dea (forse la sua opera piú rinomata), una fontana e statue di personaggi dell'Odissea (Penelope ed Euriclea). È ricordato anche per raffigurazioni di atleti, armati, cacciatori e sacrificanti. Forse inaugurò la voga di rievocare soggetti omerici con opere statuarie, ripresa poi da Antigono di Caristo. È possibile ch'egli sia il creatore, con la sua Ecate, del tipo di dea con tre teste e sei braccia: in tal caso, avrebbe contribuito all'affermazione del barocco asiatico.

TURPILIO (XXXV.20).

Cavaliere romano dalla *Venetia*, forse di Verona, vissuto probabilmente in età giulioclaudia e morto prima della composizione del libro XXXV dell'enciclopedia pliniana, ricordato perché dipingeva con la sinistra. Dev'esser stato attivo a Verona, dove si trovavano le sue opere. Questo pittore dimostra la presenza di una produzione pittorica «d'autore» e di collezioni di capolavori «firmati» nella *Venetia* in età altoimperiale.

VALERIO OSTIENSE (XXXVI.102).

Architetto romano ricordato per aver eretto un teatro provvisorio per i giuochi edili di Libone, intorno al 50 a. C. Egli dotò di una copertura la vasta area teatrale: quest'episodio potrebbe forse inserirsi nelle ricerche di definire gli spazi interni e riunire in un volume unico i vari elementi della tipologia teatrale, proprie dell'architettura di ambito romano in età tardorepubblicana.

VULCA (XXXV.157).

Coroplasta veiente, fiorito all'inizio del VI secolo, educato forse alla scuola di coroplasti corinzi emigrati con Demarato in Etruria meridionale alla metà del VII secolo, fu attivo per il figlio di Demarato, Tarquinio Prisco, con la statua di culto per il tempio di Giove Capitolino; si ignora il committente di un suo Ercole. Vulca, sulla base delle innovazioni corinzie nell'illustrazione figurata fittile dei templi dell'ultimo VII secolo, avrebbe meditato per la prima volta le esigenze figurative di templi dell'area etrusco-laziale, adottando per esse un'espressione coroplastica (adatta agli impianti etrusco-italici) e dando forse inizio alla reinterpretazione di moduli arcaici, intesi come apparenze esterne e definiti quindi con dinamismo grafico, maniera che sarebbe stata portata poi ai conseguenti sviluppi dalla sua scuola, attiva per Veio e Roma fino alla fine del VI secolo.

ZENODORO (XXXIV.45-47).

Bronzista e toreuta greco, forse micrasiatico, attivo nell'età di Claudio e Nerone, specializzato in riproduzioni di antichi vasi cesellati e nella creazione di statue colossali: notevoli soprattutto il Mercurio degli Arvenni e la statua gigantesca di Nerone; è il maggior interprete del barocco neroniano in scultura.

ZEUSI (XXXV.61-66, 111).

Pittore greco nato a Eraclea, probabilmente Minoa in Sicilia, intorno al 455, educato alla pittura primieramente nell'isola (forse alla bottega di Demofilo d'Imera), trasferitosi poi ad Atene intorno al 435, dove fu forse allievo di Neseo di Taso. Qui avrebbe conosciuto Socrate e dato luogo ai celebri confronti con Parrasio, si sarebbe arricchito e sarebbe vissuto in modo eccentrico. Trasferitosi in Macedonia, alla corte di Archelao, alla fine del V secolo, morí nel 397 a. C. Egli fu tra i primi pittori che condizionarono in piccola parte la propria produzione a richieste di committenti, ma seguirono prevalentemente un proprio programma d'arte, consistente nella creazione con la pittura di mondi fantastici, talora avulsi dalla mimesi del reale, e nelle ricerche di rendere la plasticità e lo spazio tramite la modellazione chiaroscurale e le ombreggiature (ottenute con mescolanze cromatiche e sovrapposizioni di colori trasparenti) e di ottenere configurazioni armoniche tramite la modularità delle parti e dell'insieme; corrispettivo di queste ricerche formali fu la sua indifferenza all'espressione di contenuti morali. Egli rappresentò pertanto spesso soggetti frivoli, o meglio stimolanti soprattutto sul piano formale, con una predilezione per le immagini di grazia: non a caso le sue opere piú significative erano un'Elena (la piú celebre si trovava presso Crotone), un Erote coronato di rose, ad Atene, e un atleta, simbolo del suo ideale estetico. Egli pertanto esprime il trapasso tra piena e tarda classicità.

ZEUSIADE (XXXIV.51).

Bronzista greco, forse ateniese, allievo di Silanione, fiorito alla fine del IV secolo. Se egli è lo scultore con questo nome che fece la statua di Iperide e se questa può essere riconosciuta nel tipo Vienna-Firenze, si deve concludere che avrebbe esasperato l'espressività e i contrasti chiaroscurali cari a Silanione.

ZMILI (o SMILI) (XXXVI.90).

Scultore di *xóana* e statue votive e architetto di Egina, figlio di Euclide, attivo probabilmente nel 610-560 circa per i maggiori santuari di Era (di Argo, Olimpia e Samo), culto al quale egli appare particolarmente legato; a Samo, probabilmente in seguito a una comune attività con Reco e Teodoro, la sua bottega acquisí pure competenza nell'architettura; l'ultima tappa della sua attività potrebbe forse essere quella di Lemno per un labirinto, che lo vedrebbe forse attivo come architetto ancora con Reco e Teodoro. L'accostamento di Smili a Dedalo in Pausania fa pensare che questi, come Dipeno e Scilli, a lui coevi, avesse rimeditato il canone dedalico, ponendo le premesse del linguaggio figurativo egineta.

Nota critica, abbreviazioni, prospetto dei pesi e delle misure e nota alle illustrazioni

Nota critica.

Posta l'edizione di Karl Mayhoff (per cui vedi la Nota biobibliografica nel primo volume) a base della presente, non si è tuttavia mancato all'occasione opportuna sia di utilizzare contributi particolari, soprattutto della piú avanzata ma non ancora completa edizione delle Belles Lettres, sia di proporre qualche soluzione diversa.

Si dànno qui di seguito gli elenchi delle varianti adottate dai curatori dei singoli libri, seguite dalle corrispondenti lezioni del Mayhoff.

XXXIII	5	et auri	ut auri
		Et aurum	Aurum
	9	et virtutis	ut virtutis
		etiamnum	etiam nunc
	11	fortasse	prae se
	17	Poetelio	Poetilio
	18	anulos quoque	anulosque
	25	ostentatio est	ostentatio sit
	26	ut	vel
	33	Gaius	C.
		in ferreo	ferreo
	38	Idem	Iidem
		l.	II l.
		huic	hic
		Piso	trium Piso
	43	etiamnum	etiam nunc
	47	libras	libram
	52	victo	victae
		rege	regi
	77	idem	iidem
	84	duabus	II
	85	eum	eo
	88	tunc	tum

	100	inventum	inventu
	105	a Graecis additur	ac remedio est addita
	108	scirorytida	scirerytida
		reumenen	peumenen
	109	sex	VI
		desinat	dies desinat
	110	litum	cuti
	115	Indico nomine	inscitia nominum
	122	ut per	super
	128	duci, speciem fieri	duci in speciem vitri
		Sed	Est
	129	Thraecidicae	Threcidicae
	132	tota	totas
	133	etiamnum	etiam nunc
	148	anno conditae urbis DLXV	[anno conditae urbis DLXV]
	150	invexit, ne quid deesset.	invexit. Ne quid deesset,
		Pariterque	pariter quoque
	156	Antipater quoque	Antipatro qui
		dictus est.	dictus est . . . ,
		Ephesius, Hedys	Ephesius [hedys]
		duae	II
	157	sed	et
	160	ommutuit	omittunt
	161	Aegyptium, maxime probatum	Aegyptium maxime probatur
		Scythicum: hoc	Scythicum mox
	162	XI	I
XXXIV	1	alia	alia re
	6	quam quoniam	quoniam
	10	sed	sic
	14	-	et
	33	nota per significationem anni, temporis	nota [aut per significationem anni temporis]
	55	talo	telo
	68	quoniam Thessaliae	quoniam . . . Thessaliae
	69	-	, qui
		Algumena	Alcumena
	91	Scopas uterque;	copas uterque;
	94	In Cyprio coronarium et regulare est utrumque ductile. Coronarium	In Cyprio [coronarium et regulare est utrumque ductile] coronarium

	95	profusum in aquam frigidam	perfusum aqua frigida
	100	utilis	inutilis
	101	qua	quam
	108	ignorant, pars maior et nomina exteritur.	ignorant. parent nominibus excitetur!
	109	–	squama
	114	ita	ea
	116	vitium quae	vitiatum quam
	140	et tamen vita ipsa	et ars antiqua ipsa
	142	certo	Ceraso
	148	Dinochares	Timochares
	149	est. Cantabriae	est Cantabriae.
	155	hoc modo: ... oboli VI	hoc modo: propolis oboli VI
	156	–	in
	165	*$\overline{\text{XLV}}$	*$\overline{\text{CCLV}}$
	167	sentitur et	sentitur. et
XXXV	16	pingerent invenit	pinxere inlevit
	17	Lanuvi	Lanivi
	22	pictam	[picturam]
	30	cerussa, usta	cerussa usta
	35	picturis – Ex ea fit ochra exusta rubrica	tectoriis rubrica Ea et fit ochra exusta
	37	quoque nascitur;	quod nascitur,
	38	inarescat	continuo arescat
	48	viride quod	viride est quod
	72	vidisset; ergo	vidisset, et, cum
	75	picturam in genera	picturam: genera
	83	nobis	Rhodi
	87	aliqua. Quippe	alia, quia ipse
	90	orbam	orbati
	91	tali opere ... victo sed inlustrato	tantopere ... aevis victa, sed inlustrata
	94	Antoniae	Dianae
	97	ipsum, repercussum, claritatis colorem album excitaret ... sed et cum ratione magna.	ipsum, cum repercussum ... colorum omnium luminum
	98	laete	e lacte

	102 –	sic
	contra	ceu tria
	106 Cydippen, Tlepomenum	Cydippen et Tlepomenum
	108 Aristidi	Aristidis
	116 . (punto)	, (virgola)
	fraudando	fraudanda
	120 floridus ac umidus	floridis tumidus
	124 et	ei
	125 ecuit Dionysius	emit . . . Dionysius
	131 opera	operum
	132 sedens.	sedens
	–	. (punto)
	quadripedes	quadripedum
	138 Astypale	Astypalaea
	141 pompeio	pompeo
	142 iste	, . . . *ime*
	143 fullonis, quinquatruus	fullonis quinquatrum
	144 emungentem	inungentem
	146 Aristonides	Aristocydes
	155 et pisces . . .	nemo posset
	159 diximus, vel	diximus. neque
	168 seblum	solitum
	170 quin	quia
	171 quae	fiunt
	–	nos
	175 –	solum
	176 –	in
	181 inlitum	intrito
	184 coloris	caloris
	mixtura ea non nigrescit; alterum	mixtura . . . alterum
	–	et
	186 vocamus	vocant
	189 –	cum adipe
	197 atque	itaque
	199 Lochium	Antiochium
	200 rectorem	Hectorem.
XXXVI	3 auferentibus?	auferentibus!
	4 glandia	Claudianae
	5 legum,	legum.

	12	iocorum	iocosam
	18	ambitu, formae	ambitu, in formae
	19	nascenti adsunt	sunt nascenti . . . s
	25	Poton et Phaetontem, qui	Pothon, qui
	33	Eniochi	Heniochi
	35	deam, Dionysius	deam Dionysius
	39	signa Pasiteles	signa Praxiteles
	65	idem digressis	idem . . . digressis
	89	L	D
	91	tricenum	trecenum
	128	a Boebeide	ab Euboea
	130	mons	magnes
	133	molitus	mollis
	134	nigro colore	nigro
	159	secari aiunt	secant tantum
	161	breves maculae	breves. Macula
		quarum	quorum
		maiore parte	maiore ex parte
	186	facile	genus facile
	193	Ophirio	Aegyptio
	197	hereditate eius	hereditate Sei eius
XXXVII	7	par	non par
	8	Sed forte	Et forte
	14	illa relicino	illo relicino
		illa ex margaritis	ficta ex margaritis
		illa severitate	ita severitate
	22	spectantur imi.	spectantur. Iam
	23	concretum	concreto
	32	hoc est in Hispania	[hoc est in Hispania]
	36	pro ture	ipso ture
	37	depelli	adpelli
	42	aut mari	ac mari
		certe	certa
	45	arma	harena
	52	id esse contendunt,	id,
		esse volunt,	esse contendunt
	55	comes auri	[comes auri]
	57	interpretatione Graeca indomita vis	[interpretatione Graeca indomita vis]
	58	in medica vi	medica vi

62	virentes	silentes
66	hoc est ut colorem expellat, aciem recipiat	[hoc est ut colorem expellat, aciem recipiat]
68	candor hic coloris. Sunt item vitia capillamentum	candor. Haec coloris sunt vitia item corporis capillamentum
70	repertorum in loco qui Thoricos vocatur;	repertorum. In loco, qui Thoricos vocatur,
71	qui	quidam
73	Laconicos in Taygeto	in Taygeto
79	contracta perspicuitatis	castrata perspicuitati
80	est, atque	est; qui
94	nubilantes attollat	nubilante sit, si attollatur,
95	in unius	unius
97	candido	e candido
100	pro natura et Garamanticam	Garamanticam
103	accensu	adsensu
105	reperta, sed laudatissima	reperta est; laudatissimae
110	adhaerens	adhaerescens
116	similis est et sardae, imitata et violas	[similis est et sardae, imitata et violas]
117	quoniam optime signent	[quoniam optime signent]
119	in gloria	in gloria est
122	Phoeniciae	Phoenices
123	praecellentis	praecellens
	color	nitor
126	aurichalcum.	aurichalcum,
127	usu, appellantur	usu. Appellantur
	repertas quo	repertas et quo
135	similes eas esse securibus	[similes eas esse securibus]
142	additae	addita
144	ut adamas	[ut adamas]
146	contra lymphatum habentem vim.	cum . . . contra lymphatum habentibus.
148	in nigra	nigra
149	rubentis	rubetis
155	alia	in alia
	superiori	superficiei
158	igitur dormientibus amputant	[igitur dormientibus amputant]
	ita caput	ita
165	fulgorem solis accidentem	fulgore solis accidente
	mutat	mutat eum

166	vel pallida	et pallida
167	hoc sibi nomen adoptavit	[hoc sibi nomen adoptavit]
168	portante secum in extremitatibus candidam lucem	[portante secum in extremitatibus candidam lucem]
	hyaenae † et ob id invasae †	hyaenae lapides, . . .
	subditae	subditi
174	est	fit
180	natales	natalis
183	smaragdina	livida
186	nephros	nephros sive renes
187	ab accipitre	ab accipitris
	ex rutilo sanguinea; in medio	rutila, sanguinea; media
188	roborum	arborum
	tenent. Narcissitim (narcissi)	tenent narcissitim
	distinguitur, etiam odore.	etiam cetera distinctam
189	in nigro	[in nigro]
	in candido aut cyaneo	[in candido aut cyaneo]
191	croci similitudinem	croci, polian canitiei similitudinem
	spargens, polian canities,	spargens e nigro,
	rosae similis est	rosae est
194	Cochlides quoque,	Cochlides, quae
	distribui	distingui
	sectantium	spectantium
195	utque quaedam	utque eaedem

Abbreviazioni.

Per le opere piú frequentemente collazionate nelle note del presente volume, si sono adottate queste abbreviazioni (vedi anche vol. I, pp. LXVI sg.; vol. II, p. 687; vol. III**, p. 895; vol. IV, p. 627).

IG
Inscriptiones Graecae.

LIMC
Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae.

CIL
Corpus Inscriptionum Latinarum, Berlin 1862-.

Roescher
W. H. Roescher, *Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig 1884-86, 1924-37.

RE
A. Pauly, G. Wissowa, *Real Encyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart 1894-.

Olympia
Olympia: die Ergebnisse der Ausgrabung: Textband V, Die Inschriften, a cura di W. Dittenberger e K. Purgold, Berlin 1896.

Sellers
E. Sellers, a cura di, *The Elder Pliny's chapters on the History of Art*, London 1896.

Platner, Ashby
S. B. Platner, T. Ashby, a cura di, *A topografical dictionary of Ancient Roma*, London 1929.

Ferri
S. Ferri, *Plinio il Vecchio. Storia delle arti antiche*, Roma 1946.

Gallet de Santerre, Le Bonniec
Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, livre XXXIV, texte établi et traduit par H. Le Bonniec, commenté par H. Gallet de Santerre et par H. Le Bonniec, Paris 1953.

EAA
Enciclopedia dell'arte antica, I, Roma 1958.

Rouveret
Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, livre XXXVI, texte établi, traduit et commenté par J. André, R. Bloch, A. Rouveret, Paris 1981.

Croisille
Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, livre XXXV, texte établi, traduit et commenté par Jean-Michel Croisille, Paris 1985.

Prospetto dei pesi e delle misure.

Per il frequente ricorrere di misure lineari e di peso in questa sezione dell'opera di Plinio, ne forniamo qui le equivalenze:

acetabolo = 1/4 di emina = 1/8 di sestario = circa 0,068 l
ciato = 1/12 di sestario = circa 0,045 l
congio = 6 sestari = circa 3,24 l
cubito = circa 0,444 m
denario = circa 4,55 g
dracma = denario = 6 oboli
emina = 1/2 sestario = circa 0,27 l
libbra = 12 once = circa 326,4 g
mina = 100 dracme = circa 450 g
moggio = 16 sestari = circa 8,64 l
obolo = 1/6 di dracma = circa 0,75 g
oncia = 1/12 di libbra = circa 27,2 g
piede = circa 0,296 m
quadrante = 1/4 di libbra = circa 81,6 g
scrupolo = 1/24 di oncia = circa 1,13 g
sestario = circa 0,54 l
vittoriato = 1/2 denario = circa 2,27 g

Nota alle illustrazioni.

Johann Joachim Winckelmann fu, come ben si sa, il primo grande studioso moderno dell'arte classica, avvicinata con un mistico senso della bellezza e della perfezione antica. La sua *Storia dell'arte dell'antichità* contiene una descrizione e piú ancora un «sistema», che attinge alle opere e alle fonti – tra cui abbondantemente Plinio – con un profondo e specifico senso estetico, secondo cui i Greci eccelsero e sono meritoriamente «il piú degno oggetto di studio e d'imitazione».

La prima traduzione italiana di quell'opera fondamentale uscí a Milano in due volumi nel 1799 per mano dell'abate Amoretti e per le cure tipografiche dei monaci cistercensi del monastero di Sant'Ambrogio Maggiore. L'accompagnano numerose calcografie e riproduzioni di opere d'arte preclassiche e classiche, interpretate e spiegate da Winckelmann in modo spesso significativo.

Ne sono qui riprodotte: «Musa Winkelmaniana [*sic*]» disegnata su pasta; Bassorilievo su ara tonda del Museo Capitolino con le divinità Mercurio, Apollo e Diana, «opera antica etrusca, ma di tal bellezza, che può gareggiare coi greci lavori»; Corniola del Museo Stoschiano con Tideo in atto di estrarsi una freccia dalla gamba destra; Corniola in forma di scarabeo, dello stesso museo, con cinque dei sette eroi che assediarono Tebe, designati coi propri nomi in caratteri etruschi; Cratere con scena simposiaca o funebre della collezione Trivulzio; Particolare di bassorilievo d'arte romana del Museo Capitolino, che «par che rappresenti una dispensa»; Decorazione pittorica di un vaso della collezione Hamilton, «il piú sublime pezzo di disegno che rimasto siasi fra le opere degli antichi»; Particolare del combattimento di Echetlo a Maratona, effigiato in una decorazione di urna, della Villa Albani.

Seguono una Figura virile in marmo nero, vestita in foggia femminile, arte egizia, Villa Albani; Erma femminile greca, fattura tarda in stile arcaico, Villa Albani; «Bella Pallade di grandezza naturale», statua di Villa Albani, raro esempio di «stile sublime» (Fidia, Policleto, Scopa, Alcamene, Mirone), contemporaneo allo splendore in Grecia «della filosofia e della libertà», con «una certa durezza» e non «la grazia che nella seguente epoca dell'arte diede Prassitele»; Due prigionieri galli giacenti, statue di Villa Albani con tratti somatici nordici nel volto; Re barbaro prigioniero scolpito in porfido, a Villa Albani, esempio non già della compostezza e grevità greche, «indizio presso gli antichi di un'anima grande», bensí «della piú vile soggezione»; infine due frammenti pittorici indicati come provenienti dai dintorni di Roma e raffiguranti l'uno la favola di Atena che punisce le figlie di Cecrope per aver aperto il canestro contenente il piccolo Erittonio; l'altro una scena di danza con flautista.

Indici dei nomi di persona, dei luoghi e dei popoli

INDICE DEI NOMI DI PERSONA

Abrone, pittore, XXXV.141, 146.
Accio, Lucio, poeta, XXXIV.19.
Achille, XXXIV.77, 82, 152.
Acragante, cesellatore, XXXIII.155.
Adad, divinità siriaca, XXXVII.187.
Aezione, *vedi* Ezione.
Africani, *vedi* Scipione Africano, Publio Cornelio e Scipione Emiliano, Publio Cornelio.
Africano Maggiore, *vedi* Scipione Africano, Publio Cornelio.
Afrodisio di Tralle, scultore, XXXVI.38.
Agelada, bronzista di Argo, XXXIV.49, 55, 57.
Agesandro, scultore, XXXVI.37.
Agesia (Egesia), bronzista, XXXIV.78.
Aglaofonte, pittore di Taso, XXXV.60.
Agnone di Teo, generale di Alessandro Magno, XXXIII.50.
Agoracrito di Paro, scultore, XXXVI.17.
Agrippa, Marco Vipsanio, XXXIV.13, 62; XXXVI.38, 102, 104, 121, 189.
Agrippa, Mario, XXXV.26.
Agrippina Minore, XXXIII.63; XXXV.201.
Alcamene, scultore di Lemno, XXXIV.49, 72; XXXVI.16, 17.
Alceta di Rodi, XXXVI.22.
Alcibiade, generale ateniese, XXXIV.26, 88.
Alcimaco, pittore, XXXV.139.
Alcistene, ballerino, XXXV.147.
Alcone, cesellatore e scultore, XXXIV.141.
Alessandro III, re di Macedonia, *detto* Magno, XXXIII.50; XXXIV.14, 48, 51, 59, 63, 64, 67, 70, 150; XXXV.85, 86, 89, 93, 98, 106, 168; XXXVI.89; XXXVII.8, 10, 19, 193.
Alessandro Poliistore, storico, XXXVI.79.
Alessi, bronzista, XXXIV.50.
Aleva, bronzista ateniese, XXXIV.86.
Allobrogico, *vedi* Fabio Massimo Allobrogico, Quinto.
Amazzoni, XXXVI.18.
Amimone, danaide, XXXVII.6.
Ammone, divinità egiziana, XXXVII.167.
Anassandro, pittore, XXXV.146.
Anassilao, filosofo pitagorico, XXXV.175.
Androbio, pittore, XXXV.139.
Androbulo, bronzista ateniese, XXXIV.86.
Androcide, pittore di Cizico, XXXV.64.
Anficrate, bronzista ateniese, XXXIV.72.
Anfione, liberto di Quinto Catulo, XXXV.200.
Anfistrato, scultore, XXXVI.36.
Anfizioni, XXXV.59.
Anicio, Quinto, di Preneste, XXXIII.17.
Annibale, XXXIII.20, 45, 51, 96, 97; XXXIV.32; XXXV.169; XXXVI.2.
Annio, padre di Gneo Flavio, XXXIII.17.
Annio Feziale, XXXIV.29.
Anteo, bronzista greco, XXXIV.52.
Antidoto, pittore greco, XXXV.130.
Antifilo, pittore greco, XXXV.114, 138.
Antignoto, bronzista ateniese, XXXIV.84.
Antigono, filosofo, scrittore e bronzista, di Caristo, XXXIV.84; XXXV.68.
Antigono Monoftalmo, XXXV.90.
Antimaco, bronzista, XXXIV.86.
Antioco IV Epifane, re di Siria, XXXIV.24.
Antioco, Manilio, XXXV.199.
Antipatro, cesellatore, XXXIII.156.
Antistene di Rodi, XXXVI.79.
Antistio Vetere, Gaio, XXXIII.32.
Antonia minore, madre di Claudio, XXX.94.
Antonio, Gaio, *detto* Ibrida, magistrato e uomo politico, XXXIII.53.
Antonio, Marco, triumviro, XXXIII.50, 83, 132; XXXIV.6, 58; XXXV.200; XXXVII.81, 82.
Antoride, pittore greco, allievo di Aristide il Vecchio, XXXV.111.
Anubi, divinità, XXXIII.131.
Anziati, XXXIV.20.
Apella, bronzista di Megara, XXXIV.86.
Apelle, pittore di Colofone, figlio di Pitea, XXXV.42, 50, 75, 76, 79-97, 107, 111, 118, 123, 140, 145.
Apione, *detto* Plistonice, grammatico di Alessandria, XXXV.88; XXXVI.79; XXXVII.75.
Apollo, XXXIV.14, 26; XXXV.71; XXXVI.10, 23; XXXVII.14.
Apollodoro il Giovane, filosofo e bronzista ateniese, XXXIV.81, 86.
Apollodoro il Vecchio, pittore di Atene, XXXV.60, 62.
Apollonide, incisore, XXXVII.8.
Apollonio, scultore di Tralle, XXXVI.34.
Apollonio Rodio, poeta epico, XXXVII.32.
Appio Cieco, *vedi* Claudio Cieco, Appio.
Aquilio, Manio, generale romano, XXXIII.48.
Arcesila, pittore, XXXV.146.

Arcesilao, coroplasta e scultore, XXXV.155, 156; XXXVI.33, 41.
Archelao, re di Macedonia, XXXV.62.
Archelao «il Geografo», re di Cappadocia, XXXVII.46, 95, 104, 107.
Archermo, scultore, XXXVI.11-13.
Arellio, pittore romano, XXXV.119.
Arellio Fusco, XXXIII.152.
Argio, bronzista argivo, XXXIV.50.
Argonauti, XXXV.130; XXXVI.99.
Aridice di Corinto, pittore, XXXV.16.
Aristagora di Mileto, XXXVI.79.
Aristarete, pittrice, XXXV.147.
Aristiaco, pittore di Tebe, XXXV.108.
Aristide il Giovane, pittore di Tebe, figlio di Nicomaco, XXXV.24, 98-100, 110, 145.
Aristide il Vecchio, artista tebano, discepolo di Policleto, XXXIV.50, 72; XXXV.75, 111, 122.
Aristobulo, pittore, XXXV.146.
Aristoclide, pittore, XXXV.138.
Aristodemo, bronzista ateniese, XXXIV.86.
Aristofonte, pittore di Taso, XXXV.138.
Aristogitone, ateniese, XXXIV.17, 72.
Aristolao, pittore di Sicione, XXXV.137.
Aristone di Mitilene, bronzista e cesellatore, XXXIII.156; XXXIV.85.
Aristone di Tebe il Giovane, pittore, XXXV.110.
Aristone di Tebe il Vecchio, pittore tebano, XXXV.111.
Aristonida il Giovane, bronzista di Rodi, XXXIV.140.
Aristonida il Vecchio, pittore e bronzista di Rodi, XXXV.146.
Aristotele, XXXV.106, 162.
Aristrato, tiranno di Sicione (nel 360-357 a. C.), XXXV.109.
Armodio, ateniese, XXXIV.17, 72.
Arpocrate, divinità, XXXIII.41.
Arsinoe II, sorella e moglie di Tolomeo II, XXXVI.69; XXXVII.108.
Artaferne, generale persiano, nipote di Dario I, XXXV.57.
Artemidoro, scultore, XXXVI.34.
Artemidoro di Efeso, geografo, XXXVI.79.
Artemisia, sorella e moglie di Mausolo, re di Caria, XXXVI.30, 31.
Artemone il Giovane, scultore, XXXVI.38.
Artemone il Vecchio, scrittore, pittore e bronzista di Fliunte, XXXV.139.
Asaruba, XXXVII.37.
Asclepiodoro, scrittore, pittore e bronzista ateniese, XXXIV.86; XXXV.80, 107.
Asdrubale, XXXV.14.
Asinio, *vedi* Asinio Pollione, Gaio.
Asinio Gallo, Gaio, console nell'8 a. C., XXXIII.135.
Asinio Pollione, Gaio, XXXIII.32; XXXV.10; XXXVI.23-25, 33.
Asopodoro, bronzista argivo, XXXIV.50.
Astilo, atleta, XXXIV.59.
Atalanta, mitica cacciatrice, XXXV.17.
Atamante, eroe tessalo-beota, XXXIV.140.
Ateni, scultore, XXXVI.11-14.
Atenione di Maronea, pittore, XXXV.134.
Atenodoro il Giovane, scultore di Rodi, XXXVI.37.
Atenodoro il Vecchio, bronzista di Clitore (in Arcadia), XXXIV.50, 86.
Attalo, *vedi* Tolomeo I.
Attalo I, re di Pergamo, XXXIV.84; XXXV.172.
Attalo II, re di Pergamo, XXXV.24, 100.
Attalo III, re di Pergamo, XXXIII.148.
Attico, Tito Pomponio, editore e commerciante d'opere d'arte, XXXV.11.
Atto Navio, leggendario augure romano, XXXIV.21, 22, 29.
Aufidio, Marco, XXXV.14.
Auge, liberta, XXXV.200.
Augusto, Gaio Giulio Cesare Ottaviano, imperatore, XXXIII.30, 33, 83, 151; XXXIV.3, 19, 58; XXXV.21, 27, 91, 94, 119, 131; XXXVI.13, 28, 36, 55, 70-72, 183, 196; XXXVII.8, 10, 27.
Aurelio, Lucio, console nel 157 a. C., XXXIII.55.
Autobulo, pittore, XXXV.148.
Autolico, pancraziaste, vincitore nelle Grandi Panatenee del 422 a. C., XXXIV.79.
Avito, Dubio, XXXIV.47.

Bacchiadi, XXXV.152.
Bacco, XXXV.24; *vedi anche* Libero.
Balbo, Lucio Cornelio, partigiano di Cesare e di Ottaviano, XXXVI.60.
Batone, bronzista di Eraclea (Pontica o al Latmo), XXXIV.73, 91.
Batraco, architetto spartano, XXXVI.42.
Belo (o Baal), divinità assira, XXXVII.149, 160.
Berenice, regina, madre di Tolomeo II, XXXVII.108.
Bocco, Lucio Cornelio, XXXVII.24, 97, 127.
Boeda, bronzista, figlio di Lisippo, XXXIV.66, 73.
Boeto, bronzista di Calcedonia in Bitinia, XXXIII.155; XXXIV.84.
Briasside, scultore di stirpe caria, nato ad Atene, XXXIV.42, 73; XXXVI.22, 30, 31.
Briete, pittore di Sicione, padre di Pausia, XXXV.123.
Bruto, Lucio Giunio, XXXIII.9; XXXIV.28; XXXVI.112.
Bruto, Marco Giunio, XXXIII.39; XXXVI.7.
Bruto Calleco, Decimo Giunio, XXXVI.26.
Bularco, pittore greco, XXXV.55.
Bupalo, scultore e architetto, XXXVI.11-13.
Butade, coroplasta, XXXV.151-53.
Butoride, XXXVI.79.

Calamide, bronzista, XXXIII.156; XXXIV.47, 71; XXXVI.36.
Calate, pittore, XXXV.114.

Calcostene (o Caicostene), bronzista e modellatore, XXXIV.87; XXXV.155.
Caligola, Gaio Giulio Cesare Germanico, imperatore, XXXIII.33, 53, 79; XXXV.18; XXXVI.74, 111, 122; XXXVII.17.
Calipso, pittrice, XXXV.147.
Callia, ateniese, XXXIII.113.
Callicle, bronzista e pittore di Megara, XXXIV.87; XXXV.114.
Callicrate, artista microtecnico di Sparta, XXXVI.43.
Callide, bronzista greco, XXXIV.85.
Callimaco, arconte polemarco di Atene, XXXV.57.
Callimaco, architetto, scultore e pittore, XXXIV.92.
Callisseno, bronzista e scrittore di Rodi, XXXIV.52; XXXVI.67.
Callistene di Olinto, storico, XXXVI.36.
Callisto, liberto dell'imperatore Claudio, XXXIII.134; XXXVI.60.
Callistrato, XXXVII.51, 94.
Callistrato, bronzista greco, XXXIV.52.
Callone, bronzista d'Elide, XXXIV.49.
Calpurnio, *vedi* Pisone Frugi, Lucio Calpurnio.
Calvo, Gaio Licinio, oratore e *poeta novus*, XXXIII.140; XXXIV.166.
Cambise, re di Persia, XXXVI.66.
Camillo, Marco Furio, XXXIII.14, 112; XXXIV.13, 23.
Canaco il Giovane, bronzista, XXXIV.50; XXXVI.42.
Canaco il Vecchio, scultore, XXXIV.75.
Candaule di Mirso, re di Lidia, XXXV.55.
Cantaro, bronzista di Sicione, figlio di Alessi, XXXIV.85.
Carete, XXXVII.33.
Carete di Lindo, bronzista, XXXIV.41, 44.
Carmada, pittore greco, XXXV.56.
Carmantide, pittore, XXXV.146.
Carvilio, Spurio, questore, XXXIV.13, 43.
Cassandro, re di Macedonia dal 305 al 297 a. C., XXXV.110.
Cassio, Spurio, console nel 496 a. C., XXXIV.15, 30.
Cassio Salano, XXXIV.47.
Cassio Severo, oratore, XXXV.164.
Catilina, Lucio Sergio, XXXIII.34.
Catone, Marco Porcio (Uticense), XXXIV.92.
Catone il Censore, Marco Porcio, XXXIV.31; XXXVI.174.
Catulo, Quinto Lutazio, console con Lepido nel 78 a. C., XXXIII.57; XXXIV.54, 77; XXXV.13, 200; XXXVI.49, 109.
Catullo, Gaio Valerio, XXXVI.48, 154; XXXVII.81.
Cefisodoro, bronzista e pittore ateniese, XXXIV.74; XXXV.60.
Cefisodoto il Giovane, bronzista e scultore, XXXIV.51, 87; XXXVI.24.
Cefisodoto il Vecchio, bronzista ateniese, XXXIV.50, 87.
Celio, Marco, XXXV.165.
Cencrami, bronzista ateniese, XXXIV.87.
Ceno, pittore, XXXV.140.
Censorino, Gaio Marcio, console nell'8 a. C., XXXIII.135.
Centauri, XXXVI.18, 33.
Cepi, bronzista, XXXIV.87.
Cepione, Gaio Quinto Servilio, XXXIII.20.
Cerere, XXXIV.15; XXXVI.23.
Cesare, Gaio Giulio, XXXIII.53, 56; XXXIV.18; XXXV.21, 26, 83, 136; XXXVI.48, 70, 102, 103, 135; XXXVII.11.
Cestio Gallo, Gaio, console nel 35 d. C., XXXIV.48.
Cherea, bronzista, XXXIV.75.
Cheremone, eunuco del re Nectebi (Nectanebo II), XXXVI.89.
Chersifrone, scrittore e architetto, XXXVI.95.
Cicerone, Marco Tullio, XXXIII.34; XXXIV.6, 48; XXXV.11; XXXVI.22, 46.
Cidia, pittore di Citno, XXXV.130.
Cidone, bronzista, XXXIV.53.
Cimone, pittore di Cleone, XXXV.56.
Cinegiro, ateniese, fratello di Eschilo, XXXV.57.
Cipselo, tiranno di Corinto, XXXV.16.
Ciro II il Grande, fondatore dell'impero persiano, XXXIII.51; XXXVI.9.
Claudio, imperatore, XXXIII.23, 33, 41, 54, 63, 134, 145; XXXIV.40, 69; XXXV.3, 19, 94, 201; XXXVI.57, 60, 70, 122, 124; XXXVII.85.
Claudio, Appio, console con Publio Servilio nel 495 a. C., XXXV.12.
Claudio Cieco, Appio, XXXIII.17.
Cleante, pittore corinzio, XXXV.16.
Clelia, XXXIV.28, 29.
Cleomene, scultore, XXXVI.33.
Cleonte, bronzista e pittore di Sicione, XXXIV.87; XXXV.140.
Cleopatra, XXXIII.50.
Clesippo, tintore, XXXIV.11, 12.
Clodio, cesellatore, XXXIII.139.
Clodio Pulcro, Publio, XXXIV.21; XXXVI.103.
Colote, bronzista e scultore, XXXIV.87; XXXV.54.
Concordia, divinità, XXXIII.19.
Congo, Marco Giunio, giurista e antiquario, XXXIII.36.
Coponio, scultore romano, XXXVI.41.
Coponio, Quinto, XXXV.162.
Corebo, pittore, XXXV.146.
Cornelia, madre dei Gracchi, XXXIV.31.
Cornelio Nepote, XXXIII.146; XXXV.16; XXXVI.48, 59.
Coruncanio, Tiberio, XXXIV.24.
Crasso, Lucio Licinio, oratore, XXXIII.147; XXXIV.14; XXXV.25; XXXVI.7.
Crasso, Marco Licinio, triumviro, XXXIII.134.

Cratero, generale di Alessandro Magno, XXXV.168.
Cratero, scultore, XXXVI.38.
Cratino, bronzista e pittore di Sparta, XXXV.140, 147.
Cresila, bronzista, XXXIV.53, 74.
Creso, re di Lidia, XXXIII.51, 137; XXXV.172.
Crisogono, liberto di Silla, XXXV.200.
Crizia (o Crizio), bronzista ateniese, XXXIV.49, 85.
Cronio, incisore, XXXVII.8.
Ctesia, autore di un trattato geografico, XXXVII.39.
Ctesia, bronzista e toreuta, XXXIV.85.
Ctesicle, scultore e pittore, XXXV.140.
Ctesidemo, pittore, XXXV.114, 140.
Ctesilao, bronzista, XXXIV.75.
Ctesiloco, pittore di Efeso, XXXV.140.
Cupido, XXXVI.22.
Curione, Gaio, cesariano, XXXVI.116, 117, 120.

Daifrone, bronzista, XXXIV.87.
Daippo, bronzista di Sicione, figlio di Lisippo, XXXIV.87.
Damofilo, XXXV.154.
Dario I d'Istaspe, imperatore di Persia, XXXIII.137; XXXIV.68; XXXVI.132.
Dati, generale dei Persiani, XXXV.57.
Deculone, XXXV.70.
Dedalo il Giovane, bronzista e modellatore fittile, XXXIV.76.
Dedalo il Vecchio, architetto e scultore, XXXVI.85.
Dedalsa, scultore bitinio, XXXVI.35.
Deianira, personaggio mitologico, XXXV.139.
Deifobo, XXXV.138.
Deliade, artista, XXXIV.85.
Demarate, madre di Alcibiade, XXXIV.88.
Demarato, padre di Tarquinio Prisco, XXXV.16, 152.
Demea di Clitore, bronzista, XXXIV.50.
Demetrio, bronzista ateniese, XXXIV.76.
Demetrio, liberto di Pompeo, XXXV.200.
Demetrio, mercante, XXXIII.164.
Demetrio di Magnesia, storico, XXXVI.79.
Demetrio Falereo, signore di Atene e re di Macedonia, XXXIV.27; XXXV.144.
Demetrio Poliorcete, re di Macedonia, XXXIV.41; XXXV.104, 105, 146.
Democrito, XXXVII.69, 146, 149, 160, 186.
Democrito (Damocrito), bronzista di Sicione, XXXIV.87.
Demofilo di Imera, pittore, XXXV.61.
Demone, bronzista, XXXIV.87.
Demostene, XXXIII.25.
Demostrato, senatore romano, storico, XXXVII.34, 85, 86.
Demotele, XXXVI.79, 84.
Dercilide, scultore, XXXVI.36.
Diana, XXXV.93, 132; XXXVI.10, 12, 13.
Diceogene, pittore, XXXV.146.
Dinia, pittore greco, XXXV.56.
Dinocare, architetto e scultore, XXXIV.148.
Dinomene, bronzista, XXXIV.50, 76.
Dinone, bronzista, XXXIV.50.
Diocle, XXXVII.53.
Diodoro, bronzista e cesellatore, XXXIV.85.
Diogene, scultore ateniese, XXXVI.38.
Diomede, XXXIII.7.
Dionisio, XXXV.125.
Dionisio, astronomo, XXXVI.79.
Dionisio il Giovane, pittore greco, XXXV.113, 148.
Dionisio il Vecchio, scultore ateniese, XXXVI.35.
Dionisodoro, musicista, XXXVII.7.
Dionisodoro, pittore, XXXV.146.
Diopo, coroplasta, XXXV.152.
Dioscuride, incisore, XXXVII.8.
Diossippo, atleta, XXXV.139.
Dipeno, scultore, XXXVI.9, 10, 14.
Domizio, XXXIII.17.
Doroteo, pittore greco, XXXV.91.
Drusiliano, *detto* Rotondo, schiavo dell'imperatore Claudio, XXXIII.145.
Druso, Marco Livio, tribuno della plebe, XXXIII.20, 46, 141.
Duilio, Gaio, console nel 260 a. C., XXXIV.20.
Duride di Samo, storico peripatetico, discepolo di Teofrasto, XXXIV.61; XXXVI.79.

Ecateo, bronzista e cesellatore, XXXIII.156; XXXIV.85.
Ecfanto il Giovane, pittore corinzio, XXXV.16.
Ecfanto il Vecchio, pittore corinzio, XXXV.16.
Eeta, re della Colchide, figlio del Sole, XXXIII.52.
Egia, bronzista e scultore ateniese, XXXIV.49, 78.
Egineta, coroplasta, XXXV.145.
Elasippo di Egina, pittore, XXXV.122.
Elena, XXXIII.81; XXXIV.77; XXXV.17, 138.
Elio Cato, *vedi* Tuberone, Quinto Elio.
Elio, Gaio, tribuno della plebe, XXXIV.32.
Eliodoro, bronzista e scultore, XXXIV.91; XXXVI.35.
Emilio Paolo, *vedi* Paolo, Lucio Emilio.
Empedocle, filosofo, XXXVI.202.
Eniade, pittore, XXXV.143.
Enioco, scultore, XXXVI.33.
Ennio, Quinto, XXXV.19.
Epicuro, XXXV.5, 144.
Epigono, bronzista, XXXIV.88.
Eraclide, pittore macedone, XXXV.135, 146.
Eraclidi, XXXV.55.
Ercole, XXXV.139; XXXVI.10.
Erigono, pittore di Sicione, XXXV.145.
Erillo, pittore greco, XXXV.60.
Erinna, poetessa del IV secolo a. C., XXXIV.57.
Ermia, principe, XXXVII.66.

Ermodoro di Efeso, ispiratore delle XII tavole, XXXIV.21.
Ermolao, scultore, XXXVI.38.
Erodoto, XXXVI.79, 84.
Erote, Staberio, XXXV.199.
Eschilo, XXXVII.31, 32.
Esopo, XXXVI.82.
Esopo, Claudio, attore tragico, XXXV.163.
Esperidi, XXXVII.38.
Eubulide, bronzista ateniese, XXXIV.88.
Eubulo, bronzista ateniese, XXXIV.88.
Euchiro il Giovane, bronzista ateniese, XXXIV.91.
Euchiro il Vecchio, coroplasta, XXXV.152.
Eudoro, bronzista e pittore, XXXV.141.
Euforione, bronzista e cesellatore, XXXIV.85.
Eufranore dell'Istmo, scultore e pittore, XXXIV.50, 77; XXXV.111, 128, 130, 146.
Eufrone, bronzista greco, XXXIV.51.
Eugrammo, coroplasta, XXXV.152.
Eumaro di Atene, pittore, XXXV.56.
Eumene I, re di Pergamo, XXXIV.84.
Eunico di Mitilene, bronzista e cesellatore, XXXIII.156; XXXIV.85.
Eupompo, pittore di Sicione, XXXIV.61; XXXV.64, 75.
Euripide, XXXVII.31, 32.
Eussinida, pittore, maestro di Aristide, XXXV.75.
Eutichide, bronzista e pittore, XXXIV.51, 78; XXXV.140; XXXVI.34.
Euticrate, bronzista sicionio, figlio di Lisippo, XXXIV.51, 66, 83.
Eutimide, pittore, XXXV.146.
Evandro, mitico re dei Pelasgi d'Arcadia, XXXIV.33.
Evandro, Gaio Avianio, scultore e toreuta, XXXVI.32.
Evemero, filosofo di Messana, XXXVI.79.
Evenore, pittore di Efeso, padre di Parrasio, XXXV.60.
Ezione (o Aezione), bronzista e pittore, XXXIV.50; XXXV.50, 78.

Fabiano, Papirio, naturalista, XXXVI.125.
Fabii, famiglia, XXXV.19.
Fabio, Gaio, console nel 269 a. C., XXXIII.44.
Fabio Massimo Allobrogico, Quinto, figlio di Fabio Massimo Emiliano, XXXIII.141.
Fabio Massimo Verrucoso, Quinto, XXXIII.45; XXXIV.40.
Fabio Pittore, Quinto, XXXV.19.
Fabrizio Luscino, Gaio, censore nel 275 a. C., XXXIII.153; XXXIV.32.
Facondio Novio, matematico, XXXVI.72.
Falaride, tiranno di Agrigento, XXXIV.89.
Falerione, pittore, XXXV.143.
Famulo, pittore romano, XXXV.120.
Fanide, bronzista greco, XXXIV.80.
Farnace I, re del Ponto, XXXIII.151.
Felicità, divinità, XXXV.156.
Fenestella, annalista e antiquario, XXXIII.21, 146; XXXV.162.
Fenice, architetto greco, XXXVI.67.
Fetonte, XXXVII.31, 33.
Fidia, XXXIV.49, 53, 54, 56, 72, 87; XXXV.54, 57; XXXVI.15-18, 177.
Filemone, commediografo, XXXVII.106.
Filemone, geografo, XXXVII.33, 36.
Filippo II, re di Macedonia, XXXIII.50; XXXV.93.
Filippo, Lucio Marcio, console nel 91 a. C., XXXIII.55.
Filisco il Giovane, scultore di Rodi, XXXVI.34, 35.
Filisco il Vecchio, pittore, XXXV.143.
Filocare, pittore ateniese, XXXV.28.
Filocle, pittore, XXXV.16.
Filone, bronzista greco, XXXIV.91.
Filone, governatore di Tolomeo II, XXXVII.108.
Filosseno, XXXVII.31.
Filosseno, pittore di Eretria, XXXV.110.
Fio (Pépi I), re d'Egitto, XXXVI.67.
Firomaco, bronzista ateniese, XXXIV.51.
Flacco, Quinto Fulvio, console con Lucio Manlio Acidino Fulviano nel 179 a. C., XXXV.14.
Flaminio, Gaio, censore nel 220 a. C., XXXV.197.
Flavio, Gneo, scriba di Appio Claudio Cieco, XXXIII.17-19.
Flora, divinità, XXXVI.23.
Fortuna, divinità, XXXIII.61; XXXVII.3, 4, 19.
Fradmone, bronzista d'Argo, XXXIV.49, 53.
Frine, famosa etera del IV secolo a. C., XXXIV.70.
Frinone, bronzista, XXXIV.50.
Fufidio, Lucio, XXXIII.21.
Furnio, cesellatore, XXXIII.139.

Gaia (o Fufezia), Taracia, vestale, XXXIV.25.
Gaio, XXXIII.135.
Gaio, principe, *vedi* Caligola, Gaio Giulio Cesare Germanico.
Gaio Cesare, *vedi* Caligola, Gaio Giulio Cesare Germanico.
Gaio Fulcinio, XXXIV.23.
Galba, Gaio Sulpicio, XXXIII.32.
Ganimede, XXXIV.79.
Gegania, romana di illustre famiglia patrizia, XXXIV.11, 12.
Germanico, Giulio Cesare, XXXIV.47; XXXVII.42.
Giano, divinità, XXXIII.45; XXXIV.33.
Giganti, XXXIII.70; XXXVI.18.
Giove, XXXIII.14, 112; XXXV.115, 140, 157; XXXVI.43; XXXVII.18.
Giuba II, re di Mauritania, storico e geografo, XXXIII.118; XXXV.39; XXXVI.163; XXXVII.24, 69, 73, 108, 114.
Giugurta, re di Numidia, XXXIII.12, 21; XXXVII.8.

Giuliano, XXXVII.45.
Giulio, Sesto, console nel 157 a. C., XXXIII.55.
Giulio, Sesto, console nel 91 a. C., XXXIII.55.
Giunio, *vedi* Congo, Marco Giunio.
Giunone, XXXVI.43.
Glaucide, bronzista greco, XXXIV.91.
Glaucione di Corinto, pittore, XXXV.134.
Glauco, XXXIII.7.
Glicera, inventrice delle ghirlande di fiori, XXXV.125.
Gorgaso, pittore e coroplasta, XXXV.154.
Gorgia di Lentini, XXXIII.83.
Gorgia di Sparta, bronzista, XXXIV.49.
Gracchi, *vedi* Gracco, Gaio Sempronio e Gracco, Tiberio Sempronio.
Gracco, Gaio Sempronio, XXXIII.34, 35, 48, 147; XXXIV.31.
Gracco, Tiberio Sempronio, XXXIII.34; XXXIV.31.
Grande Madre, divinità, XXXV.165; XXXVI.17.
Gratidiano, Mario, tribuno della plebe, nipote di Gaio Mario, XXXIII.132; XXXIV.27.
Grazio, cesellatore, XXXIII.139.

Harmais, re d'Egitto, XXXVI.77.
Hedys, cesellatore, XXXIII.156.

Iacco, XXXVII.148.
Iaia di Cizico, pittrice, XXXV.147, 148.
Ialiso, eroe eponimo della città di Ialiso, XXXV.102.
Icano, bronzista greco, XXXIV.91.
Ierone II, tiranno di Siracusa, XXXV.22.
Igienonte, pittore greco, XXXV.56.
Iolla, medico bitinico del II secolo a. C., XXXIV.104.
Ione, bronzista greco, XXXIV.51.
Ipatodoro, bronzista, XXXIV.50.
Ipparco, liberto di Marco Antonio, XXXV.200.
Ippide, pittore, XXXV.141.
Ippocrate, medico, XXXVI.202.
Ipponatte, poeta giambico, XXXVI.11, 12.
Irene, pittrice, XXXV.147.
Isidoro, Gaio Cecilio, liberto di Gaio, XXXIII.135.
Isidoto, bronzista, XXXIV.78.
Isigono, bronzista, XXXIV.84.
Ismenia, flautista, XXXVII.6-8.
Ismenia, scrittore, XXXVII.86, 101.

Labeone, Titedio, proconsole nella Gallia Narbonese, XXXV.20.
Laippo, bronzista, figlio e allievo di Lisippo, XXXIV.51, 66.
Lari, XXXVI.204.
Learco, figlio di Atamante, XXXIV.140.
Lentulo, Lucio Cornelio, console, XXXIII.38.
Lentulo Spintere, Publio Cornelio, console nel 57 a. C., XXXIV.44; XXXVI.59.
Leocare, bronzista e scultore ateniese, XXXIV.50, 79; XXXVI.30, 31.
Leone, bronzista e pittore di Rodi, XXXIV.91; XXXV.141.
Leonnato, generale di Alessandro Magno, XXXV.168.
Leontisco, pittore di Sicione, XXXV.141.
Lepido, Marco Emilio, console con Catulo nel 78 a. C., XXXV.13; XXXVI.49, 109.
Lepido, Marco Emilio, triumviro, XXXV.121.
Lesbocle, bronzista, XXXIV.85.
Levini, famiglia, XXXV.8.
Libero (Libero padre), divinità, XXXIII.150; XXXVII.175.
Libone, edile, XXXVI.102.
Licea, XXXVI.84.
Licio, bronzista, XXXIV.50, 79.
Licisco, mercante di schiavi, XXXIV.79.
Lisia, scultore, XXXVI.36.
Lisimache, sacerdotessa di Minerva, XXXIV.76.
Lisippo, bronzista di Sicione, XXXIV.37, 40, 41, 51, 61, 63, 67, 80; XXXV.153.
Lisistrato, bronzista e coroplasta, fratello di Lisippo, XXXIV.51; XXXV.153.
Lisone, bronzista, XXXIV.91.
Livia, moglie di Augusto, XXXVII.4, 27.
Lochio, Publilio, mimografo, XXXV.199.
Lofonte, bronzista greco, XXXIV.91.
Lucano, Gaio Terenzio, XXXV.52.
Lucano, Stennio Stallio, XXXIV.32.
Lucilio, Gaio, XXXVI.185.
Lucio Emilio, censore nel 220 a. C., XXXV.197.
Lucio Marcio, *vedi* Filippo, Lucio Marcio.
Lucio Paolo, *vedi* Paolo, Lucio Emilio.
Lucio Pisone, *vedi* Pisone Frugi, Lucio Calpurnio.
Lucio Roscio, XXXIV.23.
Luciporo, XXXIII.26.
Lucrezia, matrona romana, XXXIV.28.
Luculli, *vedi* Lucullo, Lucio Licinio e Lucullo, Marco Licinio.
Lucullo, Lucio Licinio, console nel 74 a. C., XXXIV.36, 93; XXXV.125, 155, 200; XXXVI.49.
Lucullo, Marco Licinio, console nel 73 a. C., XXXIV.36, 39, 93.
Luperci, XXXIV.18.

Madre degli dèi (Cibele), *vedi* Grande Madre.
Magi, XXXVI.139, 142; XXXVII.54, 118, 124, 135, 142, 144, 145, 147, 155, 156, 165, 169, 186, 192.
Magnete, pastore, XXXVI.127.
Mamurra, cavaliere romano, XXXVI.48.
Mancino, Gaio Ostilio, console nel 137 a. C., XXXIV.18.
Mancino, Lucio Ostilio, XXXV.23.
Mani, XXXIII.2.
Manilio, Manio, luogotenente di Gaio Mario, XXXIII.21.

Manlio Acidino Fulviano, Lucio, console nel 179 a. C., XXXV.14.
Manlio Imperioso Torquato, Tito, XXXIII.15.
Manlio Vulsone, Gneo, XXXIV.14; XXXVII.12.
Marcello, Marco Claudio, XXXVII.11.
Marcio, Quinto, console nel 186 a. C., XXXIII.138.
Marcio Re, Quinto, pretore nel 144 a. C., XXXVI.121.
Marcio Settimo, Lucio, XXXV.14.
Marcio Tremulo, Quinto, console nel 206 a. C., XXXIV.23.
Marciporo, XXXIII.26.
Marco Emilio, console, XXXIV.30.
Marco Emilio, *vedi* Lepido, Marco Emilio.
Mario, Gaio, XXXIII.12, 21, 150; XXXVI.116.
Mario, Gaio il Giovane, figlio di Mario, XXXIII.16.
Marco Lucullo, *vedi* Lucullo, Marco Licinio.
Marte, XXXVII.14.
Massimo, prefetto d'Egitto, XXXVI.69.
Mausolo, re di Caria, XXXV.172; XXXVI.30, 47.
Mecenate, XXXVII.10.
Medea, maga, figlia di Eeta re della Colchide, XXXVII.173.
Mela, scultore, XXXVI.11.
Melanzio, pittore greco, XXXV.50, 76, 80.
Meleagro, generale di Alessandro Magno, XXXV.168.
Meleagro, mitico eroe, XXXVII.40, 41.
Memnone, mitico re degli Etiopi, XXXVI.58.
Mena, liberto di Sesto Pompeo, XXXV.200.
Menandro, commediografo, XXXVII.106.
Menandro, re di Caria, XXXV.93; XXXVI.45.
Menecmo, scrittore e bronzista di Sicione, XXXIV.80.
Menecrate, liberto di Sesto Pompeo, XXXV.200.
Menecrate, scultore e architetto, XXXVI.34.
Menelao, XXXIII.81; XXXVI.197.
Menenio Agrippa, XXXIII.138.
Menestrato, bronzista e scultore ateniese, XXXVI.32.
Menio, Gaio, console nel 338 a. C., XXXIV.20.
Menodoro, bronzista di Mallo, XXXIV.91.
Menogene, bronzista di Pergamo, XXXIV.88.
Mentore, cesellatore greco, XXXIII.147, 154.
Merenda, Servio Cornelio, XXXIII.38.
Meride, re d'Egitto, XXXVI.84.
Mesfere (Tutmosi III Menkheperrê), re di Eliopoli, XXXVI.64, 69.
Messalla, Marco Valerio Massimo, XXXV.22.
Messalla Corvino, Marco Valerio, oratore, storico e poeta, XXXIII.50; XXXIV.22.
Messalla il Vecchio, *vedi* Messalla Rufo, Marco Valerio.
Messalla Nigro, Marco, Valerio, console con Marco Pisone nel 61 a. C., XXXVII.13.
Messalla Rufo, Marco Valerio, console nel 53 a. C., XXXIV.137; XXXV.8.
Metella, XXXVI.116.
Metello Macedonico, Quinto Cecilio, pretore nel 148, console nel 143 a. C., XXXIV.31, 64.
Metrodoro, filosofo e pittore, XXXV.135.
Metrodoro di Scepsi, scrittore (seconda metà del II secolo a. C.), XXXIV.34; XXXVII.35, 61, 178.
Magro, bronzista, XXXIV.91.
Micciade, scultore, XXXVI.11.
Micone il Giovane, pittore e scultore ateniese, XXXV.59, 147.
Micone il Vecchio, pittore e bronzista ateniese, XXXIII.160; XXXIV.88; XXXV.42, 59.
Mida, mitico re della Frigia, XXXIII.8, 51.
Milone, Tito Annio, tribuno della plebe, XXXVI.103, 104.
Milone, pittore, XXXV.146.
Milone di Crotone, atleta, XXXVII.144.
Milziade, generale ateniese, XXXV.57.
Minerva, XXXVI.10; XXXVII.14.
Minucio Esquilino Augurino, Lucio, prefetto dell'annona nel 439 a. C., XXXIV.21.
Mirmecide, *detto* Epimicrido, scultore microtecnico di Mileto, XXXVI.43.
Mirone, bronzista di Eleutere, XXXIV.10, 49, 50, 57, 68, 79; XXXVI.32.
Mitridate, re del Ponto, XXXVII.169.
Mitridate VI Eupatore, re del Ponto, XXXIII.48, 151; XXXVII.11, 39.
Mnasea, scrittore, XXXVII.38.
Mnasiteo, pittore, XXXV.146.
Mnasitimo, pittore, XXXV.146.
Mnasone, tiranno di Elatea (in Focide), XXXV.99, 107.
Mnesilao, pittore di Paro, XXXV.122.
Moteride, re d'Egitto, XXXVI.84.
Muciano, Gaio Licinio, governatore romano della Siria, erudito, XXXIV.36; XXXV.164; XXXVI.131, 134.
Mummio, Lucio, *detto* Acaico, console nel 146 a. C., XXXIII.57; XXXIV.12, 36; XXXV.24, 151; XXXVII.12.
Murena, Lucio Licinio, console nel 62 a. C., XXXIII.53; XXXV.173.
Mys, toreuta greco, XXXIII.155.

Narcisso, liberto, XXXIII.134.
Naucero, bronzista greco, XXXIV.80.
Naucide, bronzista e scultore, XXXIV.50, 80.
Nealce, pittore, XXXV.104, 142, 145.
Nearco, pittore, XXXV.141, 147.
Nectebi (Nectanebi II), re d'Egitto, XXXVI.67, 89.
Nemesi (Amenemhet III), re d'Egitto, XXXVI.87.
Nencoreo, re d'Egitto, XXXVI.74.
Neocle, pittore, XXXV.146.
Nerone, imperatore, XXXIII.47, 54, 67, 90, 140, 164; XXXIV.45, 46, 48, 63, 82, 84, 166; XXXV.3, 51, 91, 168; XXXVI.74, 111, 163, 195; XXXVII.17, 19, 20, 29, 45, 50, 64, 118.

Neseo, pittore di Taso, XXXV.61.
Nesiote, artista, XXXIV.49.
Nesso, pittore, XXXV.146.
Nettuno, XXXVI.23.
Nicandro, poeta didascalico, XXXVI.127; XXXVII.31, 102.
Nicanore, pittore di Paro, XXXV.122.
Nicerato, bronzista ateniese, XXXIV.80, 88.
Nicero, pittore tebano, figlio e allievo di Aristide il Vecchio, XXXV.111.
Nicia, XXXVII.36.
Nicia, pittore ateniese, XXXV.27, 38, 130-34.
Nicofane, pittore di Sicione, XXXV.111, 137.
Nicomaco, musicista, XXXVII.7.
Nicomaco, pittore di Tebe, XXXV.38, 50, 108-109, 145, 146.
Nicomede, re di Bitinia, XXXVI.21.
Nicostene, pittore, XXXV.146.
Ninfodoro di Siracusa, scrittore del II secolo a. C., XXXIV.104.
Niobe, XXXVI.28.
Nobiliore, Marco Fulvio, XXXV.66.
Noniano, Servilio, console nel 35 d. C., XXXVII.81.
Nonio, senatore, figlio di Nonio Struma, XXXVII.81, 82.
Nonio Asprenate, Lucio, console nel 6 d. C., XXXV.164.
Nonio Struma, XXXVII.81.
Numa Pompilio, re di Roma, XXXIII.9, 24; XXXIV.1, 33; XXXV.159.

Ocresia, ancella della regina Tanaquil, XXXVI.204.
Ogulnio, Quinto, console nel 269 a. C., XXXIII.44.
Olimpiade, pittrice, XXXV.148.
Omero, XXXIII.6, 12, 13, 81, 115; XXXIV.158; XXXV.9, 96, 132; XXXVI.45, 94.
Opimio, Lucio, console nel 121 a. C., XXXIII.48.
Orazio Coclite, Marco, XXXIV.22, 29; XXXVI.100.
Oro, XXXVII.138.
Ortensio Ortalo, Quinto, oratore, XXXIV.48; XXXV.130.
Ossio, XXXVI.196.
Ottavia, sorella di Augusto, XXXIV.31; XXXV.114, 139; XXXVI.15, 22, 24, 28, 29, 34, 35, 42; XXXVII.11.
Ottavio, cavaliere romano, XXXV.156.
Ottavio, Gneo, pretore nel 168 a. C., XXXIV.13, 24; XXXVI.36.

Pacuvio, Marco, poeta tragico e pittore, XXXV.19.
Pacuvio Tauro, Sesto, tribuno della plebe, XXXIV.22.
Pallante, liberto, XXXIII.134.
Pancaspe, favorita di Alessandro Magno, XXXV.86.
Pandora, mitica prima donna, XXXVI.19.
Paneno, pittore ateniese, fratello di Fidia, XXXV.54, 57, 58; XXXVI.177.
Panfilo, scrittore e pittore di Anfipoli, XXXV.75-77, 123.
Paolo Emilio, *vedi* Paolo, Lucio Emilio.
Paolo, Lucio Emilio, console nel 168 a. C., XXXIII.56, 142; XXXIV.54; XXXV.135.
Papilo, scultore, XXXVI.34.
Parrasio, pittore di Efeso, XXXV.38, 60, 64, 67, 68, 129.
Pasia, pittore, XXXV.145.
Pasitele, scrittore, coroplasta e scultore, XXXIII.130, 156; XXXV.156; XXXVI.35, 39, 40.
Patrobio, liberto di Nerone, XXXV.168.
Patrocle, bronzista sicionio, XXXIV.50, 91.
Pausia, pittore di Sicione, XXXV.123-28, 137.
Pedio, Quinto, console nel 43 a. C., XXXV.21.
Pedio, Quinto, nipote dell'omonimo console nel 43 a. C., XXXV.21.
Perello, bronzista, XXXIV.49.
Pericle, XXXIV.81.
Periclimeno, bronzista, XXXIV.91.
Perillo (o Perilao), bronzista di Agrigento, XXXIV.89.
Perseo, pittore greco, discepolo di Apelle, XXXV.111.
Perseo, re di Macedonia, XXXIII.56, 142; XXXIV.13; XXXV.135.
Petelio, Gaio, XXXIII.17.
Petesuco, re d'Egitto, XXXVI.84.
Petronio, Tito, XXXVII.20.
Pino, Cornelio, pittore romano, XXXV.120.
Pireico, pittore, XXXV.112.
Pirgotele, incisore, XXXVII.8.
Piromaco, bronzista, XXXIV.80, 84; XXXV.146.
Pirro, bronzista ateniese, XXXIV.80.
Pirro, re dell'Epiro, XXXIII.42; XXXVII.5.
Pirro Neottolemo, figlio di Achille, XXXIV.78.
Pisciculo, Giunio, cavaliere romano, XXXVI.39.
Pisone, Marco, console con Messalla nel 61 a. C., XXXVII.13.
Pisone Frugi, Lucio Calpurnio, politico e storico, XXXIII.21, 38; XXXIV.14, 29, 30.
Pistone, bronzista, XXXIV.89.
Pitagora, prefetto di Tolomeo, XXXVII.24.
Pitagora di Reggio, bronzista, XXXIV.49, 59, 60, 68.
Pitagora di Samo, filosofo, XXXIV.26; XXXVI.71.
Pitagora di Samo, pittore e bronzista, XXXIV.60.
Pitea, cesellatore, XXXIII.156.
Pitea, viaggiatore e geografo di Marsiglia, XXXVII.35.
Piti (o Piteo), architetto e scultore, XXXVI.31.
Pitocle, bronzista greco, XXXIV.52.
Pitocrito, bronzista di Rodi, XXXIV.91.
Pitodico, bronzista, XXXIV.85.
Pitodoro I, scultore, XXXVI.38.
Pitodoro II, scultore, XXXVI.38.

Pittori, *vedi* Fabii, famiglia.
Pizia, bronzista greco, XXXIV.52.
Planco, Lucio Munazio, generale romano, XXXV.108.
Plauzio, Marco, pittore oriundo dell'Asia, XXXV.115.
Polemone, pittore, XXXV.146.
Policarmo, scultore, XXXVI.35.
Policle di Atene (Policle il Giovane), bronzista e scultore, XXXIV.52; XXXVI.35.
Policle il Vecchio, bronzista argivo, XXXIV.50, 80.
Policleto, bronzista di Argo, XXXIV.10, 49, 50, 53, 55, 58, 64, 68, 72.
Policrate, bronzista, XXXIV.91.
Policrate, tiranno di Samo, XXXIII.27; XXXVII.3, 8.
Polignoto, pittore e bronzista di Taso, XXXIII.160; XXXIV.85; XXXV.42, 58, 59, 122, 123.
Poliido, poeta, pittore e bronzista, XXXIV.91.
Pollide, bronzista e scrittore, XXXIV.91.
Pollione, Carvilio, cavaliere romano, XXXIII.144.
Pollione, Vitrasio, procuratore dell'imperatore Claudio, XXXVI.57.
Polluce, scultore, XXXVI.38.
Pompeo Magno, Gneo, XXXIII.14, 130, 136, 151, 156; XXXIV.57, 139; XXXV.200; XXXVI.135; XXXVII.11-15, 17, 18.
Pompeo Paolino, XXXIII.143.
Pompeo, Sesto, XXXV.200.
Popilio Lenate, Gaio, console, XXXIV.30.
Popilio Lenate, Marco, censore, XXXIV.30.
Poppea Sabina, XXXIII.140; XXXVII.50.
Porsenna, re etrusco di Chiusi, XXXIV.29, 139; XXXVI.91.
Posidonio di Efeso, bronzista e cesellatore, XXXIII.156; XXXIV.91.
Posside, coroplasta, XXXV.155.
Postumio Albino, Spurio, console nel 186 a. C., XXXIII.138.
Postumio Albo Regillense, Aulo, dittatore, XXXIII.38.
Prasibulo, arconte di Atene, XXXIII.113.
Prassitele, XXXIV.50, 69-71; XXXV.122, 133; XXXVI.20-24, 26, 28, 34.
Priamo, XXXV.138.
Prisco, Attio, pittore romano, XXXV.120.
Proculeio, Gaio, cognato di Mecenate, XXXVI.183.
Proculo, Flavio, cavaliere, XXXIII.33.
Prodoro, bronzista, XXXIV.85.
Prometeo, XXXIII.8; XXXVII.2.
Protogene, pittore, bronzista e scrittore d'arte, XXXIV.91; XXXV.80-83, 87, 101-6, 118.
Psammetico I, re d'Egitto, XXXVI.71, 84.
Psemetnepserfreo, *vedi* Psammetico I, re d'Egitto.
Publio Giunio, XXXIV.24.
Pulcro, Claudio, XXXV.23.
Pytes di Bitinia, XXXIII.137.
Quinto Fulvio, *vedi* Flacco, Quinto Fulvio.
Quinto Lutazio, *vedi* Catulo, Quinto Lutazio.
Quinto Pedio, *vedi* Pedio, Quinto.
Quinzi, famiglia, XXXIII.21.

Ramsete II (XIX dinastia), re d'Egitto, XXXVI.65, 71.
Reco il Giovane, architetto e scultore, XXXVI.90.
Reco il Vecchio, coroplasta, XXXV.152.
Rodopi, cortigiana, XXXVI.82.
Romolo, XXXIII.9, 35; XXXIV.23; XXXV.55.

Salvittoni, famiglia, XXXV.8.
Satiro, autore, XXXVII.31, 91, 94.
Satiro, architetto greco, XXXVI.67.
Saulace, re, discendente di Eeta, XXXIII.52.
Saura, architetto greco, XXXVI.42.
Scauro, Marco Emilio, console nel 115 a. C., XXXIII.21.
Scauro, Marco Emilio, edile nel 58 a. C., XXXIV.36; XXXV.127; XXXVI.5-7, 50, 113, 116, 189; XXXVII.11.
Scilli, scultore, XXXVI.9, 10.
Scimno, bronzista, XXXIV.85.
Scipione, Publio Cornelio, censore, XXXIV.30.
Scipione Africano, Publio Cornelio, XXXIV.31; XXXV.22; XXXVII.85.
Scipione Asiatico, Lucio Cornelio, XXXIII.138, 148; XXXV.22; XXXVII.12.
Scipione Emiliano, Publio Cornelio, *detto* l'Africano Minore, XXXIII.141; XXXV.23; XXXVII.9.
Scipioni, famiglia, XXXV.8.
Scopa, scultore e architetto di Paro, XXXIV.49, 90; XXXVI.22, 25, 28, 30, 31, 95.
Seiano, Lucio Elio, uomo politico, XXXVI.163.
Semiramide, regina di Babilonia, XXXIII.51.
Sempronio, Publio, console, XXXIII.18.
Senocrate, scrittore e bronzista di Atene, XXXIV.83; XXXV.68.
Senocrate di Efeso, XXXVII.25, 27.
Senocrate di Efeso, figlio di Zenone, XXXVI.197; XXXVII.37, 40, 173.
Senofonte, generale e storico ateniese, XXXIV.79.
Senone, pittore, XXXV.146.
Serapione, pittore, XXXV.113.
Serse I, re di Persia, XXXIII.137; XXXIV.68, 70.
Servilii (Servilia), famiglia, XXXIV.137.
Servilio, Publio, console con Appio Claudio nel 495 a. C., XXXV.12.
Servio Tullio, re di Roma, XXXIII.9, 24, 43; XXXVI.163, 204.
Sesosi, re d'Egitto, figlio di Nencoreo, XXXVI.74.
Sesoti, *vedi* Ramsete II, re d'Egitto.

Sesostri, mitico re d'Egitto, XXXIII.52.
Sesote (Sesostri I), re d'Egitto, XXXVI.65.
Settimio Sabino, Tito, edile curule, XXXIV.93.
Settimuleio, XXXIII.48.
Sibilla (Cumana), XXXIV.22, 29.
Silanione, bronzista ateniese, XXXIV.51, 81, 82.
Silano, Marco Giunio, pretore (già console nel 25 a. C.), XXXV.100, 131.
Silla, Lucio Cornelio, *detto* Felice, XXXIII.16, 134, 144, 146; XXXIV.26, 28; XXXV.200; XXXVI.45, 113, 116, 189; XXXVII.8, 11.
Simeno, bronzista, XXXIV.91.
Simo, pittore e bronzista, XXXV.143.
Simone, bronzista di Egina, XXXIV.90.
Simonide, pittore, XXXV.143.
Socrate, XXXIV.26; XXXVI.32.
Socrate il Giovane, pittore, XXXV.137; XXXVI.32.
Sofocle, XXXVII.40.
Sole, divinità, XXXIV.41, 45; XXXVI.64, 74, 84; XXXVII.31.
Sopoli, pittore greco, XXXV.148.
Soso, mosaicista di Pergamo, XXXVI.184.
Sostrato I, bronzista, XXXIV.60.
Sostrato II, bronzista ateniese, figlio di Eufranore, XXXIV.51.
Sostrato III, architetto di Cnido, XXXVI.83.
Sotaco, XXXVI.128, 146-48; XXXVII.35, 86, 90, 135, 158.
Spartaco, XXXIII.49, 50.
Spurio Nauzio, XXXIV.23.
Stadio, pittore e scultore, XXXV.146.
Stefano, scultore, XXXVI.33.
Stennide, bronzista di Olinto, XXXIV.51, 90.
Stilone Preconino, Lucio Elio, grammatico, XXXIII.29; XXXVII.9.
Stippace di Cipro, bronzista, XXXIV.81.
Stratonice, regina di Siria, XXXV.139, 140.
Stratonico di Cizico, bronzista, XXXIII.156; XXXIV.84, 85, 90.
Strongilione, bronzista, XXXIV.82.
Studio, pittore parietale romano, XXXV.116.
Sudine, astrologo, vissuto alla corte di Attalo I a Pergamo, XXXVI.59; XXXVII.25, 34, 90, 114, 133.
Sulpicio, Lucio, *vedi* Sulpicio, Publio.
Sulpicio, Publio, console con Publio Sempronio nel 304 a. C., XXXIII.18.

Talete di Mileto, filosofo, XXXVI.82.
Tamira, citaredo, XXXV.144.
Tanaquil, regina, moglie di Tarquinio Prisco, XXXVI.204.
Tarquini, famiglia, XXXIII.9.
Tarquinio il Superbo, Lucio, re di Roma, XXXIV.29.
Tarquinio Prisco, re di Roma, XXXIII.9, 10, 63; XXXIV.22, 29; XXXV.16, 152, 157; XXXVI.106-8, 204.
Taurisco il Giovane, scultore di Tralle, XXXIII.156; XXXV.144; XXXVI.33, 34.
Taurisco il Vecchio, pittore e cesellatore, XXXVI.33.
Tazio, Tito, re dei Sabini, XXXIV.23.
Telefane di Focea (Telefane il Giovane), scultore, XXXIV.68.
Telefane di Sicione (Telefane il Vecchio), pittore, XXXV.16.
Telefo, XXXIV.152.
Teleste, poeta ditirambico di Selinunte, XXXV.109.
Temistocle, generale ateniese, XXXIV.26.
Teocresto di Cirene, autore di un'opera sull'Africa, XXXVII.37.
Teodoro, prestigiatore, XXXV.147.
Teodoro I, coroplasta, XXXV.152.
Teodoro II, scrittore, architetto e scultore, XXXIV.83; XXXVI.90.
Teodoro III di Samo, pittore, XXXV.146.
Teofrasto, filosofo greco, discepolo di Aristotele, XXXIII.113, 126; XXXVI.132, 134, 156; XXXVII.33, 53, 74, 97, 193.
Teomene, XXXVII.38.
Teomnesto, bronzista e pittore di Sardi, XXXIV.91; XXXV.107.
Teone, banditore, XXXIV.11.
Teone, pittore di Samo, XXXV.144.
Teoro, pittore, XXXV.144.
Terimaco, bronzista e pittore, XXXIV.50; XXXV.78.
Terra, divinità, XXXV.158.
Tespiadi, muse venerate a Tespie, XXXIV.66; XXXVI.33, 39.
Teucro, toreuta, XXXIII.157.
Teuta, regina degli Illiri, XXXIV.24.
Tiberio o Tiberio Cesare, *vedi* Tiberio Claudio Nerone, imperatore.
Tiberio Claudio Nerone, imperatore, XXXIII.32, 146; XXXIV.62; XXXV.28, 70, 131; XXXVI.55, 195, 197.
Timagene di Alessandria, retore, XXXIII.118.
Timagora, pittore di Calcide, XXXV.58.
Timante, pittore di Citno (nelle Cicladi), XXXV.64, 72-74.
Timarchide, bronzista e scultore ateniese, XXXIV.91; XXXVI.35.
Timarco, bronzista e scultore ateniese, XXXIV.51.
Timarete, pittrice ateniese, XXXV.59, 147.
Timaride, regina, XXXVII.178.
Timeo, storico greco, XXXIII.43; XXXVII.36.
Timocle, bronzista ateniese, XXXIV.52.
Timomaco di Bisanzio, pittore, XXXV.136, 145.
Timone, bronzista ateniese, XXXIV.91.
Timoteo, scultore, XXXIV.91; XXXVI.30-32.
Tiresia, XXXVII.180.
Tiridate, re d'Armenia, XXXIII.54.
Tisia, bronzista ateniese, XXXIV.91.
Tisicrate, bronzista di Sicione, XXXIV.67, 83, 89; XXXV.146.

Titedio Labeone, *vedi* Labeone, Titedio.
Tito, imperatore, XXXIV.55; XXXVI.37.
Titoe, re d'Egitto, XXXVI.84.
Tolomeo I Sotere, re d'Egitto, XXXV.89, 132.
Tolomeo II Filadelfo, re d'Egitto, XXXIV.148; XXXVI.67, 69, 83; XXXVII.108.
Tolomeo XIII, re d'Egitto, XXXIII.136.
Torquato, *vedi* Manlio Imperioso Torquato, Tito.
Tracide, cesellatore, XXXIII.156.
Trasone, bronzista di Efeso, XXXIV.91.
Triptolemo, mitico legislatore e re di Eleusi, XXXVI.23.
Trofonio, divinità, XXXIV.66.
Tuberone, Quinto Elio, XXXIII.142.
Tullio Clelio, XXXIV.23.
Turpilio, cavaliere romano, pittore, XXXV.20.

Ulisse, XXXV.138.

Valeria, figlia del console Publicola, XXXIV.29.
Valerio Anziate, annalista, XXXIV.14.
Valerio Ostiense, architetto romano, XXXVI.102.
Valerio Publicola, Publio, console, XXXIV.29; XXXVI.112.
Varrone, Marco Terenzio (Reatino), erudito, XXXIII.52, 85, 136, 154; XXXIV.56; XXXV.11, 113, 136, 147, 154-56, 160, 173; XXXVI.14, 17, 39, 41, 91, 93, 135, 202; XXXVII.11.
Venere, XXXV.155; XXXVI.16, 17; XXXVII.178.
Verre, Gaio, pretore urbano nel 74 a. C., XXXIV.6, 48; XXXVI.22.
Verrio Flacco, Marco, grammatico, XXXIII.63, 111.
Vespasiano, Tito Flavio, imperatore, XXXIII.41; XXXIV.84; XXXV.120; XXXVI.27, 58, 102.
Virgilio Marone, Publio, XXXV.40.
Vitellio, Aulo, imperatore, XXXV.163-65.
Vulca, coroplasta, XXXV.157.

Zenodoro, bronzista e toreuta greco, XXXIV.45-47.
Zenotemide, XXXVII.34, 86, 87, 90, 134.
Zeusi di Eraclea, pittore greco, XXXV.61, 62, 65, 66, 111.
Zeusiade, bronzista greco, allievo di Silanione, XXXIV.51.
Zmarre (Ramsete II Usermaatre), re d'Egitto, XXXVI.67.
Zmili, scultore e architetto, XXXVI.90.
Zopiro, cesellatore, XXXIII.156.
Zoroastro (o Zarathustra), XXXVII.133, 150, 157, 159.

INDICE DEI LUOGHI E DEI POPOLI

Abalo, isola, XXXVII.35.
Acaia, regione, XXXIII.149, 159.
Acamante, promontorio di Cipro, XXXVI.137.
Acesino (Chenab), affluente dell'Indo, XXXVII.200.
Acheloo, fiume della Grecia, XXXVII.162.
Acidane, monte, XXXVII.147.
Adriatico, mare, XXXVI.52; XXXVII.32, 33, 43.
Africa, XXXV.31, 32, 169, 184, 202; XXXVI.63, 76, 135, 146, 148, 149, 160, 166; XXXVII.38, 165, 169, 183.
Agrigentini, XXXV.62, 64.
Agrigento, XXXV.179.
Alabanda, città della Caria, XXXVI.62; XXXVII.23, 92, 96.
Alabastro, città della Tebaide, XXXVII.109, 143.
Alba (Albalonga), città, XXXVI.167.
Albucrara, località della Galizia, XXXIII.80.
Alesia, città della Gallia, XXXIV.162.
Alessandria, città della Troade, XXXVI.128.
Alessandria d'Egitto, XXXIV.148; XXXV.10, 89, 93, 131, 146; XXXVI.67, 69, 83.
Alicarnasso, città della Caria, XXXV.172; XXXVI.47.
Alpi, XXXIV.3; XXXVI.2, 159, 165; XXXVII.23, 27, 44, 173.
Ambracia, città dell'Epiro, XXXV.66; XXXVI.14.
Amiso, città dell'Asia Minore, XXXVII.115.
Ammea, monti di, XXXVII.24.
Ammone, isola di, XXXVII.33.
Anagni, antica capitale degli Ernici, XXXIV.23.
Anaitide, tempio di, XXXIII.82.
Anicio, cave di, XXXVI.168.
Aniene, acqua dell', XXXVI.121.
Aniene Nuovo, sorgente dell', XXXVI.122.
Antonia (Minore), tempio di, XXXV.94.
Antoniana, miniera (nella Spagna Betica), XXXIV.165.
Anzio, città, XXXV.52.
Apollo, templio di, XXXIV.14; XXXV.99, 138; XXXVI.13, 28, 32; XXXVII.11.
Apollonia, città sul Ponto, XXXIV.39; XXXV.178.
Appennino, XXXVI.175.
Appia, acqua, XXXVI.121.
Aquitani, popolazione gallica, XXXIII.97.
Arabia, XXXVI.59, 62, 78, 149, 163; XXXVII.24, 61, 62, 73, 88, 90, 100, 101, 107, 112, 121, 122, 126, 130, 146, 169, 181, 194, 204.
Arbela (Erbil), città assira, XXXVII.149, 163.
Arcadia, regione, XXXVII.97, 146.
Ardea, città nel Lazio meridionale, XXXV.17, 115.
Arezzo, XXXV.160, 173.
Argo, città, XXXVI.14.
Arles, città, XXXIII.143.
Armenia, XXXIII.54, 89; XXXV.47, 184; XXXVI.54, 164; XXXVII.89, 121.
Arpino, città, XXXIII.150.
Arsinoe, tempio di, XXXIV.148; XXXVII.108.
Arsinoe (Medinet el-Fayoum), città, XXXVI.76, 164.
Arverni, XXXIV.45, 47.
Asia, XXXIII.51, 63, 148; XXXIV.14, 34; XXXV.115, 131, 160, 161, 171; XXXVI.62, 95; XXXVII.13.
Asia Minore, XXXIII.66; XXXVI.128; XXXVII.23, 25.
Assiri, XXXVII.149, 160.
Asso, città della Troade, XXXVI.131, 132; XXXVII.105.
Asti, XXXV.160.
Asturia, regione, XXXIII.78.
Atarnao, villaggio dell'Eolide, XXXVII.156.
Atene, XXXIII.113; XXXIV.27, 36, 49, 52, 54, 64, 74; XXXV.42, 54, 56, 59, 60, 101, 125, 130, 132, 135, 140, 155, 172; XXXVI.16-18, 20, 32, 38, 45.
Ateniesi, XXXIV.17, 70, 72; XXXV.57, 135.
Atlantico, «mare», XXXIV.156; XXXVII.37.
Atri, città del Piceno, XXXV.161.
Attica, regione, XXXIII.106; XXXVI.17; XXXVII.51, 70, 114, 180.
Augusto, tempio di, XXXIV.43; XXXV.28, 131.
Aulide, porto della Beozia, XXXV.167.
Austeravia, isola, XXXVII.42; *vedi anche* Glesaria.

Babilonia, XXXV.178, 180, 182; XXXVII.74, 105, 150.
Baleari, isole, XXXV.31, 202.
Basilia, isola, XXXII.36, 61; *vedi anche* Abalo.
Battriana, regione, XXXVII.65, 160.
Belgica, provincia, XXXVI.159.
Belide, lago, XXXVI.128.
Bellona, tempio di, XXXV.12.
Belo (Nahr Naaman), fiume, XXXVI.190.
Beozia, regione, XXXVI.128.
Berenice (Bender-El-Kebir), città sulla costa egiziana del Mar Rosso, XXXVII.136.
Bergamaschi, XXXIV.2.
Betica (Andalusia), regione, XXXIII.118; XXXIV.165.
Bilbili, località della Spagna, XXXIV.144.
Bisanzio, città, XXXV.136.
Bitinia, regione dell'Asia minore, XXXIII.137.
Biturigi, popolo dell'Aquitania, XXXIV.162.
Bologna, XXXIII.83; XXXVI.161.
Bolsena, città, XXXIII.35; XXXVI.135.
Bolsena, lago di, XXXVI.168.
Brindisi, XXXIII.130; XXXIV.160.
Britannia, XXXIII.24, 54; XXXIV.164; XXXVII.35.
Bruto Calleco, tempio di, XXXVI.26.
Bubone, località della Licia, XXXV.196.
Busiri, villaggio dell'Egitto, XXXVI.76.

Calcedone, città della Bitinia, XXXVII.72, 73, 115.
Calcide, città, XXXV.58.
Caldei, XXXVII.100, 181.
Callet, città della Spagna Betica, XXXV.171.
Camene, tempio delle, XXXIV.19.
Campania, regione, XXXIV.2; XXXV.174.
Campidoglio, XXXIII.9, 15, 16, 20, 57, 154; XXXIV.10, 22, 38-40, 43, 44, 77, 79; XXXV.14, 22, 69, 100, 108, 157; XXXVI.50, 104; XXXVII.11, 27.
Campo di Marte, *vedi* Campo Marzio.
Campo Marzio, XXXIV.25, 40; XXXVI.40, 71, 72, 85.
Campo Tiberino, *vedi* Campo Marzio.
Candebia, palude, XXXVI.190.
Canne, città, XXXVI.119.
Canosa, città apula, XXXV.45.
Cantabri, XXXIV.148.
Cantabria, regione della Spagna Tarraconese (o Citeriore), XXXIV.149, 158.
Caparia (Cabrera), isola delle Baleari, XXXIV.164.
Capitolino, tempio, XXXV.14.
Cappadocia, regione dell'Asia minore, XXXIV.142; XXXV.31; XXXVI.61, 160, 163; XXXVII.46, 115, 152.
Capua, città, XXXIV.95.
Caria, regione, XXXV.93; XXXVI.30, 47; XXXVII.92, 103.
Caristo, città dell'Eubea, XXXVI.48, 49.
Carmania (Kerman), regione dell'Iran, XXXIII.118; XXXVI.59, 61; XXXVII.21, 39, 110, 131, 132, 134.
Carmelo, monte, XXXVI.190.
Carnunto, città della Pannonia, XXXVII.45.
Cartagine, XXXIII.20, 51, 57, 141, 150; XXXV.23; XXXVI.166; XXXVII.92, 104.
Cartaginesi, XXXIII.141, 143; XXXIV.21; XXXV.14, 22; XXXVI.39, 166.
Caspio, mare, XXXVII.115.
Cassandria (antica Potidea), città della Calcidica, XXXV.167.
Càstori (Dioscuri), tempio di, XXXIV.23.
Caucaso, XXXVII.2, 110.
Cauno, città della Caria, XXXV.101.
Cefiside, lago, XXXVII.37.
Celio, colle di Roma, XXXVI.48.
Cere, città dell'Etruria meridionale, XXXV.18.
Cerere, tempio di, XXXV.24, 99, 154.
Cerulea, sorgente, XXXVI.122.
Cesare, tempio di, XXXV.27, 91; XXXVI.69.
Ceutroni, XXXIV.3.
Chio, isola, XXXIV.104; XXXV.194; XXXVI.11-13, 46, 59, 132; XXXVII.97.
Chiusi, XXXVI.91.
Cicladi, isole, XXXVI.44.
Cilbiani, XXXIII.114.
Cilicia, regione dell'Asia Minore, XXXVI.164.
Cimbri, XXXIII.150; XXXVI.2.
Cime (Cuma eolica), città, XXXIV.14.
Cimolo, isola delle Cicladi, XXXIV.155; XXXV.36, 194, 195, 198.
Cipro, isola, XXXIII.89, 93, 131, 161; XXXIV.2, 4, 81, 92, 94, 98, 103, 106, 107, 109, 114, 116, 121, 126, 130, 135, 170, 172; XXXV.183; XXXVI.54, 133, 137, 150, 160, 182; XXXVII.6, 23, 25, 58, 66, 67, 74, 75, 84, 115, 119, 121, 130, 141, 165.
Cirene, città della Libia, XXXV.36.
Citis, isola, XXXVII.107.
Città del Sole, *vedi* Eliopoli.
Ciziceni, XXXV.26.
Cizico, città sulla Propontide (Mar di Marmara), XXXIII.156; XXXV.147, 167; XXXVI.98-100.
Cleone, città dell'Argolide, XXXV.56; XXXVI.14.
Clitonio, città dell'Arcadia, XXXIV.50.
Clupea (Kelibia), città della Tunisia presso il Capo Bon, XXXV.202.
Cnidi, XXXVI.20, 21.
Cnido, città della Doride, XXXVI.20-22, 83.
Cnido, fonte di, XXXV.167.
Colchide, regione, XXXIII.52, 114.
Colofone, città, XXXV.146.
Commagene, provincia della Siria, XXXVII.204.
Como, XXXIV.144; XXXVI.159.
Concordia, tempio della, XXXIV.73, 77, 80, 89, 90; XXXV.66, 131, 144; XXXVI.196; XXXVII.4.
Copto, antica città del Basso Egitto, XXXVI.52; XXXVII.65, 69, 149, 154.
Cordova, città, XXXIV.4.
Cori, città del Lazio, XXXVI.135.
Corico, città della Cilicia, XXXVII.166.

Corinto, città, XXXIV.1, 6, 7, 12; XXXV.15, 16, 58, 134, 151, 152; XXXVII.12, 49, 97, 149.
Corsica, isola, XXXVII.152, 195.
Cos (Coo), isola del mar Egeo, XXXV.79, 92, 161; XXXVI.20.
Crati, fiume, XXXVII.38.
Creta, isola, XXXV.36; XXXVI.9, 85, 86, 90, 164; XXXVII.139, 170.
Crotone, città, XXXVII.144.
Cuma, XXXV.165, 166; XXXVI.194.
Curzia, sorgente, XXXVI.122.

Dai, popolazione del Caucaso, XXXVII.110.
Dalmazia, regione, XXXIII.67.
Damasco, città, XXXVI.61; XXXVII.143.
Dardania, regione della Mesia superiore, XXXIII.39.
Delfi, XXXIII.83; XXXIV.14, 36, 59, 64; XXXV.58, 59, 138.
Delo, isola, XXXIII.144; XXXIV.9; XXXVI.12, 13.
Diana, bosco di, XXXV.52.
Diana, templi di, XXXIII.154; XXXIV.53; XXXV.92; XXXVI.32, 95, 179.
Didima, tempio di, XXXIV.75.
Dodona, città dell'Epiro, XXXVI.92.

Ebro (Maritza), fiume della Tracia, XXXIII.66.
Ebuso (Iviza), isola, XXXV.202.
Ecalia, città, XXXV.140.
Efesii, XXXIV.58.
Efeso, città della Ionia, XXXIII.114, 117, 156; XXXIV.21, 53, 91; XXXV.67, 92, 129, 132, 140, 147; XXXVI.32, 95, 179.
Egina, isola, XXXIV.11, 75; XXXV.122.
Egitto, XXXIII.21, 52; XXXIV.120; XXXV.16, 31, 36, 114, 150, 184; XXXVI.28, 55, 57, 58, 63, 69, 71, 75, 84, 86, 158; XXXVII.36, 64, 84, 104, 106, 119, 121, 130, 143, 145, 180.
Egitto, labirinto di, XXXVII.75.
Egizi, Egiziani, XXXIII.131; XXXV.15, 142; XXXVI.71, 76; XXXVII.73, 74.
Elatea, città della Focide, XXXV.99.
Elba, isola, XXXIV.142.
Elettridi, isole, XXXVII.32.
Elettro, stagno, XXXVII.38.
Eleusi, città, XXXV.134, 147.
Eleutere, cittadella tra Attica e Beozia, XXXIV.57.
Elide, città, XXXV.54; XXXVI.177.
Eliopoli, città dell'Egitto (a nordest del Cairo), XXXVI.64, 197.
Eneti, XXXVII.43; *vedi anche* Veneti.
Eolide (Eolia), regione dell'Asia Minore, XXXVII.156.
Eolie, isole, XXXV.174; XXXVI.154.
Epiro, regione, XXXVII.106.
Eracleopoli (Fayoum), città dell'Egitto, XXXVI.84.
Eracleopolitani, XXXVI.86.
Ercole, tempio di, XXXV.19, 172; XXXVII.75, 161.
Eretria, città, XXXIII.163; XXXV.37, 110, 192, 194.
Eridano, XXXVII.31; *vedi anche* Po.
Eritre, città della Ionia, XXXV.161.
Esperidi, giardino delle, XXXVII.38.
Eta, monte, XXXVII.141.
Etiopia, regione, XXXIII.112, 118; XXXVI.51, 58, 128-30, 157, 196; XXXVII.33, 55, 69, 114, 126, 156, 165, 167, 169, 177, 182.
Etoli, XXXIII.142.
Etolia, regione, XXXVI.9.
Etruria, regione, XXXIV.34; XXXV.152, 157; XXXVI.91.
Eufrate, fiume, XXXIV.150; XXXVII.186.
Europa, XXXVII.23.

Faro, isola, XXXVI.83.
Fede, tempio della, XXXV.100.
Felicità, tempio della, XXXVI.39.
Fenicia, XXXVI.190.
Fidenati, XXXIV.23.
Fidene, città, XXXVI.167.
Filippi, città, XXXIII.39; XXXIV.82; XXXVII.57.
Focea, città nella Ionia settentrionale, XXXIV.68.
Formia, città, XXXVI.48.
Fortuna, templi della, XXXIV.54, 60; XXXVI.163, 189.
Frigia, regione, XXXVII.115, 141, 151.
Fucino, lago, XXXVI.124.

Gagi, regione e fiume della Licia, XXXVI.141.
Galata, isola, XXXV.202.
Galati (o Galli), popolo della Galazia, XXXIV.84.
Galazia, regione dell'Asia Minore, XXXVII.84, 121, 130, 173.
Galizia, regione della Spagna Citeriore, XXXIII.80, 78; XXXIV.156, 158.
Galli, XXXIII.14, 15.
Galli, sacerdoti della Madre degli dèi, XXXV.165.
Gallia, Gallie, XXXIII.24, 159; XXXIV.3, 45, 96, 164; XXXVI.48, 194, 203.
Gallia Comata, XXXIII.54; XXXVI.48.
Gange, fiume, XXXIII.66; XXXVII.200.
Germani, XXXVII.42, 43.
Germania, XXXIV.2; XXXVII.35, 36, 45, 61.
Getulia, regione dell'Africa settentrionale, XXXV.45.
Giove, templi di, XXXIV.10, 29, 43, 74, 78; XXXV.172; XXXVI.35, 40, 43, 45, 50, 185; XXXVII.74.
Giudea, lago di, XXXV.178.
Giudea, regione, XXXIII.136; XXXVI.190.
Giunone, templi di, XXXV.64, 115; XXXVI.24, 35, 43.
Glesaria, isola, XXXVII.42.

Gneo Domizio, tempio di, *vedi* Nettuno, tempio di.
Grande Madre, penetrale della, XXXVI.17.
Greci, XXXIII.10, 96, 105, 115; XXXIV.26, 27, 35, 69, 123, 135, 150, 156; XXXV.1, 15, 54, 79, 98, 171, 172, 175, 178, 186; XXXVI.99, 171, 186; XXXVII.23, 31, 43, 59, 116, 169, 195.
Grecia, XXXIII.9, 25; XXXIV.19, 36; XXXV.15, 24, 59, 77, 198; XXXVI.177, 184; XXXVII.41.
Guioni, popolo della Germania, XXXVII.35.

Hyettos, città, XXXVI.128.

Iaso, antica città della Caria, XXXVI.12.
Iberia, XXXVII.32; *vedi anche* Spagna.
Ida, monte della Troade, XXXVI.127.
Ida, monte di Creta, XXXVII.170.
Illiri, XXXIV.24.
Illiria, regione, XXXIII.46.
Imera, città della Sicilia, XXXV.61.
Imetto, monte, XXXV.172; XXXVI.7, 114.
India, XXXIII.5, 66; XXXIV.163; XXXV.43, 46, 50; XXXVI.51, 61, 192, 197; XXXVII.36, 39-41, 46, 62, 76, 80, 100, 102, 103, 105, 110, 114, 115, 128, 130-32, 140, 147, 153, 170, 171, 173, 177, 200, 203.
Indiani, XXXVII.36, 78, 79, 84, 87, 88, 122.
Indo, fiume, XXXVII.186.
Intercazia, città della Spagna Tarragonese, XXXVII.9.
Iolco, città della Tracia, XXXVI.128.
Ipobaro, fiume, XXXVII.39.
Ircani, popolazione del Caucaso, XXXVII.110.
Istmo, XXXV.128.
Itaca, XXXVI.150.
Italia, XXXIII.66, 148; XXXIV.2, 33, 34, 43, 59, 96, 142, 144; XXXV.16, 17, 152, 157, 160, 161, 173, 174; XXXVI.40, 50, 86, 90, 125, 135, 136, 159, 161, 165, 185, 194, 197; XXXVII.31, 34, 40, 201, 202.

Laconia, regione, XXXV.45; XXXVII.73.
Laminio, città nella Spagna Citeriore, XXXVI.165.
Lampsaco, città sull'Ellesponto, XXXVII.193.
Lanuvio, città sui Colli Albani, XXXV.17.
Lapiti, popolo tessalico, XXXVI.18.
Latini, XXXIII.38; XXXIV.20.
Lemno, isola, XXXV.31; XXXVI.86, 90.
Lentini, città, XXXIII.83.
Lesbo, isola, XXXVI.13, 44; XXXVII.141.
Leucade, isola del mar Ionio, XXXVI.150; XXXVII.106.
Leucogei, colli, XXXV.174.
Leucolla, città e promontorio della Panfilia, XXXVI.141.
Leucopetra, città, XXXVII.146.
Libero, tempio di, XXXIII.155.
Licia, regione, XXXV.196; XXXVI.131, 141.
Lidia, regione, XXXV.55.
Liguria, XXXVII.33, 34, 99.
Lindo, città nell'isola di Rodi, XXXIII.81, 155; XXXIV.41; XXXV.71.
Lipari, isola delle Eolie, XXXV.184.
Lisbona, XXXVII.97.
Lisimachia, città, XXXIV.56.
Literno, località della Campania, XXXVI.194.
Lucania, regione, XXXVII.182.
Lucrino, lago, XXXVI.125.
Luni, città dell'Etruria, XXXVI.14, 48, 135.
Lusitania, regione della penisola Iberica, XXXIII.78; XXXIV.156; XXXVII.24.

Macedonia, regione, XXXIII.56, 89; XXXIV.64; XXXV.146, 184; XXXVI.128; XXXVII.180.
Magnesia, città dell'Asia Minore, XXXVI.128.
Magnesia, regione, XXXVI.128.
Magneti, XXXV.55.
Maratona, città, XXXV.57.
Maronea, città della Tracia, XXXV.134.
Marsiglia, XXXVII.97.
Marte, tempio di, XXXIV.48, 141.
Mauri, XXXVII.37.
Maxilua, città della Spagna Betica, XXXV.171.
Medi, XXXVI.9; XXXVII.120, 163.
Media, regione dell'Asia, XXXVII.71, 73, 186.
Megara, città, XXXVII.118.
Melo (Milo), isola del mar Egeo, XXXV.37, 174, 184, 190; XXXVI.49, 154.
Menfi, città, XXXVI.76.
Mercurio, tempio di, XXXVII.55.
Meride, lago, XXXVI.76.
Meroe, isola sul Nilo, XXXVII.55.
Messene, città del Peloponneso, XXXVII.141.
Metello, tempio di, *vedi* Giove, tempio di.
Metuonide, estuario, XXXVII.35.
Mileto, città, XXXVI.62, 82; XXXVII.96.
Minerva, templi di, XXXIII.81, 155; XXXV.101, 108; XXXVI.177.
Mitilene, città, XXXIII.156.
Mnevide, reggia di, XXXVI.65.
Modena, XXXV.161.
Munda, città, XXXVI.135.

Napoli, XXXV.147, 174.
Narbonese, provincia, XXXV.20.
Nasamoni, popolo, XXXVII.104.
Nasso, isola delle Cicladi, XXXVI.52.
Nasso, roccia dell'isola di Cipro, XXXVI.54, 164; XXXVII.109.
Necron, isola del mar Rosso, XXXVII.24.
Nettuno, tempio di, XXXVI.26.
Nilo, fiume, XXXV.142, 167; XXXVI.67, 70, 76, 81; XXXVII.114, 162.
Nisiro, isola delle Sporadi, XXXVI.154.
Norico, regione, XXXIV.145.
Numanzia, città, XXXIII.141.
Numidia, regione dell'Africa settentrionale, XXXVI.49; XXXVII.40.

Oceano, XXXIV.149; XXXVI.197; XXXVII.35-39, 42, 177.

Ofir (Ophir?), XXXVI.193.
Oleastro, località della Spagna Betica, XXXIV.164.
Olimpia, città, XXXIV.16, 36, 49, 54, 59, 87; XXXV.54, 62, 139; XXXVI.100.
Onore, tempio di, XXXV.120; *vedi anche* Virtú, tempio di.
Orcomeno, città dell'Arcadia, XXXVII.97.
Oropo, città della Beozia, XXXV.167.
Ortosia, città della Caria, XXXVII.23, 92, 103.
Ostia, XXXVI.70, 83.
Ostia, porto di, XXXVI.125.

Pace, tempio della, XXXIV.84; XXXV.74, 102, 109; XXXVI.27, 58, 102.
Palatino, colle di Roma, XXXV.83; XXXVI.6, 7, 13, 24, 25, 32, 36, 38.
Pannonia, regione, XXXVII.43, 45.
Paretonio, città, XXXIII.90, 91.
Pario, città sulla costa asiatica dell'Ellesponto (Dardanelli), XXXIV.78; XXXVI.22.
Parnaso, monte, XXXVII.141.
Paro, isola delle Cicladi, XXXIV.155; XXXV.122; XXXVI.14, 17, 62, 132, 135, 158; XXXVII.105.
Partenone, XXXIV.54.
Parti, XXXIII.83, 134; XXXVII.21.
Patrasso, XXXV.172.
Patala, isola alla foce dell'Indo, XXXVII.132.
Pattolo (Sarabat), fiume dell'Asia Minore, XXXIII.66, 126.
Pella (Yenijé Vardar), città, patria di Alessandro Magno, XXXV.98.
Pergamo, città della Misia, XXXV.10, 60, 160; XXXVI.24, 184.
Perrebia, regione dell'antica Tessaglia, XXXVI.182.
Persia, XXXIV.70; XXXVI.9; XXXVII.69, 74, 105, 115, 138, 142, 147, 173, 175.
Persiani, XXXIV.70; XXXV.57, 142; XXXVII.183.
Petra, regione dell'Arabia, XXXVII.121.
Pirenei, XXXVII.15.
Pireo, porto di Atene, XXXV.38.
Pitane, città della Misia, XXXV.171.
Po, fiume, XXXIII.66; XXXVI.175; XXXVII.31, 32, 34, 44.
Pollenzo, città, XXXV.160.
Ponto, regione, XXXIII.151; XXXIV.39; XXXV.31, 50, 184; XXXVII.13, 84, 127, 130.
Ponto Eusino (Mar Nero), XXXVII.79.
Pozzuoli, XXXIII.106, 161, 162; XXXV.45, 166, 167; XXXVI.70.
Preneste (Palestrina), XXXIII.16, 17; XXXIV.83; XXXVI.189.
Proconneso, isola della Propontide, XXXVI.47; XXXVII.186.
Propontide (Mar di Marmara), XXXVI.22.

Quiriti, XXXIII.48, 134; XXXV.200; XXXVII.205; *vedi anche* Romani.

Ramnunte, villaggio dell'Attica, XXXVI.17.
Ravenna, XXXVI.83.
Reggio, città, XXXIV.59, 60; XXXV.165.
Regillo, lago, XXXIII.38.
Rodano, fiume, XXXVII.32.
Rodi, isola, XXXIII.81, 155; XXXIV.36, 41, 112, 140, 175; XXXV.69, 81, 87, 93, 101, 104; XXXVI.22, 34, 37; XXXVII.141, 172.
Rodii (Rodiesi), XXXV.88, 105.
Roma, XXXIII.7, 9, 14, 16, 17, 32, 43, 44, 54, 56, 118, 145, 146, 148, 149, 159, 164; XXXIV.1, 7, 10, 14, 15, 17, 19, 20, 27, 28, 31, 32, 34, 36, 45, 49, 54, 56, 64, 73, 77, 80, 84, 89, 90, 93, 139, 141; XXXV.10, 12, 14, 16, 17, 19, 22, 24, 36, 38, 66, 69, 74, 93, 99, 102, 109, 119, 127, 131, 144, 147, 152, 154, 155, 157, 158, 173; XXXVI.5, 13, 15, 23, 24, 27, 28, 32, 47, 49, 57, 70, 74, 100-2, 104, 109, 121, 167, 172, 176, 185, 189; XXXVII.4, 11, 18.
Romani, XXXIII.111, 143; XXXIV.24; XXXV.19; XXXVII.5, 85; *vedi anche* Quiriti.
Rosso, mar, XXXV.39; XXXVII.24, 108, 136, 173.

Sabini, XXXVI.112.
Saci, popolazione del Caucaso, XXXVII.110.
Sagunto, XXXV.160.
Salute, tempio di, XXXV.19.
Samariense, miniera (nella Spagna Betica), XXXIV.165.
Samo, isola del mar Egeo, XXXIII.27; XXXIV.60, 83; XXXV.37, 72, 93, 146, 152, 160, 191, 194; XXXVI.79, 152; XXXVII.3.
Samotracia, isola del mar di Tracia, XXXIII.23; XXXVI.25.
Sannio, regione, XXXVI.197; XXXVII.177.
Sanniti, XXXIV.23, 43.
Sardegna, XXXV.184, 197.
Sardi, città della Lidia, XXXIII.160; XXXV.172; XXXVII.105.
Scepsi, antica città della Troade, XXXIV.34.
Sciro, isola del mar Egeo, XXXIII.159.
Scizia, regione, XXXIII.66; XXXVII.40, 64, 119.
Segobriga, città nella Spagna Citeriore, XXXVI.160.
Selinunte, città, XXXV.46, 194.
Seplasia, quartiere di Capua, XXXIII.164; XXXIV.108.
Serapide, santuario di, XXXVI.58.
Seri, popolo della regione del Tarim (Sinkiang), XXXIV.145; XXXVII.204.
Serita, isola, XXXVII.39.
Sibero, fiume, XXXVII.114.
Sicilia, XXXV.22, 174, 179; XXXVI.160; XXXVII.73, 139, 140.
Sicione, città, XXXIV.55, 61, 67, 85; XXXV.15, 16, 75, 77, 109, 123, 127, 146, 153; XXXVI.9, 10.

Sicione, «luogo» in Africa, XXXVII.38.
Sidone, città, XXXV.178; XXXVI.193.
Siene (Assuan), città della Tebaide, XXXVI.63, 153.
Sifno, isola, XXXVI.159.
Sinope, città, XXXV.31.
Siracusa, XXXIV.59.
Siria, XXXIII.79, 120; XXXV.146, 178; XXXVI.61, 182, 190; XXXVII.37, 121, 143.
Siriani, XXXVII.187.
Siro, isola delle Cicladi, XXXVI.130.
Sirte (grande Sirte), XXXVII.38.
Sirti (golfo di Sidra e golfo di Gabes), XXXVII.182.
Sisapone (Almadén), città della Spagna meridionale, XXXIII.118, 121.
Smeraldite, montagna, XXXVII.73.
Smirne (Izmir), città della Ionia, XXXIII.129; XXXV.37; XXXVI.33.
Soli, città, XXXV.146.
Sorrento, XXXV.160.
Spagna, Spagne, XXXIII.62, 66, 67, 76, 89, 96, 106, 114, 118, 158, 161; XXXIV.95, 123, 144, 164; XXXV.14, 47, 160, 169, 184; XXXVI.127, 135, 160, 161, 194, 197; XXXVII.32, 127, 177, 203.
Spagna Citeriore, XXXIII.54, 145; XXXVI.160, 165.
Spagna Ulteriore, XXXV.171.
Sparta, XXXIII.9; XXXIV.49; XXXV.173; XXXVI.55.
Statonia, cittadella dell'Etruria, XXXVI.168.
Stromboli, isola delle Eolie, XXXV.184.
Suani, XXXIII.52.
Sublicio, ponte, XXXIV.22; XXXVI.100.
Sulmona, città, XXXIV.145.

Tasiusa, XXXVI.150.
Tago, fiume, XXXIII.66.
Taigeto, monte della Laconia, XXXVI.164; XXXVII.73.
Taranto, XXXIV.11; XXXIV.40.
Tarquinia, città, XXXVI.168.
Taso, città nell'omonima isola, XXXV.61.
Taso, isola dell'Egeo settentrionale, XXXIV.114; XXXV.58; XXXVI.44; XXXVII.84, 121, 130.
Tebaide, regione dell'alto Egitto, XXXVI.63, 157; XXXVII.65, 109.
Tebe, città della Beozia, XXXIV.14, 59; XXXV.98.
Tebe d'Egitto, XXXIV.106, 169; XXXVI.58, 61, 94; XXXVII.104, 141.
Teo, antica città dell'Anatolia, XXXIII.50.
Tenaro, promontorio in Laconia, XXXVI.135, 158.
Terme, città, XXXVII.69.
Termodonte, fiume dell'Asia Minore, XXXVII.115.
Terra, tempio della, XXXIV.30.
Tespie, città, XXXV.123; XXXVI.22.
Tesprozia, regione dell'Epiro, XXXVII.99.
Tessaglia, regione, XXXIV.68; XXXV.196.
Teutoni, XXXV.25; XXXVII.35.
Tevere, fiume, XXXIV.29; XXXVI.70, 73, 105; XXXVII.19.
Tibareni, popolazione del Mar Nero, XXXVII.126.
Tinfeo, Tinfei, XXXV.198; XXXVI.182.
Tiro, città, XXXV.45; XXXVII.75, 161, 173.
Tirreno, mare, XXXVI.125.
Tmolo, fiume, *vedi* Pattolo.
Tolemaide, colonia romana in Fenicia, XXXVI.190.
Topazo (Topazio), isola del mar Rosso, XXXV.39; XXXVII.108.
Torico, località dell'Attica, XXXVII.70.
Trachinia, zona della Tessaglia, XXXVII.141.
Tracia, regione, XXXIII.66, 94; XXXVII.130.
Tralle, città dell'Asia Minore, XXXV.161, 172; XXXVI.38.
Trezene, città dell'Argolide, XXXVII.97.
Triano, monte (presso Bilbao), XXXIV.149.
Troade, regione, XXXVI.128, 131.
Trogloditi, XXXVII.107, 108, 149, 167.
Troia, XXXIII.6, 12, 115; XXXIV.158; XXXV.18; XXXVI.65.
Turi, città, XXXIV.32; XXXVI.182.
Turiassone, località della Spagna, XXXIV.144.
Turini, XXXIV.32.
Tuscolo, città del Lazio, XXXV.130; XXXVI.115, 135.

Umbria, XXXVI.167.

Vaticano, colle di Roma, XXXVI.74.
Veio, città, XXXV.157; XXXVII.185.
Venere Genitrice, tempio di, XXXV.26, 136; XXXVII.11.
Veneti, XXXVII.43.
Venezia, regione, XXXV.20; XXXVI.167.
Vercelli, XXXIII.78.
Vergine, Acqua, XXXVI.121.
Verona, XXXV.20; XXXVI.48.
Vesta, tempio di, XXXIV.13.
Victumulae, miniera di, XXXIII.78.
Virtú, tempio di, XXXV.120; *vedi anche* Onore, tempio di.
Volsinii, città, XXXIV.34.
Volturno, fiume, XXXVI.194.

Zacalia di Babilonia, XXXVII.169.
Zacinto (Zante), isola nello Ionio, XXXV.178.
Zefirio, città della Cilicia, XXXIV.173.
Zeugma, città della Siria, XXXIV.150.
Zmiri, regione dell'Etiopia, XXXVI.129.

Indice

Mineralogia e storia dell'arte

p. 3 Libro trentatreesimo Oro e argento

103 Libro trentaquattresimo Bronzo rame ferro e piombo

287 Libro trentacinquesimo I colori minerali

511 Libro trentaseiesimo Le pietre in particolare il marmo

741 Libro trentasettesimo Gemme e pietre preziose

865 *Glossario degli artisti ricordati nei libri XXXIV-XXXVI*

933 *Nota critica*

941 *Abbreviazioni*

943 *Prospetto dei pesi e delle misure*

945 *Nota alle illustrazioni*

949 *Indice dei nomi di persona*

961 *Indice dei luoghi e dei popoli*