



THIASOS

RIVISTA DI ARCHEOLOGIA E ARCHITETTURA ANTICA

2024, n. 13.2

ANTICHI MAESTRI IN GRECIA E A ROMA

a cura di Massimiliano PAPINI

«THIASOS» Rivista di archeologia e architettura antica

Anno di fondazione: 2011

Direttore: Giorgio Rocco (Politecnico di Bari, Dipartimento di Architettura, Costruzione e Design - ArCoD;
Presidente CSSAr Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, Roma)

Comitato editoriale: Monica Livadiotti, Editor in Chief (Politecnico di Bari, Dipartimento ArCoD), Roberta Belli (Politecnico di Bari, Dipartimento ArCoD), Luigi M. Calì (Università degli Studi di Catania, Dipartimento di Scienze Umanistiche), Maria Antonietta Rizzo (Università di Macerata, Dipartimento di Lettere e Filosofia), Giorgio Ortolani (Università di Roma Tre, Dipartimento di Architettura); Fani Mallouchou-Tufano (Technical University of Crete, School of Architecture; Committee for the Conservation of the Acropolis Monuments – ESMA); Gilberto Montali (Università di Palermo, Dipartimento di Culture e Società)

Redazione tecnica: Paolo Baronio (Scuola Superiore Meridionale, Napoli), Davide Falco (Politecnico di Bari, Dipartimento ArCoD), Antonello Fino (Politecnico di Bari, Dipartimento ArCoD), Gian Michele Gerogiannis (Università degli Studi di Catania, Dipartimento di Scienze Umanistiche), Chiara Giatti (“Sapienza” Università di Roma, Dipartimento di Scienze dell’Antichità), Antonella Lepone (“Sapienza” Università di Roma, Dipartimento di Scienze dell’Antichità), Giuseppe Mazzilli (Università di Macerata, Dipartimento di Studi Umanistici), Luciano Piepoli (Università di Bari, Dipartimento di Ricerca e Innovazione Umanistica), Valeria Parisi (Università della Campania Luigi Vanvitelli), Konstantinos Sarantidis (Ministero della Cultura Ellenico), Rita Sassu (Unitelma, “Sapienza” Università di Roma).

Comitato scientifico: Isabella Baldini (Università degli Studi di Bologna “Alma Mater Studiorum, Dipartimento di Archeologia), Dimitri Bosnakis (Università di Creta, Dipartimento di Storia e Archeologia), Margherita G. Cassia (Università degli Studi di Catania, Dipartimento di Scienze Umanistiche), Ortwin Dally (Deutsches Archäologisches Institut, Leitender Direktor der Abteilung Rom), Vassiliki Eleftheriou (Director of the Acropolis Restoration Service YSMA), Diego Elia (Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Scienze Antropologiche, Archeologiche e Storico Territoriali), Elena Ghisellini (Università di Roma Tor Vergata, Dipartimento di Antichità e Tradizione Classica), Kerstin Höghammar (professore emerito Uppsala University, Svezia), François Lefèvre (Université Paris-Sorbonne, Lettres et Civilizations), Marc Mayer Olivé (Universitat de Barcelona, Departamento de Filología Latina), Marina Micozzi (Università degli Studi della Tuscia, Viterbo, Dipartimento di Scienze dei Beni Culturali), Massimo Nafissi (Università degli Studi di Perugia, Dipartimento di Scienze Storiche sezione Scienze Storiche dell’Antichità), Massimo Osanna (Università degli studi di Napoli Federico II, Direttore generale Soprintendenza Pompei), Domenico Palombi (“Sapienza” Università di Roma, Dipartimento di Scienze dell’Antichità), Chiara Portale (Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Beni Culturali sezione archeologica), Elena Santagati (Università degli Studi di Messina, Dipartimento di Civiltà Antiche e Moderne), Piero Cimbolli Spagnesi (“Sapienza” Università di Roma, Dipartimento di Storia dell’Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici), Thomas Schäfer (Universität Tübingen, Institut für Klassische Archäologie), Pavlos Triantaphyllidis (Director of the Ephorate of Antiquities of Lesbos, Lemnos and Samos, Greece), Nikolaos Tsoniotis (Ephorate of Antiquities of Athens, Greece)

Massimiliano PAPINI, *Plinio il Vecchio e le fonti della pittura greca*

Il contenuto risponde alle norme della legislazione italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'Editore ed è soggetta a copyright.

Le opere che figurano nel sito possono essere consultate e riprodotte su supporto cartaceo o elettronico con la riserva che l'uso sia strettamente personale, sia scientifico che didattico, escludendo qualsiasi uso di tipo commerciale.

La riproduzione e la citazione dovranno obbligatoriamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il riferimento al documento. Qualsiasi altro tipo di riproduzione è vietato, salvo accordi preliminari con l'Editore.

Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l., via Ajaccio 41-43, 00198 Roma (Italia)
<http://www.edizioniquasar.it/>

ISSN 2279-7297

Tutti i diritti riservati

Come citare l'articolo:

M. PAPINI, *Plinio il Vecchio e le fonti della pittura greca*,
in ID. (a cura di), *Antichi maestri in Grecia e a Roma*, *Thiasos* 13.2, 2024, pp. 193-210

Gli articoli pubblicati nella Rivista sono sottoposti a referee nel sistema a doppio cieco.



PLINIO IL VECCHIO E LE FONTI DELLA PITTURA GRECA

Massimiliano Papini*

Keywords: Pliny the Elder, Greek painting, *Quellenforschung*, Xenocrates, Duris, M. Terentius Varro, C. Licinius Mucianus, Pasiteles, *tabula* of Philoxenus, Alexander mosaic.

Parole chiave: Plinio il Vecchio, pittura greca, *Quellenforschung*, Senocrate, Duride, M. Terenzio Varrone, C. Licinio Muciano, Pasitele, *tabula* di Filosseno, mosaico di Alessandro.

Abstract:

The search for sources relating to the Naturalis historia allows us to broadly define the thoughts of some Latin and foreign authors; but without explicit citation it is risky to attribute a specific part to one or the other with too much certainty, given the fusion of the information in the Plinian text, which sometimes already receives it through the filter of one or more intermediate sources. However, the contribution offers a review of the authors used in book XXXV (such as Xenocrates, Duris, Heliodorus, Varro, Licinius Mucianus), dedicated to painting, a once noble art capable of ennobling those it had deigned to pass on to posterity, and to the most illustrious tabulae. Furthermore, the article illustrates if and when Pliny's words can suggest his direct vision of the Greek paintings preserved in particular in Rome, within some public complexes, and what the opinions expressed in this regard are. Finally, the article analyzes the painting by Philoxenus of Eretria with the battle between Alexander and Darius, not inferior to any other according to Pliny, and the authorship of the model supposed at the base of the mosaic of the House of the Faun in Pompeii.

La ricerca delle fonti relative alla Naturalis historia permette di definire a grandi linee il pensiero di alcuni autori latini e stranieri; ma senza esplicita citazione è rischioso attribuire all'uno o all'altro una parte specifica con troppa sicurezza, vista la fusione delle notizie nel testo pliniano, che le recepisce talora già tramite il filtro di una o più fonti intermedie. Tuttavia, il contributo offre una rassegna degli autori utilizzati nel libro XXXV (come Senocrate, Duride, Eliodoro, Varrone, Licinio Muciano), dedicato alla pittura, un'arte un tempo nobile e capace di nobilitare quelli che si era degnata di tramandare ai posteri, e alle tabulae più illustri. Inoltre, l'articolo illustra se e quando le parole di Plinio possano suggerire una sua visione diretta dei quadri greci conservati in particolare a Roma, all'interno di alcuni complessi pubblici, e quali siano i giudizi espressi in merito. Infine, si analizza il quadro di Filosseno di Eretria con la battaglia tra Alessandro e Dario, tabula a nessun'altra inferiore, e la paternità del modello supposto alla base del mosaico della Casa del Fauno a Pompei.

1. Senocrate, Antigono e Duride

Tra gli autori latini del libro XXXV nell'indice Plinio cita Messalla l'oratore, Messalla il Vecchio, Fenestella, Attico, Marco Varrone, Verrio, Cornelio Nepote, Deculone, Muciano, Melisso, Vitruvio, Cassio Severo, Longulano, Fabio Vestale; tra quelli stranieri, gli autori che trattarono di pittura, ossia Pasitele, Apelle, Melanzio, Ascleprpiodoro, Eufrazone, Eliodoro autore degli *anathemata* degli Ateniesi, Metrodoro che ha scritto sull'architettura, Democrito, Teofrasto. Da tempo si è rilevato come negli indici Plinio possa avere riprodotto gli apparati bibliografici propri degli scritti di Varrone, quali il *de re rustica*¹, menzionato negli indici dei libri XXXIII-XXXVII. La *Quellenforschung* permette di

* Sapienza Università di Roma; massimiliano.papini@uniroma1.it
Oltre agli utili consigli dei referees, il presente saggio ha tratto molto profitto dalle discussioni continue con Antonino Pittà.

¹ FERRARO 1975. Per gli indici e gli *auctores* in generale vd. NAAS 2019, pp. 230-233.

definire a grandi linee le idee di diversi autori², i cui testi sono però perduti; ma è rischioso attribuire all'uno o all'altro una parte specifica con troppa sicurezza, vista la fusione delle notizie da loro fornite molto probabilmente già nelle fonti o nella fonte intermedia poi confluita nel testo pliniano, non assimilabile a una mera giustapposizione di schede³.

Nel libro XXXV, all'inizio dell'esposizione sui pittori più insigni (§ 53-55), Plinio si distacca dalla *diligentia* dei Greci che li menzionano molte Olimpiadi dopo gli *statuarii* e i *toreutes*⁴, ossia per la prima volta nella 90° Olimpiade, ignorando che Fidia si tramanda avesse iniziato come pittore e dipinto lo scudo della *Parthenos*; nella 83° Olimpiade è inoltre noto che visse il fratello Paneno, autore della decorazione dell'interno dello scudo di un'altra Minerva⁵. Plinio adduce il quadro del pittore Bularco con la battaglia dei Magneti, comprato a peso d'oro da Candaule, un esempio della *dignatio* della pittura già a quell'età⁶. Di conseguenza, ciò deve essere accaduto intorno all'epoca di Romolo, perché Candaule era morto nella 18° Olimpiade o, come sostengono *quidam*, nello stesso anno di Romolo. L'arte della pittura, se Plinio non s'inganna, aveva raggiunto *claritas* e *absolutio* già a quel tempo, e suoi inizi sono molto più antichi. A riprova dell'indubbio errore dei cronisti, poco più avanti egli riprende il discorso su Paneno, il primo a gareggiare con un altresì ignoto Timagora di Calcide, il quale lo superò negli agoni pitici, come risulta da un *carmen vetustum* dello stesso Timagora (§ 58).

Della pittura sono perciò delineate le tappe. Per esempio, tra coloro che dipinsero *monochromata*, la cui *aetas* non è tradata, Eumaro di Atene per primo distinse il maschio dalla femmina e osò imitare ogni figura; Cimone di Cleone ne perfezionò le invenzioni e trovò i *catagrapha*, ossia le figure di profilo⁷, nonché il modo di presentare i volti in vari atteggiamenti, nell'atto di guardare indietro, in alto, in basso, distinse le membra dalle articolazioni (*articulis membra*), rappresentò le vene e inoltre per primo segnò nelle vesti pieghe e insenature (§ 56).

Questo è un brano di solito ritenuto ricavato, mediante fonti seriori (via Varrone), dal pensiero di Senocrate, il bronzista allievo di Euticrate, figlio di Lisippo, o del suo *discipulus* Tisicrate, il quale scrisse *volumina de sua arte*⁸. A lui si attribuisce la costruzione di una nuova storiografia artistica, che traccia il graduale sviluppo delle abilità degli artefici grazie al riconoscimento di un primato (sono parecchie le occorrenze di *primus*) sino alle magistrali innovazioni di Lisippo e di Apelle. Il suo sistema verte su *symmetria*, *numerus*, *animus/sensus*, *similitudo*, *argutia* e *diligentia* nonché, in pittura, su luci e ombre e sullo *splendor* e sul problema ottico, ossia sulla resa della profondità dei corpi in piano; è inoltre chiara una partigianeria per così dire di scuola, con una preminenza attribuita a Sicione, patria della pittura⁹ (§ 127). Tra gli *auctores* esterni del libro XXXV manca Senocrate, ma nel testo il suo nome insieme a quello di un altro scultore, Antigono, identificabile con il Caristio e attivo nel III sec. a.C. forse al servizio di Attalo II, compare a proposito di Parasio (§ 67-68). Egli per primo dette alla pittura la simmetria, curando, sempre per primo, i particolari del viso (*argutiae vultus*), l'*elegantia* dei capelli, la bellezza della bocca, e si procurò il successo universalmente riconosciuto nelle linee di

² POLLITT 1974, pp. 73-84; vd. anche NAAS 1996, pp. 16-19; DARAB 2014a, pp. 211-212; NAAS 2023, pp. 42-53; un po' scettico PLATT 2016a, pp. 286-288, il quale mette a confronto la ricerca volta a ricondurre in particolare gli aneddoti trasmessi da Plinio a testi perduti ("a world of the scholarly imagination") con la pratica della *Kopienkritik* negli studi della scultura greca – da lui non praticata.

³ A ragione vd. NAAS 2023, pp. 125-128. Una sintesi delle fonti di Plinio ordinata secondo la struttura dei paragrafi in CROISILLE 1985, pp. 11-27.

⁴ Per *toreutes* vd. la spiegazione non del tutto persuasiva di KALKMANN 1898, pp. 23-26 (nel senso di "plastische Künstler"). La traduzione di J.-M. Crosille (1985) è, più semplicemente, "les statuaires et les toreutes", mentre R. Mugellesi (1988) rende il passo con "gli scultori in pietra e in bronzo"; migliore la scelta di E. Sellers (1896) con "the bronze workers and the metal chasers".

⁵ Divergono le spiegazioni: ROBERT 1886, pp. 25-27, 65; SELLERS 1896, pp. xxx-xxxi (la polemica contro i Greci deriva da un'errata supposizione secondo la quale i trattatisti d'arte greci avrebbero del tutto ignorato i pittori prima delle innovazioni introdotte da Apollodoro, quando invece avrebbero solo sottolineato i più semplici metodi dei predecessori); KALKMANN 1898, pp. 13-37 (contro i *Chronikà* di Apollodoro).

⁶ Al riguardo vd. anche Plin. *nat.* VII, 126.

⁷ Sul significato vd. FERRI 1942, pp. 90-93, nel senso di spezzettamento prospettico del corpo; pare poco plausibile l'idea dei *catagrapha* nel senso di sagome, silhouettes intercambiabili per montare rapidamente una composizione (discussione in SETTIS 2006, pp. 41-42); una rassegna delle fonti greche e latine per l'uso di *catagrapha* si trova in ZANARDI 2012, per il quale si tratta di strumenti tecnici funzionali a dipingere, forse dei disegni poi profilati per ottenere una loro riproduzione al vero mediante il trasferimento sul supporto

finale, ossia dei disegni "indiretti", come suggerito a suo dire anche dalle *obliquae imagines*; tuttavia, *obliquus* compare al § 90 in rapporto all'effigie dipinta di Antigono privo di un occhio, nella quale Apelle escogitò per primo il modo per nascondere i difetti, ossia rappresentandolo in modo tale da mostrare per intero solo la parte raffigurabile (le traduzioni oscillano nel senso di *imago* dipinta di tre quarti o, meglio, di profilo; per questo quadro vd. DNO 2014, III, pp. 175-176, nn. 2921-2923).

⁸ Su Senocrate vd. Plin. *nat.* XXXIV, 83. Importanti ROBERT 1886, pp. 33-38, 65-70; URLICHS 1887, pp. 29-32; MUENZER 1895, pp. 505-519; SELLERS 1896, pp. xvi-xxvi (per la pittura vd. pp. xxvi-xxxiv); KALKMANN 1898, pp. 69-81. Fondamentale SCHWEITZER 1967, pp. 257-276 (vd. l'appendice III per le testimonianze per la storia dell'arte di Senocrate sulla scultura in bronzo e sulla pittura a pp. 310-314; per i brani riguardanti la pittura vd. anche ROUVRET 1989, pp. 471-474; per il "sistema di Senocrate" vd. anche EAD. 2007, pp. 71-73). Per un'importante e condivisibile revisione del pensiero di Schweitzer vd. KOCH 2000, pp. 123-127, 226-228 (la quale in particolare contesta che Senocrate avesse giudicato la pittura solo con parametri da scultore interessato alle forme plastiche e meno ai colori); vd. anche PUCCI 2003, pp. 17-23, e STROCKA 2007, pp. 339-340, dopo la scoperta del papiro milanese di Posidippo e in disaccordo con lo scetticismo espresso da SPRIGATH 2000 (vd. nota 44), contro la quale vd. anche BÄBLER 2002 (vd. pp. 139-140, per la revisione dell'idea secondo la quale la concezione senocratea di uno sviluppo dell'arte sarebbe derivato dallo studio storicistico delle arti figurative introdotto da Democrito).

⁹ Per un articolo incentrato sull'importanza e sull'eccellenza delle pitture di Sicione specie nelle opere di Plutarco vd. FALASCHI 2020; vd. anche ROBERT 2023, pp. 227-228.

contorno del corpo (*in liniis extremis*), che in pittura costituisce la *summa subtilitas*. La sua abilità consisteva nel rappresentare i contorni dei corpi (*extrema facere*) e nel racchiudere entro un limite la modalità di scorcio dell'immagine là dove si va perdendo, un risultato di rado ottenuto nell'arte. Lascia perplessi che *desinentis picturae modum*, come di recente arguito, si riferisca non all'oggetto rappresentato (in questo caso *pictura* starebbe per figura), ma all'atto di dipingere nel senso che il pittore deve trovare la giusta misura nel compimento della pittura¹⁰; l'idea non regge perché la frase seguente, introdotta da *enim*, insiste sulla *extremitas* che deve incorniciarsi da sé e finire gradualmente in modo da lasciare immaginare altre cose dietro di sé e da mostrare anche quel che nasconde¹¹. Questa, afferma Plinio, è la gloria assegnata a Parrasio da Antigono e Senocrate i quali scrissero intorno alla pittura, non solo constatando il fatto ma anche magnificandolo¹². I due bronzisti sembrano presupposti anche da quegli *artifices* ricordati nel libro XXXIV, i quali, autori di interi libri sull'argomento, celebrano con grandi lodi Telefane dalla Focide, non famoso perché abitava in Tessaglia dove le sue sculture erano rimaste dunque come nascoste ma, secondo loro, pari a Policleteo, Mirone e Pitagora; *alii* ne spiegano la scarsa fama con il fatto che lavorò per le officine di Serse e di Dario¹³. Le informazioni su Telefane sono state ritenute un indizio dell'attenzione di Antigono, identificabile con il Caristio sin dai tempi di Wilamowitz (vd. *infra*), per artisti minori, emergente anche dalle liste di omonimi dei filosofi Anassagora e Democrito: grazie a lui si apprende dell'esistenza di un Anassagora e di un Democrito statuari altresì ignoti¹⁴. Eppure, si è chiamato in causa anche Senocrate, il quale lavorò in Beozia e Focide¹⁵, e il confronto è instaurato con i tre bronzisti sicuramente presenti nella trattazione senocratea¹⁶. Per tornare al nostro brano, seguono la notizia sui molti disegni e sugli abbozzi a matita su tavole e pergamene ancora esistenti, da cui si dice che traggano profitto gli artefici¹⁷ (un po' come nel libro XXXIV gli artefici nel Canone di Policleteo sono detti cercare come in una legge i *liniamenta artis*), nonché un'osservazione finale su un difetto, introdotta da un *tamen*: sembra meno abile, *sibi comparatus*, nel raffigurare (*exprimere*) la parte interna dei corpi. È questo un modo di procedere con punti in comune con la trattazione di altri pittori.

Polignoto dipinse per primo le donne con veste trasparente, coprì il capo con mitre iridescenti e fu il primo responsabile di grandi progressi nella pittura, aprendo la bocca dei suoi personaggi, mostrando i denti e variando l'espressione del volto con l'abbandono dell'antica rigidità (§ 58). Apollodoro per primo cominciò a modellare le figure in modo plastico¹⁸ (*species exprimere instituit*) e per primo conferì a buon diritto gloria all'arte del pennello (§ 60); una volta aperte le porte dell'arte¹⁹, la condusse a grande gloria Zeusi (§ 61), la cui fioritura è posta da alcuni – ma a torto per Plinio – nella 89° Olimpiade, il momento però dell'*akmè* di Demofilo di Imera e di Neseo di Taso, di uno dei quali fu suo discepolo. Dopo vari riferimenti al suo comportamento vanitoso e a qualche opera, nel § 64 si ricorda come tuttavia (*tamen*) gli si rimproveri (*reprehenditur*) di avere riprodotto troppo grandi teste e articolazioni²⁰; subito dopo, gli si riconosce grande *diligentia* per la *tabula* con Elena realizzata per gli Agrigentini²¹.

¹⁰ NAAS 2023, pp. 337-338, contrariamente alla spiegazione migliore di FERRI 1942, pp. 95-98.

¹¹ Per una riflessione sul brano di Plinio vd. GSCHWANTLER 1975, pp. 155-156; PIGEAUD 1987, pp. 413-418. Diventa così comprensibile anche la lode riservata all'Ercole visto di dorso, attribuito ad Apelle nel tempio di Diana (?) a Roma (§ 94), in quanto reso in maniera tale che la pittura, cosa difficilissima da realizzare, fa intuire il volto davvero (*verius*) piuttosto che promettere (tanto è efficace lo scorcio).

¹² Sul brano, per esempio, vd. MUENZER 1895, pp. 520, 537; vd. anche ROUVERET 2003, pp. 187-188.

¹³ Plin. *nat.* XXXIV, 68: KALKMANN 1898, pp. 8-9. Vd. CORSO 2019, pp. 99-100, per l'attribuzione a Telefane, sulla scia di E. Langlotz e di altri autori, della statua nel tipo della Penelope trasmessa da copie e riproduzioni in marmo; questo perché Telefane sarebbe originario non dalla Focide ma da Focea ionica in base alla lezione del manoscritto Bambergensis del testo pliniano. Per Telefane, ma con qualche confusione, vd. DNO 2014, I, pp. 575-576, n. 667; III, pp. 711-713, nn. 2594-2596.

¹⁴ Secondo D.L. II, 15, e IX, 49: DORANDI 2019, p. 139. Per Antigono quale fonte della notizia relativa a Telefane ma per altre ragioni vd. già SELLERS 1896, pp. xxii-xxiii; così anche POLAŃSKI 2019, p. 438.

¹⁵ Al proposito vd. MUENZER 1895, pp. 505-506. Per l'iscrizione con dedica ad Atena su una base a Elatea (*IG IX 1, 131*) vd. DNO 2014, III, p. 636, n. 2513.

¹⁶ ROBERT 1886, p. 61.

¹⁷ KOCH 2000, pp. 33, 121; SETTIS 2006, pp. 42-43.

¹⁸ Per le varie traduzioni della frase vd. "He was the first to give his figures the appearance of reality" (E. Sellers, 1896); "ce fut lui

en effet qui le premier se mit à représenter l'apparence extérieure" (J.-M. Croisille, 1985); "costui per primo cominciò a riprodurre le apparenze" (R. Mugellesi, 1988); le più approfondite riflessioni con conseguente proposta di traduzione (qui adottata) in KOCH 2000, pp. 137-147.

¹⁹ Sull'espressione giudicata non senocratea e più dipendente dai *Chronikà* di Apollodoro vd. KALKMANN 1898, pp. 14-15; ma vd. GSCHWANTLER 1975, p. 113, 183, nota 376 (l'autore, nel segnalare che si tratta di un'espressione retorica comune a Plin. *nat.* II, 31, non esclude che possa derivare da Senocrate).

²⁰ Del rimprovero non c'è traccia in Quint. *Inst.* XII, 10, 5, secondo il quale Zeusi, responsabile di un contributo fondamentale ai progressi della pittura insieme a Parrasio, dette alle figure membra più ampie delle reali, ritenendo che questo servisse a conferire loro maggior rilievo e nobiltà e, come si pensa, seguendo Omero, che anche nelle donne preferisce forme più robuste; se nei pittori non sono registrati difetti, è nella trattazione degli scultori invece che l'oratore, interessato a rimarcare la diversità, non tace alcune mancanze, come per Policleteo, Fidia e Demetrio di Alopecce. Per lo sviluppo della pittura e della scultura in Quintiliano, oltre al saggio di M. Citroni in questo volume, vd. da ultimo STEWART 2022, pp. 273-279; per il parere dell'oratore, ritenuto basato su una fonte differente da quella utilizzata da Plinio, vd. ROBERT 1886, p. 75 [Antigono]; FURTWÄNGLER 1913, pp. 26-27; vd. anche *infra*.

²¹ Su quella *tabula* e la sua trattazione nelle antiche fonti (oltre a DNO 2014, II, pp. 878-888, nn. 1733-1743), vd. NAAS 2023, pp. 97-112 (vd. anche p. 124 per la possibile fonte di Plinio); per il senso di *diligentia* nel brano pliniano vd. PERRY 2000, pp. 449-450.

Qualche mancanza ha persino Apelle dinnanzi a Melanzio e ad Asclepiodoro, perché inferiore al primo nella *dispositio*²² e al secondo nelle *mensurae* (§ 80); eppure, il confronto, anticipato dall'indicazione relativa alla *simplicitas* del pittore non inferiore alla sua *ars*, può stavolta derivare dal trattato in più libri editi contenenti la sua *doctrina*²³ (§ 79). Pausia, il primo a essere famoso nel genere della pittura a encausto, dipinse a tempera dei muri a Tespie, allora restaurati dopo essere stati già dipinti da Polignoto, e si riteneva che nel confronto risultasse di gran lunga superato, perché non aveva gareggiato nel proprio genere (§ 123): un paragone tra artefici a distanza di tempo, versati in tecniche ineguali. Una comparazione tra pittori di tempi diversi è instaurata in Plinio anche per Nicofane, elegante e ordinato (*concinuus*) al punto da essere quasi senza pari, ma grandiosità (*cothurnus*) e gravità della sua arte rimangono molto al di sotto di Zeusi e di Apelle²⁴ (§ 111); sempre a proposito di questo allievo di Pausia, più avanti nel testo si legge dell'apprezzamento da parte di qualcuno grazie a quella *diligentia* comprensibile ai soli artefici²⁵; per il resto è duro nei colori e abbondante nell'ocra²⁶ (§ 137). Un altro confronto è istituito per Atenione di Maronea, paragonato e talvolta preferito a Nicia, più severo nel colore (*austerior colore*) ma più piacevole (*iucundior*) in siffatta *austeritas*²⁷ (§ 134). La suddetta critica rivolta ad Apollodoro torna in parte per Eufanore (§ 128), il quale per primo rese l'aspetto venerando (*dignitates*) degli eroi e impiegò la *symmetria*, ma (*sed*) nella comprensione complessiva le sue corporature furono troppo esili, ed eccessivamente grandi le teste e le articolazioni²⁸; è quindi implicito, non c'era un'armonia proporzionale come in Lisippo, che, si tramanda, contribuì moltissimo al progresso della *statuaria ars* riproducendo tra l'altro la testa più piccola e i corpi più snelli e asciutti²⁹.

Nel registrare tali imperfezioni, sono chiari i confronti con i bronzisti nel libro XXXIV, in particolare Mirone e Policlete³⁰. Dopo avere attribuito a Policlete una novità, ossia il rappresentare le figure con un solo piede poggiato a terra, sempre mediante una *tamen*, Plinio cita esplicitamente come testimone Varrone, secondo il quale i suoi *signa* sono *quadrata et paene ad exemplum*³¹, un giudizio che nel Reatino già può essere di seconda mano. Lisippo sostituì poi le *quadratae staturae* degli antichi (*veterum*) con un sistema di proporzioni nuovo e mai usato³². È di rilievo come nel *de lingua Latina* Varrone sottolinei come Apelle e Protogene non siano da biasimare (*reprehenditur*) perché si sono discostati dalla *consuetudo* di pittori anteriori quali Micone e altri³³; nemmeno Lisippo seguì i difetti degli *artifices* precedenti³⁴. Se Senocrate e Antigono in Plinio sono citati assieme, non è escludibile supporre la conoscenza da parte sua tramite l'intermediazione di Varrone. È molto difficile però distinguere tra i due. Si è provato a recuperare il profilo di Antigono per deduzioni³⁵. Per esempio, al di là di un presunto ma improbabile canone "pergameno" assimilato da

²² Al proposito vd. KOCH 2000, pp. 31 (*dispositio = diathesis*); ROUVERET 2023, p. 90.

²³ Plinio (§ 79-80) riporta l'ammirazione e le lodi di Apelle per i massimi pittori contemporanei, ma egli diceva (*dicebat*) che difettavano di quella particolare grazia chiamata dai Greci *charis* (sulla *charis* nel trattato di Apelle vd. ROBERT 1992, pp. 406-407, e KOCH 2000, pp. 161-166); inoltre, egli disse (*dixit*) che Protogene era pari a lui o a lui superiore, salvo che nel sapere togliere la mano dal quadro (vd. anche la sua ammirazione per la *symmetria* di Asclepiodoro: § 107). Per lo scritto di Apelle sulla pittura vd. FALASCHI 2021, pp. 76-81. Per un altro brano desunto eventualmente dal trattato di Eufanore sulla simmetria e sui colori, del resto citato tra gli autori del libro XXXV, con un confronto tra il Teseo di Parrasio, nutrito di rose, e quello da lui dipinto, che aveva mangiato carne (§ 129), vd. GSCHWANTLER 1975, p. 141.

²⁴ Su *elegans* e *concinuus* vd. POLLITT 1974, pp. 334-335; su *cothurnus* e *gravitas* vd. pp. 339-340; lo studioso giudica il brano ripreso dalla terminologia della retorica tardo-ellenistica, al contrario di quello espresso a § 137, più condizionato a suo avviso dalla critica d'arte professionale.

²⁵ Per la frase che richiama gli *artifices* che avevano scritto dei volumi sulla statuaria (XXXIV, 68) vd. MUENZER 1895, p. 519. Per l'importanza dell'atto dell'*intellegere* in Plinio vd. NAAS 2023, pp. 323-324; per il § 137 in relazione alla *diligentia* vd. PERRY 2000, p. 456.

²⁶ Per l'aggettivo *durus* (= *skleròs*) vd. KOCH 2000, pp. 190-196, la quale cita anche il brano di Diogene Laerzio su Polemone (p. 193); l'aggettivo torna al § 98 per Aristide Tebano (il Giovane), al quale si riconosce il primato per avere dipinto l'*animus* ed espresso i *sensus hominus* e le *perturbationes*, risultando un po' troppo duro (*durior paulo*) nei colori (EAD. 2000, p. 225).

²⁷ Vd. FERRI 1942, pp. 113-114; SCHEIBLER 2021, pp. 72-74; vd. anche Plin. nat. XXXIV, 66, su Euticrate che preferì piacere più nel *genus austerum* che in quello *iucundum* (per PRIOUX 2017, la notizia pliniana deriverebbe dal trattato di Senocrate oppure dalla visione

di Duride di cui Posidippo poté conoscere gli scritti; in precedenza vd. POLLITT 1974, pp. 389-390). Per *austerus-floridus* in pittura vd. sempre POLLITT 1974, pp. 323-325 (*austerus* e *floridus*, *austeròs* e *antheròs*, sono per lui vocaboli impiegati già nella trattatistica d'arte professionale del III sec. a.C.; a suo dire, il brano relativo ad Atenione mescola la critica d'arte professionale con le categorie dello stile retorico); KOCH 2000, pp. 39-40, 183-187; ma vd. ROUVERET 2023, pp. 76-77.

²⁸ Per l'analisi dei termini vd. FERRI 1942, pp. 112-113. Per Zeusi ed Eufanore vd. GSCHWANTLER 1975, p. 141.

²⁹ Plin. nat. XXXIV, 65.

³⁰ Plin. nat. XXXIV, 56 (Policlete). 58 (Mirone, per quanto *numerosior in arte quam Polyclitus et in symmetria diligentior*, non curò l'espressione dei sentimenti, perché si preoccupò solo del corpo e i capelli e il pube li lasciò non meno stilizzati di quanto avesse fatto la rozza età arcaica). Per Mirone vd. ANGISSOLA 2007, pp. 31-32; EAD. 2022, pp. 47-51; i due aggettivi tornano per il pittore Antidoto allievo di Eufanore (XXXV, 130: *diligentior quam numerosior*).

³¹ Plin. nat. XXXIV, 56: non è questa la sede per la discussione della traduzione e del significato dell'aggettivo *quadratus* (si rimanda in questo volume ad A. Pittà, importante anche per altri brani qui discussi e desunti da Varrone).

³² Plin. nat. XXXIV, 56; 65.

³³ Varro *ling.* IX, 12: MANZO 1976, pp. 420-421.

³⁴ Varro *ling.* IX, 18: MANZO 1976, p. 421.

³⁵ Per la ricostruzione del profilo di Antigono quale scultore e storico dell'arte vd. l'invito alla prudenza di DORANDI 1999, pp. lxxxiii-cxxiii (per Antigono quale fonte di Plinio vd. ci-cx); importante è anche la messa a punto di DORANDI 2019, con alcune idee qui sintetizzate; vd. anche POLAŃSKI 2019 (ma senza la conoscenza di Dorandi), e NAAS 2023, pp. 115-119; più indietro nel tempo, per esempio vd. URLICHS 1887, pp. 33-45; MUENZER 1895, pp. 521-530; SELLERS 1896, pp. xxxvi-xlv; KALKMANN 1898, pp. 82-86.

Quintiliano³⁶, siccome nel *Bios* di Polemone Antigono cita il *Peri Zographikès* di Melanzio, a lui risalirebbero i riferimenti di Plinio ai trattati di pittori come Apelle, Melanzio, Asclepiodoro, Eufanore presenti nell'indice, un indizio però molto labile. Secondo un'idea ugualmente fragile, a lui si riporta l'attenzione per le evidenze epigrafiche del genere di quella mostrata da Plinio in merito a una pittura a encausto da Elasippo di Egina (§ 122), forse un contemporaneo di Polignoto³⁷; ciò perché, secondo la testimonianza di Antigono trasmesso dalla redazione vulgata dei *Proverbi* di Zenobio, dalla Nemesi di Ramnunte di Agoracrito pendeva una piccola tavoletta con *epigraphè* (vd. il saggio iniziale in questo volume). Ancora, si è ritenuto che Antigono, interessato alla vita quotidiana degli uomini, abbia arricchito la materia senocratea grazie agli scritti di Duride di Samo.

Questi, morto dopo il 280 a.C., fu autore tra l'altro di un *Peri zographias* (una sola breve citazione ne è trasmessa da Diogene Laerzio) e di un *de toreutice*. L'opinione più corrente tende ad ascrivergli un gusto per storielle in grado di stuzzicare la curiosità del lettore³⁸, in particolare gli "aneddoti"³⁹ che mostrano i mutamenti della *tyche*, un tema favorito dai Peripatetici, in relazione agli inizi dell'attività, come avviene in apertura della sezione pliniana dedicata a Lisippo⁴⁰. Tale convinzione è stata rimessa in discussione alla luce del papiro di Milano con gli epigrammi di Posidippo di Pella e soprattutto con gli *andriantopoiikà*. Si è così detto che le sue riflessioni non possono essere collegate ad Antigono, troppo più giovane; e si è dubitato del fatto che il poeta avesse accesso agli scritti del contemporaneo Senocrate, non solo perché non avevano ancora avuto una sufficiente diffusione, ma anche e soprattutto in quanto il bronzista sarebbe stato legato agli Attalidi, acerrimi rivali dei Tolemei in campo culturale (ciò sembra però un equivoco⁴¹); Posidippo poté semmai avere a disposizione gli scritti di Duride perché già inclusi di sicuro nella biblioteca di Alessandria durante i soggiorni in Egitto del poeta, più giovane di almeno una generazione rispetto allo storico di Samo; in più, se ne sono sottolineati i legami con l'establishment politico-culturale di Samo. In definitiva, siccome Duride non è riducibile a un mero novelliere, il suo apporto alla storia dell'arte delineata da Plinio deve essere stato più rilevante⁴². Ora, gli aneddoti non sono privi di componenti più tecniche, come nel caso dell'apprendimento autodidatta di Lisippo e del parere del pittore Eupompo che lo incoraggiò a cimentarsi nella bronzistica; va inoltre presa in considerazione la convergenza di interessi tra diversi autori (basta ricordare la critica rivolta da Duride nel primo libro delle *Storie* a Eforo e Teopompo per la cura non della mimesi e del piacere nell'esprimersi ma solo dello scrivere⁴³). D'altra parte, dato il ruolo di Duride nella formazione del genere biografico, è arduo negarne l'apporto in storie attente alle personalità e alle qualità morali (*simplicitas, benignitas, comitas*) di artisti come Apelle e Protogene.

La sua influenza è stata intravista in notizie come quelle su Parrasio e sull'uso insolente del proprio successo, al punto da attribuirsi dei soprannomi. Il racconto ha diverse tangenze con le trattazioni di Ateneo e di Eliano⁴⁴, i quali riprendono come fonte anzitutto Clearco di Soli, autore di un *Peri bion*, un genere molto amato dai peripatetici del periodo; egli, nel sottolineare il costume appariscente di Parrasio, con veste di porpora e corona d'oro, ne giudica il tenore di vita troppo lussuoso al di là di quanto generalmente concesso a un *technites* che pur a parole mostrava attaccamento alla virtù. Sia Ateneo sia Eliano riportano anche la nota di Teofrasto nel *Peri eudaimonias* relativa alla facilità con cui il pittore dipingeva senza soffrire la fatica del lavoro manuale, addirittura cantando durante l'attività. Il discorso di Plinio in parte diverge, in quanto, pur recependo le critiche nate nella prima generazione dei peripatetici, anzitutto manca un cenno all'abbigliamento sontuoso (invece da lui denunciato per il rivale Zeusi che a Olimpia esibiva il nome intessuto con lettere d'oro in placche applicate ai mantelli); inoltre, l'insolenza nella sua versione deriva dal vantarsi e dal fare cattivo uso soprattutto della *gloria artis* – la *gloria* è una preoccupazione costante per gli artefici nella *Naturalis historia*. Eppure, nelle informazioni fornite da Ateneo e da Eliano è implicita una terza fonte, dalla quale può avere attinto Plinio (o la sua epitome): Duride, anche in virtù dei legami con la scuola peripatetica

³⁶ ROBERT 1886, pp. 35-63, 71-82.

³⁷ Un commento sulla notizia riguardante Elasippo in KOCH 2000, pp. 44-45.

³⁸ URLICHS 1887, pp. 21-29; MUENZER 1895, pp. 531-537; SELTERS 1896, pp. xlvi-lxvii; KALKMANN 1898, pp. 144-171. Per Duride quale rappresentante del "popular criticism" vd. POLLIT 1974, pp. 65-66, 77-78; su Duride vd. anche NAAS 2023, pp. 119-125.

³⁹ Sugli aneddoti artistici in Plinio il Vecchio è ora fondamentale NAAS 2023; in precedenza, vd. anche TANNER 2006, pp. 224-245, PLATT 2016a; FALASCHI 2021, pp. 63-66.

⁴⁰ Plin. *nat.* XXXIV, 61.

⁴¹ Basato sul rinvenimento della base iscritta *IvP* 135+138 in più blocchi ospitante una statua di Senocrate accanto ad altre di Mirone e di Prassitele, il che può rinviare alla presentazione di sculture appartenenti alle collezioni d'arte degli Attalidi nel santuario di Atena *Nikephoros*: DNO 2014, III, p. 637, n. 2514; vd. anche TANNER 2006,

pp. 223-225, fig. 5.5a-b, il quale non esclude però che Senocrate avesse lavorato a Pergamo (p. 213).

⁴² LANDUCCI 2019, spec. pp. 128-130, sulla scia di KOSMETATOU 2004, pp. 206-211 (già criticata, in modo pur sbrigativo, da STROCKA 2007, pp. 339-340, nota 44); in precedenza PRIoux 2016, pp. 93-99, per i possibili riverberi del *de toreutice* di Duride sul testo pliniano, ma con l'invito a non accomunare eccessivamente le posizioni estetiche del poeta di Pella e dello storico di Samo (p. 106); vd. anche PRIoux, SANTIN 2017, p. 11.

⁴³ Eforo e Teopompo nella loro esposizione non utilizzarono quegli artifici retorici che, preposti alla rappresentazione, contribuiscono a rappresentare fedelmente l'oggetto, ossia la verità: NAAS 2016, pp. 253-256; EAD. 2023, pp. 293-294. Per un commento al frammento vd. LANDUCCI GATTINONI 1997, pp. 51-55; PARMEGGIANI 2016, pp. 112-117.

⁴⁴ Ath. XII, 543c; Ael. *VH* IX, 11.

pur senza il bisogno di presupporre un rapporto diretto (un suo discepolato presso Teofrasto è da mettere in dubbio, mentre fu suo fratello Linceo a esserne senz'altro allievo)⁴⁵. Di questo materiale possono fare parte la citazione di due epigrammi di Zeusi, la notizia sull'Eracle dipinto a Lindo tale e quale gli apparve in sogno e l'aneddoto su un agone. Duride, autore anche di un *Peri agōnon*, può essere dietro alle notizie su questo e altri agoni tra scultori e tra pittori. A Samo, Timante sconfisse Parrasio, il quale reagì con senso dell'umorismo: rispetto ad Ateneo e a Eliano, Plinio aggiunge che Timante fu proclamato vincitore a grande maggioranza di voti, a conferma di un'attenzione per le modalità di votazione che ricompare in altri agoni trasmessi nella *Naturalis historia*: il giudizio può competere alla cittadinanza (concorso tra Alcamene e Agoracrito ad Atene), agli artefici (Amazzoni a Efeso) e agli animali (gli uccelli nella gara tra Parrasio e Zeusi)⁴⁶. Infine, se Teofrasto si riferisce in senso generale alla facilità nel dipingere di Parrasio, in chiusura della sua sezione (§ 72), Plinio specifica come il pittore trovasse sollievo nel genere delle *minores tabellae* raffiguranti *libidines* senza rimandare a quella *tabula* lasciva con Atalanta e Meleagro che, secondo Svetonio, fu lasciata in eredità a Tiberio alla condizione che, se il soggetto gli fosse sembrato sconveniente, accettasse in cambio 1.000.000 di sesterzi; ma il principe la preferì al denaro e la dedicò persino nel *cubiculum*⁴⁷. Piuttosto, adducendo come testimone Deculone⁴⁸, Plinio ha già parlato al § 70 del quadro con l'archigallo, pagato 6.000.000 di sesterzi da Tiberio, che lo amò al punto da chiuderlo nel suo *cubiculum*⁴⁹.

2. Varrone e la pittura

Tra gli autori latini, a più riprese è già emerso il nome di Varrone⁵⁰. Nel libro XXXV, oltre che nelle sezioni della coroplastica sulla decorazione tuscanica dei templi prima dell'intervento dei modellatori e pittori greci Damofilo e Gorgaso, sulla sua conoscenza di Posside e sull'alto apprezzamento di Arcesilao e Pasitele⁵¹ (§ 154-156; per Pasitele vd. *infra*), il Reatino è nominato per la trasmissione di una notizia su uno dei maestri del pennello celebri per pitture di categoria inferiore: una *tabula* di Serapione (inizi del I sec. a.C.), *sub Veteribus*, ossia nel luogo presso le Botteghe Vecchie, che secondo Varrone copriva per intero i *Maeniana*⁵² (§ 113); si aggiunge il commento relativo all'inclinazione del pittore, in grado di dipingere in modo eccellente le scene ma non la figura umana. Perciò quanto precede e segue è stato ascritto a Varrone, in una sezione con una classificazione per generi dei pittori che ne sembra riflettere lo spirito sistematico, a partire da Pireico, il quale pur trattando soggetti nel campo della *humilitas* (botteghe di barbieri, calzolai, asini, vivande e così via) raggiunse somma gloria e fu denominato *rhyparographos*⁵³. I suoi dipinti in grado di offrire un compiuto diletto⁵⁴ furono perciò venduti a prezzo maggiore di quelli più grandi di molti; la constatazione ricorda quella del § 155 su Arcesilao, molto elogiato da Varrone, i cui *proplasmata* di solito si vendevano agli stessi artefici a prezzo maggiore delle opere altrui. Dopo la grande *tabula* di Serapione, il seguito del testo pliniano è costruito per contrasti: Dionisio non dipinse altro che uomini, dal che il soprannome di *anthropographos*; il § 114 ricorda Callicle, autore di cose minute (*parva*), un pittore citato da Varrone in un frammento dal primo libro dal *de vita populi Romani*, il quale, pur avendo ottenuto rinomanza grazie a piccole tavole di quattro dita per lato, non poté raggiungere le vette di Eufranore⁵⁵. A parte Varrone e Plinio, Callicle è assente nella letteratura latina, il che vale tanto per Calate, versato nelle *comicae tabellae*, quanto per Antifilo⁵⁶, specialista in entrambi i generi; è poi significativo come di Antifilo il testo pliniano sappia segnalare soltanto *tabulae* appartenenti a diverse *porticus* urbane per finire con un'osservazione

⁴⁵ Analisi recente in GUIDETTI 2009, soprattutto pp. 3-19, sulla scia di SELLERS 1896, pp. liv-lxi (ma vd. anche URLICHS 1887, pp. 24-25); in precedenza vd. GSCHWANTLER 1975, pp. 76-78; sulle testimonianze di Teofrasto e Clearco in merito a Parrasio vd. anche TALIN 2021, pp. 104-108 (senza però la conoscenza dell'articolo di Guidetti).

⁴⁶ Per gli agoni artistici pubblici e informali in Plinio vd. NAAS 2023, pp. 215-220; vd. anche CORSO 2016 (con considerazione della documentazione epigrafica e letteraria; per la gara tra Timante e Parrasio vd. pp. 124-125, per la quale vd. anche GSCHWANTLER 1975, pp. 132-133).

⁴⁷ Suet. *Tib.* 44, 2: *DNO* 2014, II, p. 838, n. 1674.

⁴⁸ SELLERS 1896, p. xcii; KALKMANN 1898, pp. 205-206.

⁴⁹ Per la *tabula* vd. *DNO* 2014, II, pp. 833-834, n. 1664. Per la presenza di Tiberio nella *Naturalis historia*, ma senza precisi riferimenti all'acquisto di quella *tabula*, vd. BALDWIN 1995, pp. 64-67. Per l'attaccamento indecoroso del principe a opere d'arte vd. ROBERT 1992, p. 423; TANNER 2006, pp. 256-257 (vd. anche M. Russo in questo volume).

⁵⁰ Sulla sua importanza in Plinio vd. SELLERS 1896, pp. lxxxii-lxxxv.

⁵¹ MANZO 1976, pp. 422-423; vd. anche DE ANGELIS 2008, pp. 85-86.

⁵² Al proposito vd. TYBOUT 1989, pp. 195-196. Plinio indica il luogo *sub Veteribus* anche per il Gallo che tirava fuori la lingua dipinto su una *tabula* segnalata al § 25, una notizia per la quale segue una tradizione divergente rispetto alla linea assunta da Cicerone (*de orat.* II, 66, 266) e Quintiliano (*Inst.* VI, 3, 38) per il luogo di collocazione, per i protagonisti dell'aneddoto e per la tipologia di raffigurazione, secondo loro posta su uno scudo cimbrico dedicato da Mario *sub Novis* (raccolta delle fonti e discussione in COARELLI 1985, pp. 176-177).

⁵³ Per la *rhyparographia* vd. KOCH 2000, pp. 94-98.

⁵⁴ Secondo la lezione *consummatae voluptatis*, sebbene i migliori manoscritti riportino *voluntatis* (la lezione preferita da CROISILLE 1968, p. 104, nota 1; vd. la conseguente traduzione di CROISILLE 1985, p. 84: "faisant montre en cela d'un choix fort habile").

⁵⁵ *VPR* fr. 1 Pittà (= 1 R.; 283 S.): commento in PITTÀ 2015, pp. 67-70; vd. anche MANZO 1976, pp. 421-422.

⁵⁶ A parte il cenno in *Quint. Inst.* XII, 10, 6, il quale al pittore associa la *facilitas*.

sui quadretti scherzosi raffiguranti in modo ridicolo un tale Grillo, all'origine di un genere di pitture definite *grylli*⁵⁷. Il nome di Varrone torna, dopo un elenco di donne pittrici⁵⁸, per Iaia di Cizico, la quale al tempo della sua giovinezza fu a Roma, dipingendo sia a tempera sia con il cestro sull'avorio soprattutto immagini di donne⁵⁹; a Napoli fece una Vecchia su una grande *tabula* nonché il proprio ritratto allo specchio; seguono le notizie sulla sua mano velocissima a dipingere, con *ars* tale da superare di molto *in manipretis* i due più celebri ritrattisti di quell'epoca, Sopoli e Dionisio, le cui *tabulae* riempiono le pinacoteche (§ 147-148). È superfluo ricordare come lo stesso Plinio sottolinei il *benignissimum inventum* di Varrone consistente nell'inserimento nei suoi numerosi volumi delle *imagines* di settecento uomini illustri per conservarne le fattezze ed evitare che cadessero preda della *vetustas aevi*, la forza disgregante del trascorrere del tempo⁶⁰ (§ 11). Questo è un tema che sin dall'inizio del libro XXXV sta a cuore all'enciclopedista, il quale lamenta come la *imaginum pictura*, con la quale venivano tramandate nei secoli figure *maxime similes*, sia del tutto scomparsa, perché ormai si preferisce la materia a riconoscere se stessi⁶¹ (§ 4).

Varrone, anche quando non nominato, sembra celarsi in altri punti. Per esempio, sul conto di Cidia si dispone di un'unica notizia (§ 130), relativa all'esistenza di un quadro con gli Argonauti comprato per 144.000 sesterzi dall'oratore Ortensio⁶², il quale fece costruire un'apposita *aedes* nel suo *Tusculanum*, esattamente uno di quegli episodi di esilio in villa di *tabulae* e *signa* biasimati dalla magnifica orazione di Agrippa⁶³ (§ 26). Ma già il Reatino, tra l'altro proprietario di un *fundum in Tusculano*, nel *de re rustica* condannava sperperi inutili e inopportuni e alle *villae* sontuose preferiva quelle che possono godere di una buona esposizione e coltivate razionalmente, dove voleva vedere non *pinacothecas*, *sed oporothecas* e si compiacereva di una casa di campagna priva di ogni *vestigium* di Lisippo o Antifilo⁶⁴. Ortensio da Varrone è inoltre ricordato per la villa nella campagna laurentina con la *silva* estesa oltre 50 iugeri che chiamava *therotrophium* e per il grandioso spettacolo offerto con un novello Orfeo durante la cena in un *triclinium* allestito su un'altura⁶⁵ e in merito ai vini pregiati ai giorni della sua giovinezza⁶⁶. Infine, un frammento del *de vita populi Romani*, forse nella cornice di una tirata retorica contro il lusso, parla di un personaggio (forse L. Licinio Lucullo) che trasportò nelle proprie ville un grande numero di *signa* e *tabulae* di ogni artista⁶⁷.

Altri punti di tono varroniano paiono ravvisabili nel discorso sull'importanza della pittura presso i Romani, inframezzato da considerazioni personali di Plinio. Nel 264 a.C. M. Valerio Massimo Messalla espose su un lato della curia Ostilia una *tabula* con il *proelium* in cui aveva vinto i Cartaginesi e Ierone in Sicilia: secondo Plinio, la *dignatio* della pittura crebbe soprattutto a partire da quella iniziativa⁶⁸ (§ 22). La crescita di *dignatio* richiama l'incremento della *dignitas* forense registrato nel secondo libro del *de vita populi Romani* con la trasformazione delle botteghe dei macellai in banchi di cambio⁶⁹. Più avanti nel tempo, Lucio Mummio fu il primo a conferire pubblicamente a Roma *auctoritas* ai quadri stranieri tramite l'esposizione nel tempio di Cerere di una *tabula* di Aristide (il Vecchio) raffigurante Bacco, inizialmente acquistata da Attalo II per 600.000 denari (= 100 talenti⁷⁰) ma pretesa indietro dal generale, meravigliato del prezzo, dal che il sospetto che quel quadro celasse qualche virtù⁷¹ (§ 24). Plinio interviene per dire come a suo parere si trattasse della prima pittura straniera esposta a Roma, mentre in seguito divenne comune collocarle anche nel foro. D'altronde, lo stesso Varrone nel 68 a.C. aveva contribuito alla pratica, allorché durante l'edilità, insieme a

⁵⁷ Per una minuziosa analisi del brano pliniano sui *grylli* vd. HAMMERSTAEDT 2000, pp. 29-33, 44 (per la ripresa da Varrone anche del brano su Antifilo vd. pp. 30-31, nota 9, sulla scia di MUENZER 1895, pp. 540-541); sui *grylli* vd. anche HERCHENROEDER 2008, p. 354, nota 20.

⁵⁸ Sul quale vd. LINDERSKI 2003, pp. 83-91; MICHELI 2018, p. 654.

⁵⁹ Su Iaia di Cizico e Varrone vd. MANZO 1976, p. 423; CROISILLE 1987, pp. 323-324, 335; per la pittrice vd. anche MICHELI 2018, pp. 655-657 e SQUIRE 2018, p. 456.

⁶⁰ Sulle *Hebdomades* vd. MANZO 1976, pp. 425-427; LEHMANN 2001.

⁶¹ Per il *benignissimum inventum* di Varrone vd. DETLEFSEN 1901, p. 105. Sull'inizio della storia pliniana della pittura con la ritrattistica nei paragrafi 4-14 e sulla sua trattazione tesa a denunciare la degradazione morale di un presente rivolto verso i valori materiali della *pecunia* e della *luxuria* vd. NAAS 2017; EAD. 2023, p. 283 (per la *similitudo* e la somiglianza tra modello e opera d'arte vd. pp. 308-310; utile anche per la disapprovazione moralistica di Plinio al cospetto della moltiplicazione dei colori EAD. 2006); per il predominio dei materiali preziosi a discapito della somiglianza delle immagini umane vd. CITRONI MARCHETTI 1991, pp. 245-255; ROBERT 2023, pp. 223-226. Al di là del Reatino, per l'attenzione per la ritrattistica e il suo svolgimento dagli esordi sino a Lisippo negli autori della prima età ellenistica (in particolare Senocrate) vd. CORSO 2004.

⁶² Per il quadro vd. DNO 2014, IV, pp. 117-118, n. 2838; vd. anche ROBERT 1886, p. 87, e SCHEIBLER 2021, pp. 63-64. Cidia è citato da Teofrasto nel *Peri lithon* 53, in merito alla scoperta accidentale dell'ocra rossa.

⁶³ Per il ritratto lusinghiero di Agrippa in Plinio vd. COTTA RAMOSINO 2004, p. 341.

⁶⁴ *Rust.* III, 2, 5. Per le idee di Varrone sulle *villae* sontuose vd. MANZO 1976, p. 418.

⁶⁵ *Rust.* III, 13, 3.

⁶⁶ La notizia è riportata in Plinio, *nat.* XIV, 96 (Ortensio lasciò al suo erede più di 10.000 cadi).

⁶⁷ *VPR* fr. 119 Pittà (= 128 R.; 436 S.): commento in PITTÀ 2015, pp. 486-490.

⁶⁸ Per la *dignatio* anche riferita a un'opera vd. la composizione a più figure in marmo nel tempio di Cn. Domizio al circo Flaminio di Skopas (XXXVI, 26: *in maxima dignatione*).

⁶⁹ *VPR* fr. 76 Pittà (72 R.; 393 S.): commento in PITTÀ 2015, pp. 312-315.

⁷⁰ La somma in talenti è indicata in VII, 26, e in XXXV, 100.

⁷¹ DNO 2014, II, pp. 793-795, nn. 1604-1607. Per la *tabula* di Aristide e Lucio Mummio vd. anche BEAGON 2003, p. 83, e CADARIO 2014, p. 86. Per l'opinione pliniana su Mummio vd. COTTA RAMOSINO 2004, p. 263-265.

L. Licinio Murena, fece tagliare per la bellezza della pittura che lo ornava un pezzo di intonaco da un muro laterizio a Sparta e lo portò a Roma, racchiuso in una cornice di legno, per adornare il *comitium*; per quanto l'opera fosse bella, si ammirò ancora di più il fatto del suo trasporto⁷² (§ 173). Dopo Mummio, *praecipua auctoritas* fu data alla pittura da Cesare con la dedica di Aiace e Medea davanti al tempio di Venere Genitrice (§ 26); al § 136, si apprende che egli aveva pagato le due *tabulae* di Timomaco 80 talenti e che Varrone valuta il talento attico 6000 denari, una delle ragioni per riferire al Reatino l'intero passo⁷³.

3. I luoghi della pittura: Asia minore e Attica

Roma a parte, talora sono indicati altri luoghi di collocazione dei dipinti. Per alcuni quadri in Asia minore e nelle isole prospicienti è facile pensare alla derivazione dalle opere di carattere antiquario e dalle esperienze personali e libresche in Oriente di C. Licinio Muciano⁷⁴: da lui deriva quasi di sicuro la notizia del quadro di Parrasio con Meleagro, Ercole e Perseo a Rodi, tre volte colpito da un fulmine senza subire danni, ad accrescimento della sua celebrità (§ 69), e di un altro di Apollodoro con Aiace d'Oileo arso dal fulmine, oggi (*hodie*) a Pergamo⁷⁵ (§ 60). Analogamente, è stata proposta la derivazione da Muciano della notizia sull'Alessandro di Apelle nel tempio di Diana a Efeso, con le dita che sembrano in rilievo e con il fulmine che pare uscire fuori (il tutto con soli quattro colori), dipinto per il quale ricevè il compenso in nummi d'oro a misura della *tabula* e non a numero⁷⁶ (§ 92). In modo singolare, le tre *tabulae* sono accomunate dal fulmine o per soggetto o per il destino subito.

Per Atene e l'Attica, una fonte di rilievo può essere stata lo scritto sugli *anathemata* degli Ateniesi del periegeta Eliodoro citato anche nell'indice del libro XXXIV⁷⁷, come arguibile per la *tabula* di Atenione di Maronea, contemporaneo di Nicia, collocata in *templo Eleusine* con un comandante di cavalleria, così come per un gruppo di personaggi che si è chiamato *syngenicon*, gruppo di famiglia, ad Atene⁷⁸ (forse un quadro votivo in un santuario: § 134). Anche dietro gli attori comici (*comoedi*) di Cratino nel *Pompeion*, se di destinazione votiva, può celarsi Eliodoro⁷⁹ (§ 140). Malgrado l'indicazione della collocazione nel più frequentato dei luoghi di Atene, il Propileo del santuario di Minerva, meno certo è addurre il nome di Eliodoro, autore anche di un *Peri akropòleos*, per la famosa (*nobilis*) Paralo e l'Ammoniade di Protogene, da alcuni chiamata Nausicaa⁸⁰ (§ 101), forse un ex voto. Egli vi aggiunse piccole navi da guerra denominate dai pittori *parergia*⁸¹ per renderne chiara l'ascesa professionale, ossia da quali inizi le sue pitture fossero

⁷² Secondo CORSO 1988, p. 495, nota 2 a § 173, Plinio attinge a Vitruv. II, 8, 9: l'enciclopedista aggiunge però il commento relativo all'apprezzamento dell'opera anonima per il trasporto oltre che per la bellezza.

⁷³ MANZO 1976, p. 423; in precedenza vd. ROBERT 1886, pp. 135-137; MUENZER 1895, p. 542. La notizia è presente anche in *nat.* VII, 126. Varrone è ugualmente chiamato in causa in *nat.* XXXIII, 52, per l'equivalenza del talento egiziano a 80 libbre, subito dopo la menzione del cratere di Semiramide, parte del bottino di guerra ottenuto da Ciro II il Grande dopo la vittoria sull'Asia.

⁷⁴ Per la biografia e gli scritti di Muciano si raccomanda TRAINA 1987; per la sua importanza come fonte per Plinio vd. MUENZER 1895, pp. 544-545; SELLERS 1896, pp. lxxxv-lxxxix; KALKMANN 1898, pp. 125-143.

⁷⁵ Vd. rispettivamente *DNO* 2014, II, pp. 777, n. 1578; 828-829, n. 1656. Per *hodie* in Plinio in rapporto all'esistenza di opere a Rodi vd. XXXIII, 155, e XXXIV, 140.

⁷⁶ Per altri quadri di Apelle (in particolare Ambrone a Samo, Menandro a Rodi: § 93) eventualmente desunti da Muciano vd. KALKMANN 1898, p. 233. Il grande dipinto con Alessandro a Efeso è citato più volte da Plutarco, ma senza cenni all'impressione suscitata dal fulmine (vd. le testimonianze raccolte in *DNO* 2014, IV, pp. 167-170, nn. 2910-2915).

⁷⁷ Per Eliodoro in Plinio vd. KEIL 1895, pp. 224-229; MUENZER 1895, pp. 539-540; SELLERS 1896, pp. lxxiv-lxxvii (per la quale le aggiunte di Eliodoro giungono a Plinio tramite Pasitele).

⁷⁸ *DNO* 2014, IV, pp. 63-64, n. 2755 (il pittore al di fuori del testo pliniano non è menzionato nell'antica letteratura).

⁷⁹ Tuttavia, per KALKMANN 1898, p. 193, la notizia è attinta a Duride (così quella relativa alla figlia di Cratino, Irene del § 147, per MUENZER 1895, p. 535). Per il soggetto del dipinto vd. LINDERSKI

2003, pp. 91-94, il quale traduce con "commediografi", benché di preferenza il termine *comoedi* sia reso con "attori comici" (per esempio, *DNO* 2014, IV, pp. 732-733, n. 3526; MONACO 2020, pp. 264-265, senza conoscenza di Linderski, in un articolo però degno di nota volto a ridiscutere la tradizionale identificazione del complesso tra la porta Sacra e la porta del Dipylon, forse in realtà un complesso ginnasiale sin dall'inizio, con il *Pompeion*, da localizzare altrove. Plinio subito dopo i *comoedi* di Cratino ricorda la Vittoria che guida la biga di Eutichide, un quadro forse parimenti localizzabile nel *Pompeion*.

⁸⁰ La suggestione dell'origine della notizia da Eliodoro è respinta da KEIL 1895, p. 227, il quale ricorda per l'impiego di *propylon* anche il § 32 del libro XXXVI a proposito delle Cariti di Socrate, un motivo per attribuire entrambi i brani a un'unica fonte differente dal periegeta, che a stento avrebbe usato il singolare per l'edificio al posto di *propylaia*. Ora, Duride è ricordato da Diogene Laerzio (II, 19), in relazione al fatto che Socrate lavorò anche come servo e scolpi la pietra; ma Diogene Laerzio aggiunge come alcuni dicessero che sarebbero statue sue anche le Cariti vestite poste sull'acropoli, il che sembra implicare il riferimento non all'autore samio, ma a un'altra fonte. Quanto all'eventuale valenza votiva del dipinto di Protogene vd. BESCHI 1969-1970, p. 131. Per il preciso posizionamento del culto delle Cariti sul *pyrgos* vd. BESCHI 1967-1968, soprattutto p. 536 e vd. la discussione in TORELLI 2010, spec. pp. 92-93, per il quale l'Erme *Propylaiois*, le Cariti a rilievo, la leonessa di Anficrate e la statua di Afrodite si trovavano dalla parte dei Propilei che guarda l'acropoli e non al loro interno (sull'ubicazione della leonessa, parimenti citata da Plinio – l'unico a specificarne l'autore –, vd. però KEESLING 2005, pp. 61-62, nota 64). Per il dipinto vd. anche *DNO* 2014, IV, p. 222, n. 3016.

⁸¹ Sui *parergia* vd. PLATT 2018, pp. 252-253.

pervenute a un simile vertice di fama, prova del fatto che aveva dipinto navi sino a cinquant'anni secondo alcuni; ciò ha pertanto indotto a chiamare in causa Duride, attento agli esordi degli artefici come per Lisippo⁸²; ma non è escludibile una combinazione di più fonti.

4. Pitture a Roma e nel Lazio e lo sguardo di Plinio

Il summenzionato quadro di Aristide era menzionato anche da Polibio, con il solo cenno alla nulla considerazione dei soldati per opere d'arte e *anathemata*, mentre Strabone aggiunge di avere visto il *kalliston ergon* da poco andato distrutto in un incendio⁸³ (nel 31 a.C.). Fu perciò impossibile ammirarlo per Plinio, il quale, al di là dell'eventuale consultazione di cataloghi ufficiali di manufatti in proprietà pubblica nell'Urbe⁸⁴, poté prendere visione di alcuni quadri⁸⁵.

Il suo testo ne precisa in due casi il posizionamento nella *porticus* di Pompeo⁸⁶. Una *tabula* di Polignoto con rappresentazione di un guerriero con scudo, se in atto di scendere dal carro o di salire non si sa, si trovava in precedenza davanti alla curia⁸⁷ (§ 59), per essere evidentemente spostata dopo l'uccisione di Cesare: ricordiamo che Varrone era stato interpellato da Pompeo, tra l'altro, a proposito della curia, e fu lui a stabilire che fosse un *templum*⁸⁸. Ancora, una delle grandi pitture di Nicia, un Alessandro, vi occupava un posto d'onore (*praecellens*: § 132), una posizione di spicco facilmente spiegabile con l'imitazione/emulazione del Macedone da parte di Pompeo⁸⁹. Sempre nella *porticus* si poteva vedere un quadro di Pausia con *immolatio* dei buoi⁹⁰ (§ 126-127). Egli adottò degli accorgimenti che molti tentarono invano di uguagliare⁹¹. Anzitutto, volendo evidenziare la lunghezza del bue, lo raffigurò di prospetto e non di profilo, e se ne capisce bene la grandezza. Inoltre, contrariamente ad altri che adoperano un colore biancheggianti per le parti che vogliono fare apparire in risalto e il nero per quelle che intendono nascondere, Pausia dipinse tutto il bue di colore scuro e la massa di ombra la formò con l'ombra stessa. Segue il commento: grande arte la sua se egli poté mostrare in rilievo le parti dipinte in piano e l'impressione completa della massa nello spezzettamento degli scorci. È vero che di norma si giudica questo brano basato su un commento di derivazione senocratea anche per l'ipotizzata traduzione di un termine tecnico greco⁹² (*in confracto*); ma l'insistenza inusuale sulla descrizione almeno della figura del bue fa pensare a un'autopsia di Plinio e alla sua familiarità con una composizione⁹³, che con il suo motivo principale del toro di scorcio sembra oltretutto avere influenzato dalla prima età imperiale una serie di immagini con scena appunto dell'uccisione della vittima sacrificale⁹⁴.

Ancora più concepibile è che Plinio avesse esaminato con attenzione due quadri fatti appendere da Augusto nella curia da lui inaugurata nel comizio, ai quali riserva una breve descrizione, oltretutto soffermandosi sulle firme (§ 27-28). In una *tabula* dipinta a encausto da Nicia, Nemea siede su un leone con una palma in mano e vicino a lei un vecchio con bastone, al di sopra della cui testa è appeso un quadretto con una biga⁹⁵. Nell'altra di Filocare, l'ammirazione va tutta alla somiglianza tra figlio adolescente e vecchio padre (*admiratio est puberem filium seni patri similem*)⁹⁶; su di loro vola un'aquila che tiene stretto un serpente. Ciò induce Plinio a un commento sulla straordinaria potenza dell'arte, anzi unica, giacché grazie a Filocare (pittore per nulla conosciuto) il senato del popolo romano ammira da

⁸² A favore di Duride si esprimono: MUENZER 1895, pp. 533-534; SELLERS 1896, pp. xlix-l; KALKMANN 1898, pp. 152-153.

⁸³ Str. VIII, 6, 23.

⁸⁴ Per le caratteristiche di questi registri vd. LA REGINA 1991; in precedenza, per l'impiego da parte di Plinio di un presunto catalogo censorio del 73 d.C. specie per le sculture in marmo vd. DETLEFSEN 1901 (per la pittura vd. pp. 100-106), e DETLEFSEN 1905 (per la pittura pp. 118-119), con risposta del tutto scettica di HAUSER 1905 (anche riguardo all'impiego possibile di inventari di *dona templorum*); per una posizione di conciliazione tra le idee opposte vd. LE BONNIEC, GALLET DE SANTERRE 1953, pp. 67-68.

⁸⁵ Per esempio, a proposito dell'osservazione diretta di sculture in marmo e in bronzo e di iscrizioni da parte di Plinio vd. DETLEFSEN 1901, pp. 86, 91, 96, 98; vd. anche PERRY 2000, pp. 450-451.

⁸⁶ Del quadro con Cadmo ed Europa di Antifilo (§ 114) Plinio indica la presenza in *Pompeia*.

⁸⁷ Sul quadro vd. CADARIO 2011, pp. 28, 30-31, il quale, in modo condivisibile, ricorda come dovesse trattarsi della rappresentazione di un *apobates*, contrariamente all'opinione poi espressa in DNO 2014, II, p. 720, n. 1494, con l'obiezione secondo cui manca la menzione dell'auriga (ma questo non è un argomento, in quanto Plinio quasi mai dà una descrizione figura per figura, come anche nel caso del dipinto di Pausia: vd. *infra*).

⁸⁸ Gell. XIV, 7; per Varrone e il teatro di Pompeo vd. CADARIO 2011, spec. pp. 13, 42.

⁸⁹ CADARIO 2011, p. 29; per MORENO 2004, il luogo di maggiore spicco nel portico è la curia, un'idea non convincente, giacché, al di là della sua chiusura, Plinio la indica in modo esplicito in relazione all'originaria posizione del dipinto di Polignoto.

⁹⁰ DNO 2014, IV, pp. 24-26, n. 2703; vd. anche CADARIO 2011, p. 28.

⁹¹ Vd. ANGISSOLA 2022, p. 54, per l'uso di *aequare* o *aequalitas* in Plinio.

⁹² KALKMANN 1898, p. 77; BRENDL 1930, p. 218. Per il possibile testo greco sottostante vd. FERRI 1942, pp. 111-112.

⁹³ In questo senso vd. anche DETLEFSEN 1901, p. 104.

⁹⁴ BRENDL 1930. Per il termine *immolatio* applicato alla scena dell'uccisione vd. la puntualizzazione di HUET 2017, p. 15.

⁹⁵ Per il quadro di Nicia, in origine quasi di certa destinazione votiva e portato a Roma dall'Asia da M. Giunio Silano (Plin. nat. XXXV, 131), vd. DNO 2014, IV, pp. 94-95, n. 2806; vd. anche ROUVERET 2023, p. 87.

⁹⁶ *L'imaginum pictura* è definita come in grado di tramandare *maxime similes in aevum... figurae* (§ 4). Per il quadro di Filocare vd. ROBERT 1995, p. 302, e DNO 2014, IV, p. 120, n. 2842; per l'ispezione del dipinto da parte di Plinio vd. DETLEFSEN 1901, p. 101. Per l'eventuale significato politico di entrambi i quadri nel contesto della *curia* vd. HÖLSCHER 1989; vd. anche TAUTZ 1999, pp. 274-275.

tanti secoli Glaucione e suo figlio Aristippo, uomini di per sé di nessuna importanza (§ 27-28), il che implica una lettura di didascalie ad accompagnamento delle figure.

In certi casi, è chiara l'autopsia dell'enciclopedista. Ad Ardea esistevano pitture in alcuni templi che egli sostiene di ammirare come nessun'altra, anteriori alla fondazione di Roma e resistenti all'aperto come fossero nuove anche nonostante l'assenza di un tetto⁹⁷; sono poi ricordati esempi altamente lodati di Lanuvio (con le eroine Atalanta ed Elena di perfetta bellezza, non danneggiate neanche dal crollo del tempio) e, ancora più antichi, a Cere⁹⁸ (§ 17-18).

Plinio sembra avere avuto inoltre modo di vedere la *tabula* di notevole grandezza scaturita dalla particolare gara svoltasi a Rodi tra Protogene e Apelle che dette origine a un quadro peculiare con sole tre linee sottilissime (§ 81-83). Protogene decise di lasciare ai posteri quel quadro oggetto di ammirazione per tutti, per gli artefici in particolare. Plinio riporta per sentito dire (*audio*) come la *tabula* fosse andata distrutta nell'incendio della *Caesaris domus in Palatio*, ma, secondo la lezione tradata *spectatam nobis ante*⁹⁹; l'espressione è tradotta con "in precedenza avevo avuto modo di vederla" (R. Mugellesi, 1988) o con "nous avons pu le contempler auparavant" (J.-M. Crosille, 1985). Se l'incendio coincide con quello occorso dopo la morte di Caligola nel 41 d.C.¹⁰⁰, non è troppo sicuro che Plinio abbia osservato di persona il dipinto, così che *nobis* potrebbe riferirsi agli uomini della sua generazione; eppure, *spectatus* compare nel libro XXXV anche per opere ormai visibili a Roma (§ 99-100, 126), ma solo in questo caso è accompagnato da *nobis*; e non è escludibile l'accesso di Plinio da giovane alla corte di Caligola e la frequentazione della *domus* sul Palatino¹⁰¹. Nella sua grandezza, il quadro non conteneva che linee a stento distinguibili; tra i capolavori di tanti artefici, pareva quasi vuoto e perciò richiamava l'attenzione ed era giudicato più nobile di ogni altra opera (*omnique opere nobiliorem*).

5. I giudizi sui dipinti...

Spesso compaiono l'aggettivo *nobilis*, talora al superlativo¹⁰², e il verbo *nobilitare*¹⁰³. La pittura sin dall'inizio del libro XXXV è presentata come un'ars un tempo *nobilis*, allorché ricercata da re e popoli, e a sua volta nobilitante coloro che si era degnata di tramandare ai posteri (§ 2). È chiaro che già i trattati professionali potevano elogiare opere precise: per esempio, è sottolineato come gli *artifices* scrittori di *volumina* sulla scultura (vd. *supra*) lodino di Telefane una Larissa, il pentatleta Spintaro e un Apollo¹⁰⁴. Per l'uso di *nobilis* nella *Naturalis historia*, il pensiero va ai cinque volumi *nobilis opera in toto orbe* scritti da Pasitele, lodato da Varrone e presente negli indici dei libri XXXIII, XXXIV e XXXV come autore di un trattato su *mirabilia opera*¹⁰⁵; ma, come ovvio, al di là del titolo reso in due modi, l'aggettivo *nobilis*, piuttosto comune, non può garantirne l'influenza nei punti in cui compare¹⁰⁶.

⁹⁷ La sua conoscenza dei templi di Ardea è avvalorata dalla citazione al § 115 del ricordo poetico relativo al pittore del tempio di Giunone Regina ad Ardea.

⁹⁸ Quanto alle pitture di Cere, senza indicazione del soggetto, Plinio afferma che chiunque le abbia esaminate con attenzione (*diligenter*) non potrà non riconoscere che nessun'altra arte è giunta così presto alla perfezione. Per la tradizione delle pitture murali in Italia vd. JONES 2019, pp. 18-19.

⁹⁹ Emendata da K.F.T. Mayhoff (1897) con *Rhodi*; ma che *spectatam nobis ante* segua l'indicazione della distruzione occorsa nell'incendio del palazzo di Cesare sul Palatino suggerisce che l'espressione si riferisca all'esposizione all'interno di un complesso ospitante altri capolavori di molti artefici. Per la pittura vd. DNO 2014, IV, pp. 139-141, n. 2870; vd. anche SQUIRE 2023, pp. 29-31 (con ulteriore bibliografia a nota 19), e ROBERT 2023, pp. 228-229.

¹⁰⁰ Come testimoniato da Suet. *Cal.* 59 in occasione della morte del principe (KRAUSE 1995, p. 190, con *prior* così da correlare all'incendio anteriore a quello del 64 d.C.). Qualcuno invece ha identificato l'incendio con quello che colpì la casa di Augusto nel 4 d.C. (URLICHS 1857, p. 357, il quale ritiene che *nobis* sia stato usato nel senso di *Romanis* o, più verosimilmente, sia frutto di un'aggiunta di qualcuno ignaro dell'accezione di *spectatam* nel senso di "ammirare"; sempre per URLICHS 1909, cc. 348-349, *domus Caesaris in Palatio* equivale a *domus Imperatoris Caesaris Augusti in Palatio*); vd. anche SELLERS 1896, p. 123. Ancora differente la scelta da CORSO 1988, p. 381, nota 1, a § 83 (incendio del 64, anteriore a quello del 69 d.C., che non sembra però avere toccato il Palatino), sulla scia di REINACH

1921, p. 324, nota 1; le varie posizioni sono riportate, senza prendere posizione, da CROISILLE 1985, p. 199, nota 1 a § 83.

¹⁰¹ Per esempio, Plinio (*nat.* IX, 117) asserisce di avere assistito a un modesto pranzo di fidanzamento in presenza di Lollia Paolina presumibilmente intorno al 38 o al 39 d.C.: egli vide (*vidi*) la moglie di Caligola adorna di perle e di smeraldi del valore di 40.000.000 di sesterzi, forse a palazzo, giacché ella era pronta a mostrare immediatamente con i registri dei conti l'ammontare della spesa d'acquisto.

¹⁰² Per il superlativo, talora applicato a quadri visibili anche nell'Urbe, vd. § 71, 90, 125, 138-139.

¹⁰³ JAHN 1850, p. 124, con le occorrenze elencate a note 44-45.

¹⁰⁴ Plin. *nat.* XXXIV, 68.

¹⁰⁵ Per Pasitele e Plinio vd. SELLERS 1896, pp. lxxvii-lxxxii; KALKMANN 1898, pp. 232-233; POLLITT 1974, pp. 78-79; FUCHS 1999, pp. 79-81. Per l'incertezza nel titolo da parte di Plinio che può suggerire una conoscenza indiretta da parte sua vd. PRIoux, SANTIN 2017, p. 519 (con l'idea alternativa secondo la quale si tratterebbe di due distinte rese nella traduzione di un aggettivo greco presente nel titolo del trattato).

¹⁰⁶ Per PUCCI 2003, pp. 23-25, in modo poco perspicuo vanno eventualmente riportati a Pasitele i giudizi positivi sugli esponenti della scuola attica, come Fidia e Prassitele. Per l'uso di *nobilis* e la possibile influenza di Pasitele nel trattato pliniano vd. anche il saggio di E. La Rocca in questo volume (per esempio, vd. anche STEWART 1993, p. 365, a proposito della Esione di Antifilo). È inoltre quasi certo che, in quanto estimatore di Pasitele, Varrone ne avesse letto anche il trattato.

È naturale che opere in relazione con i Flavi siano molto esaltate, e che l'unico pittore reputato più vicino agli *antiqui*¹⁰⁷ sia colui che dipinse la *aedes* di *Honos et Virtus* allorché restaurata da Vespasiano, Attio Prisco (§ 120). Così nel *templum Pacis*, grande lode merita un eroe di esecuzione perfettissima di Timante (*absolutissimus opus*), abbracciando l'arte stessa (*artem ipsam complexus*¹⁰⁸) di rappresentare le figure maschili¹⁰⁹ (§ 74); un affine complimento era toccato ai due fanciulli nudi in bronzo che giocano ai dadi chiamati astragalizonti di Policleto nell'atrio della *domus* di Tito *imperator*: stando a *plerique*, non esisteva un'opera più perfetta (*absolutius*)¹¹⁰. Tra i dipinti di Protogene risalta lo Ialiso (*palnam habet*) nel *templum Pacis*¹¹¹ sul quale Plinio, senza una vera e propria descrizione, molto si sofferma (con una lunghezza senza equivalenti in altre antiche testimonianze) con parecchi aneddoti; questi consentono di addurre l'expertise di Apelle, forse già espressa nel suo trattato, che rientrano negli interessi di Plinio, in particolare sul cane *mire factum* quale esemplificazione della fortuna che fece la natura¹¹² nella pittura tramite il lancio della spugna per rendere la bava dell'animale ansimante: un effetto che il pennello del pittore, soddisfatto di tutto il resto (una cosa per lui rarissima) e volto a rendere il *verum* e non il *verisimile*, non era riuscito a riprodurre in maniera consona per colpa della propria *ars*¹¹³. Perciò lo Ialiso, *opus immensi laboris ac curae supra modum anxiae*, può essere una di quelle tre opere di cui Plinio nella epistola dedicatoria crede (*ut opinor*) che si tramandi come furono firmate *Ille fecit* in modo definitivo (*absolute*), segno di come la somma perfezione dell'arte avesse soddisfatto l'autore e perciò oggetto di grande invidia (egli assicura di riparlarne nelle sezioni specifiche, una promessa che non pare mantenuta¹¹⁴): un'osservazione nella cornice del ragionamento sulle firme degli artefici all'imperfetto quale *pendens titulus*, ossia quale forma verbale segno della incompiutezza e della imperfezione delle opere e del loro processo creativo¹¹⁵.

6. ...e un capolavoro non secondo ad altri

Un quadro di gran pregio per Plinio raffigurava la battaglia di Alessandro con Dario: una *tabula nullis postferenda*¹¹⁶, voluta da Cassandro *rex* (§ 110). Si tratta di Filosseno, discepolo di Nicomaco, del quale Plinio sottolinea la particolare dote, ossia il fatto di avere seguito la celerità del maestro e di avere inventato *breviores etiamnum quasdam picturae compendiaris*. La valutazione della *tabula* di Filosseno ricorda quella trasmessa da Varrone a proposito della Nemese di Agoracrito a Ramnunte, considerata la più bella tra tutte le statue (*omnibus signis praetulit*). La pista varroniana si raccomanda anche perché si parla qui di un pittore seguace della celerità del maestro Nicomaco, famoso perché *nec fuit alius in ea arte velocior*¹¹⁷ (§ 109); la questione della velocità è valutata, analogamente senza nota di biasimo, anche in quella sezione di sapore varroniano relativa a Iaia di Cizico, quando si legge che *nec ullius velocior in pictura manus fuit*¹¹⁸. Il giudizio sull'opera di Filosseno, eventualmente estratto da Varrone, può derivare a sua volta da una

¹⁰⁷ Vd. anche la Venere in marmo di autore ignoto nel *templum Pacis* degno della fama degli *antiqui* (Plin. nat. XXXVI, 27).

¹⁰⁸ Per la frase considerata ecfrastica vd. FERRI 1942, p. 99 (il quale richiama anche il giudizio su Policleto in Plin. nat. XXXIV, 55). Per il dipinto vd. DNO 2014, II, pp. 807-808, n. 1625.

¹⁰⁹ Per le opere nel *templum Pacis* vd. SCHREIBER 1876, pp. 228-229 (autopsia e non uso di un catalogo); MUENZER 1895, p. 547.

¹¹⁰ Plin. nat. XXXIV, 55; SCHREIBER 1876, p. 227; MUENZER 1895, p. 546; per gli *astragalizontes* vd. BESCHI 1978, pp. 10-11 (con l'espunzione dal catalogo dei bronzi del grande Policleto e con la proposta di attribuzione a Policleto II); DNO 2014, II, pp. 488-489, n. 1249.

¹¹¹ Citato da Strabone ancora a Rodi tra le migliori offerte votive conservate nel *Dionysion*, nel ginnasio e in altri luoghi: Strab. XIV, 2, 5. Per la raccolta delle testimonianze vd. DNO 2014, IV, pp. 214-219, nn. 3004-3010.

¹¹² Sul ruolo della fortuna nella narrazione pliniana delle scoperte e delle innovazioni vd. ANGUISSOLA 2022, pp. 68-71; per il naturalismo spinto ai suoi limiti nel racconto relativo allo Ialiso di Protogene, teso a cogliere la realtà e non la sua apparenza, vd. CAREY 2003, pp. 108-110; PLATT 2018, pp. 254-258; vd. anche la sfida lanciata alla natura nell'eroe nudo di Apelle (§ 95).

¹¹³ Sul quadro e sulle sue menzioni nelle fonti e sulla sua sorte finale a Roma, quando fu perduto a causa di un incendio menzionato in Plut. *Demetr.* 22, 7, è essenziale FALASCHI 2018; talora si ipotizza che avesse fatto parte di un ciclo insieme ai quadri con Cidippe e Tlepomeno (menzionati da Plinio al § 106: vd. la discussione in DARAB 2012, pp. 79-80); in precedenza vd. per la trattazione della figura di Protogene, caratterizzata da *simplicitas* e *labor*, da parte di Plinio vd.

DARAB 2012, e EAD. 2014b, pp. 288-290; vd. anche NAAS 2023, pp. 171-173, 331-334 (*diligentia* nel senso di *ponos*: al riguardo vd. anche PERRY 2000, pp. 452-453). Per il raggiungimento del *verum* e non del *verisimile* voluto da Protogene e la sua importanza programmatica nella *Naturalis historia* vd. anche PLATT 2016b, pp. 74-75, e SQUIRE 2020, pp. 269-270.

¹¹⁴ Per le opere alle quali Plinio può eventualmente avere pensato vd. PAPINI 2017, p. 40. Per i rinvii interni nell'opera di Plinio, pur senza citazione di questo brano, vd. NAAS 2019, pp. 229-230.

¹¹⁵ Per l'interesse per la condizione dell'incompiutezza/imperfezione che si radica in una postura epistemologica, un tema di recente molto al centro dell'attenzione, vd. da ultima MARCHESE 2023; EAD. 2024.

¹¹⁶ Per certi versi, il corrispettivo in pittura della lode ancora più alta espressa a proposito del Laocoonte sempre nella *domus* di Tito *imperator* (Plin. nat. XXXVI, 37), da antepore a ogni pittura e ogni statua in bronzo. Lo stilema con *postfero* è utilizzato da Plinio anche in altri libri: IV, 9 (il Peloponneso non cede in rinomanza a nessun'altra terra); XV, 67 (le uve di Cos e di Berito non sono seconde a nessun'altra per dolcezza).

¹¹⁷ Sul brano vd. KALKMANN 1898, p. 164, il quale ritiene che il racconto successivo sull'impegno di Nicomaco con il tiranno di Sicione Lisistrato derivi da Duride.

¹¹⁸ La *celeritas* è menzionata (senza critica) anche in rapporto a Pausia, il quale mediante la realizzazione in un solo giorno di un quadretto raffigurante un fanciullo volle darsi fama di rapidità di fronte ai suoi rivali che spiegavano la sua preferenza per *tabellae* per la lentezza della tecnica a encausto (§ 124-125); Pausia è nominato anche da Varrone in *Rust.* III, 17, 4.

fonte libresca; riferendo l'espressione a un modo più rapido di dipingere consistente nel rendere le forme con il variare del chiaroscuro e del colore¹¹⁹, sorge qualche dubbio nel richiamare di nuovo Senocrate e Antigono, perché essi esaltano il disegno come fondamento della pittura sulla linea quale *summa subtilitas*; viceversa, se s'intende la locuzione nel senso di una riduzione dei processi pittorici e di una semplificazione nella preparazione dei colori¹²⁰, allora tornano in gioco quei nomi, tanto più perché l'*inventio* rientra nel "sistema di Senocrate".

Come noto, una copia di quella *tabula* è vista nel mosaico della Casa del Fauno di Pompei¹²¹. Malgrado qualche difficoltà, forse non insormontabile¹²², in modo singolare negli ultimi tempi si stanno moltiplicando le voci a favore di altre soluzioni che v'individuano: un *proelium cum Persis* di Aristide il Giovane, coevo di Apelle dipinto per il tiranno Mnasone di Elatea, disposto a pagare 10 mine per ciascuna della cento figure¹²³ (per un totale di quasi 17 talenti: § 99); una presunta *tabula* di Apelle con il combattimento tra Alessandro e Dario¹²⁴, non esplicitamente segnalata da nessun testo; la battaglia di Isso di Elena d'Egitto, dipinto poi esposto nel tempio della Pace¹²⁵; una pittura tolemaica¹²⁶. Molti commentatori dimenticano però la valutazione, *tabula nullis postferenda*, che può meglio spiegare la notorietà e la conseguente ripresa e adattamento delle figure principali in varie opere di artigianato alla fine del II sec. a.C. in Italia centrale, come una coppa a rilievo prodotta dall'officina di C. Popillius, alcune urne in travertino da Perugia e un rilievo da Isernia¹²⁷; dopodiché, non si spense la vitalità di quei motivi iconografici, afferrabili ancora durante il I sec. d.C.¹²⁸.

Il giudizio di assoluta qualità è riecheggiato in forma più smorzata da quello sulle Cariti in marmo nel libro XXXVI, incastonato tra le menzioni della grande ammirazione riservata sia all'Ercole di Menestrato sia all'Ecate posta nell'*Artemision* di Efeso *post aedem* (ossia nell'opistodomo) e della Vecchia ubriaca di Mirone a Smirne, particolarmente famosa (*in primis incluta*): *non postferuntur et Charites in propylo Atheniensium, quas Socrates fecit, alius ille quam pictor, idem ut aliqui putant*¹²⁹. Restando nella pittura, poche righe dopo la *tabula* di Filosseno, al § 112 è Pireico a essere detto *arte paucis postferendus*: si torna perciò alla già discussa sezione di stampo varroniano.

¹¹⁹ Una rassegna critica delle diverse idee in merito, dopo POLLITT 1974, pp. 266-273 (con spiegazione finale poco convincente, nel senso di paesaggi abbreviati come quelli riprodotti nel mosaico nilotico di Praeneste), è in SAATSOGLU-PALIADELI 2002. È proprio la resa di *compendiariae* nell'accezione di pittura impressionistica, alla maniera di schizzi, più applicabile per esempio al dipinto della tomba di Persefone a Verghina, ad avere destato dubbi sul rapporto del mosaico da Pompei con la pittura di Filosseno. Ma per altre spiegazioni del termine nel senso di abbreviazioni e sovrapposizioni delle figure e di profondità spaziale (con un termine tecnico greco sottostante quale *syntomia*) vd. FUHRMANN 1930, pp. 47-49, e STEWART 1993, p. 148; vd. anche FERRI 1942, pp. 107-108, il quale coglie un'improbabile nota di biasimo specie nella parola *breviores* sulla base del parallelo con Quint. Inst. IV, 2, 42, ritenendo che le *breviores compendiariae* siano una specie di figura retorica della *aposiöpesis*.

¹²⁰ Così KOCH 2000, pp. 167-170.

¹²¹ Nella migliore maniera vd. HÖLSCHER 1973, pp. 158-162, e 170-171, il quale ritiene che il mosaico di Napoli derivi dalla *tabula* di Filosseno, a partire dal II sec. a.C. forse portata in Italia, con la raffigurazione della battaglia a Gaugamela e non di Isso, contrariamente a un'idea meno persuasiva ma oggi diffusa specie nella critica italiana (vd. anche HÖLSCHER 2019, p. 177); vd. anche STEWART 1993, pp. 147-150 (originale risalente all'indomani della battaglia di Isso: pp. 134, 149). Per l'idea del trasferimento dell'originale in Italia, eventualmente su iniziativa di L. Emilio Paolo, e del suo spostamento successivo nel *templum Pacis*, vd. anche FUHRMANN 1931, pp. 213-227. Anche BADIEN 2012 (1999), salva la tradizionale attribuzione, all'interno però di un contributo con vari punti critici.

¹²² In particolare, si è da tempo sottolineato come un piccolo gruppo di crateri e anfore a figure rosse prodotto a Taranto nell'officina del Pittore di Dario, la cui cronologia è fissata al 340-320 a.C., sembri riprendere la scena di Alessandro a cavallo all'inseguimento del Gran Re sul carro che si volge indietro almeno in un caso con un braccio disteso in direzione dell'inseguitore, come nel mosaico; ciò renderebbe quindi impossibile il collegamento con il dipinto di Filosseno voluto da Cassandro reggente dal 317 e re dal 305 a.C. (ZEVI 2023, pp. 116-117); tuttavia, condivisibili osservazioni sul carattere non stringente delle

coincidenze sono di nuovo espresse da SCHMIDT 2022, pp. 122-124.

¹²³ Così PALIADELI 2019, nella convinzione che il mosaico non sia una copia, ma si ispiri con adattamenti, in particolare tramite la riduzione delle figure, al quadro di Aristide, un'ipotesi che costringe a varie acrobazie. Per il quadro vd. DNO 2014, IV, pp. 58-59, n. 2750.

¹²⁴ MORENO 2000; Id. 2004, pp. 303-310; Id. 2012, p. 115; COARELLI 2023, p. 128; il nome di Apelle è prospettato anche da ZEVI 2023, pp. 118-120, pur senza escludere le altre opzioni.

¹²⁵ Come noto grazie a Phot., *Bibl.* 190.149b: per esempio, vd. PALAGIA 2017, p. 180.

¹²⁶ Varie sono però le posizioni: PFROMMER 1998, dall'analisi anti-quaria ha dedotto una cronologia dell'archetipo pittorico alla fine del III o all'inizio del II sec. a.C., da concepire nel milieu tolemaico (su Filosseno vd. pp. 13-15); per la committenza da parte di Tolemeo I vd. invece THOMAS 2022. ANDREA 2004, ha datato il modello alla fine IV sec. a.C., localizzandolo ad Antiochia in base all'ipotesi della committenza da parte di Seleuco I. La questione inerente all'autore del modello non è affrontata né da STÄHLER 1999, né da VON DEN HOFF 2020, pp. 36-40, mentre all'attribuzione si dichiara abbastanza indifferente COHEN 1997, spec. p. 140, perché Filosseno è un nome buono al pari degli altri ("Given the current state of knowledge, choosing between Philoxenos and Nikia as makers of the Vergina hunt is as arbitrary as choosing between Philoxenos, Helen, and Aristeides as makers of the model copied in the Alexander Mosaic").

¹²⁷ Discussione in VON DEN HOFF 2020, pp. 41-53, il quale sottolinea la trasformazione del modello in vista di scene di battaglia esemplari, senza che sia possibile riconoscere Alessandro in una delle loro figure.

¹²⁸ Vd. il recupero di alcuni motivi iconografici fondamentali del modello sottostante il mosaico (il condottiero a cavallo con lancia e il barbaro sul cavallo caduto al suolo) sul rilievo frammentario detto Ruesch oggi nella Antikensammlung di Berna, per il quale è essenziale WILLERS 2021, tavv. 11-13, fig. 5, con datazione domiziana e con argomentazioni tese a smontare il sospetto circolante in passato di non autenticità dell'opera (vd. anche FUHRMANN 1931, pp. 226-227; MORENO 2000, p. 94, fig. 39).

¹²⁹ Plin. *nat.* XXXVI, 32. Per le Cariti di Socrate vd. le testimonianze raccolte in DNO I, 2014, pp. 533-536, nn. 624-629.

Bibliografia

- Alessandro Magno 2023 = COARELLI F., LO SARDO E. (a cura di), *Alessandro Magno e l'Oriente*, Milano 2023.
- ANDREAE 2004 = ANDREAE B., *Seleukos Nikator als Pezhétairos im Alexandermosaik*, in *RM* 111, 2004, pp. 69-82.
- ANGUISSOLA 2007 = ANGUISSOLA A., *Fama, tema, forma: momenti della fortuna antica e moderna del Discobolo di Mirone*, in *Prospettiva* 128, 2007, pp. 26-42.
- ANGUISSOLA 2022 = ANGUISSOLA A., *Pliny the Elder and the Matter of Memory. An Encyclopaedic Workshop*, New York-London 2022.
- BÄBLER 2002 = BÄBLER B., *Auf der Suche nach Xenokrates. Gab es "Kunstgeschichte" in der Antike?*, in *SemRom* 5, 1, 2002, pp. 137-160.
- BADIAN 2012 = BADIAN E., *A Note on the 'Alexander Mosaic'*, in ID., *Collected Papers on Alexander the Great*, London-New York 2012, pp. 404-419 (prima ed. dell'articolo nel 1999).
- BALDWIN 1995 = BALDWIN B., *Roman Emperors in the Elder Pliny*, in *Scholia* n. s., 4, 1995, pp. 56-78.
- BESCHI 1967-1968 = BESCHI L., *Contributi di topografia ateniese*, in *ASAtene* 45-46, 1967-1968, pp. 511-536.
- BESCHI 1969-1970 = BESCHI L., *Rilievi attici ricomposti*, in *ASAtene* 47-48, 1969-1970, pp. 85-132.
- BESCHI 1978 = BESCHI L., *Gli 'Astragalizontes' di un Policleto*, in *Prospettiva* 15, 1978, pp. 4-12.
- BRENDEL 1930 = BRENDEL O., *Immolatio boum*, in *RM* 45, 3-4, 1930, pp. 196-226.
- CADARIO 2011 = CADARIO M., *Teatro e propaganda, trionfo e mirabilia: considerazioni sul programma decorativo del teatro e della porticus di Pompeo*, in *Stratagemmi* 19, 2011, pp. 11-68.
- CADARIO 2014 = CADARIO M., *Preparing for Triumph. Graecae Artes as Roman Booty in L. Mummius' Campaign (146 BC)*, in HJORT LANGE C., VERVAET F.J. (eds.), *The Roman Republican Triumph Beyond the Spectacle (AnalRom Suppl. XLV)*, Roma 2014, pp. 83-101.
- CAREY 2003 = CAREY S., *Pliny's Catalogue of Culture. Art and Empire in the Natural History*, Oxford 2003.
- CITRONI MARCHETTI 1991 = CITRONI MARCHETTI S., *Plinio il Vecchio e la tradizione del moralismo romano (Biblioteca di «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» 9)*, Pisa 1991.
- COARELLI 1985 = COARELLI F., *Il Foro Romano, II. Periodo repubblicano e augusteo*, Roma 1985.
- COARELLI 2023 = COARELLI F., *Due dipinti perduti e la battaglia di Alessandro*, in *Alessandro Magno* 2023, pp. 125-130.
- COHEN 1997 = COHEN A., *The Alexander Mosaic. Stories of Victory and Defeat*, Cambridge 1997.
- CORSO 1988 = CORSO A., *Note*, in Gaio Plinio Secondo, *Storia Naturale, V. Mineralogia e storia dell'arte Libri 33-37*. Traduzioni e note di CORSO A., MUGELLES R., ROSATI G., Torino 1988.
- CORSO 2004 = CORSO A., *The Position of Portraiture in early Hellenistic Art Criticism*, in *Eulimene* 5, 2004, pp. 11-25.
- CORSO 2016 = CORSO A., *Sugli agoni di artisti nella Grecia classica*, in *RendLinc* s. 9, 27, 2016, pp. 115-127.
- CORSO 2019 = CORSO A., *Una nuova proposta interpretativa del tipo statuario della Penelope*, in *JILA* 3, 2019, pp. 95-108.
- COTTA RAMOSINO 2004 = COTTA RAMOSINO L., *Plinio il Vecchio e la tradizione storica di Roma nella Naturalis Historia (Studi Storia greca e romana 9)*, Alessandria 2004.
- CROISILLE 1968 = CROISILLE J.-M., *Deux artistes mineurs chez Pline l'Ancien (N. H., XXXV, 112; 155): Piraieicus et Possis*, in *RPhil* 42, 1968, pp. 101-106.
- CROISILLE 1985 = CROISILLE J.-M., *Pline l'Ancien, Histoire naturelle, livre 35*, Paris 1985.
- CROISILLE 1987 = CROISILLE J.-M., *Pline et la peinture d'époque romaine*, in *Pline l'Ancien* 1987, pp. 321-337.
- DARAB 2012 = DARAB Á., *Ialysus: The Lack of Description*, in *ActaClDebrec* 48, 2012, pp. 48, pp. 75-89.
- DARAB 2014a = DARAB Á., «Natura», «Ars», «Historia». *Anecdotic history of art art in Pliny the Elder's Naturalis historia, I. Natura and Ars: The Place of Art History in Naturalis Historia*, in *Hermes* 142, 2, 2014, pp. 206-224.
- DARAB 2014b = DARAB Á., «Natura», «Ars», «Historia». *Anecdotic history of art art in Pliny the Elder's Naturalis historia, II*, in *Hermes* 142, 3, 2014, pp. 279-297.
- DE ANGELIS 2008 = DE ANGELIS F., *Pliny the Elder and the Identity of Roman Art*, in *RES: Anthropology and Aesthetics* 53-54, 2008, pp. 79-92.
- De Samos à Rome* 2016 = NAAS V., SIMON M. (éds.), *De Samos à Rome: personnalité et influence de Douris*, Paris 2016.

- DETLEFSEN 1901 = DETLEFSEN D., *Die eigenen Leistungen des Plinius für die Geschichte der Künstler*, in *JdI* 16, 1901, pp. 75-107.
- DETLEFSEN 1905 = DETLEFSEN D., *Die Benutzung des zensorischen Verzeichnisses der römischen Kunstwerke in der Nat. Hist. des Plinius*, in *JdI* 20, 1905, pp. 113-122.
- DNO 2014 = KANSTEINER S., LEHMANN L., HALLOF K., MIELSCH H., RAEDER J. (Hrsg.), *Der Neue Overbeck (DNO). Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen*, I-V, Berlin-Boston 2014.
- DORANDI 1999 = DORANDI T., *Antigon de Caryste: fragments*, Paris 1999.
- DORANDI 2019 = DORANDI T., *Antigono di Caristo artista e scrittore d'arte*, in *Peri graphikè* 2019, pp. 135-149.
- FALASCHI 2018 = FALASCHI E., "More than Words". *Restaging Protogenes' Ialysus. The Many Lives of an Artwork between Greece and Rome*, in ADORNATO G., BALD ROMANO I., CIRUCCI G., POGGIO A. (eds.), *Restaging Greek Artworks in Roman Times*, Milano 2018, pp. 173-190.
- FALASCHI 2020 = FALASCHI E., *Collecting and Owning Sikyonian Paintings. Aratus of Sikyon and his Interest for Art in Plutarch's Perspective*, in ADORNATO G., CIRUCCI G., CUPPERI W. (eds.), *Beyond "Art Collections". Owning and Accumulating Objects from Greek Antiquity to the Early Modern Period*, Berlin-Boston 2020, pp. 77-94.
- FALASCHI 2021 = FALASCHI E., *Biografie, trattati e letteratura artistica: problemi di genere e di frammenti. Per una edizione della Kunstgeschichte (FGrHist IV B)*, in *AnnPisa* s. V, 13, 1, 2021, pp. 63-89.
- FERRARO 1975 = FERRARO V., *Il numero delle fonti, dei volumi e dei fatti della Naturalis historia*, in *AnnPisa* Serie III, 5, 2, 1975, pp. 519-533.
- FERRI 1942 = FERRI S., *Note esegetiche ai giudizi d'arte di Plinio il Vecchio*, in *AnnPisa* 11, 2-3, 1942, pp. 69-116.
- FUCHS 1999 = FUCHS M., *In hoc etiam genere Graeciae nihil cedamus. Studien zur Romanisierung der späthellenistischen Kunst im 1. Jh. v. Chr.*, Mainz am Rhein 1999.
- FUHRMANN 1931 = FUHRMANN H., *Philoxenos von Eretria. Archäologische Untersuchungen über zwei Alexandermosaiken*, Göttingen 1931.
- FURTWÄNGLER 1913 = FURTWÄNGLER A., *Plinius und seine Quellen über die bildenden Künste*, in ID., *Kleine Schriften* (hrsg. von SIEVEKING J., CURTIUS L.), II, München 1913, pp. 1-74 (articolo edito per la prima volta in *Jahrbücher für klassische Philologie*, 9. Suppl., 1877-1878).
- GALLET DE SANTERRE, LE BONNIEC 1953 = Pline l'Ancien, *Historie naturelle*, livre xxxiv, texte établi et traduit par H. LE BONNIEC, commenté par H. GALLET DE SANTERRE, H. LE BONNIEC, Paris 1953.
- GSCHWANTLER 1975 = GSCHWANTLER K., *Zeuxis und Parrhasios. Ein Beitrag zur antiken Künstlerbiographie* (Dissertationen der Universität Graz 29), Wien 1975.
- GUIDETTI 2009 = GUIDETTI F., «Quo nemo insolentius». *La 'superbia' di Parrasio e l'autoaffermazione dell'artista nella Grecia classica*, in *Opera Nomina Historiae. Giornale di cultura artistica* 1, 2009, pp. 1-50.
- HAMMERSTAEDT 2000 = HAMMERSTAEDT J., *Gryllos. Die antike Bedeutung eines modernen archäologischen Begriffs*, in *ZPE* 129, 2000, pp. 29-46.
- HAUSER 1905 = HAUSER F., *Plinius und das censorische Verzeichnis*, in *RM* 20, 1905, pp. 206-213.
- HERCHENROEDER 2008 = HERCHENROEDER L., *Τὶ γὰρ τοῦτο πρὸς τὸν λόγον. Plutarch's Gryllus and So-Called Grylloi*, in *AmJPhil* 129, 3, 2008, pp. 347-379.
- VON DEN HOFF 2020 = VON DEN HOFF R., *Handlungsporträt und Herrscherbild. Die Heroisierung der Tat in Bildnissen Alexanders des Großen* (Figurationen des Heroischen 6), Göttingen 2020.
- HÖLSCHER 1973 = HÖLSCHER T., *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (Beiträge zur Archäologie 6), Würzburg 1973.
- HÖLSCHER 1989 = HÖLSCHER T., *Griechische Bilder für den römischen Senat*, in CAIN H.-U., GABELMANN H., SALZMANN D. (Hrsg.), *Festschrift für Nikolaus Himmelmann* (Beihefte der Bonner Jahrbücher 47), Mainz am Rhein 1989, pp. 327-333.
- HÖLSCHER 2019 = HÖLSCHER T., *Krieg und Kunst im antiken Griechenland und Rom* (Münchner Vorlesungen zur antiken Welt 4), Berlin-Boston 2019.
- HUET 2017 = HUET V., *Roman Sacrificial Reliefs in Rome, Italy, and Gaul: Reconstructing Archaeological Evidence?* in MOSER C., KNUST J. (eds.), *Ritual Matters: Material Remains and Ancient Religion* (MemAmAc Suppl. 13), Ann Arbor 2017, pp. 11-32.
- JAHN 1850 = JAHN O., *Über die Kunsturtheile bei Plinius*, in *Berichte über die Verhandlungen der königlichen Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Classe*, 2, 1850, pp. 105-142.
- JONES 2019 = JONES N.B., *Painting, Ethics, and Aesthetics in Rome*, Cambridge 2019.

- KALKMANN 1898 = KALKMANN A., *Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius*, Leipzig 1898.
- KEESLING 2005 = KEESLING C.M., *Misunderstood Gestures: Iconatropy and the Reception of Greek Sculpture in the Roman Imperial Period*, in *ClAnt* 24, 1, 2005, pp. 41-79.
- KEIL 1895 = KEIL B., *Der Perieget Heliodoros von Athen*, in *Hermes* 30, 2, 1895, pp. 199-240.
- KOCH 2000 = KOCH N.J., *Techne und Erfindung in der klassischen Malerei. Eine terminologische Untersuchung* (Studien zur antiken Farbgebung VI), München 2000.
- KOSMETATOU 2004 = KOSMETATOU E., *Vision and Visibility: Art Historical Theory Paints a Portrait of New Leadership in Posidippus' Andriantopoiika*, in ACOSTA-HUGHES B., KOSMETATOU E., BAUMBACH M. (eds.), *Labored in Papyrus Leaves: Perspectives on an Epigram Collection Attributed to Posidippus (P.Mil.Vogl. VIII 309)* (Hellenic Studies 2), Washington 2004, pp. 187-211.
- KRAUSE 1995 = KRAUSE C., s.v. *Domus Tiberiana*, in *LTUR* II, 1995, pp. 189-197.
- LANDUCCI GATTINONI 1997 = LANDUCCI GATTINONI F., *Duride di Samo* (Monografie del Centro Ricerche di Documentazione sull'Antichità Classica 18), Roma 1997.
- LANDUCCI 2019 = LANDUCCI F., *Duride di Samo e la storia dell'arte antica*, in *Peri graphikès* 2019, pp. 123-134.
- LA REGINA 1991 = LA REGINA A., *Tabulae signorum urbis Romae*, in DI MINO M.R. (a cura di), *Rotunda Diocletiani. Sculture decorative delle terme nel Museo Nazionale Romano*, Roma 1991, pp. 3-8.
- LEHMANN 2001 = LEHMANN Y., *Biographie et iconographie dans le De imaginibus de Varron*, in *La littérature et les arts figurés de L'Antiquité à nos jours. Actes du XIV^e Congrès de L'Association Guillaume Budé*, Paris 2001, pp. 397-406.
- LINDERSKI 2003 = LINDERSKI J., *The Paintress Calypso and Other Painters in Pliny*, in *ZPE* 145, 2003, pp. 83-96.
- MANZO 1976 = MANZO A., *Spunti di storia dell'arte e di critica d'arte in Varrone*, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Varroniani*, II, Rieti 1976, pp. 415-428.
- MARCHESE 2023 = MARCHESE R.R., *Togliere la mano dal quadro. Arte, natura e comunicazione della conoscenza in Plinio*, in *Aldrovandiana* 2, 2, 2023, pp. 67-90.
- MARCHESE 2024 = MARCHESE R.R., *Sed redeo ad formulam (Off. 3.20): Completeness and Imperfection in Cicero's De officiis*, in FABRE-SERRIS J., FORMISANO M., FRANGOULIDIS S. (eds.), *Labor imperfectus. Unfinished, Incomplete, Partial Texts in Classical Texts* (Trends in Classics Suppl. 157), Berlin-Boston 2024, pp. 165-187.
- MICHELI 2018 = MICHELI M.E., *Pinxere et mulieres: Plin. Nat. Hist. 35, 147*, in CAVALIERI M., BOSCHETTI C. (a cura di), *Multa per æquora. Il polisemico significato della moderna ricerca archeologica. Omaggio a Sara Santoro*, II (Collection *Fervet Opus* 4), Louvain 2018, pp. 643-659.
- MONACO 2020 = MONACO M.C., *Il cd. Pompeion del Ceramico: un ginnasio efebico e le lampadedromie*, in *ASAtene* 98, 2020, pp. 259-292.
- MORENO 2000 = MORENO P., *Apelle. La battaglia di Alessandro*, Milano 2000.
- MORENO 2004 = MORENO P., *Alessandro Magno. Immagini come storia*, Roma 2004.
- MORENO 2012 = MORENO P., *Monete e storia nell'iconografia di Alessandro*, in *Num.AntCl* 41, 2012, pp. 99-132.
- MUENZER 1895 = MUENZER F., *Zur Kunstgeschichte des Plinius*, in *Hermes* 30, 4, 1895, pp. 499-547.
- NAAS 1996 = NAAS V., *L'art grec dans l'Histoire naturelle de Pline l'Ancien*, in *Histoire de l'art* 35-36, 1996, pp. 15-26.
- NAAS 2006 = NAAS V., *Omnia ergo Meliora fuere, cum minor copia (Pline l'Ancien, NH, XXXV, 50). Matières et couleurs au service d'un discours moral dans la minéralogie de Pline l'Ancien*, in ROUVERET A., DUBEL S., NAAS V. (éds.), *Couleurs et matières dans l'antiquité. Textes, techniques et pratiques* (Études de littérature ancienne 17), Paris 2006, pp. 201-211.
- NAAS 2016 = NAAS V., *Douris de Samos chez Pline l'Ancien*, in *De Samos à Rome* 2016, pp. 243-256.
- NAAS 2017 = NAAS V., *L'histoire du portrait chez Pline l'Ancien. Une lecture politique et morale des images*, in BAKHOUCHE B. (éd.), *Formes du portrait dans le monde hellénistique et romain* (Rencontres 323. Série Littératures antiques 1), Paris 2017, pp. 71-94.
- NAAS 2019 = NAAS V., *Aux origines de l'Histoire naturelle*, in COHEN-SKALLI A. (éd.), *Historiens et érudits à leur écriture. Les œuvres monumentales à Rome entre République et Principat* (Ausonius Éditions. Scripta Antiqua 125), Bordeaux 2019, pp. 225-242.
- NAAS 2023 = NAAS V., *Anecdotes artistiques chez Pline l'Ancien. La constitution d'un discours romain sur l'art*, Paris 2023.
- PALAGIA 2017 = PALAGIA O., *Alexander's battles against Persians in the art of the Successors*, in HOWE T., MÜLLER S., STONEMAN R. (eds.), *Ancient Historiography on War and Empire*, Oxford-Philadelphia 2017, pp. 177-187.

- PALIADELI 2019 = PALIADELI C., *The Alexander Mosaic and its Lost Original. A Working Hypothesis*, in *Peri graphikès* 2019, pp. 151-169.
- PAPINI 2017 = PAPINI M., *Firmare un'opera come fosse l'ultima: l'imperfetto e l'incompiuto in Plinio il Vecchio*, in *BCom* 118, 2017, pp. 39-54.
- PARMEGGIANI 2016 = PARMEGGIANI G., *Sulle critiche di Duride di Samo ad Omero (FGrHist 76 F 89) e a Eforo e Teopompo (FGrHist 76 F 1)*, in *Eikasmos* 27, 2016, pp. 105-119.
- Peri graphikès* 2019 = ADORNATO G., FALASCHI E., POGGIO A. (a cura di), *Peri graphikès. Pittori, tecniche, trattati, contesti tra testimonianze e ricezione*, Milano 2019.
- PERRY 2000 = PERRY E.E., *Notes on Diligentia as a Term of Roman Art Criticism*, in *ClPhil* 95, 4, 2000, pp. 445-458.
- PFROMMER 1998 = PFROMMER M., *Untersuchungen zur Chronologie und Komposition des Alexandermosaiks auf antiquarischer Grundlage (Aegyptiaca Treverensia 8)*, Mainz am Rhein 1998.
- PIGEAUD 1987 = PIGEAUD J., *La rêverie de la limite dans la peinture antique*, in *Pline l'Ancien* 1987, pp. 413-430.
- PITTÀ 2015 = PITTÀ A., *Marco Terenzio Varrone, De vita populi romani. Introduzione e commento* (Commento a testi latini e greci per l'insegnamento Universitario 4), Pisa 2015.
- PLATT 2016a = PLATT V., *The Artist as Anecdote: Creating Creators in Ancient Texts and Modern Art History*, in HANINCK J., FLETCHER R. (eds.), *Creative Lives in Classical Antiquity: Poets, Artists and Biography*, Cambridge 2016, pp. 274-304.
- PLATT 2016b = PLATT V., *The Matter of Classical Art History*, in *Daedalus* 145, 2, 2016, pp. 69-78.
- PLATT 2018 = PLATT V., *Of sponges and stones: Matter and ornament in Roman painting*, in DIETRICH N., SQUIRE M. (eds.), *Ornament and Figure in Graeco-Roman Art. Rethinking Visual Ontologies in Classical Antiquity*, Berlin-Boston 2018, pp. 241-278.
- Pline l'Ancien* 1987 = PIEGAUD J., OROZIUS I. (éds.), *Pline l'Ancien, témoin de son temps*, Conventus Pliniani Internationalis (*Bibliotheca Salmaticensis. Estudios* 87), Salamanca-Nantes 1987.
- POLAŃSKI 2019 = POLAŃSKI T., *Antigonos of Karystos and Polemon of Ilion: The Pergamene Contribution to the Theory and History of Art*, in *Folia Orientalia* 56, 2019, pp. 417-445.
- POLLITT 1974 = POLLITT J.J., *The Ancient View of Greek Art. Criticism, History, and Terminology*, New Haven-London 1974.
- PRIOUX 2016 = PRIOUX É., *Douris et Posidippe: similitudes et dissemblances de quelques éléments de critique d'art et de critique littéraire*, in *De Samos à Rome* 2016, pp. 91-118.
- PRIOUX 2017 = PRIOUX É., *Mimesis et filiation artistique: la question du style de Lysippe et de ses disciples dans l'épigramme 62 A.-B. de Posidippe et chez Pline l'Ancien (NH 34, 66)*, in *Aitia* 7, 1, 2017, pp. 1-19.
- PRIOUX, SANTIN 2014 = PRIOUX É., SANTIN E., *Des écrits sur l'art aux signatures d'artiste: l'école de Pasitèlès, un cas d'étude sur la notion de filiation artistique*, in *Topoi* 19, 2, 2014, pp. 515-546.
- PUCCI 2003 = PUCCI G., *L'antichità greca e romana*, in RUSSO L. (a cura di), *Estetica della scultura*, Palermo 2003, pp. 9-46.
- REINACH 1921 = REINACH A., *Recueil Milliet. Text grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, I, Paris 1921.
- ROBERT 1886 = ROBERT C., *Archaeologische Maerchen aus alter und neuer Zeit*, Berlin 1886.
- ROBERT 1992 = ROBERT R., *Ars regenda Amore. Séduction érotique et plaisir esthétique: de Praxitèle à Ovide*, in *MEFRA* 104, 1, 1992, pp. 373-438.
- ROBERT 1995 = ROBERT R., *Immensa potentia artis. Prestige et statut des œuvres d'art à Rome, à la fin de République et au début de l'empire*, in *RA* fasc. 2, 1995, pp. 291-305.
- ROBERT 2023 = ROBERT R., *Pourquoi la peinture peut-elle être un objet de luxe? À propos d'un paradoxe plinien*, in DARDENAY A., DELFERRIÈRE N., MORANA D., NARÈS L. (éds.), *Regards croisés sur le décor antique. Hommages à Nicole Blanc et Hélène Eristov*, Paris 2023, pp. 223-231.
- ROUVERET 1989 = ROUVERET A., *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (V^e siècle av. J.-C. - I^{er} siècle ap. J.-C.)* (BEFAR 274), Rome 1989.
- ROUVERET 2003 = ROUVERET A., *Parrhasios ou le peintre assassin*, in LÉVY C., BESNIER B., GIGANDET A. (éds.), *Art et Ratio. Sciences, art et métiers dans la philosophie hellénistique et romaine. Actes du Colloque* (Collection Latomus 273), Bruxelles 2003, pp. 184-193.
- ROUVERET 2007 = ROUVERET A., *La couleur retrouvée. Découvertes de Macédoine et textes antiques*, in DESCAMPS-LEQUIME S. (éd.), *Peinture et couleur dans le monde antique*, Paris 2007, pp. 69-78.

- ROUVERET 2023 = ROUVERET A., Certamen artis ac naturae. *Couleur et matières dans la définition plinienne de la peinture* (Histoire naturelle, Livre 34), in *Techne* 14, 2023, pp. 71-98.
- SAATSOGLOU-PALIADELI 2002 = SAATSOGLOU-PALIADELI C., Compendiaria, in PONTRANDOLFO A. (a cura di), *La pittura parietale in Macedonia e Magna Grecia. Atti del Convegno Internazionale di Studi in ricordo di Mario Napoli*, Paestum 2002, pp. 43-52.
- SCHEIBLER 2021 = SCHEIBLER I., Die «vier Farben» des Polygnot und die griechische Tafelmalerei, in *AntK* 64, 2, 2021, pp. 57-77.
- SCHMIDT 2022 = SCHMIDT S., *Geschichte in Bildern. Der Dareiosmaler und Alexander der Große*, in SCHMIDT S. (Hrsg.), *Scherben und Geschichte. Die absolute Datierung bemalter griechischer Keramik* (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Beihefte zum CVA X), München 2022, pp. 117-131.
- SCHREIBER 1876 = SCHREIBER T., *Plinius und die römischen Kunstkataloge*, in *RbM* 31, 1876, pp. 219-233.
- SCHWEITZER 1967 = SCHWEITZER B., *Senocrate di Atene*, in ID., *Alla ricerca di Fidia e altri saggi sull'arte greca e romana*, Milano 1967, pp. 257-314 (= testo edito per la prima volta nel 1932).
- SELLERS 1896 = *The elder Pliny's chapters on the history of art*, translated by K. JEX-BLAKE, with commentary and historical introduction by E. SELLERS, and additional notes by H.L. URLICHS, London 1896.
- SETTIS 2006 = SETTIS S., *Il Papiro di Artemidoro: un libro di bottega e la storia dell'arte antica*, in GALLAZZI C., SETTIS S. (a cura di), *Le tre vite del Papiro di Artemidoro. Voci e sguardi dall'Egitto greco-romano*, catalogo della mostra Torino, Verona 2006, pp. 20-65.
- SPRIGATH 2000 = SPRIGATH G., *Der Fall Xenokrates von Athen*, in BAUMBACH M. (Hrsg.), *Tradita et inventa. Beiträge zur Rezeption der Antike* (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften Reihe 2; N.F. 106), Heidelberg 2000, pp. 407-428.
- SQUIRE 2018 = SQUIRE M., *A portrait of the ancient artist? Self-portraiture in Graeco-Roman visual culture*, in GREUB T., ROUSSEL M. (Hrsg.), *Figurationen des Porträts* (Morphomata 35), Paderborn 2018, pp. 435-470.
- SQUIRE 2020 = SQUIRE M., «Veritas repraesentata»? *Zeuxis, Parrhasius, and the Nature of Pictorial Representation in Pliny's Natural History*, in ANGISSOLA A., GRÜNER A. (eds.), *The Nature of Art. Pliny the Elder on Materials* (Materiality 1), Turnhout 2020, pp. 261-276.
- SQUIRE 2023 = SQUIRE M., *Sizing up Art: The Intermedial Semantics of Scale in the Hellenistic and Roman Worlds*, in COLZANI G., MARCONI C., SLAVAZZI F. (eds.), *Greek and Roman Small Size Sculpture*, Berlin-Boston 2023, pp. 29-67.
- STÄHLER 1999 = STÄHLER K., *Das Alexandermosaik. Über Machterringung und Machtverlust*, Frankfurt am Main 1999.
- STEWART 1993 = STEWART A., *Faces of Power. Alexander's Image and Hellenistic Politics*, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1993.
- STEWART 2022 = STEWART A., *Paragone? Xenophon, Sokrates, and Quintilian on Greek Painting and Sculpture*, in BARRINGER J.M., LISSARRAGUE F. (eds.), *Images at the Crossroads. Media and Meaning in Greek Art* (Edinburgh Leventis Studies 10), Edinburgh 2022, pp. 257-279.
- STROCKA 2007 = STROCKA V.-M., *Poseidippos von Pella und die Anfänge der griechischen Kunstgeschichtsschreibung*, in *Klio* 89, 2, 2007, pp. 332-345.
- TALIN 2021 = TALIN M., *Le figure dei pittori tra analisi estetica e biografica in Aristotele, Teofrasto, Clearco e Duride*, in *AnnPisa* s. V, 13, 1, 2021, pp. 91-115.
- TANNER 2006 = TANNER J., *The Invention of Art History in Ancient Greece. Religion, Society and Artistic Rationalisation*, Cambridge 2006.
- TAUTZ 1999 = TAUTZ B., *Das Bild des Kaisers Augustus in der Naturalis Historia des Plinius* (Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium 44), Trier 1999.
- THOMAS 2022 = THOMAS J.J., *The Ptolemy Painting? Alexander's "right-hand man" and the origins of the Alexander Mosaic*, in *JRA* 35, 2022, pp. 306-321.
- TORELLI 2010 = TORELLI M., *L'Afrodite Sosandra e un luogo di culto "dimenticato" dell'Acropoli di Atene*, in GASPARRI C., GRECO G., PIEROBON BENOIT R. (a cura di), *Dall'immagine alla storia. Studi per ricordare Stefania Adamo Muscettola* (Quaderni del Centro Studi Magna Grecia 10), Pozzuoli 2010, pp. 89-110.
- TRAINA 1987 = TRAINA G., *Il mondo di C. Licinio Muciano*, in *Athenaeum* n.s. 65, 3-4, 1987, pp. 379-406.
- TYBOUT 1989 = TYBOUT R.A., *Aedificiorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils* (Dutch Monographs on Ancient History and Archaeology 7), Amsterdam 1989.
- URLICHS 1857 = URLICHS L. (Hrsg.), *Chrestomathia Pliniana*, Berlin 1857.
- URLICHS 1887 = URLICHS L., *Über griechische Kunstschriftsteller*, Würzburg 1887.

URLICHS 1909 = URLICHS H.L., *Rec. a W. Amelung*, Die Sculpturen des Vaticanischen Museums, in *Wochenschrift für klassische Philologie* 13, 1909, cc. 342-349.

WILLERS 2021 = WILLERS D., *Relief mit Reiterschlacht*, in *AntK* 64, 1, 2021, pp. 78-98.

ZANARDI 2012 = ZANARDI B., «Hic catagrapha invenit, hoc est obliquas imagines» (*Plinio*, Nat. Hist.' XXXV, 56). *L'uso del disegno nella pittura antica*, in CLINI P. (a cura di), *Vitruvio e il disegno di architettura* (Collana del Centro Studi Vitruviani I), Venezia 2012, pp. 61-83.

ZEVI 2023 = ZEVI F., *Il mosaico di Alessandro*, in *Alessandro Magno* 2023, pp. 106-124.