



Περὶ γραφικῆς

Pittori, tecniche, trattati, contesti
tra testimonianze e ricezione

a cura di
Gianfranco Adornato, Eva Falaschi e Alessandro Poggio

Archeologia e Arte antica

DIREZIONE

Gianfranco Adornato
Scuola Normale Superiore

COMITATO SCIENTIFICO

Franz Alto Bauer
Ludwig-Maximilians-Universität München

Francesco de Angelis
Columbia University, New York

Monica de Cesare
Università degli Studi di Palermo

Jaś Elsner
University of Oxford - Corpus Christi College

Elena Ghisellini
Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Kenneth Lapatin
The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

Clemente Marconi
Institute of Fine Arts, New York University

Massimo Osanna
Università degli Studi di Napoli "Federico II"

Maurizio Paoletti
Università degli Studi della Calabria

Francis Prost
Université de Paris I Sorbonne

Gemma Sena Chiesa
Università degli Studi di Milano

Salvatore Settis
Scuola Normale Superiore di Pisa

Jeremy Tanner
University College London

Pietro Vannicelli
Sapienza Università di Roma

Le opere presentate al Comitato scientifico per la pubblicazione nella Collana sono sottoposte in forma anonima ad almeno due revisori esterni.

ISBN 978-88-7916-897-7

Copyright 2019

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

Via Cervignano 4 - 20137 Milano

Catalogo: www.lededizioni.com

I diritti di riproduzione, memorizzazione elettronica e pubblicazione con qualsiasi mezzo analogico o digitale (comprese le copie fotostatiche e l'inserimento in banche dati) e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale sono riservati per tutti i paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da:

AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108 - 20122 Milano

E-mail segreteria@aidro.org <<mailto:segreteria@aidro.org>>

sito web www.aidro.org <<http://www.aidro.org>>

Opera edita con il contributo di:

Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca

Scuola Normale Superiore

Laboratorio di Storia Archeologia Epigrafia e Tradizione dell'Antico



Laboratorio di Storia Archeologia
Epigrafia Tradizione dell'antico

Questo volume è stato realizzato nell'ambito del progetto PRIN 2012 "Oltre Plinio. Ricezione e trasmissione di teorie sull'arte, canoni d'artisti e lessico tecnico-artistico, tra tardo classicismo ed età imperiale. Un approccio multidisciplinare alla *Naturalis Historia* (libri 33-36)".

Videoimpaginazione e redazione: Paola Mignanego

Stampa: Litogi

SOMMARIO

La pittura greca di IV secolo a.C. tra contesti e ricezioni: riflessioni e prospettive <i>Gianfranco Adornato, Eva Falaschi, Alessandro Poggio</i>	7
Persuading the Eye: Sophistic Patterns in Visual Art <i>Nadia J. Koch</i>	15
Dio e i colori (Pl. <i>Ti.</i> 67c-69a) <i>Maria Fernanda Ferrini</i>	33
Truth, Flattery or Good Imitation? Aesthetic and Moral Value of Representation in Greek Painting <i>Hariclia Brecolouki</i>	45
Cultura locale e orizzonte mediterraneo: la pittura funeraria della Tracia tra l'età tardo-classica e la prima età ellenistica <i>Consuelo Manetta</i>	67
Greek Power and Italic Identity in 4th-Century BC Painted Tombs at Poseidonia <i>Tiziana D'Angelo</i>	97
Duride di Samo e la storia dell'arte antica: il contributo di un intellettuale poliedrico <i>Franca Landucci</i>	123
Antigono di Caristo artista e scrittore d'arte <i>Tiziano Dorandi</i>	135
The Alexander Mosaic and Its Lost Original: A Working Hypothesis <i>Chrysoula Paliadeli</i>	151
Between Conceptual and Perceptual Space: The Representation of Landscape in Roman Wall Paintings <i>Mantha Zarmakoupi</i>	173
Di fronte ai dipinti: Plutarco sulla pittura tardo-classica ed ellenistica <i>Eva Falaschi</i>	197
Mappare Plinio: opere d'arte nella Roma di età imperiale <i>Alessandro Poggio</i>	217
La storia dell'arte nel sistema espressivo e simbolico della <i>Naturalis Historia</i> <i>Sandra Citroni Marchetti</i>	233
<hr/>	
Referenze fotografiche e iconografiche	249
Indici	253

LA PITTURA GRECA DI IV SECOLO A.C. TRA CONTESTI E RICEZIONI

Riflessioni e prospettive

Gianfranco Adornato - Scuola Normale Superiore

Eva Falaschi - Scuola Normale Superiore

Alessandro Poggio - IMT School for Advanced Studies Lucca

DOI: <https://dx.doi.org/10.7359/897-2019-ador>

gianfranco.adornato@sns.it
eva.falaschi@gmail.com
poggio.alessandro@gmail.com

1. LA PITTURA GRECA DI IV SECOLO A.C.: UNA PLURALITÀ DI METODI E PROSPETTIVE

Il presente volume è il risultato di una ricerca avviata nel 2013 alla Scuola Normale Superiore con il progetto *Graphike. Documenti grafici sulle arti antiche e la loro fortuna*, incentrato sulla storia della pittura dal mondo antico e sulla sua ricezione successiva. Questo studio ha poi avuto un ulteriore sviluppo grazie al progetto PRIN “Oltre Plinio”, che ha promosso un approccio interdisciplinare e multidisciplinare ai cosiddetti libri d’arte della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio¹.

Nell’ambito di questo progetto è stato organizzato presso la Scuola Normale Superiore anche il convegno Περὶ γραφικῆς. *Pittori, tecniche, trattati, contesti tra testimonianze e ricezione*, che ha offerto un importante momento di riflessione sulle tematiche trattate dal presente volume². Punto di partenza sono state la volontà di indagare la pittura greca di IV secolo a.C., un periodo particolarmente significativo per lo sviluppo di questa arte, e la consapevolezza che l’evoluzione della pittura greca (così come delle altre arti) non avvenne solo nelle botteghe e tramite la realizzazione di opere d’arte. Intorno alla pittura, infatti, si sviluppò anche un discorso filosofico, legato sia alla percezione del colore e al suo studio fisico che alla riflessione sull’imitazione della natura e sulla funzione dell’arte. Contemporaneamente, si assisté alla nascita di quella che noi conosciamo come storia dell’arte, da una parte attraverso l’attività teorica degli artisti che elaborarono le loro riflessioni in trattati tecnici, dall’altra grazie a intellettuali che scrissero opere sulla pittura.

Gli studi dell’ultimo secolo hanno colto questa natura multiforme della pittura e la necessità di indagare anche l’ambito letterario e filosofico, non da ultimo per compensare la scarsità

¹ Il progetto *OltrePlinio / BeyondPliny*, diretto da Gianfranco Adornato, ha preso avvio da un finanziamento PRIN 2012 del MIUR (“Oltre Plinio. Ricezione e trasmissione di teorie sull’arte, canoni d’artisti e lessico tecnico-artistico, tra tardo classicismo ed età imperiale. Un approccio multidisciplinare alla *Naturalis Historia* (libri 33-36)”) ed è supportato dal Laboratorio di Storia Archeologia Epigrafia e Tradizione dell’Antico (SAET) della Scuola Normale Superiore. Sul progetto si vedano anche il sito web <http://www.oltreplinio.it/> e Adornato *et al.* 2018.

² Convegno organizzato da Gianfranco Adornato ed Eva Falaschi. Pisa, Scuola Normale Superiore, 29-30 ottobre 2015. Per ulteriori informazioni si rimanda alla pagina “Convegni” del sito <http://www.oltreplinio.it/>.

delle testimonianze materiali. L'attenzione per le fonti letterarie, per esempio, ha portato alla produzione di commenti con prospettiva archeologica e storico-artistica³ e alla creazione di raccolte di fonti, in cui le informazioni sono state organizzate per temi, in base all'autore e all'opera d'arte⁴. Sul fronte filosofico l'interesse si è concentrato, tra i vari temi, sullo studio del linguaggio dei colori e sulla loro percezione⁵. In ambito archeologico le nuove scoperte hanno permesso di condurre ricerche innovative, anche grazie al contributo della tecnologia, che ha sensibilmente aumentato la quantità e la qualità dei dati disponibili, con risultati fino a qualche tempo fa impensabili⁶.

Queste differenti linee di ricerca rendono sempre più impellente per l'avanzamento degli studi l'esigenza di creare un dialogo effettivamente interdisciplinare attraverso l'indagine della pittura antica come prodotto di una riflessione multiforme, avvenuta in contemporanea a livello teorico, pratico e ricettivo, e radicata in contesti storico-sociali in cui questi vari livelli interagivano e dialogavano.

Con il presente volume si è voluto promuovere, nello spirito del progetto *OltrePlinio / BeyondPliny*, un dialogo tra le diverse discipline (archeologia e storia dell'arte, letteratura e filologia, filosofia e storia del pensiero) alla luce delle più recenti ricerche in ambito antichistico, in modo da restituire un'immagine della pittura greca più complessa di quella che proviene dalle sole evidenze materiali. È stata posta al centro della riflessione non tanto la ricostruzione degli originali pittorici riecheggianti dalla pittura vascolare coeva, quanto la comprensione del fenomeno artistico in sé: teorie artistiche, pratiche di bottega, circolazione di pittori e modelli. Questo approccio ha sollevato alcuni nodi critici, legati soprattutto alla perdita delle evidenze e alla disomogeneità delle sopravvivenze, che hanno imposto uno sguardo ampio, ben al di là del mondo greco propriamente detto e ben oltre la cronologia scelta, con il ricorso a una pluralità di metodologie.

2. RICCHEZZA E DISOMOGENEITÀ DELLE EVIDENZE

Gli ultimi decenni di ricerca archeologica hanno portato a numerose scoperte che spesso hanno rivoluzionato la disciplina, come attestano il recente volume di J.J. Pollitt e le periodiche iniziative dell'Associazione Internazionale per la Pittura Murale Antica (AIPMA)⁷.

In particolare, le ricerche nell'antica Macedonia hanno restituito un *corpus* di tombe dipinte che hanno favorito un nuovo filone di studi interdisciplinari su tecniche pittoriche, indagini iconografiche, analisi delle fonti, circolazione di modelli e organizzazione delle botteghe. Altre scoperte più recenti, come la camera funeraria dipinta del cosiddetto Hekatomneion in Asia Minore⁸, stanno arricchendo questo quadro, che sperabilmente è destinato ad ampliarsi nei prossimi decenni.

Tuttavia, come queste recenti acquisizioni dimostrano, la situazione archeologica attuale presenta una disomogeneità delle evidenze materiali, che da un punto di vista geografico non emergono in maniera diffusa e nei territori della Grecia propriamente detta, ma sono attestate principalmente in aree di contatto tra mondo greco e altri contesti culturali, e per di più in connessione quasi esclusiva con la sfera funeraria.

In questo volume si offrono alcuni approfondimenti su varie aree: questa scelta deve intendersi come rappresentativa senza intenti di esaustività⁹.

(Segue)

³ Sul libro 35 della *Naturalis Historia*, dedicato ai colori e alla pittura, si vedano, per esempio, i commenti di Jex-Blake, Sellers 1896; Ferri 1946; Croisille 1985; Corso *et al.* 1988.

⁴ Reinach 1921; Pollitt 1990; DNO 2014.

⁵ Ferrini 2019, con precedente bibliografia. Per un approccio transcronologico e multidisciplinare sui colori nell'antichità si veda ora Thavapalan, Warburton 2020.

⁶ Kakoulli 2009; Pollitt 2014.

⁷ Pollitt 2014; per i colloqui dell'AIPMA, si veda per esempio Mols, Moormann 2017.

⁸ Işık 2019.

⁹ Per il mondo etrusco, si veda per esempio Harari, Paltineri 2012.

PERSUADING THE EYE

Sophistic Patterns in Visual Art

Nadia J. Koch - Universität Salzburg

DOI: <https://dx.doi.org/10.7359/897-2019-koch>

nadiajustine.koch@sbg.ac.at

1. PRELUDE: EIKON AND IMAGE STUDIES

Any author writing about Greek painting will face a fundamental problem as soon as he or she confronts the subject of investigation with ancient thought. Should we deal with painting as the art of creating colored panels, as *graphike technē*, or should we investigate a painting as a product of this craft, called *eikon* by the Greeks? And if the latter is the case, do the ancient *eikon* and the modern image cover the same aesthetic field?

So it is quite a challenge for authors in classics to provide appropriate translations of the ancient theories of *graphike technē* and *ars picturae* for further interdisciplinary studies; and what is more, we will hardly be able to integrate their terminology in one single aesthetic framework, since we have to consider the various European traditions of thought formed in Renaissance Italy and France, and during the German Reformation. By no means an easy task. But, nevertheless, in an era of increasing image studies in the humanities it is essential to compare our ancient material with modern discourses for two reasons: firstly, archaeologists have to explore how image theory is to be adequately integrated in future painting studies. This is not a matter of following intellectual trends, rather it is essential for our modern understanding of Greek art as the origin of European aesthetics. Illuminating phenomena that were perhaps overlooked in the past by a discipline more interested in positivist than in aesthetic theory has become an important objective of modern archaeology. Secondly, any scholar of classics would agree that reflecting the ancient origins of a debate opens up the dimension of the history of ideas. And since many discussions of complex concepts can be disentangled by studying their very beginnings, we could hope to provide a new basis for a wide field of research.

The following essay can only offer some suggestions for further investigations of Greek painting. After dealing with the Greek understanding of the concept of *image* we will look more closely at the intellectual debates of the 5th and 4th centuries BC. For an adequate theoretical approach to the paintings of that era I will propose to reread Plato's influential attacks against this art in a mode derived from the modern theory of visual rhetoric. Founded in the sophistic movement of the Classical Age, the *rhētorikē technē* transmits the widely accepted aesthetic production theory of the Greeks, based on the chief aim of persuasion.

1.1. *Image vs. Bild*

Initially, the confusing situation of ancient image studies in general is due to the widespread meaning of the word *eikon* in Greek. This diversity has caused separate discourses in English and German scholarship, one of them dealing with *eikon* as *image*, the other as *Bild*, to mention only two traditions of European thought. Obviously, these differences owe much to

either Latin or Greek semantic affinities: whereas the term *image* – like *immagine* in Italian and *image* in French – has much in common with the Latin *imago*, the term *Bild* turns out to have many overlappings with the semantic field of the Greek *eikon*¹. Consequently, two different theoretical approaches can be traced in recent classical studies: an anglophone mode following the Latin tradition and another rather Hellenist mode originating in German *Bildtheorie*².

The consequences for the hermeneutics of images become manifest in any simple example. In English the expression “an image of my dog” refers to its representation in general, but “a picture of my dog” refers to a particular copy, for example the printed photograph in my pocket. In analogy to the Latin use, a distinction is drawn between *imago* and *imitatio* here. In contrast, the concept of *Bild* does not seem to distinguish the two levels at first sight. The expression “ein Bild meines Hundes” could refer to both classes of visuality: to its representation as well as its imitation. But is this phenomenon of the German language just a less important branch of image history?

The reason why this should not be overlooked here is the analogy to the use of the expression *eikon* in Greek. Its use is similarly widespread in our sources. When Strabo, Pausanias or other Greek authorities mention *eikones* exhibited in topographical contexts, they can refer to two different object classes: on the one hand to *pinakes*, for example the panels by Polygnotos and others in the Athenian Stoa Poikile, often also called *graphai*, paintings, objects we call “pictures”. On the other hand, the ancients often use the term *eikon* for three-dimensional images of gods or human beings – that is statues, in sanctuaries and cities as well³.

In addition – and derived from *technē* – Greek philosophy and rhetoric use the term *eikon* for a related immaterial phenomenon, the mental image. Often called *phantasma* or *phantasia*, it can be added as a third class of images⁴. In rhetoric the *eikon* or *imago* has the meaning of simile, a *figura sententiarum* used for clarifying an argument; according to Aristotle it can be distinguished from the related poetic metaphor by emphasizing its comparative aspect⁵. The rhetorical technique of creating *eikones* in the audience’s mind is called *eidolopoia*⁶.

Why does the status of materiality not matter when the term *eikon* is used? The reason is perhaps the technical tradition of ancient art criticism. As long as a process of image-production is involved, the products of all image-making *technai* are called *eikones*, even if they lack materiality of any kind. For even mental images can be led back to a definable origin, either to an orator who forms *phantasiai* in the audience’s mind or to a device, for example a mirror producing an image of an object by the principles of reflection.

In the Second Sophistic the multimodal range of the *eikon* creates an intellectual *paragone* in its own right, as we know from Dio Chrysostom, Lucian, and especially Philostratus; the latter’s picture gallery on the gulf of Naples described in the *Imagines* has impressed the imagination of scholars since the Renaissance so deeply that they continued interpreting the text as a reliable source of Roman topography for many centuries. Drawings and paintings from the 16th century onwards attest to the immense power of Philostratus’ descriptions.

(Segue)

¹ For a brief summary of the tradition see Willms 1935 and the entries in the relevant lexica: Schlüter *et al.* 1971; Roloff 1972; Asmuth, Barrasch 1994; Scholz 2000.

² See the introduction in Günzel, Mersch 2014, 2-7 and the concise research report by Boehm 2016.

³ The typical use in this sense can be traced in the dialogues in Xen. *Mem.* 3.10. A wide range of examples is offered in the studies of Schubart 1866.

⁴ In Pl. *Soph.* 235-236 the argument compares the material *eikon* with the *phantasma*. See also Koch 2013, 34-54 for further literature.

⁵ Arist. *Rh.* 3.4.1406b.20: ἔστι δὲ καὶ ἡ εἰκὼν μεταφορᾶ: διαφέρει γὰρ μικρόν. Aristotle illuminates the difference between metaphor and image with further examples in *Rh.* 3.4.1406b.20-1407a.15. Asmuth and Barrasch (1994, 11-12) deny any relationship between both forms, nevertheless proposing to consider the metaphor as a subdivision of the image.

⁶ Described by Quint. *Inst.* 6.2.29 as *phantasia*, the term is used in Longin. 15.

DIO E I COLORI (PL. TI. 67C-69A)

Maria Fernanda Ferrini - Università di Macerata

DOI: <https://dx.doi.org/10.7359/897-2019-ferr>

ferrini@unimc.it

Gott wird Welt im farbig Bunten
(Hermann Hesse, *Magie der Farben*)

1. L'EIKOS MYTHOS E I COLORI DEL "TIMEO"

Nell'ambito del grande discorso cosmologico del *Timeo*, la natura e la formazione dei colori sono spiegate da Platone nella parte finale della trattazione riguardante il principio materiale del cosmo. Definito ciò che si intende per colore (χρῶμα) ed esposta la generazione delle diverse e principali impressioni cromatiche, Platone richiama concetti metafisici fondamentali, in stretta connessione con l'argomentazione dedicata ai colori, dominata anch'essa dalla nozione di mescolanza¹:

τὰ δὲ ἄλλα ἀπὸ τούτων σχεδὸν δῆλα αἷς ἂν ἀφομοιούμενα μείξεσιν διασφῶζοι τὸν εἰκότα μῦθον. εἰ δὲ τις τούτων ἔργῳ σκοπούμενος βάσανον λαμβάνοι, τὸ τῆς ἀνθρωπίνης καὶ θείας φύσεως ἡγνοηκῶς ἂν εἶη διάφορον, ὅτι θεὸς μὲν τὰ πολλὰ εἰς ἓν συγκεραννύναι καὶ πάλιν ἐξ ἑνὸς εἰς πολλὰ διαλύειν ἱκανῶς ἐπιστάμενος ἅμα καὶ δυνατός, ἀνθρώπων δὲ οὐδεὶς οὐδέτερα τούτων ἱκανὸς οὔτε ἔστι νῦν οὔτε εἰς αὐθίς ποτε ἔσται.

Per quanto riguarda gli altri colori, da queste cose che si sono dette, è abbastanza chiaro a quali mescolanze si possono assimilare, mantenendo il discorso probabile. Ma se qualcuno volesse esaminare queste cose, in base ai dati di fatto, non riconoscerebbe la differenza che c'è fra la natura umana e quella divina, ossia che Dio possiede in misura adeguata la scienza e a un tempo la potenza di mescolare molte cose in unità e di nuovo di scioglierle dall'unità in molte; ma non c'è nessuno degli uomini, ora, che sappia fare né l'una né l'altra cosa, né ci sarà mai in avvenire.

La trattazione specifica sui colori ha lo stesso carattere dell'intero discorso di *Timeo*: è un *eikos mythos*. Di ciò sembra che in genere si sia tenuto non sufficientemente conto nell'impostare la questione delle singole mescolanze.

Conclusa l'esposizione dei risultati che si ottengono mescolando colori diversi, Platone sottolinea il limite della conoscenza e della capacità dell'uomo: se qualcuno volesse esaminarli, non riconoscerebbe la differenza che c'è fra la natura umana e quella divina. Soltanto Dio sa e può mescolare molte cose in una sola e di nuovo scomporla in molte, mentre nessun uomo ne è ora capace, né lo sarà mai. I termini *ergon* e *basanos* appartengono al lessico della messa in atto e della prova, della verifica sperimentale e pratica nell'ambito di un'indagine, e l'opposizione *mythos/ergon* è particolarmente pregnante: non rinvia solo al noto contrasto tra *logos* e *ergon*, parola e fatto o atto, ma soprattutto indica qui il passaggio dal discorso verosimile all'esperimento, passaggio rispetto al quale Platone mette in guardia, con una motivazione che va ben oltre una generica affermazione.

¹ Pl. *Ti.* 68c-d; trad. di Reale 2000.

Il modo in cui Timeo fa questa puntualizzazione suggerisce che egli non voglia riferirsi solo alla mescolanza dei colori, ma al processo più volte descritto di combinazione e di divisione, e alla capacità umana di verificare il contenuto di un *mythos*. Così, l'esempio dei colori ha anche la funzione di accompagnare e favorire la riflessione su temi più generali, come spesso in Platone e in altri filosofi. In questo caso, attraverso il colore, si sottolinea soprattutto il limite di una piena comprensione, da parte dell'uomo, del modo in cui il mondo visibile è stato costituito dal Demiurgo. Inoltre, il colore sembra assurgere, attraverso queste osservazioni conclusive e coerenti con l'impostazione di tutto il discorso, a emblema del mondo come il prodotto di una Intelligenza.

Le affermazioni di Timeo e la deduzione secondo cui occorre distinguere due specie di cause, l'una necessaria e l'altra divina (68e-69a), si ricollegano al pensiero espresso nel presentare la formazione dei colori per mescolanza, invitando a considerare il limite che vi è connesso. Il brillante, mescolato al rosso e al bianco, genera il giallo; ma delle proporzioni dei componenti che entrano nella mescolanza non ha senso parlare, neppure se si sapessero (οὐδ' εἴ τις εἰδείη), perché non sarebbe possibile esprimersi in modo adeguato, dandone una ragione necessaria e neppure una verosimile (68b). Questa considerazione è collocata significativamente subito dopo aver elencato in modo sommario i componenti da cui si origina il giallo (ξανθόν), e prima del resoconto delle altre mescolanze, altrettanto succinto.

Si nota uno stretto parallelismo tra le espressioni e i termini ricorrenti nei due passi (68b; 68d), ma anche un diverso livello argomentativo: il sapere, finalizzato al cercare o al trovare o al fare, l'essere esperti (*eidēnai*) in qualcosa, non è ancora una piena comprensione, né una scienza totalizzante (*epistasthai*), e neppure una completa capacità. Il limite non è puramente tecnico, ma epistemologico e ontologico; al limite, inerente al suo discorso, Timeo fa più volte riferimento, invitando a ponderare lo *status* di qualsiasi analisi o spiegazione: più volte egli si tira indietro, anche se le sue rinunce non sono tutte assimilabili o dettate da una stessa motivazione.

La trattazione sui colori è introdotta come quarto *genos aisthetikon*; tuttavia si ha l'impressione che le riserve avanzate possano essere in relazione anche con un implicito contrasto tra un particolare rosso (*aistheton*), per esempio, e l'esser-rosso (*noeton*). La difficoltà rilevata ha pertanto un significato più profondo, che coinvolge la possibilità stessa di un'indagine sulla natura, la conoscenza che se ne può trarre, il rapporto fra studio dei fenomeni fisici e matematica, e fra mondo sensibile e mondo intelligibile.

2. INTERPRETAZIONI DEL PASSO, CONFRONTI, COLLEGAMENTI

L'analisi dell'intero passo del *Timeo* dedicato ai colori e alla percezione visiva (67c-68d) si è concentrata di solito sulle enigmatiche mescolanze da cui derivano i singoli colori; sul confronto con quelle proposte da Democrito e da Aristotele, e con la teoria della visione di Empedocle e, in genere, dei cosiddetti Presocratici; sulla testimonianza di Teofrasto relativa a Democrito e sulla critica che egli rivolge a Platone²; oppure sulle affermazioni di Platone, relativamente al colore e alla visione, in altre sue opere, in particolare nel *Teeteto* e nel *Menone*³. Si è così ritenuto, riguardo alle singole combinazioni, o che fosse impossibile arrivare a spiegare i loro risultati, o che al contrario esse rinviino, con qualche correzione, all'esperienza e alla pratica dei pittori, alla mescolanza di pigmenti⁴.

(Segue)

² Teofrasto osserva che Platone parla dei colori in modo simile a Empedocle, e aggiunge che, stranamente, egli spiega così solo questa sensazione, e definisce il colore una fiamma: l'analogia potrebbe essere evidente col bianco, ma non col nero (ἀτοπον δὲ τὸ μόνην ταύτην ἀποδιδόναι τῶν αἰσθήσεων· ἐτι δὲ τὸ ἀπλῶς τὸ χρῶμα φλόγα λέγειν· τὸ μὲν γὰρ λευκὸν ἔχει τινὰ ὁμοιότητα, τὸ δὲ μέλαν ἐναντίον αὐ φανείη). Le parole che seguono sono corrotte: vi si coglie un riferimento alla mancanza di una spiegazione delle cause che determinano il formarsi degli altri colori per mescolanza (Theophr. *Sens.* 91; cf. 86).

³ Pl. *Tht.* 153d-154b; 156a-157a; 182a-d; *Meno* 75a-76e. Si veda anche *Ti.* 45b-47c; 58c-d.

⁴ Si vedano Schultz 1904, 119-137; Beare 1906, 42-56; Taylor 1928, 479-491; Gaiser 1965; Osborne 1968, 281-282; Brisson 1974, 446-448; Bruno 1977, 89-93; Keuls 1978, 66-70; Sassi 1978, 138-149; Cornford 1997, 276-278; Brisson 1999, 167-174; Baltussen 2000, 118-126; Levidis 2002; Merker 2003, 44-53; Ierodiakonou 2005,

TRUTH, FLATTERY OR GOOD IMITATION?

Aesthetic and Moral Value of Representation in Greek Painting

Hariclia Brecolaki - Institute of Historical Research, National Hellenic Research Foundation,
Athens

DOI: <https://dx.doi.org/10.7359/897-2019-brec>

hbrek@eie.gr

*He questioned softly "Why I failed"?
"For Beauty", I replied -
"And I - for Truth - Themselves are One -
We Brethren, are", He said -
(Emily Dickinson, I died for beauty but was scarce)*

1. AN IMAGE IS NOT A PASSIVE OBJECT

In the Paris Salon of 1819, T. Géricault exposed for the first time to the eyes of the public *The Raft of the Medusa (Scène de Naufrage)*, a monumental painting that provoked highly controversial reactions¹ (*Fig. 1*). The effectiveness of the painting relied on both its emotionally charged subject matter and the technical sophistication through which the artist achieved dramatic pictorial effects. The painting was inspired by the most notorious sea disaster of the 19th century, the wreck of the French frigate *Medusa*. The artist chose to depict on his canvas the few survivors who endured starvation aboard the drifting raft, surrounded by corpses. The shocking realism of the painting's figures was due to Géricault's meticulous observation of dead bodies during his visits to the morgues and of body parts, such as arms, legs, heads and torsos, which he took back to his house in order to study the different phases of decomposition². Nonetheless, despite the artist's fascination with morbid subject matter, human suffering and death, the painting was able to function within bourgeois society by not actually showing to the viewers, with frightening fidelity, the degenerate bodies Géricault copied in the morgues, but by transforming them into heroic, muscular figures, evocative of classical painting and sculpture (*Fig. 2*). This heroic effect was particularly significant, for it not only contradicted the description given in the narrative, but it also distracted viewers from the painting's allusion to the fact that salvation had actually led shipwrecked men to cannibalism³.

In the workshop of the Classical painter Parrhasius⁴, back in the early 4th-century BC Athens, a slave was tortured to death for the sake of a naturalistic imitation of nature. Accord-

A special thanks is extended to A. Kottaridi, Director of the Ephorate of Antiquities of Emathia for allowing me to reexamine the paintings of the royal tombs at Aegae. Grateful thanks are also due to my friends and colleagues who participated in the technological investigation of the paintings, G. Verri, A. Karydas and C. Simatos; to A. Chaniotis for his valuable suggestions and, last but not least, to the editors of this volume and to A. Dumas for their helpful suggestions. This paper is dedicated to Vassilis.

¹ Alhadeff 2002.

² Grigsby 2002.

³ Slavkin 2012.

⁴ On Parrhasius' paintings and character see Reinach 1985, 220-243.

ing to Seneca the Elder's *Controversiae*, the famous painter bought from among the Olynthian captives taken by Philip II of Macedonia a slave whom he then used as a model for the depiction of his Prometheus⁵. The profoundly inhuman treatment of the slave's brutalized body was concealed by the painted image of the immortal Titan's *heroic* torture⁶. What was hidden behind Parrhasius' *veil* was a mangled man, a dying body⁷; once the veil was lifted, a resurrected body was revealed in art's transcendent pain and beauty. The said story, fictional as it may be due to its chronological impossibility⁸, inspired similar tales during the late 16th century about Giotto and Michelangelo, who "in imitation of the *Parrhasius*", killed the model they used to depict the dying Christ, fooling ignorant Catholics into believing they see life itself⁹. Notwithstanding the *moral* message images with *suffering bodies* were supposed to transmit¹⁰, the artist's *immoral* attitude towards his models was often dismissed by virtue of the painting's artistic success, gratifying its creator's personal vanity. Michelangelo received no punishment from the pope for killing his model¹¹, nor did Parrhasius provoke the *nemesis* of the gods¹². His Prometheus was hanging in the Temple of Minerva, praised by viewers for its overwhelming verisimilitude. However, the quality of lifelikeness was not enough to manipulate Seneca and other Roman orators, and distract them from the *suffering* behind the painting. In his *Controversiae* Seneca presents the tale as a topic for debate: "In murdering the slave, did Parrhasius commit a crime against the state?" He condemns the painter for having violated ethical limits and harmed the public weal (*accusatur rei publicae laesae*)¹³. Parrhasius tortured not only the Olynthian slave but also their eyes¹⁴. The moral judgment in Seneca's topic centres around the artist as an individual rather than around the painting itself. The general public's tolerance and sympathy were aroused by beauty and art's intrinsic power to reframe and refocus. In Plutarch's words: "we avoid a diseased and ulcerous person as an unpleasant sight, but take delight in seeing Aristophon's Philoctetes and Silanion's Jocasta, who are represented on the stage as pining away or dying"¹⁵, an idea already expressed by Aristotle in his *Poetics*¹⁶.

(Segue)

⁵ Sen. *Controv.* 10.5.1.

⁶ According to Suidas (*Suda* v 218; *TrGF* 1.15 T 1), Neophron of Sikyon, a popular playwright of the 4th century BC, is said to have been the first to bring on stage the tutors of children (*paidagogoi*) and to depict the torture of slaves (Wright 2016, 36). On torture in ancient Greece, see DuBois 1991, 47-68.

⁷ Sen. *Controv.* 10.5.9.

⁸ Van Mal-Maeder 2007, 76-82.

⁹ Carpenter 1641, 2: 234-235. See Papini 1949, 598-600; Delon 1995, 77-87; Land 2006.

¹⁰ The suffering body on display has the capacity to "speak" not only about its suffering but also of the moral system that produced it (Spivey 2001, 95-99).

¹¹ Land 2006, 210.

¹² Ath. 12.62(543e). On the cruelty of the sculptor Perillus and his punishment by the tyrant Phalaris, see Plin. *NH* 34.89 and Diod. Sic. 9.18-19.

¹³ Morales 1996, 182-209; Rouveret 2003.

¹⁴ Sen. *Controv.* 10.5.3; here and below transl. by Cave Wright 1974.

¹⁵ Plut. *Aud. poet.* 18c; transl. by Babbitt 1927. See, in this volume, E. Falaschi.

¹⁶ "What happens in actual experience proves this, for we enjoy looking at accurate likenesses of things which are themselves painful to see, obscene beasts, for instance, and corpses" (Arist. *Poet.* 4.1448b.10-12; here and below transl. by Fyfe 1932). As Delon (1995, 85) remarks: "La contemplation de l'œuvre change la fureur en respect, la condamnation morale en admiration esthétique".

¹⁷ Suet. *Tib.* 44. Tiberius kept another painting of Parrhasius shut in his bedroom, representing a high priest of Kybele (Plin. *NH* 35.70).

¹⁸ Ov. *Tr.* 2.523-525.

¹⁹ Prop. 2.6.32-34.



Fig. 3 – Façade of the Tomb of Philip II at Aegae. Hunting scene, riding hunters identified as Alexander and Philip II encircled by red rings (reconstruction).



Fig. 4 – Façade of the Tomb of Philip II at Aegae. Hunting scene, equestrian figure of “Alexander”.



Fig. 5 – Façade of the Tomb of Philip II at Aegae. Hunting scene, detail of “Alexander’s” face.

CULTURA LOCALE E ORIZZONTE MEDITERRANEO

La pittura funeraria della Tracia tra l'età tardo-classica e la prima età ellenistica

Consuelo Manetta - University of Exeter

DOI: <https://dx.doi.org/10.7359/897-2019-mane>

c.manetta@exeter.ac.uk

1. INTRODUZIONE: VERSO UN CORPUS DELLA PITTURA FUNERARIA DELLA TRACIA BULGARA

I profili arrotondati dei tumuli funerari marcano il paesaggio dell'attuale Bulgaria, il cuore della Tracia antica. Le tombe costruite al loro interno sono una delle poche chiavi di lettura per approfondire tradizioni artistiche e questioni legate alla componente sociale e religiosa della civiltà tracia, ancora in parte da scoprire.

La nostra conoscenza della pittura funeraria tracia si basa su monografie dedicate a singoli monumenti e su articoli che affrontano principalmente questioni iconografiche e iconologiche, con riferimento quasi esclusivo alle tombe a camera¹. Manca, però, fino a oggi, un *corpus* dei monumenti funerari dipinti che inserisca il fenomeno pittorico in un orizzonte più ampio e adotti un approccio contestuale².

Nel presentare alcuni risultati di uno studio più ampio di prossima pubblicazione³, il presente articolo si concentra sulle tombe con interni dipinti comprese tra la tarda età classica e il primo ellenismo. In primo luogo l'indagine riguarda il contributo che la pittura funeraria con le sue tecniche e temi può offrire alla comprensione della cultura tracia nel suo contesto più ampio. Questo include l'approfondimento di tematiche legate alla nascita, alla diffusione e alla circolazione dei motivi decorativi, alla loro dipendenza dagli esempi greci, orientali e macedoni e, in generale, alla natura e al livello di fenomeni di interazione culturale e artistica tra elementi greci e indigeni.

Lo studio segue un approccio contestuale in base al quale il rivestimento pittorico è considerato come parte di un insieme che partecipa e concorre a trasmettere un messaggio. Questo insieme è formato dalla tomba stessa con le sue caratteristiche costruttive e architettoniche, dagli elementi di arredo e corredo, ma anche dal tumulo che in una fase finale del processo di sepoltura sigilla il monumento funerario e suggella la definitiva separazione dei defunti – membri dell'aristocrazia o addirittura sovrani locali – dalla propria famiglia e dalla comunità, con

Esprimo un sincero ringraziamento agli organizzatori del convegno *Περί γραφικής. Pittori, tecniche, trattati, contesti tra testimonianze e ricezione*, e agli amici e colleghi D. Dimitrova, K. Kitanov, K. Kysiov, G. Luglio, T. Stojanov e D. Stojanova per avermi fornito alcune delle fotografie qui pubblicate.

¹ Mikov 1954; Zhivkova 1974; Valeva 2005; Chichikova *et al.* 2012.

² Per quadri di sintesi sulla pittura tracia: Valeva 1999, 69-75; Miller 2014, 171-237; Guimier-Sorbets 2015, 244-246; Valeva 2015a, 180-196; 2018, 37-53.

³ Manetta c.s. (a). Lo studio è parte della mia tesi di dottorato tra l'Università Tor Vergata di Roma e l'Università Sv. Ohridski di Sofia. A questo volume si rimanda per una dettagliata presentazione dei singoli contesti.

funzione di enorme segnacolo e di luogo di devozione e commemorazione del defunto. Infine, il tumulo, inserito in una necropoli, è in relazione con una realtà insediativa, che a sua volta si inserisce in modelli micro- e macro-regionali di popolamento. Su questo aspetto, purtroppo trascurato per oltre cinquanta anni negli studi traci, nuove ricerche aprono interessanti prospettive di ricerca.

2. TOMBE DIPINTE DI EPOCA TARDO-CLASSICA E PRIMA ETÀ ELLENISTICA: DISTRIBUZIONE, TIPOLOGIA E DECORAZIONE

In generale, il fenomeno delle tombe interessa le zone più interne del Paese, nelle aree rispettivamente nord-orientale e meridionale (Fig. 1). La concentrazione maggiore di monumenti dipinti si registra nella Pianura Superiore Tracia e in particolare nella Sredna Gora – la catena montuosa che corre a sud dei Monti Balcani tra il fiume Iskar, a ovest, il gomito del fiume Tundzha, a nord, e il moderno centro di Jambol, a est – come pure nel suo immediato *hinterland*, fino alle pendici dei Monti Balcani, che comprendono anche, nella Valle del Tundzha o Valle di Kazanlāk, l'area intorno ai moderni centri di Shipka, Shejnovò, Krän e Mäglizh. Questo territorio, come sembra oggi definitivamente confermato, ricadeva entro i confini del regno odrisio⁴. Monumentali tombe dipinte, tra tutte la cosiddetta Tomba delle Cariatidi, si registrano anche nell'area getica settentrionale; i Geti, sotto il controllo degli Odrisi nel periodo di massima espansione del regno di questi tra V e IV secolo a.C., vissero un periodo di grande splendore nella prima età ellenistica. Da un punto di vista tipologico, i monumenti indagati, tutti al di sotto di tumuli, rientrano in due categorie: cosiddette tombe a cista o a semi-camera (*stone cist graves/tombs; masonry graves*) e tombe a camera (*chamber tombs*)⁵.

Il numero delle tombe dipinte è minore rispetto a quello dei monumenti funerari non dipinti distribuiti sul territorio: nell'attuale Bulgaria si contano a oggi 35 monumenti funerari con decorazioni dipinte, mentre le sole tombe a camera non dipinte, per esempio, sono oltre 200⁶. In generale, dunque, nella Tracia bulgara il ricorso alla pittura risulta moderato. Il rapporto tra tombe dipinte a cista e tombe dipinte a camera è di 8:27: quindi, ferma restando la casualità dei rinvenimenti, le ciste dipinte sono in evidente minoranza.

Dal momento che tombe monumentali dipinte e non dipinte sono entrambe legate a una precisa volontà della committenza – aristocratici o sovrani locali – si può speculare che scelte estetiche piuttosto che considerazioni economiche giocarono il ruolo maggiore nella scelta. Questo significa che la pittura, con il conseguente impiego di artigiani specializzati e i costi relativi all'approvvigionamento di pigmenti, talvolta particolarmente costosi, è soltanto uno dei possibili modi con cui il ceto più elevato della popolazione decideva di esibire la propria ricchezza: al pari della pittura, ulteriori marcatori di *status* sono la monumentalità architettonica e l'eclettismo delle piante (con specifico riferimento alle tombe a camera), ma anche i ricercati e preziosi elementi di arredo e corredo⁷.

(Segue)

⁴ Cf. Domaradski 1994; Archibald 1998; Delev 2010, 96-111; Popov 2017, 469-482.

⁵ Per le caratteristiche architettoniche delle tombe a camera: Stoyanova 2015a, 158-179, con bibliografia; 2015b, 148-149.

⁶ Stoyanova 2015a, 158.

⁷ Nella Tomba Goljama Kosmatka si registra il raro uso di una porta in marmo: Dimitrova 2015, fig. 73.

⁸ In Macedonia, l'esempio più antico è ad Aiani: Hermary *et al.* 2010, 46. Altri esempi dipinti in Brecolouki 2006, 159; 170-171; 235; 239, tav. 82.1; 240-241, tavv. 82.2 e 82.3; Kyriakou 2016, 143-162, fig. 406.

GREEK POWER AND ITALIC IDENTITY IN 4TH-CENTURY BC PAINTED TOMBS AT POSEIDONIA

Tiziana D'Angelo - University of Nottingham

DOI: <https://dx.doi.org/10.7359/897-2019-dang>

tiziana.dangelo@nottingham.ac.uk

1. INTRODUCTION

The painted tombs that have been discovered in Paestum over the last two centuries represent one of the largest surviving bodies of ancient wall paintings across the Mediterranean. Broad sectors of the urban and extra-urban necropoleis have been excavated systematically and many of the painted tombs have been thoroughly catalogued and studied¹. However, the uninterrupted occupation of the site, the controversial character of the literary sources and the scanty epigraphic evidence available make it hard to reconstruct the role that these monuments played in the history of the city. This article focuses on 4th-century BC painted tombs at Poseidonia and uses them as evidence to reconstruct how Greeks and natives articulated and negotiated space and power in the city. Scholars have often looked at funerary painting in Poseidonia as an artistic phenomenon closely related to the “conquest”, in the late 5th century BC, of the Greek city by a group of native people identified as Lucanians. Consequently, the development of funerary painting in the 4th and 3rd centuries BC has been seen as reflecting the formation of the Lucanian *ethnos* and the consolidation of its political power, ending with the establishment of the Latin colony in 273 BC². This theory is partly based on two passages from Strabo, according to which Poseidonia was conquered at some point by the Lucanians and later by the Romans³. The interpretation of this account is still controversial and Strabo does not specify the date of the Lucanian conquest, although it is widely acknowledged that this should not be seen as a military defeat of the Greek city, but rather as the outcome of a process of integration and political recognition of the native ele-

I would like to thank Gianfranco Adornato and Eva Falaschi for inviting me to speak at the conference they organized in Pisa in October 2015, and all conference participants for a stimulating discussion. I am also grateful to Gabriel Zuchtriegel, Director of the *Parco Archeologico di Paestum*, and to his staff for facilitating my research on Paestan tombs and for granting me permission to photograph and publish the paintings.

¹ Approximately 112 painted tombs have been uncovered so far in Paestum. The majority were found in the course of systematic excavations conducted in the last 50 years. For an overview, Greco 1982; Cipriani 1989, 1994, 2000; Cipriani *et al.* 2009. A catalogue of the painted tombs was published in 1992 (Pontrandolfo, Rouveret 1992), but since then many other painted slabs have been recovered from systematic as well as emergency excavations. Only some of them have been published: see Pontrandolfo, Rouveret 1996a; Pontrandolfo 1998; Cipriani, Pontrandolfo 2010; Pontrandolfo *et al.* 2015; D'Angelo 2017; Niola, Zuchtriegel 2017.

² This hypothesis was first formulated by Pontrandolfo (1979, 50; 1988, 241-257) and then widely accepted. However, a number of scholars, including Asheri (1999, 362-363), Wonder (2002) and Crawford (2006, 61), have approached it with some degree of scepticism, while others have challenged it more radically (Musti 2005, 261-300; La Greca 2008, 20-25).

³ Strabo 5.4.13(251); 6.1.3(254).

ment in the Greek structure⁴. But when did this recognition take place? And what were the most important stages in this process of integration?

This paper examines the role and development of funerary wall painting in Poseidonia during the 4th century BC in order to shed light on the social, political and cultural transformations that were taking place in the city. After providing an overview of the tombs' archaeological and topographic contexts, I explore the meaning and function of their painted decoration in the first half of the 4th century BC. I discuss how funerary painting gained increasing popularity in Poseidonia at a moment of social, demographic and economic changes, and argue that the painted tombs are not evidence of a newly-established Italic leadership, as has often been suggested, but rather contributed to important changes in the social structure of the Greek city. In the last part of the paper, I focus on the development of funerary painting in the second half of the 4th century BC. By analyzing the paintings in connection with archaeological and architectural evidence from the city and the *chora*, I suggest that some institutional changes took place in Poseidonia in the last decades of the century, leading eventually to a concentration of political power in the hands of the Italic elites.

2. THE PAINTED TOMBS AND THEIR CONTEXT

The city of Poseidonia was founded at the end of the 7th century BC by Greek colonists coming from Sybaris⁵ (*Fig. 1*). In the 6th and 5th centuries BC, various Italic groups gradually settled around the city⁶. During this period, Greeks and non-Greeks often buried their dead in the same cemetery areas, mainly Arcioni, Laghetto, Gaudio, Licinella, Tempa del Prete and Santa Venera, and they probably shared and negotiated other urban and extra-urban spaces⁷. In the late 5th century BC, burials started to concentrate north of the city, at Gaudio, Andriuolo-Laghetto and Arcioni (*Fig. 2*)⁸. A brief outline of the development of the Paestan necropoleis is necessary in order to contextualize the tomb paintings and better understand their meaning and function.

2.1. *Andriuolo-Laghetto*

Most of the painted tombs excavated so far come from the urban necropolis of Andriuolo-Laghetto, located just north east of the city. This area has yielded almost 900 burials which testify to the uninterrupted use of this necropolis from the beginning of the 6th to the early 3rd century BC⁹. In the 6th and 5th centuries BC, adults were buried in trench or cist graves which contained only *lekythoi* and a few other vases. Significant transformations in the funerary ritual occurred in the late 5th century BC, when new groups of burials occupied the eastern part of the necropolis; one of these groups was characterized by the presence of arms in male graves¹⁰.

(Segue)

⁴ Pedley 1990, 97; Cerchiai 2004, 62; Isayev 2007, 17-19, 112-114, 144; Gualtieri 2013, 376; Shepherd 2017, 26-27. Most recently, Zuchtriegel (2018, 172) has suggested that “the emergence of a Lucanian identity was characterized by expansive and highly transformative processes, suggesting something akin to colonization from the inland toward the coast”.

⁵ Strabo 6.1.1(252-253). Cerchiai 2004, 62; Mele 2014, 298-301.

⁶ Mele 1996; Pontrandolfo 1996b; Gualtieri 2013, 372-376.

⁷ Shepherd 2017, 30-35, with bibliography.

⁸ Cipriani 1994, 169-171. See also Horsnæs 2002, 133. For an overview of the archaeological evidence, Cipriani 1996; Viscione 1996a; Cipriani 2000.

⁹ Nine excavation campaigns were conducted in this necropolis between 1954 and 1971. For a recent analysis and relevant bibliography, Cipriani *et al.* 2009, 214-219. On the early phase of occupation, see also Greco, Theodorescu 1996b, 29-33; Shepherd 2017, 30.

¹⁰ Pontrandolfo, Rouveret 1996a, 159; Pontrandolfo 2003, 98-99; Cipriani *et al.* 2009, 215-217.

DURIDE DI SAMO E LA STORIA DELL'ARTE ANTICA

Il contributo di un intellettuale poliedrico

Franca Landucci - Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano

DOI: <https://dx.doi.org/10.7359/897-2019-land>

franca.landucci@unicatt.it

1. DURIDE DI SAMO, INTELLETTUALE POLIEDRICO

Non è facile ricostruire né la biografia, né la bibliografia di Duride di Samo: non solo, infatti, a lui non è dedicato alcun lemma della *Suda*, ma ben 62 dei 96 frammenti raccolti da F. Jacoby in *FGrHist* 76¹ non hanno alcun riferimento all'opera di provenienza². Ciononostante dal confronto tra *testimonia* e *fragmenta* si ricava un notevole numero di titoli, dei quali solo tre sono di ambito storiografico, mentre gli altri sembrano rispondere a interessi diversi, letterari e artistici, che fanno di Duride un poligrafo dalla cultura multiforme, vero precursore dell'erudizione ellenistica³.

Questa sua multiforme cultura era sicuramente il frutto di un'educazione raffinata, della quale egli poté usufruire a causa delle elevate possibilità economiche e sociali della sua famiglia: grazie, infatti, a quattro testimonianze⁴, che pure non brillano certo né per semplicità, né per chiarezza, noi possiamo inserire Duride all'interno di un quadro familiare di notevole spessore. Secondo Plutarco⁵, egli era discendente di Alcibiade, mentre, secondo Pausania⁶, il padre Kaios fu vincitore di una corona olimpica nel pugilato dei fanciulli quando i Samii erano esuli, a causa della cleruchia ateniese imposta sull'isola⁷, e, dopo il rientro in patria, fu "tiranno" (?) dell'isola; il fratello Linceo, a detta di Ateneo e della *Suda*⁸, fu allievo di Teofrasto in Atene, dove si dedicò anche all'attività di commediografo, riuscendo a superare Menandro in un agone drammatico.

A questo proposito, gli studiosi hanno sottolineato l'interesse di un passo di Ateneo, non tanto perché confermava il legame tra Linceo e Duride, pur senza esplicitare la loro consanguineità, quanto perché è stato ritenuto prova sicura di un soggiorno di Duride in Atene e di un

¹ Jacoby 1926. I frammenti sono stati più di recente pubblicati online in *BNJ* 76 (October 1, 2009), con traduzione e commento di F. Pownall (Pownall 2009).

² Per una ricostruzione analitica della biografia e della bibliografia di Duride di Samo si veda Landucci Gattinoni 1997, i cui contenuti sono naturalmente presupposti da questa nuova ricerca.

³ Si veda *infra*, pp. 125-126. Per un'analisi dettagliata di queste opere non storiografiche si veda Pédech 1989, 265-273.

⁴ Ath. 4.1(128a) (*FGrHist* 76 T 1); Ath. 8.18(337d) (*FGrHist* 76 T 2), cf. *Suda* λ 776, s.v. Λυγκεύς, Σάμιος; Plut. *Alc.* 32.2 (*FGrHist* 76 T 3); Paus. 6.13.5 (*FGrHist* 76 T 4). Per un esame analitico di questi importanti *testimonia* si vedano le riflessioni di Landucci Gattinoni 1997, 29-38, riprese e sostanzialmente condivise da F. Pownall (2009) nei suoi commenti in *BNJ* 76, *ad loc.*

⁵ Plut. *Alc.* 32.2 (*FGrHist* 76 T 3).

⁶ Paus. 6.13.5 (*FGrHist* 76 T 4).

⁷ Sulla cleruchia ateniese e sull'esilio dei Samii si veda *infra*.

⁸ Ath. 8.18(337d) (*FGrHist* 76 T 2), cf. *Suda* λ 776, s.v. Λυγκεύς, Σάμιος.

suo discepolato, assieme al fratello, presso Teofrasto, successore di Aristotele alla guida della scuola peripatetica⁹, come si evince chiaramente dal testo del *testimonium* citato nei *FGrHist* e oggi ripreso nel *BNJ*¹⁰:

Ἰππόλοχος ὁ Μακεδών, ἑταῖρε Τιμόκρατες, τοῖς χρόνοις μὲν [γέγονε] κατὰ Λυγκέα καὶ Δοῦριν τοὺς Σαμίους, Θεοφράστου δὲ τοῦ Ἑρεσίου μαθητάς, συνθήκας δ' εἶχε ταύτας πρὸς τὸν Λυγκέα [...].

Ippoloco di Macedonia, o amico Timocrate, fu contemporaneo di Linceo e di Duride, originari di Samo, allievi di Teofrasto di Ereso, e fece questo patto con Linceo [...].

La convinzione dei moderni sull'esistenza di un discepolato di Duride presso Teofrasto – dovuta alla presenza nella frase dell'accusativo plurale μαθητάς, riferito a Linceo e Duride – si basa, però, su una correzione fatta, nei primi anni dell'Ottocento, da A. Korais alla tradizione manoscritta del testo di Ateneo, dove al posto di μαθητάς si trova il nominativo singolare μαθητής, chiaramente riferito al soggetto della frase, Ippoloco¹¹. È dunque evidente che, se, sulla base della testimonianza di Ateneo e della *Suda*¹², appare sicura la notizia del discepolato di Linceo presso Teofrasto, è invece incerta quella di un analogo discepolato di Duride¹³.

Tale conclusione è importante perché sulla *dipendenza* di Duride dalla scuola di Aristotele si è fondata gran parte della riflessione contemporanea sul celeberrimo *FGrHist* 76 F 1 (Phot. *Bibl.* 176.121a41-b3)¹⁴:

Δοῦρις μὲν οὖν ὁ Σάμιος ἐν τῇ πρώτῃ τῶν αὐτοῦ Ἱστοριῶν οὕτω φησίν· “Ἐφορος δὲ καὶ Θεόπομπος τῶν γενομένων πλεῖστον ἀπελείφθησαν· οὔτε γὰρ μιμήσεως μετέλαβον οὔδε μιᾶς οὔτε ἡδονῆς ἐν τῷ φράσαι, αὐτοῦ δὲ τοῦ γράφειν μόνον ἐπεμελήθησαν”.

Duride di Samo, invero, nel primo libro delle sue *Storie* dice così: “Eforo e Teopompo non furono affatto all'altezza della realtà dei fatti: essi, infatti, non si curarono per niente della mimesi artistica e del piacere nell'esprimersi, ma si preoccuparono soltanto dello scrivere”.

Questo frammento è stato in genere considerato dai moderni come il *manifesto* di una teoresi storiografica di ascendenza peripatetica e ampiamente utilizzato nella discussione sull'origine e sulle caratteristiche della cosiddetta *tragic history*, insieme a un passo, altrettanto famoso, della *Poetica* di Aristotele¹⁵, nel quale si afferma che “la poesia è cosa più filosofica e più seriamente impegnativa della storia: la poesia, infatti, si occupa del generale, mentre la storia si occupa del particolare” (φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιήσις ἱστορίας ἐστίν· ἢ μὲν γὰρ ποιήσις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει). A questi due passi è stato, infine, accostata la testimonianza su Filarco¹⁶, nella quale quest'ultimo è aspramente criticato da Polibio per la esasperata drammaticità della sua storiografia¹⁷.

(Segue)

⁹ Si vedano, e.g., Barron 1962; Kebric 1974 e 1977, 5-6. Anche Torraca 1988, 59-67, in part. 62, nella sua dotta analisi delle dottrine di Teofrasto su storia e poesia, dà per scontato il discepolato di Duride, limitandosi a richiamare il passo sopracitato di Ateneo.

¹⁰ *FGrHist* 76 T 1 (Ath. 4.1(128a)). Qui e di seguito le traduzioni sono di chi scrive.

¹¹ La correzione di A. Korais è citata come una nota manoscritta da Schweighäuser 1802, 386-387. Questa correzione è in genere stata accettata in tutte le edizioni di Ateneo, anche nella più recente (Olson 2006, 110).

¹² Si veda *supra*, n. 8.

¹³ Su tale questione si vedano Dalby 1991; Landucci Gattinoni 1997, 36-38; Pownall 2009, *BNJ* 76, *Biographical Essay*.

¹⁴ Per un'ampia discussione del contenuto, del taglio e della (difficile) traduzione di questo testo, si veda ora Ottone 2015.

¹⁵ Arist. *Poet.* 9.1451b.1-32.

¹⁶ *FGrHist* 81 T 3 (Polyb. 2.56.1-16). Polibio paragona in maniera esplicita Filarco a un tragediografo per lo stile, i contenuti e la scelta degli eventi narrati, così da trasformarlo in uno storico di serie B. Ma, dietro gli attacchi di Polibio al metodo storiografico di Filarco, si intravede la diversità delle posizioni politiche dei due storici: Polibio era schierato dalla parte di Arato di Sicione, il discusso capo della Lega achea che fu protagonista della storia del Peloponneso nella seconda metà del III secolo a.C., e usava come fonte le sue *Memorie*; Filarco, invece, considerava Arato un traditore per la sua alleanza con Antigono Dosone di Macedonia e polemizzava apertamente contro la versione dei fatti data dal comandante acheo.

¹⁷ Dal confronto tra i tre passi in questione, più di cento anni fa E. Schwartz, in una serie di articoli (Schwartz 1897, 560-564; 1900, 107-109; 1909, 491), ha ipotizzato che, in età ellenistica, esistesse una storiografia tesa a superare la distinzione aristotelica tra poesia e storia attraverso l'inserimento nella narrazione storiografica

ANTIGONO DI CARISTO ARTISTA E SCRITTORE D'ARTE

Tiziano Dorandi - Centre Jean Pépin UMR 8230 (CNRS/ENS)

DOI: <https://dx.doi.org/10.7359/897-2019-dora>

tiziano.dorandi@orange.fr

1. IL DIBATTITO SULL'IDENTIFICAZIONE DELL'ANTIGONO CITATO DA PLINIO

Plinio il Vecchio, lettore vorace di testi di ogni genere, è fonte di primaria importanza per la ricostruzione – anche se spesso assai parziale – di numerose opere antiche altrimenti irrimediabilmente perdute. Fra queste, i trattati d'arte che Plinio utilizza nella redazione dei libri 34-36 della *Naturalis Historia* occupano un posto importante nel grande naufragio di quel genere letterario¹.

Chi solo scorra le liste degli *auctores* che il Naturalista pone a introduzione di quei tre libri scopre diversi nomi di scrittori che sarebbero rimasti dei fantasmi se Plinio non ne avesse trasmesso qualche testimonianza. Due autori di epoca ellenistica meritano grande attenzione per la loro attività non solo come scultori e pittori, ma anche come storici dell'arte: Antigono (di Caristo) e Senocrate di Atene. Due personaggi il cui nome Plinio associa a più riprese l'uno all'altro: Antigono e Senocrate sono citati fra gli *auctores* del libro 34 per i loro trattati *de toreutice*²; inoltre, nel libro 35 Plinio attribuisce a entrambi anche scritti *de pictura*³ nei quali essi avevano espresso un lusinghiero apprezzamento dell'arte di Parrasio⁴.

L'identificazione di Senocrate con l'omonimo artista e storico dell'arte originario di Atene (III secolo a.C.) non ha posto reali problemi. Più spinosa e controversa è invece la questione relativa all'identità dell'Antigono bronzista e scrittore d'arte con l'omonimo erudito e biografo contemporaneo, nativo di Caristo nell'isola di Eubea⁵.

La cronologia di Antigono di Caristo è legata a quella di Menedemo di Eretria (345/4-261/0 a.C.), di cui Antigono fu discepolo durante gli ultimi anni della vita di quello. Poiché Menedemo visse 84 anni e morì verso il 261/0, è probabile che la data di nascita di Antigono sia da porre intorno al 290 a.C. o poco più tardi⁶.

Quasi niente resta della produzione letteraria di Antigono di Caristo. L'opera più nota e studiata, anche perché meglio conservata, sono le *Biografie* (Βίαι), composte probabilmente in tarda età, intorno al 225 a.C. Antigono vi ritracciava i ricordi dei personaggi illustri che aveva incontrato nel corso della sua lunga vita, con un interesse particolare (a quanto sem-

¹ Si veda il recente contributo di Squire (2015, 313-316). Utili anche Linderski 2003, 83-96; 2004, 126; Melina 2007, 127-150.

² Plin. *NH* 1.34. Per il passo di veda il contributo di F. Landucci.

³ Plin. *NH* 35.68: *Antigonus et Xenocrates qui de pictura scripsere*.

⁴ Nelle pagine che seguono presuppongo i risultati da me raggiunti in Dorandi 1999, LXXXIII-CXX, tenendo conto dei rari contributi successivi su Antigono e Senocrate rispettivamente di Onasch (2001, 52-53) e Lehmann (2004, 521-523).

⁵ Per uno *status questionis*, si veda Dorandi 1999.

⁶ La corretta cronologia di Menedemo è stata definita da Knoepfler (1991, 16-18, 203, n. 92, 210), che rivaluta la più genuina tradizione della testimonianza di Diogene Laerzio (2.144).

bra) riservato ai filosofi. Antigono scrisse, tuttavia, anche un libro *Sugli animali* (Περὶ ζῴων) e uno *Sullo stile* (Περὶ λέξεως). Tracce consistenti del trattato *Sugli animali* sono conservate nella *Raccolta di storie meravigliose* (Ἱστοριῶν παραδοξῶν συναγωγή) da taluni attribuita allo scrittore di Caristo, ma in realtà un falso databile almeno all'epoca imperiale⁷.

L'identità dell'Antigono citato da Plinio con il Caristio fu sostenuta con forza di argomenti da Wilamowitz. Lo studioso mise in relazione l'*Antigonus qui de toreutice scripsit* (Plin. NH 1.34) con l'omonimo autore di libri *de sua arte* citato dal Naturalista (Plin. NH 34.84) insieme a Isigono, Pyromachos e Stratonico: *plures artifices fecere Attali et Eumenis adversus Gallos proelia, Isigonus Pyromachus Stratonicus Antigonus, qui volumina condidit de sua arte*⁸. Wilamowitz identificò i due re di Pergamo con Attalo I (241-197 a.C.) e Eumene II (197-160/59 a.C.) e dedusse dal passo di Plinio che quei quattro artisti avevano lavorato o per l'uno o per l'altro sovrano⁹.

Il supporto a questa proposta non fu unanime, in particolare fra gli archeologi. Vari tentativi di metterla in discussione o rigettarla furono esperiti, sul fondamento soprattutto dell'erroneo presupposto che da Plinio (NH 34.84) si ricaverebbe che tutti gli scultori avevano lavorato per Attalo e per Eumene, chiunque essi fossero: Eumene I (263-241 a.C.), Attalo I (241-197 a.C.), Eumene II (197-159 a.C.) o Attalo II (159-138 a.C.).

Più di recente Andreae è ritornato sulla questione in un ennesimo tentativo di contrastare la validità dei risultati di Wilamowitz, insistendo a sua volta su difficoltà di ordine cronologico¹⁰. L'intervento di Andreae si inserisce in margine alle sue ricerche sul bronzista dalla figura proteiforme e dall'ortografia e cronologia incerte, P(h)yromachos¹¹.

Esisteranno almeno due (se non tre) scultori chiamati P(h)yromachos. Uno più antico (seconda metà del V secolo a.C.) che lavorò all'Erechtheion di Atene e uno (o due) più recente(i) vissuto(i) tra il III e II secolo a.C. Andreae distingue due soli personaggi chiamati secondo lui Phyromachos e data lo scultore di epoca ellenistica alla prima metà del II secolo a.C., con una *acme* che si situa tra il 168 e il 156. Queyrel, favorevole all'esistenza di tre artisti, resta più vago e pensa per il P(h)yromachos d'età ellenistica a un arco cronologico che si colloca tra il 230 (al più presto) e il 168 a.C., ma con la possibilità di scendere forse fino al regno di Attalo II¹².

Andreae, nella sua proposta di datazione dell'Antigono citato insieme con P(h)yromachos, continua a dare per scontato che il testo pliniano lasci presupporre che tutti e quattro gli scultori avevano lavorato ai monumenti sia di Attalo I che di Eumene II. A causa delle difficoltà cronologiche che questa lettura comporta, lo studioso nega di conseguenza l'identità dell'Antigono scultore e storico dell'arte con l'omonimo scrittore di Caristo.

In teoria, le date di Antigono di Caristo – amico e discepolo di Menedemo di Eretria, quest'ultimo morto nel 278, all'età di 74 anni¹³ – non escludono che egli avesse potuto collaborare al Donario di Attalo I. Se ammettiamo che la loro frequentazione risaliva agli ultimi anni di vita di Menedemo e che la nascita di Antigono si colloca intorno al 293 a.C., costui avrebbe potuto partecipare all'*anathema* di Attalo I nel 223 a.C., quando era sui 70 anni. Impossibile è invece che il medesimo artista avesse lavorato per Eumene II; saremmo, infatti, costretti a ammettere che, all'epoca della commissione di quell'incarico, Antigono era più che centenario.

(Segue)

⁷ Dorandi 1999, XI-CXXIII. Per la falsa attribuzione della Ἱστοριῶν παραδοξῶν συναγωγή, si veda Dorandi 2017, 63-73, con una discussione della precedente bibliografia.

⁸ Isigono e Stratonico sono citati solo da Plinio. È comunque da evitare la correzione di *Isigonus* in *Epigonus* suggerita da Michaelis (1893, 131-132). Si veda Lippold 1916, 2082-2083.

⁹ Wilamowitz 1881, 7-15.

¹⁰ Andreae 1990, 67-68.

¹¹ La bibliografia sull'artista è consistente e controversa. Richiamo qui, oltre al volume di Andreae (1990), il contributo di Queyrel (1992) e i due articoli enciclopedici, ma bene informati, di Neudecker (2000) e Andreae (2004).

¹² Queyrel 1992, 380. Lo studioso distingue tre scultori con il nome P(h)yromachos. Il P(h)yromachos in questione è il terzo nella classificazione di Queyrel. Ritorno sulla cronologia alla fine del paragrafo.

¹³ In realtà (si veda *supra*, n. 6), Menedemo visse 84 anni e morì nel 261/0 a.C.

THE ALEXANDER MOSAIC AND ITS LOST ORIGINAL

A Working Hypothesis

Chrysoula Paliadeli - Aristotle University of Thessaloniki - Vergina Excavations

DOI: <https://dx.doi.org/10.7359/897-2019-pali>

cspal@hist.auth.gr

1. INTRODUCTION

The impressive mosaic floor which once adorned the exedra of the House of the Faun in Pompeii has remained at the center of academic debate since its discovery in 1831 (*Fig. 1*). Its thorough study by H. Fuhrmann¹ marked but did not seal scholarly interest in what is perhaps the most monumental creation of ancient mosaic art². B. Andreae pointed out its importance for the history of ancient Greek painting³; A. von Salis traced its impact on the arts⁴ and T. Hölscher considered it as the most faithful reproduction of a monumental historical scene of the Late Classical or Early Hellenistic periods⁵.

The amazing accuracy in the rendering of the pictorial features, the repairs undertaken before the eruption of Vesuvius and certain inaccuracies in various places of the mosaic have fuelled, and continue to fuel, a whole mass of antiquarian research⁶.

The great master who created the original is generally identified with Philoxenos from Eretria, whose artistic personality – attested only once in Pliny (*NH* 35.110) and marked only by the ambiguous nature of his (*viae compendiariae*)⁷ – does not seem to apply to the impressive accuracy in the rendering of the costumes and weaponry and the dramatic expressions of its figures⁸. However, despite a few suggestions which have doubted both the attribution of the original to the master from Eretria and its dating to the last two decades of the 4th century BC⁹, Pliny's attestation that king Cassander committed it to Philoxenos (*NH* 35.110), and

I owe the overview of my English text to Mr. Andrew Hendry and the digital applications to the architect Cleopatra Paliadeli. I dearly thank them all. It was only recently that I found the reference to an abstract of P. Nulton's study "Centum Homines: The Prototype of the Alexander Mosaic and the Military Museum in the Hellenistic World" (*College Art Association Annual Meeting*, New York, February 2007), which suggests the attribution of the lost original to Aristeides II. I contacted the author who assured me that nothing more than this abstract has been published yet. So, any coincidence of the present study – which was submitted in a longer, still unpublished, version during the late 1990s – with what has been presented in Rhode Island School of Design in 2007, is most encouraging, yet purely accidental.

¹ Fuhrmann 1931.

² Cohen 1997.

³ Andreae 1959 and 1977, *passim*.

⁴ Von Salis 1947, 89 ff.

⁵ Hölscher 1973, 122-162.

⁶ Pfrommer 1998.

⁷ Pollitt 1974, 327-334, s.v. *compendiaria*.

⁸ Saatsoglou-Paliadeli 2002, 43-52.

⁹ Rumpf 1962, 229-241; Stewart 1993, 130-150, esp. 134 ff.; Moreno 2000, *passim*.

the belief that the mosaic is a faithful replica of his *Alexandri proelium cum Dario*¹⁰, depicting their confrontation either at Issos¹¹ or Gaugamela¹², is still the prevailing among scholars. There are those, however, who prefer to disconnect the scene from a specific battle, and interpret it as a representation of Alexander's amazing triumph over the Persians¹³.

Contrary to the painter, the copyist¹⁴ was scarcely appreciated as an artist *per se*; it is mainly his ability to use millions of tiny *tesserae*¹⁵ – and treat them accordingly, in order to cope with the chromatic demands of his model – that has been highly praised¹⁶. The challenge he was faced with, to transform his monumental model into an emblem and adapt it to the given dimensions of the floor it was destined to decorate, has scarcely been discussed in relation to any of his artistic qualities.

Reapproaching the Naples mosaic as a work of art *per se*, in the way proposed in the following pages, may reveal that some of its compositional precepts may not necessarily repeat those of the original, but may have resulted from the initiatives of the copyist. The working hypothesis suggested in this paper, that the mosaic may not necessarily be a true copy of the lost original but an altered version of its model, might finally contribute to an understanding of the 4th-century BC monumental painting, and might also affect both its widely accepted – though often doubted – attribution to Philoxenos, and its usual – also contested – dating to the last two decades of the 4th century BC.

2. THE WORKING HYPOTHESIS

The suggestion put forward in this study that the Naples mosaic – being an emblem – should not be necessarily treated as a faithful copy of the lost original but, eventually, as a new composition consisting of part (or parts) of its model, has not been extensively discussed, although it has been either vaguely mentioned or considered¹⁷ but immediately ruled out¹⁸; yet, with two exceptions, such a probability has not been thoroughly examined.

A.W. Byvanck was actually the first to propose that some of the ambiguous pictorial details in the middle of the mosaic should not be conceived as a result of misunderstanding, but as the deliberate choice of the mosaicist to accommodate technical demands related to the dimensions of the original (*Fig. 2*). According to his view, the unknown Hellenistic copyist had to reduce the length of the painting, by cutting about 20 cm from the space between Alexander and Darius, and increase the height of the original battle scene, in his attempt to adapt it to the dimensions of the area designated for the mosaic¹⁹.

(Segue)

¹⁰ Hölscher 1973, 159-162 and nn. 982-997.

¹¹ Pernice 1907, 25 ff., esp. 34; Pernice 1908, 11 ff.; Winter 1909, 6; Schöne 1912, 181 ff., esp. 185; Rizzo 1926, 529 ff.

¹² Körte 1907, 11 ff.; Curtius 1929, 323 ff.; Süssenbach 1971, 90 ff.; Hölscher 1973, 145-150; Scheibler 1994, 156; Moreno 2000, 15 ff.; Polanski 2002, 178-180.

¹³ Fuhrmann 1931, 148-171; Pfuhl 1955, 93-96; Kraiker 1958, 129-131; Bieber 1964, 46-47; Andreae 1977, 25-26; Bianchi Bandinelli 1980, 43; Pollitt 1986, 192-193; Cohen 1997, 130-138, esp. 136.

¹⁴ In this context the term *copyist* is used instead of the term *mosaicist*, in order to define the artist who acted as an intermediate between the original and the true mosaicist, who transferred it to a different artistic medium. It designates the painter who prepared the model for the mosaic emblem of the exedra. His contribution was of primary importance for the final result; for it was *his* work on which the accomplishment of the technical part of the work was based on and it was *his* painting which was going to be faithfully copied: Fischer 1969, 146-148; Dunbabin 1979, 285-286.

¹⁵ Calculated between 1.5 to 4 millions: Zevi 1998, 41 f., n. 55; Moreno 2000, 11.

¹⁶ Hölscher 1973, 126 and n. 691; Andreae 1999, 74.

¹⁷ Hölscher 1973, 125-127; Robertson 1975, 498.

¹⁸ Cohen 1997, 78.

¹⁹ Byvanck 1955, 28 ff.

BETWEEN CONCEPTUAL AND PERCEPTUAL SPACE

The Representation of Landscape in Roman Wall Paintings

Mantha Zarmakoupi - University of Pennsylvania, Philadelphia

DOI: <https://dx.doi.org/10.7359/897-2019-zarm>

mantha@sas.upenn.edu

Magnam capies voluptatem, si hunc regionis situm ex monte prospexeris. Neque enim terras tibi sed formam aliquam ad eximiam pulchritudinem pictam videberis cernere: ea varietate, ea descriptione, quocumque inciderrint oculi, reficientur.

It is a great pleasure to look down on the countryside from the mountain, for the view seems to be a painted scene of unusual beauty rather than a real landscape, and the harmony to be found in this variety refreshes the eye wherever it turns.

(Plin. *Ep.* 5.6.13; transl. by Radice 1969)

1. INTRODUCTION

In the Late Republican and Early Roman Imperial periods, the preoccupation with nature was widespread, and representations of elements of nature permeated the public and private spheres. The garden paintings in the underground dining room of the Villa of Livia at Prima Porta and the floral relief on the altar enclosure of the Ara Pacis are but two of many examples¹. However, neither of these belongs to the category of representation of landscape, described by both Vitruvius and Pliny the Elder, and this important type of Roman wall painting calls for analysis. As R. Ling and, more recently, A. Rouveret have shown², Vitruvius and Pliny were describing the same type of painting: the miniature landscapes of the late 1st century BC and 1st century AD (later Third and Fourth Styles), in which a genre of representation that had been present since the late Republican period (Second Style) was brought to maturity. Examples of landscape painting in the so-called Second Style include monochrome landscapes (*Fig. 1*) and landscape *pinakes* (*Fig. 2*, with details: *Figs. 6-7*)³. The latter, which were integrated in the decorative wall painting schemes featuring on walls of Roman villas and houses, were part of a contemporary appreciation and broader cultural preoccupation with nature in

¹ On the garden paintings from the underground dining room of the Villa of Livia at Prima Porta, see Settis 2002; on the flora of the floral frieze of the Ara Pacis, see Caneva 2010, 31-112. The symbolic meaning of the floral representations and their relation to Augustan ideology (Sauron 1982, 1988, 2000; Castriota 1995; Caneva 2010, 115-216 – owing much to Zanker 1987, 171-188) has been overplayed (see Elsner 1995 and Winkes 2012).

² Ling 1977, 4-5; Rouveret 2004, 331. *Contra*: Malaspina 2012.

³ On the so-called sacral-idyllic landscape genre: Peters 1963, 61-64; Silberberg 1980; Leach 1988, 197-260 (ch. 4, “Sacral-Idyllic Landscapes”); Kotsidu 1998-99; Hinterhöller 2007a, 2007b; Kotsidu 2008, 17-28; La Rocca 2008, 34-38; Colpo 2010, 158-177; Croisille 2010, 92-98; Hinterhöller-Klein 2015, 175-180.

its pictorial aspect as landscape (cf. Plin. *Ep.* 5.6.13). In modern scholarship, the *pinakes* have been labelled *sacral-idyllic landscapes*, and they are the topic of this paper⁴.

The names given to these paintings are *topia* (Vitr. *De arch.* 7.5.2), the plural of *topion* (the diminutive of *topos*) and *topiaria opera* (Plin. *NH* 35.116). The use of the diminutive for these representations correlates with their miniaturization, a characteristic that is noted on a number of occasions by Pliny (*NH* 35.112: *minoris picturae*; 35.116: *amoenissimam parietum picturam*), and by Vitruvius, who compares them to megalographies (*De arch.* 7.5.2: *varietatibus topiorum [...] signorum megalographiam*). Both authors describe distant views of landscape, featuring buildings of various kinds⁵. The fact that both descriptions catalogue the components that are featured in these landscape representations suggests that they are not depictions of specific places but conceptual representations.

These miniature landscape paintings do not show specific, identifiable places but assemble features to depict ideal landscapes, in the manner of the geographers and historians of the Hellenistic period, who distinguished between the land and its maritime borders, and between the territory of the city (*polis*) and the land (*topos*) (e.g. Polyb. 12.25e; 12.27.10-11). Thus, when Vitruvius describes these paintings, he indicates first that they include *portus, promunturia, litora, flumina* – that is, areas where land meets water; immediately after he mentions *fontes, euripi, fana, luci* – that is, parts of nature tamed by men – and he goes on to list *montes, pecora, pastores* – that is, the distinctive features of inland areas. The organization of Vitruvius' list of the elements depicted in landscape paintings shows that he understood them to be idealized representations in which the domesticated space of the city was juxtaposed with untamed, wild nature. The inclusion of the villa in Pliny the Elder's enumeration of characteristic elements of these paintings points to the importance that the villa acquired during the 1st century AD as a symbol of human intervention in the natural landscape – further underlined by Pliny's use of the expression *topiaria opera*, or landscape works, in his description of the genre⁶. In this sense, these landscape paintings, painted on the walls of villas and houses, are microcosms that contain the city, its territory and the land beyond.

Analysis of the subject matter and placement of these miniature landscape paintings, the actual landscapes around the villas, and contemporary *ekphraseis*, provides the opportunity to understand the emblematic nature of these representations and the ways in which they contributed to the formulation of Roman ideas about landscape. Whereas most early surviving miniature landscape paintings feature inland scenes (e.g. *pinax* from a wing of the Villa of the Papyri⁷, *Fig. 4*), from the beginning of the 1st century AD the majority of landscape paintings portray the meeting of sea and land, featuring villas, beaches, promontories, straits, harbors and fisheries (e.g. the right *pinax* on the south wall of the *tablinum* of the House of M. Lucretius Fronto⁸, *Fig. 3*). By examining the distinct layers of meaning and function of landscape, to which these maritime scenes make reference, together with the villas' designed prospects of land- and sea-scape, I will tackle the ways in which Romans articulated their attitude toward nature through these paintings. Roman notions of landscape can be understood in conjunction with conceptual representations of landscape – in wall paintings and *ekphraseis* – and perceived landscapes and built environments around the villas.

(Segue)

⁴ After Rostovtzeff 1904, 1911. On the use of the term: Lehmann 1953, 163-164, n. 109. For an overview of the characteristics of these panels, see Hinterhöller-Klein 2015, 175-180.

⁵ See discussion in Rouveret 2004, 331-332. *Contra*: Malaspina 2011, 2012 and 2013. On Plin. *NH* 35.116-117, see also in this volume S. Citroni Marchetti.

⁶ See Rouveret 2004, 331-332; contrary to Grimal's interpretation that garden decoration derives from landscape paintings (Grimal 1943, 92-104).

⁷ Napoli, Museo Archeologico Nazionale 9423. On placement and chronology: Allroggen-Bedel 1976, 85-88; Allroggen-Bedel 1983, 65-68; Moormann 2010, 65-67. On the landscape representation: Peters 1963, 20-22; Silberberg 1980, 112-113; Hinterhöller-Klein 2015, 238-241.

⁸ Peters 1963, 114-115; Peters, Moormann 1993, 188, 219-223, 273-275; Hinterhöller-Klein 2015, 433-434.

DI FRONTE AI DIPINTI

Plutarco sulla pittura tardo-classica ed ellenistica

Eva Falaschi - Scuola Normale Superiore, Pisa

DOI: <https://dx.doi.org/10.7359/897-2019-fala>

eva.falaschi@gmail.com

L'importanza dell'arte greca classica ed ellenistica in epoca imperiale non si misura solo sul numero di riproduzioni di capolavori celebri che ornavano spazi pubblici e privati¹; sul trasferimento di opere d'arte dalla Grecia a Roma e in altre parti dell'impero e sul ruolo che in alcuni frangenti storici queste hanno ricoperto²; sul fiorire di un florido mercato dell'arte, nel quale, a detta delle fonti antiche, non mancavano falsari e imbrogliatori³; sulla fortuna che la storia dell'arte e la trattatistica artistica hanno riscosso presso autori quali Plinio il Vecchio⁴. Esiste, infatti, un livello della fortuna dell'arte greca più impercettibile – ma non per questo meno consistente – ovvero la familiarità con cui alcuni autori antichi che non si occupano direttamente d'arte si rapportano a questa.

A tal proposito, un esempio significativo è offerto da Plutarco di Cheronea, filosofo e storico vissuto tra il I e il II secolo d.C., e uno tra i maggiori intellettuali della sua epoca; nella sua carriera fu anche politico che coltivò stretti legami con l'élite romana, e sacerdote di Delfi. Di seguito si discuteranno alcuni aspetti della ricezione della pittura greca, in particolare di epoca tardo-classica ed ellenistica, nei suoi scritti storici e filosofici. Nella prima parte si porrà l'attenzione sulla condivisione da parte del biografo delle teorie artistiche che hanno ispirato l'arte di quel periodo, mentre nella seconda si analizzerà il modo in cui Plutarco *osserva* alcuni dipinti e se ne riappropria, offrendone personali interpretazioni.

1. PLUTARCO, UOMO DEL SUO TEMPO

Plutarco rappresenta nel panorama dell'epoca imperiale una personalità ben distinta, che conosciamo in maniera approfondita grazie a testimonianze autobiografiche, storiche e archeologiche sulla sua attività politica, religiosa e intellettuale⁵.

Questo lavoro è stato sviluppato grazie al supporto del progetto *OltrePlinio / BeyondPliny*. Vorrei ringraziare Gianfranco Adornato e Alessandro Poggio per la loro disponibilità e i preziosi consigli.

¹ Sulla copistica romana si vedano di recente Anguissola 2012; Settis *et al.* 2015; Rebaudo 2016; Jones 2019, 179-204. Rimando a questi contributi per ulteriore bibliografia.

² Si pensi alle vicende che coinvolsero l'*Apoxyomenos* di Lisippo, trasferito per volontà di Tiberio dalle *Terme di Agrippa* nella sua residenza privata e reclamato dal popolo romano, tanto che l'imperatore fu costretto a ricollocarlo al suo posto (Plin. *NH* 34.64). Sul reimpiego di opere d'arte greche nel mondo romano si veda di recente Adornato *et al.* 2018, con ulteriore bibliografia e in questo volume A. Poggio.

³ Si vedano, e.g., Arist. *Pol.* 8.3.1338a.40-b.2; Phaedr. 5.1; Plin. *NH* 34.6-7 e 34.47. Sulla falsificazione di opere d'arte nel mondo greco-romano si veda Higbie 2017.

⁴ Si vedano, tra gli altri, Jex-Blake, Sellers 1896; Kalkmann 1898; Ferri 1946; Corso *et al.* 1988; Isager 1991; Carey 2003, e, in questo volume, F. Landucci e T. Dorandi.

⁵ Sulla biografia di Plutarco si vedano, tra i numerosi contributi, Ziegler 1965, 11-77; Jones 1971, 3-64; Swain 1996, 135 ss.; Sirinelli 2000; Stadter 2002; 2004; Frazier 2012, 1103-1124; Stadter 2014.

Appartenente all'élite aristocratica greca, sacerdote delfico, politico, letterato, filosofo, al centro di una fitta rete di legami tra il mondo greco e quello romano, Plutarco offre nei suoi scritti un punto di vista peculiare, che in parte è indicativo di tendenze diffuse alla sua epoca, in parte riflette i suoi gusti personali. La sua posizione sociale e l'educazione ricevuta fanno di lui un colto personaggio dai vasti interessi, che forse nel suo percorso di studi si era persino cimentato in una materia quale il disegno⁶, ma anche un potenziale lettore di trattati storico-artistici che circolavano alla sua epoca⁷. L'ambiente in cui visse, la sua educazione e le frequentazioni lo avranno di conseguenza portato a sviluppare un suo personale gusto per l'arte, influenzato sia dalle tendenze dell'epoca che dalla sua precipua personalità.

A quanto sappiamo, Plutarco non ha mai dedicato all'arte una trattazione organica⁸; tuttavia, il suo interesse per l'ambito artistico, e la pittura in particolare, traspare dal suo vasto *corpus* di scritti, dove spesso compaiono riferimenti a pittori, dipinti e tecniche artistiche⁹. In più occasioni, infatti, Plutarco fornisce interpretazioni delle opere d'arte ed esprime giudizi; mostra interesse per le funzioni di statue e dipinti; attribuisce a questi valori filosofici, politici, religiosi, culturali, sia personali che condivisi dai suoi contemporanei; ricorre all'uso di metafore artistiche che, al di là del *topos* retorico, tradiscono una certa familiarità con le tecniche descritte; conosce episodi della vita e della carriera degli artisti. In questo panorama un ruolo importante viene riservato alla pittura, in particolare a quella tardo-classica ed ellenistica.

2. L'IMPORTANZA DI UN'EDUCAZIONE ARTISTICA

Come ha in parte messo in luce A.G. Nikolaidis¹⁰, in più occasioni Plutarco riconosce all'esperto d'arte, ovvero all'artista, una capacità di giudizio delle opere d'arte superiore a quella delle persone comuni.

(Segue)

⁶ Per l'epoca tardo-classica ed ellenistica le testimonianze sulla presenza del disegno all'interno del percorso educativo sono consistenti, si vedano Pollitt 2015, 380-381; Falaschi c.s. (a), con ulteriore bibliografia. Per l'epoca imperiale, le testimonianze sono più scarse, cf. Petron. *Sat.* 46; Gal. *Protr.* 14; Philostr. *Gym.* 1. Sull'insegnamento della pittura nel mondo romano si vedano Marrou 1948, 188-189; Pollitt 2015, 382-384, e in particolare, a proposito del mondo greco in epoca romana, 381: "But, taken together, these inscriptions make it clear that painting/drawing was a significant subject in Greek education during the middle of the Hellenistic period. How long such instruction survived in the ancient world is unknown. It was apparently not a feature of the educational system that the Romans devised for themselves, but in the eastern provinces, where Greek cities under Roman hegemony had considerable autonomy in local affairs, it may have continued into the time of the Roman empire". Al contrario, Wolff (2015, 96-97) enfatizza ancora i giudizi negativi delle fonti sull'opportunità di dedicarsi alle arti.

⁷ Linder 2015, 53: "As a member of the intellectual elite, he had access to specialist literature and was aware of the main items of art history, as well as the masterpieces of art and the men who made them"; Pollitt 2015, 382-383: "As in the Greek world the most common ways that most people acquired this knowledge was by looking at works of art, having conversations about them, and reading what had been written about them".

⁸ Tra le opere perdute, tuttavia, si segnala un trattato *Περὶ κάλλους*, di cui rimangono tre frammenti conservati da Stobeeo (frr. 144-146 Sandbach). Sandbach avanza l'ipotesi che il trattato non sia autentico basandosi su osservazioni di tipo stilistico, ma, come giustamente nota, trattandosi di *excerpta* non si può escludere una rielaborazione del testo plutarco da parte dei compilatori successivi. Quanto al titolo *Περὶ κάλλους*, è trasmesso solo da Stobeeo, per cui non è chiaro se si tratti effettivamente del titolo di un trattato oppure di un'etichetta sotto cui era stato raccolto vario materiale plutarco relativo al concetto di bellezza. Ziegler (1965, 198 e 370, n. 20) e Arias (1965) considerano il trattato autentico e ne lamentano la perdita, in quanto doveva contenere teorie estetiche.

⁹ La questione è stata già correttamente messa in luce da Sirinelli (2000, 339-355). Anche Nikolaidis (2013) e López Salvá (2017) hanno ribadito come l'interesse straordinario di Plutarco per l'arte traspaia dalle sue opere. Al contrario, Lorenz T. (2008) e Linder (2015) hanno piuttosto ridimensionato, a mio avviso a torto, la portata della menzione di opere d'arte e artisti negli scritti di Plutarco.

¹⁰ Nikolaidis 2013, 171-172.

MAPPARE PLINIO

Opere d'arte nella Roma di età imperiale

Alessandro Poggio - IMT School for Advanced Studies Lucca

DOI: <https://dx.doi.org/10.7359/897-2019-pogg>

poggio.alessandro@gmail.com

Il “prototipo di tutte le enciclopedie antiche e medievali”: così U. Eco definisce la *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio nel suo saggio *Vertigine della lista*, in cui analizza il fenomeno dell'enumerazione in campo letterario e figurativo. In particolare, lo studioso annovera l'opera pliniana tra le liste di *mirabilia*¹.

Plinio il Vecchio, come ben noto, era un alto funzionario dell'Impero Romano, vissuto nel I secolo d.C. e in rapporti con Vespasiano, al cui figlio Tito dedicò la sua opera enciclopedica². L'attrazione verso i *mirabilia* e una straordinaria curiosità rientrano appieno nel profilo tramandato dal nipote: Plinio il Vecchio, scorgendo da Miseno la straordinaria e devastante attività del Vesuvio del 79 d.C., ritiene che si tratti di un fenomeno da osservare più da vicino; a causa dell'eruzione perderà poi la vita nel portare soccorso alla popolazione colpita³.

La sua fame di conoscenza emerge pienamente dall'opera superstita, la *Naturalis Historia*, una fonte inesauribile di informazioni, spesso per noi altrimenti perdute. Plinio, come attesta il nipote, era uno studioso indefesso, poco incline al sonno, meticoloso e – secondo la definizione di I. Calvino – “nevrotico collezionista di dati”⁴. Aveva a propria disposizione una squadra di persone che lo aiutavano in questa sua impresa. Come sottolineato da G.B. Conte, sono prima di tutto i numeri a darci un'immagine del lavoro immane di Plinio: “ventimila, o forse trentaquattromila, le notizie trasmesse, e duemila i volumi letti, di cento autori diversi, racchiusi nei trentasette libri della *Naturalis historia*, e centosessanta i dossiers di schede preparatorie, scritte su due lati in minutissima grafia [...]”⁵.

Nella *Naturalis Historia* i numeri giocano un ruolo fondamentale: è stato osservato come la tendenza a fornire i numeri dei dati contenuti nei diversi libri riveli che per Plinio la natura sia conoscibile in quanto serie di fatti distinti elencabili e dunque quantificabili⁶.

Questa ricerca intende dunque interrogare alcuni dati numerici relativi alle opere d'arte a Roma, deducibili dai libri della *Naturalis Historia* dedicati ai metalli (libro 34), alle terre (libro 35) e ai materiali lapidei (libro 36). Nonostante ci sia un margine di discrezionalità, a seconda dell'interpretazione e dei criteri scelti per fare un conteggio delle notizie pliniane, ritengo utile ritentare una quantificazione delle notizie contenute nei libri d'arte pliniani, usandoli

Ho intrapreso questa ricerca, congiuntamente alla realizzazione dello strumento GIS *Mappare Plinio / Mapping Pliny*, nel 2015 nell'ambito del progetto *OltrePlinio / BeyondPliny*. Ringrazio Gianfranco Adornato, Gabriella Cirucci ed Eva Falaschi per i numerosi consigli e gli incoraggiamenti. Grazie anche a Floriana Conte. Sono grato, inoltre, a Massimiliano Grava del Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa per avermi supportato con la sua competenza ed esperienza nel campo dei GIS storici.

¹ Eco 2009, 153.

² Plin. *Ep.* 3.5.9; Plin. *NH praef.* 1.

³ Plin. *Ep.* 6.16.

⁴ Calvino 1982, viii.

⁵ Conte 1982, xvii.

⁶ Doody 2010, 24.

come un vero e proprio database. Proprio i numeri ottenuti stimolano una nuova riflessione sul gusto di Plinio e del suo tempo, di cui qui do un primo resoconto. Nel presente articolo ripercorro quindi i vari criteri scelti da Plinio nella presentazione dei dati per poi illustrare il mio approccio quantitativo al testo e alcuni dei risultati ottenuti.

1. LISTE PLINIANE

La composizione della *Naturalis Historia* rivela un progetto e una riflessione sulla sua elaborazione⁷. V. Naas ha affermato che la *Naturalis Historia* è presentata come un'opera (*opus*), nel corso della quale l'autore fa riferimento a un ordine degli argomenti stabilito (*ratio, ordo*; per esempio, *nunc ad institutum ordinem pergemus*)⁸. Anche dal punto di vista della struttura e della successione degli argomenti, la materia dei 37 libri si dipana in una carrellata che dal più grande, il *mundus*, emblematicamente raffigurato nel capolettera dell'incipit del libro 2 del manoscritto di Napoli (*Fig. 1*), si concentra sul più piccolo, le pietre preziose; e poi ancora dall'elemento naturale a quello artificiale⁹.

Regolatrici e garanti di questo ordine pliniano sono le liste di nomi di persone, luoghi, cose, che possono seguire diversi criteri, come dimostrano le liste di artisti e opere d'arte dei libri 34, 35 e 36: cronologico, alfabetico, tipologico, qualitativo, espedienti questi adottati singolarmente o combinati tra loro¹⁰. Nel libro 34, dedicato alla scultura in bronzo, per esempio, lo stesso Plinio dichiara il suo metodo: "Stabilita così la cronologia dei bronzisti più famosi, esaminerò rapidamente i nomi più celebri, trattando qua e là degli altri, che sono numerosi"¹¹. Segue una rassegna di artisti elencati per ordine cronologico. La prima notizia riguarda il famoso concorso efesino delle Amazzoni: la testimonianza della sfida tra Policleteo, Fidia, Cresila, Cidone e Fradmone – elencati in base al posizionamento nella gara – induce l'autore a riflettere come un episodio del genere mettesse a confronto personalità appartenenti a *aetates* differenti. Seguono quindi le *schede* dedicate ai singoli artisti e organizzate secondo un ordine cronologico: partendo dal V secolo a.C., Plinio comincia con Fidia (uno dei partecipanti di quella competizione, definito l'iniziatore della scultura in bronzo)¹², Policleteo (colui che portò quest'arte alla perfezione)¹³, Mirone¹⁴, Pitagora di Reggio¹⁵, Pitagora di Samo¹⁶, per poi menzionare lo scultore di IV secolo a.C. Lisippo: a questi, ai suoi allievi Laippo, Boeda ed Euticrate, e al discepolo di quest'ultimo, Tisicrate, Plinio dedica un excursus più lungo¹⁷. Rompendo questa serie cronologica, l'autore inserisce la trattazione su Telefane di Focea, scultore della prima metà del V secolo a.C.¹⁸, per poi tornare al IV secolo a.C. e affrontare la produzione di Prassitele¹⁹.

(Segue)

⁷ Naas 2002, 170. Si veda in questo volume anche il contributo di S. Citroni Marchetti.

⁸ Plin. NH 29.58, si vedano anche Plin. NH 4.91 (*instituto ordine*); 35.29 (*operis instituti*); 37.1 (*instituto operi*). Naas 2002, 195-197.

⁹ Naas 2002, 200; Eco 2009, 153; Doody 2010, 27.

¹⁰ Per la combinazione di criteri si veda Naas 2002, 199. Coulson (1976b, 405) considera l'adozione di questi criteri come indizio del fatto che i libri d'arte fossero "carefully constructed". Ferri (1946, 18) rileva inoltre un metodo di organizzare le componenti delle liste "secondo un dato numero fisso, per triadi cioè, o tetradi, pentadi, ebdomadi, enneadi, decadi, dodecadi".

¹¹ Plin. NH 34.53: *ita distinctis celeberrimorum aetatibus insignes raptim transcurram, reliqua multitudine passim dispersa*. Qui e di seguito le traduzioni della *Naturalis Historia* sono di Corso *et al.* 1988.

¹² Plin. NH 34.54: *primusque artem toreuticen aperuisse atque demonstrasse merito iudicatur* ("per primo, insomma, si ritiene giustamente che abbia rivelato le possibilità della scultura in bronzo e ne abbia dato un modello").

¹³ Plin. NH 34.56: *hic consummasse hanc scientiam iudicatur et toreuticen sic erudisse, ut Phidias aperuisse* ("Si ritiene che egli abbia portato quest'arte al suo apogeo e se Fidia è stato l'iniziatore della scultura in bronzo, è lui che l'ha portata alla perfezione").

¹⁴ Plin. NH 34.57-58.

¹⁵ Plin. NH 34.59.

¹⁶ Plin. NH 34.60.

¹⁷ Plin. NH 34.61-67.

¹⁸ Plin. NH 34.68. Su questo passo, si veda il contributo di T. Dorandi in questo volume.

¹⁹ Plin. NH 34.69-71.

LA STORIA DELL'ARTE NEL SISTEMA ESPRESSIVO E SIMBOLICO DELLA "NATURALIS HISTORIA"

Sandra Citroni Marchetti - Università degli Studi di Firenze

DOI: <https://dx.doi.org/10.7359/897-2019-citr>

sandra.marchetti@unifi.it

1. LA FIGURA INTELLETTUALE DI PLINIO

In un suo scritto tardo C.G. Jung ricordava come inizialmente non riuscisse a comprendere le associazioni di idee che osservava nei suoi pazienti: di ciò egli faceva responsabile la formazione universitaria da lui ricevuta, che era attenta all'anatomia cerebrale ma non si occupava della psiche umana. Per stigmatizzare questo atteggiamento della psichiatria accademica Jung fa un paragone: esso era "proficuo come l'atteggiamento di uno studioso di mineralogia verso la cattedrale di Chartres"¹. Da una parte, dunque, lo studioso di mineralogia, e dall'altra la cattedrale: cioè il monumento, l'opera d'arte. Questa situazione che Jung prende a paradigma di una negativa separazione e incomprensione è, nei suoi termini essenziali, la medesima che ci presentano i libri finali della *Naturalis Historia*: dove un autore si pone di fronte alle opere d'arte in quanto studioso di mineralogia.

Potremmo negare che vi siano difficoltà nel trattare di opere d'arte muovendo dai materiali che le compongono. Ed è anche possibile fare di questa scelta un punto di forza: per L. Barkan in *Unearthing the Past*, proprio il definire gli oggetti dell'arte secondo le gerarchie del mondo naturale rende possibile a Plinio fare una *storia dell'arte* strutturata come sistema². Oppure potremmo mettere in dubbio che la qualifica di *studioso di mineralogia* si attagli a Plinio. Non si intende, in questo caso, squalificare Plinio dal punto di vista della competenza in materia, che gli va anzi riconosciuta³. Ma si intende mettere in discussione la legittimità del procedimento per cui, muovendo dalla competenza che si esplica nei diversi segmenti della *Naturalis Historia*, si pretende di risalire alla figura di un *erudito* capace di cimentarsi in più campi appunto perché la sua mente sarebbe programmata a segmentarsi come i vari settori

¹ Jung 1993, 66.

² Barkan 1999, 67. Si veda anche Rouveret 1981, 9: che la storia degli artisti sia inserita nello studio dei materiali può stupire oggi, ma il procedimento era giustificato all'epoca di Plinio, in cui interessavano soprattutto le modalità di realizzazione delle opere. Naas (1996) giustamente motiva la scelta pliniana sia con la concezione dell'arte come tecnica sia con il desiderio di valorizzare le risorse naturali. Si veda anche Naas 2006a, sulla capacità che la trattazione pliniana dei materiali ha di aprirsi ad altre tipologie di discorso. Per un'opinione, invece, limitativa del gusto di Plinio in rapporto alla scelta di trattare l'arte in base ai materiali, si veda Becatti 1951, in part. 216: "Il pensiero, il gusto, l'atteggiamento di Plinio verso l'arte si avvertono solo in magri accenni qua e là, e non meraviglia quando si pensa che parla di statue solo perché si fanno di marmo [...] e della pittura solo perché si fa con colori [...] o delle statue di bronzo solo perché fatte di bronzo". Anche Sellers (1896, xciii) definiva la storia dell'arte pliniana come "artificially linked to the history of mineralogy on the pretext of the materials employed". Secondo Settis (1995), per Plinio le arti non sono che uno dei possibili usi dei materiali prodotti dalla natura.

³ Per una valorizzazione della competenza di Plinio sulle materie sia scientifiche che tecniche di cui parla, si veda Healy 1999.

dell'erudizione gli richiedono. La figura a cui riportare le diverse competenze esercitate nella *Naturalis Historia* è piuttosto da individuare in quella di un *autore* responsabile dell'opera nel suo insieme. E ciò sembrerebbe ovvio, se non si pensasse che tale consapevolezza è stata acquisita solo in tempi recenti, e se non si avesse anche presente il fatto che in tempi ancora più recenti essa è stata di nuovo messa in dubbio. Sugli studi pliniani dirò brevissimamente qualcosa. Anticipo però che la mia posizione è di valorizzare, anche al di là della figura dell'autore dell'opera, la dimensione di Plinio come *intellettuale*, cioè come personaggio che è responsabile così della *Naturalis Historia* come di tutte le altre opere che scrive: opere perdute, che erano numerose ed esprimevano altre importanti competenze: storiografia, tattica militare, grammatica, retorica. Egli ne è unitariamente responsabile in base alla coscienza che ha della propria posizione sia nel contesto sociale e politico in cui vive sia nei confronti della tradizione culturale in cui si situa: una tradizione culturale a sua volta da intendere in senso ampio e non limitatamente agli ambiti di cui direttamente si occupa ciascuna sua specifica opera. Nel modo poi di porsi nei confronti dell'arte, direi che ha una parte notevole anche la sua individuale sensibilità. Per ricordare come si è affermata, in anni che possiamo ancora chiamare recenti, la figura di un *autore* responsabile della *Naturalis Historia*, cito il saggio di G.B. Conte, il mio libro sul moralismo pliniano, il libro di M. Beagon, quello di V. Naas e quello di S. Carey, che ha studiato la tematica artistica considerandola inserita in un progetto autoriale intimamente connesso con l'ideologia imperialistica romana⁴. T. Murphy, che in un importante lavoro ha evidenziato ulteriormente il nesso fra la *Naturalis Historia* e l'imperialismo romano, ha considerato l'opera come un "cultural artefact" dell'impero, e ha messo per questa via in secondo piano la figura dell'autore: la *Naturalis Historia* – egli dice – "was less written than it was assembled"⁵. Condividendo questa visione, che riconosce l'intrinseco legame tra la composizione della *Naturalis Historia* e la contemporanea ideologia imperiale, A. Doody ha tuttavia valorizzato il carattere letterario dell'opera: i singoli fatti che essa offre sono organizzati in un contesto narrativo da un autore consapevole (e questa presenza autoriale, che struttura l'opera come un insieme, è esemplificata da Doody anche in riferimento alla storia dell'arte)⁶. Personalmente ho cercato, nei miei ultimi lavori sulla *Naturalis Historia*, di indagare il tessuto del discorso pliniano per rintracciarvi la presenza di reminiscenze, influssi, suggestioni culturali: un approccio che sembrerebbe poter indebolire la figura autonoma di un *autore*. Ma in realtà le influenze per così dire esterne che mi è parso di poter identificare risultano unificate da una personalità che, a mio giudizio, può addirittura dirsi culturalmente e letterariamente sofisticata. E se mi è sembrato di poter segnalare (come qui ancora farò) l'importanza di Cicerone come modello per la personalità pliniana, è anche questo un modello *intellettuale* in senso comprensivo, a cui Plinio si riferiva sia dal punto di vista dell'impegno pubblico che della cultura, e anche della personale sensibilità⁷.

(Segue)

⁴ Conte 1982; Citroni Marchetti 1991; Beagon 1992; Naas 2002; Carey 2003. Riguardo all'inserimento della storia dell'arte nell'insieme dell'opera si veda anche Isager 1991.

⁵ Murphy 2004, 9.

⁶ Doody 2010. Una valorizzazione particolarmente accentuata dell'aspetto letterario della *Naturalis Historia* è in Lao 2008.

⁷ Citroni Marchetti 2011 e 2016.