



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, *"Potresti supporre che siano di Fidia, Lisippo o Prassitele": intorno agli antichi maestri*

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, *Potresti supporre che siano di Fidia, Lisippo o Prassitele": intorno agli antichi maestri*, in ID. (a cura di), *Antichi maestri in Grecia e a Roma, Thiasos* 13.2, 2024, pp. 3-16

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



“POTRESTI SUPPORRE CHE SIANO DI FIDIA, LISIPPO O PRASSITELE”: INTORNO AGLI ANTICHI MAESTRI

Massimiliano Papini*

Keywords: Meisterforschung; modern attributionism; ancient attributionism; Pliny the Elder; statues of disputed attribution to Rome; Martial's Apophoreta.

Parole chiave: Meisterforschung; attribuzionismo moderno; attribuzionismo antico; Plinio il Vecchio; statue di discussa attribuzione a Roma; Apophoreta di Marziale.

Abstract:

The article initially deals with the state of the studies regarding the research of the ancient masters and re-examines some controversies that have arisen in the last twenty years around famous sculptures such as the Doryphoros, the “Ephesus-Lussino” type and the Apollo Sauroktonos. But the practice of attributionism is not only modern, given that antiquity has transmitted some heterogeneous cases of works of uncertain authorship (Phidias in particular plays a primary role). Finally, the contribution deals with some epigrams of Martial and his use of the names of the great masters often cited in sequence to ennoble various artifacts.

L'articolo affronta inizialmente lo stato degli studi riguardante la ricerca degli antichi maestri e riesamina alcune controversie sorte negli ultimi vent'anni intorno a celebri sculture come il doriforo, il tipo “Efeso-Lussino” e l'Apollo Sauroctono. Ma la pratica dell'attribuzionismo non è solo moderna, visto che l'antichità ha trasmesso alcuni casi eterogenei di opere di incerta paternità (Fidia in particolare svolge un ruolo primario). Il contributo tratta inoltre di alcuni epigrammi di Marziale e il suo uso dei nomi dei grandi maestri spesso citati in sequenza per nobilitare vari manufatti.

Aulo Gellio a proposito della parola *humanitas*, da intendere nel senso di educazione e di addestramento nelle arti liberali, cita il *principium* del primo libro delle *Antiquitates rerum humanarum* di Varrone: Prassitele, il quale per l'eccellenza dell'arte non è sconosciuto a nessuno che sia anche solo un poco umano. E chiosa: umano qui significa non aperto, disponibile e benevolo, come si dice di solito, bensì dotato di una certa cultura e dottrina in grado di sapere dai libri e dalla storia chi fosse Prassitele¹. Rientra quindi nella buona cultura e nell'educazione, ossia nella *humanitas*, conoscere anche i sommi artefici greci, il che non significa esserne esperti. D'altronde, una sorta di intelligenza istintiva (*intellegerendi natura*) consente di apprezzare opere come il Giove Olimpico di Fidìa, la vacca di Mirone e le canefore di Policleto, benché gran parte degli uomini non conosca la loro *ars*, scrive Simmaco in una lettera ad Ausonio². Ma qual è la situazione delle conoscenze intorno agli antichi maestri greci?

* Sapienza Università di Roma; massimiliano.papini@uniroma1.it. Il contributo deriva dall'apertura del convegno Antichi maestri in Grecia e a Roma, tenuto presso La Sapienza Università di Roma nei giorni 15 e 16 giugno del 2023 e anticipa alcune questioni trattate da altri autori da differenti punti di vista. Un ringraziamento a Monica

Livadiotti, Rita Sassu e Giorgio Rocco, nonché all'intero Comitato editoriale e scientifico, per avere accolto la maggior parte dei risultati di quella iniziativa nella Rivista.

¹ Gell. XIII, 17.

² Symm. *epist.* I, 29.

Gli studi non sono certo estinti, tanto più che negli ultimi trent'anni, oltre a mostre sugli scultori più famosi (negli anni Novanta del secolo scorso, Policletto a Francoforte e Lisippo a Roma, nel 2007 Prassitele a Parigi, nel 2023 Fidia a Roma) e accanto ad altre iniziative scientifiche confluite in volumi miscelanei³, è continuato il genere delle "biografie" artistiche (Fidia, Prassitele, Skopas, Polignoto), benché le discussioni di lì scaturite siano state, almeno in Italia, o nulle o ai margini nell'attuale archeologia classica. In tempi più recenti si sono approfonditi gli aspetti organizzativi ed economici delle produzioni al pari delle questioni inerenti alle committenze e ai regimi scopici, ossia il vedere storicamente e culturalmente condizionato dei fruitori, e i maestri sono stati ricollocati al centro di officine viste in un'ottica più affine alle botteghe degli artisti rinascimentali⁴. Quanto però alle opere dei più illustri artefici noti anche dalla letteratura, specie del V e IV sec. a.C., il loro catalogo è da tempo come quasi congelato, il che, inevitabile per i pittori, vale ormai anche per gli scultori.

Dopo i risultati dell'archeologia filologica a partire dalla metà dell'Ottocento, la critica, salvo alcune eccezioni, fa ormai fatica a riconoscere nuovi archetipi, il che è comprensibile, poiché molte delle meno malcerte possibilità attribuzionistiche sono esaurite; in aggiunta, è difficile distinguere tra ciò che è direttamente realizzato da un grande autore o ciò che è da quello influenzato. Per esempio, se il tipo Olympias-Albani fu considerato di Fidia per concezione del corpo, per sostanza e per panneggio e identificabile con una Venere di eccelsa bellezza visibile a Roma nella *porticus Octaviae*, i suoi esemplari, secondo una serie di valide congetture e grazie a considerazioni non solo iconografiche, sono meglio riportabili a una statua di Igea sull'acropoli di Atene del bronzista ateniese Pirro realizzata nel decennio 440-430 a.C.⁵. È caduto nel vuoto anche l'invito – per quanto vago – a rinfrescare la più tradizionale *Meisterforschung* tramite la considerazione più delle invenzioni e della concezione generale di una scultura nella cornice degli svolgimenti figurativi del tempo che del timbro di una personalità individuale nella singola piega⁶. Così all'ottimismo, pur eccessivo, ancora perdurante nel Novecento, è subentrata a poco a poco un'insicurezza profonda che talora ha generato discussioni – per fortuna già attenuatesi – scettiche persino sull'adeguatezza di nozioni come quella di copie e sull'utilità della loro recensione critica. Piuttosto, si sono introdotti altri concetti moderni, oggi ricorrenti, come multipli (anche in relazione ai c.d. originali) e serialità⁷. Infine, siccome i lavori dei grandi artefici rimangono quasi sempre elusivi, si predilige la valorizzazione delle officine del periodo imperiale e delle funzioni e dei significati delle copie quali opere autonome rifunzionalizzate nei nuovi contesti, molto differenti rispetto a quelli originari, non di rado sfuggevoli, degli archetipi⁸.

Le novità più eclatanti tendono piuttosto a rimettere in discussione conoscenze in apparenza acquisite; darle per scontate è un rischio, perché ogni congettura archeologica, anche la più verosimile, presenta sempre qualche punto debole; ma occorre valutare se valga la pena sostituire un'ipotesi con un'altra altrettanto indimostrabile, che a sua volta provoca ulteriori difficoltà. Sono almeno tre i casi eterogenei sì, ma emblematici dei tentativi di decostruzione delle visioni sin qui invalse.

Due proposte sarebbero cariche di conseguenze. Quasi quindici anni fa, al nostro tipo del doriforo, vigente sin dal 1863, è stata tolta tale etichetta⁹: ciò in parte a causa di alcune incongruenze nella sezione pliniana riservata allo scultore argivo e soprattutto per effetto di un'indagine autoptica sulla copia dalla c.d. Palestra Sannitica di Pompei (fig. 1) che ha portato a scoprire tracce di ossidazione sulla parte interna dell'avambraccio sinistro sotto forma di due segmenti verticali tali da coincidere con le estremità di un eventuale *porpax*. Di qui deriva l'intuizione degna di nota secondo la quale la scultura avrebbe imbracciato uno scudo metallico, mentre la mano destra in tensione avrebbe impugnato una spada. Perciò nel nostro doriforo, trådito da più di trenta copie, sarebbe da riconoscere un'altra opera del

³ Per esempio, vd. *Skopas* 2013; in Italia, riflessioni intorno alle figure di grandi scultori sono spesso stimulate dai bronzi di Riace, al centro di più volumi recenti: per esempio, vd. *Bronzi di Riace* 2020.

⁴ Per esempio, vd. le osservazioni di GASPARRI 2007, nella recensione al volume *Meisterwerke* 2005, derivante dal Simposio internazionale organizzato nel 2003 dall'Università di Friburgo, per il centocinquantesimo anniversario della nascita di Adolf Furtwängler; vd. anche PAFUMI 2016, pp. 237-239.

⁵ Vd. BECATTI 1951, p. 202, a fronte della serie di ipotesi ben costruite da DESPINIS 2008, pp. 268-301 (con qualche punto critico, come il riconoscimento di un archetipo in marmo – sulla base di un frammento del Museo dell'Acropoli considerato pertinente – per l'Igea di Pirro, però indicata da Plin. *nat.* XXXIV, 80 come bronzo; scettico però STEWART 2012, p. 271, nota 12).

⁶ Così BORBEIN 2005.

⁷ Per i multipli vd. soprattutto MATTUSCH 2017 (uno dei diversi studi al riguardo dell'autrice), mentre per la serialità quale chiave di accesso all'arte antica e non solo vd. le riflessioni di SETTIS 2015;

sulla moltiplicazione di immagini simili da parte degli stessi artefici e sul loro eventuale significato vd. i casi adottati da HÖLSCHER 2015, pp. 12-13.

⁸ Per due esempi tra i più recenti, a proposito del tipo identificato con la Afrodite Sosandra vd. quanto affermato da STIRLING 2018, p. 95, oppure da ABBE 2020, p. 119, in merito al tipo del "Perseo trionfante". Per una riflessione su eventuali nuove prospettive nello studio delle copie da ultimo vd. REBAUDO 2016 (con discussione della bibliografia anteriore).

⁹ FRANCIOSI 2007, in un saggio con più edizioni (da ultimo vd. FRANCIOSI 2020) senza tenere conto delle critiche sin qui avanzate. Rimane il dilemma delle tracce di ossidazione notate dall'autore sull'avambraccio sinistro parallele tra loro (e scomparse in occasione dell'ultima ripulitura) che lo hanno condotto a restituire alla statua da Pompei uno scudo in bronzo; fatto sta che, se lo scudo avesse accompagnato l'archetipo, suscita perplessità non trovarne tracce su altre copie (sugli scudi in bronzo e in marmo per esempio distintivi di alcune copie dell'Ares Borghese vd. DETERLING 2023, p. 244).



Fig. 1. Doriforo da Pompei, “Palestra Sannitica”. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 6011 (Wikimedia Commons).



Fig. 2. Atleta da Lussino (rielaborazione da SALADINO 2006, fig. 25).

catalogo di Policleto in Plinio, ossia il *nudum talo incessentem* (in modo sconveniente emendato in *telo*, contrariamente alla lezione dei codici, con una conseguente traduzione nel senso di un personaggio nudo che assale con la spada). Viceversa, il vero doriforo sarebbe da individuare nel problematico tipo dell’Efebo Westmacott, al quale meglio si attribuirebbe l’espressione pliniana *viriliter puer*, identificabile di conseguenza non con un atleta che s’incorona ma con una figura armata di lancia e scudo. L’idea per ora ha convinto alcuni studiosi, e qualcuno, pur accettando la nuova ricostruzione del tipo della statua al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, ha semmai provato a difendere la presenza della lancia nella mano sinistra per salvare il titolo di doriforo; altri hanno manifestato perplessità in modo rapido. Più spesso, e più semplicemente, la tesi è rimasta ignorata; ed è singolare che una sua confutazione quasi punto per punto, anche per quanto riguarda la posizione delle dita delle mani e la presenza o meno di attributi, sia offerta soltanto da un lavoro in lingua tedesca reperibile in rete e poco conosciuto¹⁰.

Un altro caso riguarda l’atleta nel tipo “Efeo-Lussino” (fig. 2), con diverse copie in marmo, ben tre in bronzo e un torso in basanite. L’interesse per l’opera si è riaperto dopo il recupero nel 1999 nelle acque croate di una delle copie in bronzo. L’*opus nobile* effigia un atleta vincitore con ampie spalle e possenti pettorali in atto – sembra – di detergere

¹⁰ Per qualche parere favorevole e per le critiche rivolte da diversi studiosi in sintesi vd. già PAPINI 2018, pp. 23-24, note 62-63; per la

confutazione più dettagliata delle idee di Franciosi vd. ÖZŞEN s.d.

il dorso della mano sinistra, in un momento di assorta concentrazione. Sin dai primi studi dopo la scoperta del bronzo di Efeso nel 1896, l'opinione prevalente si è orientata verso un'attribuzione del tipo alla scuola di Policleteo e verso l'identificazione con un *destringens se* compreso tra le opere del grande Policleteo da Plinio (ma da assegnare allora a Policleteo II). In alternativa, vi si è riconosciuto uno dei *pueri destringentes se* di Dedalo di Sicione citati da Plinio, con una datazione dell'archetipo variamente riferita al secondo quarto del IV sec. a.C. Tuttavia, non sono mancate voci di un suo più inopportuno spostamento già all'inizio del periodo ellenistico o addirittura a favore dell'opzione classicistica. Ma uno degli ultimi saggi al riguardo nel 2006 ha tentato di riposizionare l'archetipo poco prima della metà del IV sec. a.C., poiché l'opera non sembra ancora sfiorata dalla ricerca di un inserimento più dinamico della figura nello spazio distintivo del bronzo di giovane di Anticitera, dell'*apoxyomenos* lisippeo e degli atleti con strigile su un rilievo dell'acropoli di Atene della fine del IV sec. a.C., dalle pose ormai estranee alla tradizione policletea¹¹. Eppure, in questi ultimi anni, senza che nel frattempo si siano aggiunti nuovi dati, sta (ri)affacciandosi l'idea della paternità lisippea; sarebbe quindi da riconoscere in questo tipo l'*apoxyomenos* giunto a Roma e di solito invece identificato con la statua ai Musei Vaticani sin dal suo ritrovamento a Trastevere nel 1849 e rimasta però isolata priva di altre copie – quelle sinora definite come tali non lo sono¹². La tesi è stata argomentata sulla base non di considerazioni formali ma per il riscontro del suddetto numero elevato di copie in marmo e in bronzo¹³. Anzitutto, non è però certo che una scultura solo per esser stata nell'Urbe debba aver dato origine a un ingente numero di copie: sembrano poche le famose opere greche ricordate da Plinio a Roma che risultano riconoscibili senza congetture troppo azzardate nella tradizione copistica. In più, l'*apoxyomenos* ai Musei Vaticani è una scultura di non facile riproducibilità per la posizione innovativa e ardita degli arti superiori che, protesi in avanti, invadono lo spazio davanti alla figura ed esigono il consumo di un ingente blocco di marmo¹⁴. Ciononostante, neanche queste obiezioni sono decisive, perché si prestano a contro-obiezioni. Certo, sottraendo a Lisippo l'archetipo supposto alla base dell'*apoxyomenos* vaticano, anche il profilo del bronzista sicionio sarebbe in parte da riscrivere, in quanto alcune attribuzioni sono in parte dipendenti da quel marmo. Una possibile conseguenza: rendere ancora più incerto di quanto già sia il frequente riconoscimento di un Alessandro Magno di Lisippo in uno dei suoi tipi ritrattistici, l'Alessandro Schwarzenberg, tra l'altro grazie ad alcune somiglianze, per quanto non dirimenti, con il viso dell'*apoxyomenos* vaticano¹⁵.

Infine, è stata persino messa in discussione la paternità dell'Apollo giovinetto che insidia da vicino con una freccia una lucertola strisciante, chiamato Sauroctono ed elencato da Plinio (*nat.* XXXIV, 70) tra i bronzi di Prassitele¹⁶ (fig. 3). L'Apollo è individuabile grazie a una quarantina di copie e riproduzioni di più piccolo formato in marmo e in bronzo e alle riproposizioni, con variazioni, nella glittica e su monete emesse in città della Tracia e province orientali tra Nerva e Gallieno (come Apollonia *ad Rhyndacum* e Nicopoli *ad Istrum*). Ma Plinio non sarebbe credibile¹⁷: siccome egli subito prima ricorda tra i suoi bellissimi bronzi Armodio e Aristogitone, i Tirannicidi, trafugati da Serse e restituiti da Alessandro Magno, il che, a prima vista, ha l'aria di un palese errore¹⁸, può avere commesso uno sbaglio meno plateale anche per il Sauroctono? L'illazione deriva dal fatto che la posa flessuosa e altamente instabile e

¹¹ SALADINO 2006 (con bibliografia precedente e con discussione delle proposte differenti); per un'analisi formale del tipo vd. anche GEOMINY 2004, pp. 286-288.

¹² KANSTEINER 2003, pp. 53-54.

¹³ MATTUSCH 2014, p. 150; EAD. 2015, pp. 123-124, addirittura con la suggestione, esposta in forma interrogativa, che i tre bronzi fossero destinati a tre clienti dell'officina di Lisippo, pur senza scartarne una vaga cronologia post-lisippea (verso la quale indirizzano in modo lampante due di quei tre esemplari); vd. anche EAD. 2017, 15-16, 22; concorde QUEYREL 2016, pp. 132-133.

¹⁴ GEOMINY 2004, p. 286; per l'*apoxyomenos* ai Musei Vaticani vd. anche MADERNA 2004, pp. 351-353.

¹⁵ Quale ulteriore complicazione, si aggiunga che è emerso l'illogico sospetto che l'Alessandro Schwarzenberg sia un falso fabbricato ad arte a partire da un frammento parimenti dal mercato antiquario (con presunta provenienza da Monterotondo) conservato nei magazzini della Gliptoteca di Monaco di Baviera: PALAGIA 2020, in virtù delle somiglianze presunte del viso di Alessandro con l'effigie di Augusto (a detta dell'autrice, il frammento dal mercato antiquario appartiene agli anni centrali del II sec. a.C.): *versus* tale idea, già circolante prima della pubblicazione di quel contributo, VON DEN HOFF 2014, pp. 212, nota 13, 220-221. Sull'Alessandro Schwarzenberg risalente a un archetipo del 330-320 a.C. trasmesso da quattro copie vd. la più ampia trattazione di KOVACS 2022, pp. 95-118, il quale, al pari di altri studiosi, è più incline a recuperare la mano lisippea nel tipo Azara,

allora da identificare con l'Alessandro con la lancia (pp. 120-121), sulla base del confronto delle statuette in bronzo che ne riproducono il tipo con il corpo dell'*apoxyomenos*.

¹⁶ Per visioni più tradizionali (e corrette) dell'Apollo Sauroctono come indubbia opera di Prassitele, al di là dello studio di PREISSHOFEN 2002, in anni più recenti vd. MARTINEZ 2007 (per una lista degli esemplari del tipo vd. p. 215); CORSO 2013a, pp. 22-65; una discussione più dettagliata della bibliografia in un articolo di prossima pubblicazione su una nuova copia da S. Casciano. Qui si lascia da parte la questione relativa al bronzo del Cleveland Museum of Art, nel quale si è talora persino riconosciuto la mano stessa di Prassitele (per una sintesi bibliografica vd. PAPINI 2022, p. 191, nota 266).

¹⁷ Per questa e le seguenti osservazioni vd. NEILS 2017, specialmente pp. 11-22.

¹⁸ CORSO 1988, p. 191, nota 4, prova però a salvare la notizia, ritenendo che Prassitele avesse realizzato statue degli stessi tirannicidi effigiati nel gruppo portato via da Serse, il che però non è deducibile dalla frase, per quanto sia di rilievo l'idea del parallelo con quell'Antignoto citato in *nat.* XXXIV, 86; in modo più approfondito, vd. anche CORSO 2004; in precedenza vd. anche KALKMANN 1898, pp. 38-39. STEWART, FRISCHER, ABDELAZIZ 2022, p. 313, nota 5, in qualche modo tentano difendere la veridicità della notizia ipotizzando, in modo poco plausibile, un restauro dei Tirannicidi di Antenore da parte di Prassitele. D'altro canto, in modo singolare, Plinio ometterebbe di segnalare l'incongruità cronologica, da

la particolare articolazione della chioma con due ciuffi laterali non sembrerebbero tratti distintivi del IV sec. a.C. ma di quello successivo (perché si ritrova sul tipo di Hypnos), al di là del fatto che poi l'associazione di figure umane con elementi naturali s'incontrerebbe spesso sempre in età ellenistica (pugile delle terme, Fauno Barberini, l'Eros dormiente, ma non sono confronti molto calzanti), mentre la natura androgina dell'opera sarebbe meglio giudicabile, benché vagamente, post-classica. In breve, il Sauroctono non sarebbe da attribuire al Prassitele del IV sec. a.C., e, data l'esistenza di più scultori con lo stesso nome, sarebbe concepibile l'attribuzione a un omonimo, magari del secondo quarto del III sec. a.C. L'idea non è nuova in assoluto ma rivede spunti già avanzati (e respinti) che avevano scorto nel tipo una creazione tardo-ellenistica o persino più tarda (con l'eventuale scambio Prassitele-Pasitele)¹⁹. Proposte come queste, accomunate da una certa presunzione nell'addebitare all'enciclopedista più errori di quelli che a volte egli commette, paiono derivare da inutili complicazioni moderne.

In breve, persino intorno a capisaldi dell'archeologia greca sono numerosi i dubbi. Eppure, i tanti ostacoli nel campo del riconoscimento dei tipi e nelle attribuzioni, da sempre caratterizzate da differenti gradi di plausibilità, non devono indurre a svalutare o a respingere del tutto tale indirizzo di ricerca²⁰. Dopotutto, già nell'antichità era ritenuto piuttosto arduo, senza una lunga pratica di addestramento della vista, distinguere le *technai* degli antichi maestri e affermare con sicurezza, questo è un *ergon* di Policlete, Fidia o di Alcamene o questa è una pittura di Polignoto, Timante o Parrasio: così Dionigi di Alicanasso nel trattato su Demostene in un ragionamento sulle modalità di riconoscimento delle particolarità del suo stile²¹. Ma dissensi attribuzionistici erano già correnti e non solo imputabili a occhi pochi allenati. I non molti casi noti dalla letteratura sono di varia natura²². Quelli più noti riguardano Fidia, sono svincolati da particolari conoscenze storico-artistiche e sono più il frutto dell'antica aneddotica sorta intorno alla relazione maestro-allievo²³. L'esempio più celebre riguarda la Nemesi di Ramnunte, la statua con un ramo di melo nella destra (figg. 4-5). Secondo il racconto di Antigono di Caristo, trasmesso dalla redazione vulgata dei *Proverbi* di Zenobio del II sec. d.C., da questo pendeva una piccola tavoletta con *epigraphè*: "La fece Agoracrito"; ma, continua la testimonianza, non c'è da meravigliarsi, perché molti iscrivevano sulle proprie opere il nome di un altro; è quindi verosimile che Fidia la cedesse ad Agoracrito, in quanto era il suo amato ed era incline agli amori per i giovinetti, una storia poi ripetuta sino ai lessici

lui invece rilevata a proposito dell'attribuzione da parte di *quidam* a Policleteo di un Efestione di Lisippo (in questo caso, l'enciclopedista sente di dovere puntualizzare come Policleteo fosse vissuto cento anni prima: *nat.* XXXIV, 64: in merito al passo vd. KALKMANN 1898, p. 215); CORSO 1988, p. 185, nota 2 a par. 64, non esclude che la statua, eventualmente traslata a Roma, fosse stata riferita a Policleteo, richiamando, in modo però non appropriato, due epigrammi di Mart. VIII, 51 e IX 44, per i quali vd. *infra*; diversamente, per P. MORENO, in *Lisippo* 1995, p. 218, l'imbarazzo di Plinio nasce dal non sapere distinguere i discendenti omonimi del celebre bronzista. Infine, per uno scambio Policleteo-Lisippo frutto di una *défaillance* mnemonica in Apul. *flor.* 7, vd. il commento di PICCIONI 2018, p. 103, nota 113.



Fig. 3. Copia dell'Apollo Sauroctono. Parigi, Louvre, Ma 441 (Wikimedia Commons).

¹⁹ AJOOTIAN 1996, pp. 116-122; RIDGWAY 1997, pp. 265, 283-284, nota 76; *versus* già MARTINEZ 2007, p. 212.

²⁰ A questo proposito, sono condivisibili le osservazioni improntate al buon senso di KANSTEINER 2017.

²¹ D.H. *Dem.* 50. 4: ROBERT 2009, p. 245; un commento poco approfondito anche in HIGBIE 2017, p. 98, all'interno di un capitolo piuttosto confuso.

²² Diversi dei casi discussi nel testo si trovano, benché in modo poco approfondito, anche nel secondo capitolo del libro di PEKÁRY 2007, pp. 15-31.

²³ Per i seguenti casi vd. anche PALAGIA 2010, pp. 98-100.



Fig. 4. Testa della Nemesi, da Ramnunte. British Museum, inv. 1820,0513.2 (© The Trustees of the British Museum).



Fig. 5. Riproduzione della Nemesi di Ramnunte (dall'Italia). Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, inv. 2086 (rielaborazione da *Catalogue Imperial Rome II. Statues Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhagen 2002, p. 139).

bizantini e Tzetzes. A dispetto dell'iscrizione, il Caristio sembra mantenere l'attribuzione della statua a Fidia²⁴; ed è questa la versione che prevale nella tradizione, come in Pausania, il quale evita di raccontare l'aneddoto della relazione *erastès-eromenos*, mentre Strabone, malgrado un problema testuale, riferisce l'oscillazione tra i due artefici e, comunque sia, l'opera eccellente per *megethos e kallos* è ritenuta pari a quelle di Fidia²⁵. Viceversa, Plinio, dopo avere ricordato la famosissima statua dell'Afrodite nei giardini di Alcamene a cui pare che Fidia stesso avesse dato gli ultimi ritocchi, sottolinea come corresse voce che gli attribuisse molte opere data l'attrazione provata dal grande scultore per la giovinezza di Agoracrito. Ciò non riguarda però la Nemesi, perché al centro di un altro aneddoto sulla gara delle statue di Venere tra Alcamene e Agoracrito, nel quale il primo riportò la vittoria, non per bravura ma per l'appoggio nella votazione dei suoi concittadini; si diceva che lo scultore di Paro avesse venduto la sua statua purché non rimanesse ad Atene e la chiamò Nemesi; dopodiché si apprende che Marco Varrone la preferì a tutti i *signa*²⁶. Sempre Plinio, subito dopo la Nemesi, ricorda la *Mater Magna* nel tempio della dea, scolpita da Agoracrito (Pausania considera di Fidia la statua di *Meter* nell'*agorà* di Atene, al pari di Arriano)²⁷: che siano due statue distinte della dea, una di Fidia ad Atene, un'altra

²⁴ Così DORANDI 2019, pp. 141-142, per il quale è presupponibile un'ispezione diretta del monumento da parte del Caristio.

²⁵ Paus. I, 33, 3 (per la notizia sulla provenienza del blocco di marmo pario trasmessa da Pausania e dalla tradizione epigrammatica vd. EHRHARDT 1997, pp. 36-37); Str. IX, 1, 17. Per questa e altre testimonianze vd. DNO 2014, II, pp. 394-407, nn. 1141-1154.

²⁶ Plin. *nat.* XXXVI, 17: per la discussione dell'aneddoto vd. EHRHARDT 1997, p. 30; per la sua credibilità vd. STROCKA 2005, p. 137; CORSO 2016, p. 124.

²⁷ Plin. *nat.* XXXVI, 17; Paus. I, 3, 5; Arr. *Peripl.M.Eux.* 9, 1. Per il

riconoscimento della statua di *Mater Magna* in un tipo con chitone e peplo trasmesso da una copia di Liviadia e da un'altra sul Pincio nonché da un esemplare già dell'inizio del IV sec. a.C. da Moschato al Museo del Pireo vd. DESPINIS 2005 (con conseguente attribuzione ad Agoracrito grazie al confronto con la Nemesi di Ramnunte); nello stesso volume, vd. la proposta, meno plausibile, di individuazione della statua nel tipo della "Afrodite-Olimpia" da parte di STROCKA 2005, pp. 138-140 (per il quale, date le oscillazioni nelle fonti, la statua poté essere concepita da Fidia e realizzata da Agoracrito, un'idea però non necessaria).

di Agoracrito a Ramnunte, come pur ipotizzato, non è plausibile²⁸. Medesima indecisione riguarda un'opera di Colote di Eraclea in Elide, altro allievo e collaboratore di Fidia a Olimpia e autore secondo Plinio della statua crisoelefantina di Atena nel santuario sull'acropoli di Elis; ma, stavolta secondo una diceria in Pausania, ne sarebbe stato Fidia l'artefice²⁹.

Non sono inoltre sorprendenti incertezze come a proposito della colossale statua acrolitica nel tempio di Ares sulla sommità della rocca ad Alicarnasso, di mano nobile, che *alii* assegnano a Leocare e *alii* a Timoteo³⁰, entrambi coinvolti nella decorazione del Mausoleo. Semmai, più simile alle problematiche odierne è la situazione relativa alle opere greche trasferite a Roma, per di più senza i loro supporti originari. È splendido un passaggio pliniano nel libro XXXVI sulla grande quantità di opere d'arte e sull'oblio che ormai le oscurava, al che si aggiungeva l'accumularsi di tanti impegni e *negotia* che finivano per stornare dalla loro contemplazione perché l'ammirazione nei loro confronti richiedeva il poter stare in *otium* e in luoghi silenziosi³¹. Perciò, si legge, resta ignota la paternità di una Venere consacrata nel *templum Pacis*, degna della fama degli *antiqui*. Da lì si apre una sezione riservata alle opere di incerta paternità. Analoga *haesitatio* nel tempio di Apollo Sosiano vigeva su chi avesse scolpito i figli morenti di Niobe, Skopas o Prassitele, e qui il dilemma è tra due artefici del IV sec. a.C. Ugualmente (*item*), s'ignora quale dei due avesse realizzato il Giano padre portato dall'Egitto a Roma da Augusto, consacrato nel suo *templum* e ormai (*iam*) nascosto dall'oro: un'operazione che poteva guastare la *gratia artis*³². Nell'uno e nell'altro caso il dibattito antico pare sottintendere dispute storico-artistiche tra *periti* raccolte da Plinio³³. Una disputa che oggi prosegue: per i Niobidi, a patto che i cicli in marmo conosciuti siano copie di quelli nel tempio di Apollo Sosiano³⁴, hanno fatto pensare, non all'unanimità, a un gruppo più tardo, databile per principi compositivi e singole forme tra II e I sec. a.C. ma improntato in egual misura a Prassitele e Skopas³⁵; lo stesso vale per il Giano padre, per il quale si è congetturato che si trattasse di un'erma della prima età ellenistica di natura eclettica, ossia con la mescolanza di elementi prassitelici e scopadei, raffigurante un Hermes *dikephalos* reinterpretato a Roma³⁶.

Per tornare a Plinio, *similiter* si dibatte (*quaeritur*) intorno a un Cupido con fulmine nella *curia Octaviae*, ora/ infine (*demum*) ritenuto essere Alcibiade, il più bello degli uomini a quei tempi. Il dilemma odierno è se si trattasse di una statua sempre di incerta attribuzione tra Skopas o Prassitele oppure dell'opera di un autore indeterminabile, ma la costruzione delle frasi e la sequenza dei ragionamenti rendono più plausibile la prima opzione³⁷. Subito dopo, Plinio ricorda l'esistenza nella stessa *schola* di molte opere piacevoli senza *auctores*: i quattro satiri raffigurati in svariate azioni e le *aurae* che fan velo con le loro vesti; non meno aperta è la questione sui gruppi di Olimpo e Pan e di Chirone e di Achille nei *Saepta*.

È a prima vista singolare che simili incertezze nella *Naturalis historia* riguardino in prevalenza sculture in marmo. Ciò è però dovuto al fatto che poco prima, nel libro XXXVI, Plinio ha parlato di Prassitele nonché della gloria ottenuta dal figlio Cefisodoto, che ne aveva ereditato l'*ars* e poi di Skopas, del quale sono ricordate nel tempio di Bruto Calleo il colossale Marte assiso e una Venere nuda degna di superare quella di Prassitele; così egli ne approfitta per citare la Venere nuda nel *templum Pacis* evidentemente senza l'accompagnamento di un'iscrizione, il che doveva risaltare ancora di più in un complesso come quello, dove dei capolavori scultorei, almeno a giudicare dalle basi rifatte dopo l'incendio del 192 d.C., presentavano epigrafi alla stregua di didascalie. Ma analoghe incertezze riguardavano i bronzi³⁸. Lo stesso Plinio nel libro XXXIV, in modo significativo proprio alla fine del catalogo delle statue con artefici nominati prima di passare

²⁸ Come invece ipotizzato in *DNO* 2014, II, pp. 214-216, nn. 936-937, perché Plinio ricorda l'*opus* di Agoracrito nel *delubrum eadem civitate* (ossia, si dovrebbe intendere, Ramnunte); ma da tempo è stato notato come Ramnunte sia detta da Plinio *pagus Atticae* e non *civitas* e che quindi il passo debba riferirsi al *Metreon* (BECATTI 1951, p. 239).

²⁹ Plin. *nat.* XXX, 54; Paus. VI, 26, 3.

³⁰ Così Vitr. II, 8, 11 (commento in CORSO, ROMANO 1997, pp. 204-206, anche a proposito del nome *telocharis...teleocharis* della tradizione manoscritta, corruzione di *Leocharis*).

³¹ Plin. *nat.* XXXVI, 27-29.

³² Come si sa per la statua di Alessandro *puer* fatta dorare da Nerone (Plin. *nat.* XXXIV, 63) e per l'Eros di Tespie (Giuliano, *Or.* 2, 54b-c). FAEDO 2020, non esclude che la doratura del Giano risalga al momento della sua realizzazione, secondo una tecnica attestata nell'Egitto ellenistico, e non a un'alterazione più recente, come per l'Alessandro *puer* (spec. vd. p. 229); ma *iam* sembra suggerire un'operazione successiva.

³³ Vd. anche CIRUCCI 2005, pp. 25-26.

³⁴ Vd. le perplessità espresse per esempio da PAFUMI 2016, p. 259.

³⁵ Per il tardo IV sec. a.C. e la preferenza per il nome di Skopas vd. GEOMINY 1992, pp. 926-927; a favore della datazione

tardo-ellenistica vd. HÖLSCHER 1985, pp. 131-132; CALCANI 2009, p. 9, la quale banalizza il pensiero di STEWART 1977, p. 119 ("It therefore seems more than likely that the Niobids as we have them today are a mixture of copies and late Hellenistic versions of a group dating from around 300"); LUPI, BETORI, CALANDRA 2015, pp. 508-513, a partire dallo studio del nuovo gruppo di statue scoperte nella villa a Ciampino attribuita a Valerio Messalla Corvino; vd. anche GASPARRI 2020, p. 448.

³⁶ GHISELLINI 2013, pp. 512-513; vd. anche FAEDO 2020, pp. 224-225, nota 5, per la discussione delle odierne proposte di attribuzione.

³⁷ Contrariamente a quanto asserito in *DNO* 2014, III, pp. 188, n. 1991; 190, n. 1993, sulla scia di WERNICKE 1890, pp. 149-150. Qualora il dilemma sia di nuovo tra Skopas e Prassitele, come spesso supposto, benché acriticamente, si è pensato a un ritratto di ricostruzione di Alcibiade (vd. CORSO 2013b, p. 182, nota 10, addirittura con attribuzione dell'opera a Skopas intorno al 370 a.C., in risposta a PALAGIA 2010, p. 98); per la statua di Eros con folgore vd. anche MORENO 2013, p. 170.

³⁸ Per le pitture non sussistono frequenti difficoltà di attribuzione: per un dipinto con Ercole visto di spalle si ricorda come la paternità di Apelle vertesse sul giudizio dei conoscitori (*arbitrantur: nat.* XXXV, 94).

a esaminare le differenti specie del rame e le sue leghe, segnala *iuxta rostra* l'esistenza di un simulacro, l'Ercole tunicato con il viso contratto quasi a palesare l'estrema agonia sotto la tunica; era un'opera da non dimenticare, sebbene di un *auctor incertus* e ormai senza la base originaria, che attira l'attenzione di Plinio per il nuovo supporto dotato di ben tre *tituli* testimoni di più passaggi di proprietà dalla sfera privata a quella pubblica, a partire da quello databile tra il 66 e il 63 a.C. indicante la sua provenienza dal bottino ricavato dal generale L. Licinio Lucullo durante la campagna d'Asia³⁹.

Di ben altro tenore è l'uso in letteratura dei nomi più autorevoli, Fidia specialmente, evocati senza distinzioni cronologiche, applicati a opere reali o fittizie. Già nel II sec. d.C. l'Asclepio crisoelefantino di Epidauro, di sicuro realizzato nel primo quarto del IV sec. a.C. da Trasimede di Paro, secondo Atenagora diventa un *ergon* di Fidia⁴⁰: sono il materiale e il soggetto (divinità) a richiamarne il nome. Nel *Protrettico*, Clemente di Alessandria prende di mira le statue in forma umana, in pietra e in legno, realizzate per esempio da Fidia, Smilide e Skopas e a lui note in parte dalla tradizione letteraria: non va dubitato, afferma poi, che Fidia sia l'autore degli *agalmata* di Zeus e Apollo a Patara in Licia, al pari dei leoni lì collocati; certo alcuni li dicono *techne* di Briasside, ma non importa all'apologeta, che conclude: intitola (*epigraphe*) pure l'opera a chi ti pare⁴¹. Clemente sembra testimoniare effettive titubanze circolanti intorno alla paternità delle statue, sebbene Fidia non avesse mai lavorato in Asia minore.

Nel IV sec. d.C., un epigramma di Ausonio è dedicato alla statua di *Occasio*. Il componimento, con la scultura intenta a rispondere alle domande di uno spettatore immaginario, presenta alcune convergenze puntuali con un epigramma di Posidippo sul *Kairòs* di Lisippo, riprendendone la struttura dialogica, ma risente anche di altri influssi, tra cui la *fabula* di Fedro V, 8, sull'immagine di *Tempus* detta realizzata da generici *antiqui*. Nell'epigramma di Ausonio, *Kairòs* subisce una metamorfosi di genere (da maschile a femminile) ed è accompagnato da una seconda figura femminile di una dea rara e nota a pochi, *Metanoea*, in atteggiamento mesto; e diventa un *opus Phidiae*, da confrontare con il *signum* di Pallade e di Giove. Che un gruppo del genere sia davvero esistito è da escludere, perché si tratta di un *lusus* letterario, con una sorta di ironico distanziamento dal testo posidippeo, con il nome dello scultore funzionale a nobilitare un'opera fittizia; inoltre, il componimento presuppone la conoscenza di Marziale IX, 44, il secondo dei due epigrammi efrastici dedicati all'Ercole *Epitrapezios* in proprietà di Nonio Vindice, abile conoscitore d'arte, in cui il poeta si diverte ad attribuire il bronzo a Fidia (l'artefice massimo per lui: *Phidiae putavi*), malgrado l'iscrizione leggibile con il nome di Lisippo⁴².

La "poesia delle cose"⁴³ di Marziale fa pochi altri riferimenti a opere precise, salvo la Giunone di Policletto (X, 89) o la statuette del *puer* di Bruto in bronzo. Quest'ultimo rappresenta un caso emblematico in cui il nome dello scultore, Strongilione, noto solo grazie a Plinio, è sovrastato dalla fama del possessore, il Cesaricida, legato al bronzo da un rapporto fortissimo⁴⁴. Le sue citazioni da parte di Marziale hanno una valenza letteraria perché funzionali alla riflessione sul rapporto grande-piccolo e alla contestazione delle categorie di *longum* e *breve* in campo artistico⁴⁵. Il poeta in IX, 50 si appella alla brevità epigrammatica per polemizzare in toni tipicamente callimachei contro i dodici libri di un certo *Gaurus* e afferma: noi facciamo il *puer* di Bruto, noi facciamo il *Langon vivus*, un'opera forse identica a un *Langonem* tradito dalla maggior parte dei codici pliniani e raffigurante un altro *puer* detto di subdola e artificiosa impudenza; alle due statuette in Marziale fa da contraltare un *luteus Gigas*, un Gigante d'argilla al quale è assimilato il poema epico di *Gaurus*⁴⁶.

Gli epigrammi più spesso impiegano i nomi di un ristretto canone di artefici in un'altra accezione, con predilezione per espressioni denotanti "alla maniera di", a indicare l'eccellenza di un lavoro. Per esempio, un ritratto dipinto del poeta tragico Scevo Memore si distingue per l'*ars Apellea*⁴⁷ (XI, 9), l'*ars Phidiaca* caratterizza un *toreuma* con pesci (III, 35), e il *caelum Phidiacum* è invocato, in alternativa all'*ars* di Minerva, per un'effigie marmorea di Giulia figlia di Tito⁴⁸ (VI, 13). L'accumulo di nomi serve a enfatizzare ancora di più la nobiltà del manufatto, come nella sequenza iniziale di domande di VIII, 50, al riguardo di una *phiala* d'oro con parti in argento con la raffigurazione di un ariete con sopra un amorino alato in atto di suonare il flauto: di chi è il lavoro? Del dotto Mys o di Mirone? Di Mentore o Policletto⁴⁹? Altri epigrammi alludono alla circolazione di oggetti in argento fatti passare per opere autentiche, come

³⁹ Plin. *nat.* XXXIV, 93; STROCKA 2009; vd. anche KUTTNER 2016.

⁴⁰ Athenag. *leg.* 17, 3; DNO 2014, II, p. 656, n. 1452. Per esempio vd. GREGORI 1994, p. 210.

⁴¹ Clem. *prot.* IV, 47, 4; DNO 2014, III, pp. 479-480, n. 2343.

⁴² Per l'epigramma di Ausonio è fondamentale MATTIACCI 2011; vd. anche CANOBBIO 2011, p. 81; DNO 2014, III, pp. 320-321, n. 2169; vd. anche ADORNATO 2015, p. 177 (con un'analisi iconografica non del tutto convincente delle riproduzioni o rievocazioni dell'opera); ADORNATO 2016. Su Fidia in Mart. IX, 44, vd. PAPINI 2023, pp. 161-166.

⁴³ Secondo la definizione di SALEMME 2005.

⁴⁴ COLZANI 2021, p. 57.

⁴⁵ Come in II, 77: commento in WILLIAMS 2004, pp. 240-244.

⁴⁶ Per un commento vd. HENRIKSEN 1999, pp. 17-21; vd. anche CANOBBIO 2008, pp. 187-190, e soprattutto BAUMANN 2019, pp. 148-156. Per la statuette di *Langon* e la possibile citazione in un controverso passaggio di Plin., *nat.* XXXIV, 79, vd. DNO 2014, III, pp. 223-224, n. 2050.

⁴⁷ Commento in KAY 1985, pp. 86-88.

⁴⁸ Commento in GREWING 1997, pp. 136-145.

⁴⁹ Commento in SCHÖFFEL 2002, pp. 423-444 (in particolare pp. 427-429).

in IV, 39 a proposito del vasellame di Carino, il solo a vantare opere di Mirone, Prassitele, Skopas, Fidia e Mentore⁵⁰ (ricompare per altri scopi la lista⁵¹). In VIII, 34, Marziale si rivolge a un interlocutore che sembra un falsario e vanta il possesso di un *archetypum argentum* di Mys domandando: ciò che viene fatto senza la tua collaborazione può dirsi di più un archetipo, ossia un lavoro autentico? Il termine *archetypa* appare già all'inizio di VIII, 6 sempre in relazione al vasellame argenteo cesellato dal presunto pedigree risalente a età mitica posseduto da un certo *Auctus*⁵².

Già nel libro degli *Apophoreta*, un repertorio pratico degli oggetti più opportuni per il banchetto da donare durante la festa dei Saturnali, s'incontrano nel lemma dell'epigramma 93 i *pocula archetypa*, nei quali bevè per primo colui che li fece, Mentore, e a questi si contrappongono dei *calices audaces*, ossia dei *plebeia toreumata* in vetro; ancora, la *phiale aurea* cesellata di Mys nell'epigramma 95 contrasta con i *calices* del calzolaio Vatino, *vilia monumenta*. Questi sono quasi gli unici oggetti negli *Apophoreta* con indicazione di nomi che non per caso torneranno nei seguenti dodici libri⁵³. Semmai, il ciclo dei doni 170-182, nella tradizione delle gallerie ecfrastiche, forma un'unità coerente con un assemblaggio di quadri e sculture in vari materiali a partire da un *signum* aureo di Vittoria, non assegnato a sorte ma spettante a Domiziano⁵⁴. Alcuni manufatti alludono sicuramente (o quasi) a opere celebri ma mancano i nomi perché non sono gli archetipi: il poeta plasma a parole riproduzioni del *Broutou paidion* stavolta *ficile* di Bruto⁵⁵, del *Sauroctonos* detto *Corinthius*⁵⁶, della *tabula* con Giacinto e della Danae dipinta (soggetti che sembrano rimandare ai quadri di Nicia dedicati nel tempio del divo Augusto da Tiberio⁵⁷), e non è da escludere un riferimento all'Ercole fittile di Vulca⁵⁸. L'unico artefice nominato è per il distico finale del ciclo ecfrastico per un *sigillum* di gobbo: lo fece Prometeo in stato di ebbrezza, crede (*puto*) il poeta, perché anch'egli si divertì con l'argilla saturnalia; ciò dipende però dal precedente di una *fabula* di Fedro su Prometeo demiurgo ebbro⁵⁹ (IV, 16). Dopodiché, negli epigrammi 183-196, seguono i doni saturnali di libri e la selezione di scrittori eminenti a partire da Omero, accompagnato da autori tutti latini, salvo Menandro⁶⁰. In passato si è ritenuto che Marziale si riferisca a una collezione reale di opere d'arte e rifletta la sistemazione di un "piccolo museo pubblico" di originali nel tempio di Augusto con annessa biblioteca⁶¹. La tesi, per quanto molto problematica, ha però avuto un certo successo dando adito a ulteriori sviluppi, al punto da fare immaginare il trasferimento dei libri nella biblioteca della *domus Tiberiana* dopo l'incendio dell'80 d.C. che devastò l'area compresa tra Campidoglio e Palatino⁶². L'idea è stata di recente ripresa, sebbene in maniera più sfumata ma sempre dipendente per certi versi dal *templum novum divi Augusti*, ed è stata sviluppata nel senso di una lettura troppo insistente su presunte allegorie politiche, su discorsi ideologici e sulla celebrazione di Domiziano quale restauratore della politica augustea⁶³. Tuttavia, si tratta più di un ciclo di *sigilla* e quadri, forgiato dalla fantasia di Marziale⁶⁴, il quale nel caso del Leandro marmoreo reimpiega e contrae il tema dell'epigramma 25b, forse composto contemporaneamente, nel *Liber de spectaculis*⁶⁵.

⁵⁰ Commento in SOLDEVILA 2006, pp. 292-298.

⁵¹ Per gli elenchi di grandi artefici nella poesia del I sec. d.C. e oltre vd. PITTÀ 2021, p. 357.

⁵² Per un commento ai due epigrammi del libro VIII vd. SCHÖFFEL 2002, pp. 127-145, 319-322; per VIII, 6 vd. anche AGOSTI 2003, pp. 88-92. Per archetipo quale vocabolo nel lessico antico (inclusi due esempi di Marziale) vd. ANGIUSSOLA 2012, p. 77.

⁵³ Per il reimpiego di spunti già in *Xenia* e *Apophoreta* da parte di Marziale vd. SALEMME 2005 (per esempio vd. p. 26, a proposito di XIV, 170); per le riprese dell'epigrammatica greca vd. p. 13 (al riguardo di XIV, 174-175).

⁵⁴ Per un commento complessivo al ciclo vd. LEARY 1996, pp. 231-246; vd. anche BOUNIA 2004, pp. 231-239. Per la funzione dei *tituli* quali omologhi *in absentia* dei referenti figurativi vd. LUBIAN 2011, pp. 41-42.

⁵⁵ Il lemma è in greco ed è assimilabile alla categoria dei titoli che contraddistingue negli *Apophoreta* tre commedie menandree (epigrammi 187 e 214): CANOBBIO 2011, pp. 67, 70; per RÜHL 2006, pp. 301-302, il termine greco *paidion* è scelto perché rinvia maggiormente all'idea di un amasio.

⁵⁶ Il bronzo corinzio compare per un candelabro già in Mart. XIV, 43. Per NEILS 2017, pp. 22-23, Marziale avrebbe adoperato il nome di Apollo nel titolo se fosse stato conscio dell'identificazione, e anzi il suo impiego del termine *puer* poco si attaglierebbe al dio (Plinio parla di un Apollo *puer*); così il poeta può fare riferimento non a un'immagine di Apollo ma a una scultura più vagamente appropriata come dono per i Saturnali, un'idea poco convincente.

⁵⁷ Ma vd. MACDONALD 2017, pp. 306-307, per le possibili

allusioni del Giacinto e della Danae a passi delle *Metamorfosi* di Ovidio e dell'*Eunuco* di Terenzio.

⁵⁸ L'opera è indicata da Plin. *nat.* XXXV, 157, come l'Ercole che ancora al suo tempo conserva il nome della materia di cui è fatto; il rinvio alla scultura di Vulca è di solito presupposto dai commentatori (tra i quali MACDONALD 2017, p. 304) per l'Ercole fittile in Marziale, che si oppone all'Ercole corinzio del precedente epigramma (177).

⁵⁹ MATTIACCI 2014: il *sigillum* potrebbe inoltre alludere a Esopo, e l'epigramma servirebbe da anello di transizione per la sezione sui libri, perché nella segue subito la *Homeri Batrachomachia* nella quale i protagonisti sono animali come nelle favole esopiche.

⁶⁰ Per le ragioni della selezione e la canonizzazione dei "classici" latini citati da Marziale e comuni a Quintiliano (X, 1, 46-131) vd. PINI 2006; vd. anche PRIoux 2008, pp. 311-328 (esercizio di critica letteraria e discorso metapoetico); MACDONALD 2017, pp. 310-311.

⁶¹ LEHMANN 1945. Vd. anche CORSO 2013, pp. 37-39, per il quale Marziale evoca delle copie in miniatura di opere conservate nel tempio di Augusto sul Palatino.

⁶² COARELLI 2012, p. 472, con l'identificazione della biblioteca nella grande sala domiziana situata subito a ovest di S. Maria Antiqua.

⁶³ PRIoux 2008, pp. 267-311 (per la spiegazione del *puer* di Bruto quale allusione alla vittoria di Ottaviano vd. pp. 283, 304-305; ma vd. anche pp. 329-331).

⁶⁴ È condivisibile l'osservazione di RÜHL 2006, p. 307.

⁶⁵ Per esempio, vd. COLEMAN 2006, pp. 208-211 (in particolare p. 208, nota 1); per la discussione della cronologia di pubblicazione del *Liber de spectaculis* vd. pp. xlv-lxiv e in particolare per la relazione tra l'epigramma 29 e XIV, 181, vd. p. 203.

È un suo *lusus* pari a quello di Prometeo⁶⁶, nel quale s'insinuano anche alcuni motivi panegiristici combinati ad altri temi quali l'insistenza sui *pueri* e sulle storie d'amore; ed è un *lusus* che può evocare la decorazione degli edifici della Roma del I sec. d.C.⁶⁷, non di uno in particolare.

Finiamo con uno di quei complessi, il *templum Pacis*, negli anni del conflitto greco-gotico, allorché l'impianto, per quanto almeno parzialmente ristrutturato, non era forse non del tutto smantellato. Per Procopio⁶⁸, che ne dà una descrizione incidentale, dinanzi a questo fòro si trova una fonte antica sulla quale sta un bue/toro (*bous*) di bronzo, un *ergon*, a suo parere (*oimai*), di Fidia o di Lisippo⁶⁹, poiché – questo è il ragionamento – molti degli *agalmata* che si conservano in quel luogo, sono opera di questi due; lì, continua, è certamente anche un *heteron ergon* di Fidia, come testimoniato dall'iscrizione che vi si legge (l'unico di sicura paternità, dunque), cui segue la menzione della vacca (*boi-dion*) di Mirone, una conseguenza dell'abitudine degli antichi Romani di adornare l'Urbe con le opere più belle dalla Grecia. Dopo la vacca di Mirone è riportato, non a caso⁷⁰, il racconto di un senatore su un episodio avvenuto al tempo di Atalarico e udito da Procopio al tempo della sua permanenza a Roma: un toro castrato staccatosi dall'armento di buoi venuto dalla campagna si pose in piedi sul toro di Fidia/Lisippo. Il passaggio sugli scultori ricorda un brano del *de aedificiis*, in cui lo storico bizantino a Costantinopoli, tra le costruzioni di Giustiniano, ricorda un cortile con vista sul mare nel settore orientale, con splendidi rivestimenti in marmo e con un grande numero di statue in bronzo e levigate in marmo, uno spettacolo (*theama*) degno di ammirazione: potresti supporre (*eikasais*) che siano opera dell'ateniese Fidia, del sicionio Lisippo o di Prassitele⁷¹.

⁶⁶ Per i paralleli Marziale-Prometeo vd. anche BAUMANN 2019, pp. 157-160.

⁶⁷ PRIOUX 2008, p. 332, secondo la quale la lettura degli *Apophoreta* presuppone una conoscenza delle collezioni romane e il significato dinastico dei programmi decorativi flavii; vd. anche MACDONALD 2017, p. 291.

⁶⁸ Procop. *Goth.* IV, 21: su Procopio a Roma vd. GHILARDI 2006-2009; più in dettaglio, sulla situazione del fòro della Pace nel VI sec. d.C., vd. GHILARDI 2006; per i suoi ornamenti nella tarda antichità, anche al di là della testimonianza di Procopio, vd. COATES-STEPHENS 2017, pp. 311-318. Semplice menzione in MACHADO 2021, p. 653.

⁶⁹ MOSCH 2021, pp. 324-330, chiama in causa la testimonianza di Dionigi di Alicarnasso riferita in uno scolio alla *Retorica* di Aristotele riguardante l'esistenza di una *bous tiktousa* di Fidia, che sarebbe quindi la stessa statua (*bous* è quindi tradotto con "vacca"), vista da Procopio e recuperabile su un aureo di Augusto e su denari del tempo di Vespasiano nonché in una statua da Villa Santa Maria sul lago di Nemi oggi nella Sala degli Animali ai Musei Vaticani (lo studioso risolve l'oscillazione nell'attribuzione a favore di Fidia proprio in base allo scolio – vd. p. 371, nota 177 – ma dimentica da quale motivazione Procopio è spinto ad avanzare i due nomi). Maggiore e più condivisibile scetticismo sulle possibilità di recupero della vacca

di Mirone nelle emissioni monetali e nella statuaria in CORSO 1994. L'episodio riferito da Procopio è ricordato da PARISI PRESCICCE, TOUCHETTE 2002, p. 79, nello studio dedicato alla parte posteriore del toro bronzeeo proveniente dal vicolo delle Palme a Trastevere, riferito al V-IV sec. a.C. Per la presenza della vacca di Mirone a Roma a partire addirittura dall'età augustea e non da quella neroniana, come più comunemente accolto (per esempio, vd. TUCCI 2017, pp. 233-234), in virtù delle presunte riproduzioni su aurei di Augusto e tramite una statua a tutto tondo dall'Esquilino dei Musei Capitolini vd. MOSCH 2021, pp. 317-314 (per la dislocazione nel *templum Pacis* vd. pp. 358-368); per il presunto trasferimento della vacca di Mirone a Costantinopoli forse nel 546 d.C. vd. CORSO 1994, pp. 80-81; CORSO 2001, p. 48 (ma vd. DNO 2014, II, pp. 86-87); per la vacca di Mirone nel foro della Pace vd. MOSCH 2021, pp. 369-372; ma sull'effettivo trasferimento a Roma manifesta qualche riserva KEESLING 2018, p. 251, nota 47.

⁷⁰ Perché il racconto si nutre di quanto riportato da alcuni dei numerosi epigrammi dedicati alla vacca di Mirone, tanto realistica da essere montata da un toro; qui alla vacca subentra però il toro di Fidia/Lisippo, a incarnazione della virilità di Totila, sopraffatto da un toro castrato, l'eunuco Narsete: GANTAR 1968.

⁷¹ Procop. *Aed.* I, 17, 7: commento in CORSO 1991, pp. 110-113.

Bibliografia

- ABBE 2020 = ABBE M.B., *Provenance, Historic Restorations, and the "Perseus Triumphant" Statue Type: An Overlooked Group of Heroic Hunter Portrait Statues from Imperial Rome*, in DE STAEBLER P.D., HRYCHUK KONTOKOSTA A. (eds.), *Roman Sculpture in Context* (Selected Papers on Ancient Art and Architecture 6), Boston 2020, pp. 117-139.
- ADORNATO 2015 = ADORNATO G., *Lysippus without the Kairos: A Greek Masterpiece between Art and Literature*, in *JdI* 130, 2015, pp. 159-182.
- ADORNATO 2016 = ADORNATO G., *Componendi ratio: sull'iconografia di Occasio*, in *Eidola* 13, 2016, pp. 105-120.
- AGOSTI 2003 = AGOSTI M., *Marziale 'castigato'. Gli epigrammi d'omaggio nel libro ottavo*, Roma 2003.
- AJOOTIAN 1996 = AJOOTIAN A., *Praxiteles*, in PALAGIA O., POLLITT J.J. (eds.), *Personal Styles in Greek Sculpture* (Yale Classical Studies XXX), Cambridge 1996, pp. 91-129.
- ANGUISSOLA 2012 = ANGUISSOLA A., «Difficillima imitatio». *Immagine e lessico delle copie tra Grecia e Roma* (Studia Archaeologica 183), Roma 2012.
- BAUMANN 2019 = BAUMANN H., *Das Epos im Blick. Intertextualität und Rollenkonstruktionen in Martials Epigrammen und Statius' Silvae* (Millennium-Studien zu Kultur und Geschichte des ersten Jahrhunderts 73), Berlin-Boston 2019.
- BECATTI 1951 = BECATTI G., *Problemi fidiaci*, Firenze 1951.
- Bildhauerkunst 2004 = Bol P.C. (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst, II. Klassische Plastik*, Mainz am Rhein 2004.
- BORBEIN 2005 = BORBEIN A.H., *Sinn und Unsinn der Meisterforschung*, in *Meisterwerke* 2005, pp. 223-233.
- BOUNIA 2004 = BOUNIA A., *The Nature of Classical Collection. Collectors and Collections, 100 BC-100 CE*, Aldershot-Burlington 2004.
- Bronzi di Riace* 2020 = MALACRINO C.G., CASTRIZIO D. (a cura di), *I bronzi di Riace. Studi e ricerche*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Reggio Calabria 2020.
- CALCANI 2009 = CALCANI G., *Skopas di Paros*, Roma 2009.
- CANOBBIO 2008 = CANOBBIO A., *Epigrammata longa e breves libelli. Dinamiche formali dell'epigramma marzialiano*, in MORELLI A.M. (a cura di), *Epigramma longum. Da Marziale alla tarda antichità*, I (Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino. Collana Scientifica 1), Cassino 2008, pp. 169-193.
- CANOBBIO 2011 = CANOBBIO A., *Parole greche in Marziale: tipologie di utilizzo e tre problemi filologici (3,20,5; 3,77,10; 9,44,6)*, in BONADEO A., CANOBBIO A., GASTI F. (a cura di), *Filellenismo e identità romana in età flavia. Atti della VIII Giornata ghisleriana di Filologia classica*, Pavia 2011, pp. 59-89.
- CIRUCCI 2005 = CIRUCCI G., *Sculture greche di VI-IV secolo a.C. reimpiegate nella Roma antica. Una proposta di sintesi*, in *RIA* 60, III Serie, XXVIII, 2005, pp. 9-58.
- COARELLI 2012 = COARELLI F., *Palatium. Il Palatino dalle origini all'impero*, Roma 2012.
- COATES-STEPHENS 2017 = COATES-STEPHENS R., *Statue Museums in Late Antique Rome*, in *ArchCl* 68, 2017, pp. 309-342.
- COLEMAN 2006 = COLEMAN K.M., *M. Valerii Martialis Liber Spectaculorum. Introduction, Translation and Commentary*, Oxford 2006.
- COLZANI 2021 = COLZANI G., *Statue in piccolo formato nel mondo greco e romano. La scultura ideale* (Materia e arte 9), Sesto Fiorentino 2021.
- 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 1991 = CORSO A., *Prassitele: Fonti epigrafiche e letterarie. Vita e opere*, III (Xenia Quaderni 10), Roma 1991.
- CORSO 1994 = CORSO A., *La vacca di Mirone*, in *NumAntCl* 23, 1994, pp. 49-91.
- CORSO 2001 = CORSO A., *Attitudes to visual arts of classical Greece in late Antiquity*, in *Eulimene* 2, 2001, pp. 13-51.
- CORSO 2004 = CORSO A., *A Group of Tyrant-Slayers made by Praxiteles*, in FANO SANTI M. (a cura di), *Studi di archeologia in onore di Gustavo Traversari* (Studia Archaeologica 141), I, Roma 2004, pp. 221-229.
- CORSO 2013a = CORSO A., *The Art of Praxiteles, IV. The Late Phase of his Activity* (Studia Archaeologica 190), Roma 2013.
- CORSO 2013b = CORSO A., *Cupido fulmen tenens*, in *Paros* 2013, pp. 433-442.
- CORSO 2016 = CORSO A., *Sugli agoni di artisti nella Grecia classica*, in *RendLincei* s. 9, 27, 2016, pp. 115-127.

- CORSO, ROMANO 1997 = CORSO A., ROMANO E., *Traduzione e commento*, in GROS P. (a cura di), *Vitruvio, De Architectura*, I, Torino 1997.
- DESPINIS 2005: DESPINIS G.I., *Die Statue der Göttermutter des Agorakritos*, in *Meisterwerke* 2005, pp. 143-154.
- DESPINIS 2008 = DESPINIS G.I., *Klassische Skulpturen von der Athener Akropolis*, in *AM* 123, 2008, pp. 234-340.
- DETERLING 2023 = DETERLING J., *Zum Ares Borghese*, in *AA* fasc. 1, 2023, pp. 239-264.
- 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 2019 = DORANDI T., *Antigono di Caristo artista e scrittore d'arte*, in ADORNATO G., FALASCHI E., POGGIO A. (a cura di), *Peri graphikès. Pittori, tecniche, trattati, contesti tra testimonianze e ricezione*, Milano 2019, pp. 135-149.
- EHRHARDT 1997 = EHRHARDT W., *Versuch einer Deutung des Kultbildes der Nemesis von Rhamnous*, in *AntK* 40, 1, 1997, pp. 29-39.
- FAEDO 2020 = FAEDO L., *Gilding. Art an Technique, Vision and Morals*, in ANGISSOLA A., GRÜNER A. (eds.), *The Nature of Art. Pliny the Elder on Materials (Materiality I)*, Turnhout 2020, pp. 224-235.
- FRANCIOSI 2007 = FRANCIOSI V., *Il 'Doriforo' di Policletto*, Napoli 2007.
- FRANCIOSI 2020 = FRANCIOSI V., *I Bronzi di Riace e lo scudo del "Doriforo"*, in *Bronzi di Riace* 2020, pp. 117-132.
- GANTAR 1968 = GANTAR K., *Procope et les statues du Forum Pacis à Rome*, in *Aves* 19, 1968, pp. 189-193.
- GASPARRI 2007 = GASPARRI C., *Rec. a Meisterwerke* 2005, in *BjB* 207, 2007, pp. 381-384.
- GASPARRI 2020 = GASPARRI C., *Sul riuso degli originali greci a Roma. Il frontone del Tempio di Apollo Sosiano*, in *RM* 126, 2020, pp. 429-455.
- GEOMINY 1992 = GEOMINY W., s.v. *Niobidai*, in *LIMC* 1992, VI, pp. 914-929.
- GEOMINY 2004 = GEOMINY W., *Die Zeit von 390 bis 360, v. Chr.*, in *Bildhauerkunst* 2004, pp. 259-302.
- GHILARDI 2006 = GHILARDI M., *Trasformazioni del paesaggio urbano. Il templum Pacis durante la guerra greco-gotica (a proposito di Procop. Goth. IV, 21)*, in GHILARDI M., GODDARD C.J., PORENA P. (eds.), *Les cités de l'Italie tardo-antique IV^e-VI^e siècle. Institutions, économie, société, culture, religion* (Collection de l'École française de Rome 369), Rome 2006, pp. 137-148.
- GHILARDI 2006-2009 = GHILARDI M., «Com'essa sia fatta io, che l'ho vista, vengo a riferire». *La città di Roma nel De Bello Gothico di Procopio di Cesarea*, in *Romanobarbarica* 19, 2006-2009 (= PLEBANI E. [a cura di], *Società e cultura Società e cultura in età tardoantica e altomedievale. Studi in onore di Ludovico Gatto*), pp. 109-135.
- GHISELLINI 2013 = GHISELLINI E., *Skopas' Echoes in Alexandrian Sculpture*, in *Skopas* 2013, pp. 511-532.
- GREGORI 1994 = GREGORI G.L., *Opus Phidiae, opus Praxitelis*, in NISTA L. (a cura di), *Castores. L'immagine dei Dioscuri a Roma*, catalogo della mostra Roma, Roma 1994, pp. 209-214.
- GREWING 1997 = GREWING F., *Martial, Buch VI. Ein Kommentar* (Hypomnemata 115), Göttingen 1997.
- HENRIKSÉN 1999 = HENRIKSÉN C., *Martial Book IX. A Commentary*, 2 (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Latina Upsalensia 24:2), Uppsala 1999.
- HIGGBIE 2017 = HIGGBIE C., *Collectors, Scholars, and Forgers in the Ancient World. Object Lessons*, Oxford 2017.
- VON DEN HOFF 2014 = VON DEN HOFF R., *Neues im 'Alexanderland': Ein frühellenistisches Bildnis Alexander des Großen*, in *GöttEAlt* 17, 2014, pp. 209-245.
- HÖLSCHER 1985 = HÖLSCHER T., *Die Geschlagenen und Ausgelieferten in der Kunst des Hellenismus*, in *AntK* 28, 2, 1985, pp. 120-136.
- HÖLSCHER 2015 = HÖLSCHER T., *Wandering Penelope. Multiple Originals in Classical Greece*, in *Serial/Portable Classic* 2015, pp. 119-123.
- KALKMANN 1898 = KALKMANN A., *Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius*, Berlin 1898.
- KAY 1999 = KAY N.M., *Martial Book XI. A Commentary*, Oxford 1999.
- KANSTEINER 2003 = KANSTEINER S., *Ein Apoxyomenos des 5. Jahrhunderts. Überlegungen zu einer von Cavaceppi ergänzten Statue*, in BURNETT GROSSMANN J., PODANY G., TRUE M. (eds.), *History of Restoration of Ancient Stone Sculptures*, Los Angeles 2003, pp. 45-60.
- KANSTEINER 2017 = KANSTEINER S., *Research on Masterpieces and their Sculptors*, in LICHTENBERG A., RAJA R. (eds.), *The Diversity of Classical Archaeology* (Studies in Classical Archaeology 1), Turnhout 2017, pp. 47-61.

- KEESLING 2018 = KEESLING C.M., *Epigraphy of Appropriation: Retrospective Signatures of Greek Sculptors in the Roman World*, in NG D.Y., SWETNAM-BURLAND M. (eds.), *Reuse and Renovation in Roman Material Culture. Functions, Aesthetics, Interpretations*, Cambridge 2018, pp. 84-111 (note a pp. 248-252).
- KOVACS 2022 = KOVACS M., *Vom Herrscher zum Heros. Die Bildnisse Alexanders des Großen und die Imitatio Alexandri* (Tübinger Archäologische Forschungen 34), Rahden/West. 2022.
- KUTTNER 2016: KUTTNER A., *A Tortured Image: The Biography of Lucullus' Dying Hercules*, in *California Italian Studies* 6, 1, 2016, pp. 1-25.
- LEARY 1996 = LEARY T.J., *Martial Book XIV. The Apophoreta*, London 1996.
- LEHMANN 1945 = LEHMANN K., *A Roman Poet Visits a Museum*, in *Hesperia* 14, 3, 1945, pp. 259-269.
- Lisippo 1995 = MORENO P. (a cura di), *Lisippo. L'arte e la fortuna*, catalogo della mostra Roma, Monza 1995.
- LUBIAN 2011 = LUBIAN F., "Bildepigramme" classici e titoli historiarum tardoantichi: "notional ékphrasis" ed integrazione ermenutica fra continuità e cambiamento, in *Letras Clássicas* 15, 2011, pp. 38-50.
- LUPI, BETORI, CALANDRA 2015 = LUPI A., BETORI A., CALANDRA E., *Niobides en marbre dans la villa attribuée à Valerius Messalla Corvinus à Ciampino, Rome*, in *CRAI* 159, 1, 2015, pp. 491-521.
- MACDONALD 2017 = MACDONALD C., *Take-Away Art: Ekphrasis and Appropriation in Martial's Apophoreta 170-82*, in *CLAnt* 36, 2, 2017, pp. 288-316.
- MACHADO 2021 = MACHADO C., *Statue habit and statue culture in Late Antique Rome*, in *JRA* 34, 2021, pp. 632-666.
- MADERNA 2004 = MADERNA C., *Die letzten Jahrzehnte der spätklassischen Plastik*, in *Bildhauerkunst* 2004, pp. 303-382.
- MARTINEZ 2007 = MARTINEZ J.-L., *L'Apollon Sauroctone*, in PASQUIER A., MARTINEZ J.-L. (éds.), *Praxitèle*, catalogo della mostra Parigi, Paris 2007, pp. 202-215.
- MATTIACCI 2011 = MATTIACCI S., *Da Kairos a Occasio. Un percorso tra letteratura e iconografia*, in CRISTANTE L., RAVALICO S. (a cura di), *Il calamo della memoria, IV. Riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità* (Polymnia 13), Trieste 2011, pp. 127-154.
- MATTIACCI 2014 = MATTIACCI S., *Prometeo ebbro e i suoi monstra (a proposito di Mart. 14.182 e Phaedr. 4.16)*, in *Lexis* 32, 2014, pp. 315-330.
- MATTUSCH 2014 = MATTUSCH C.C., *Enduring Bronze. Ancient Art, Modern Views*, Los Angeles 2014.
- MATTUSCH 2015 = MATTUSCH C.C., *Immagini ripetute: bellezza in economia*, in DAEHNER M., LAPATIN K. (a cura di), *Potere e pathos. Bronzi del mondo ellenistico*, catalogo della mostra Firenze, Firenze 2015, pp. 111-125.
- MATTUSCH 2017 = MATTUSCH C.C., *The Name of the Artist, the Fame of the Bronze and the Bane of Multiples*, in *Techne* 45, 2017, pp. 14-23 (= *Bronzes grecques et romaines: études récentes sur la statuaire antique*: <https://journals.openedition.org/techne/1220>).
- Meisterwerke* 2005 = STROCKA V.M. (Hrsg.), *Meisterwerke. Internationales Symposium anlässlich des 105. Geburtstages von Adolf Furtwängler*, München 2005.
- MORENO 2013 = MORENO P., *I Dioscuri del Quirinale copie da Fidia e Prassitele I*, in *NumAntCl* 42, 2013, pp. 147-198.
- MOSCH 2021 = VON MOSCH C., *Augustus und die Macht der Kùbe. Myrons Färse und Phidias' Kub in Rom*, in *JNG* 71, 2021, pp. 311-385.
- NEILS 2017 = NEILS J., *Praxiteles to Caravaggio: The Apollo Sauroktonos Redefined*, in *ArtB* 99, 4, 2017, pp. 10-30.
- ÖZŞEN s.d. = ÖZŞEN I., *Vincenzo Franciosi und der 'Doryphoros' des Polyklet*, Berlin s.d.
- PAFUMI 2016 = PAFUMI S., *Su un tipo statuario femminile di età ellenistica (c.d. Niobide Louvre-Napoli) e lo scultore Nikeratos di Atene*, in *Herom* 5, 2, 2016, pp. 237-266.
- PALAGIA 2010 = PALAGIA O., *Pheidias epoiese: Attribution as Value Judgement*, in MACFARLANE F., MORGAN C. (eds.), *Exploring Ancient Sculpture (BICS Suppl. 104)*, London 2010, pp. 97-107.
- PALAGIA 2020 = PALAGIA O., *The Case of the Schwarzenberg Alexander*, in DELIVORRIAS A., VIKELA E., ZARKADAS A. (eds.), *Sponde. Apheroma ste mneme tou Giorgou Despina*, Athena 2020, pp. 611-618.
- PAPINI 2018 = PAPINI M., *Il Canone di Policletto*, in *Lexicon Philosophicum (Special Issue)*, 2018, pp. 5-41.
- PAPINI 2022 = PAPINI M., *Inexplicabilis multitudo. Le statue in bronzo del IV-I sec. a.C.*, in *ASAtene* 100, 1, 2022, pp. 183-209.
- PAPINI 2023 = PAPINI M., *Tra misure e magnificenza: lo Zeus di Olimpia da Callimaco a Marziale*, in *AevumAnt* n. s. 23, 2023, pp. 147-172.

- PARISI PRESICCE, TOUCHETTE 2002 = PARISI, PRESICCE C., TOUCHETTE L.-A., *A 'rediscovered' colossal bronze bull in the Conservatori Museum*, in MATTUSCH C.C., BRAUER A., KNUDSEN S.E. (eds.), *From the Parts to the Whole*, 2 (JRA Suppl. 39), Portsmouth 2002, pp. 73-82.
- PEKÁRY 2007 = PEKÁRY T., *Phidias in Rom. Beiträge zum spätantiken Kunstverständnis* (Philippika. Marburger altertumskundliche Abhandlungen 16), Wiesbaden 2007.
- PICCIONI 2018 = PICCIONI F. (a cura di), *Apuleio. Florida. Introduzione, testo, traduzione e commento*, Cagliari 2018.
- PINI 2006 = PINI L., *Omero, Menandro e i 'classici' latini negli Apophoreta di Marziale: criteri di selezione e ordinamento*, in *RFil* 134, 2006, pp. 443-478.
- PITTÀ 2021 = PITTÀ A., P. Papinius Statius, *Silvae Liber I. I carmi di Domiziano. Volume I: introduzione al ciclo, epistola prefatoria, carme 1* (Biblioteca Nazionale. Serie dei classici greci e latini. Testi con commento filologico XXV), Firenze 2021.
- PREISSHOFEN 2002 = PREISSHOFEN R., *Der Apollon Sauroktonos des Praxiteles*, in *AntPl* 28, 2002, pp. 41-115.
- PRIOUX 2008 = PRIOUX É., *Petits musées en vers. Épigramme et discours sur les collections antiques*, Paris 2008.
- REBAUDO 2016 = REBAUDO L., *Originali, copie e copisti nel mondo ellenistico e romano*, in *Eidola* 13, 2016, pp. 63-75.
- RIDGWAY 1997 = RIDGWAY B.S., *Fourth-Century Styles in Greek Sculpture*, Madison 1997.
- ROBERT 2009 = ROBERT R., *Le cordonnier qui se prenait pour un peintre*, in BALANSARD A., DORIVAL G., LOUBET M. (éds.), *Les fondaments de la tradition classique. Études réunies en hommage à Didier Pralon*, Aix-en-Provence 2009, pp. 237-250.
- RÜHL 2006 = RÜHL M., SATURNALICIO LUSIT ET IPSE LUTO: *Martial und die Kunst in den Apophoreta*, in *RhM* 149, 3-4, 2006, pp. 287-309.
- SALADINO 2006 = SALADINO V., *L'Atleta con lo strigile*, in MICHELUCCI M. (a cura di), *L'Atleta della Croazia*, catalogo della mostra Firenze, Firenze-Milano 2006, pp. 35-51.
- SALEMME 2005 = SALEMME C., *Marziale e la poesia delle cose*, Napoli 2005.
- SCHÖFFEL 2002 = SCHÖFFEL C., *Martial, Buch 8. Eileitung, Text, Übersetzung, Kommentar* (Palingenesia 77), Stuttgart 2002.
- Serial/Portable Classic* 2015 = SETTIS S., ANGUISSOLA A., GASPAROTTO D. (eds.), *Serial/Portable Classic. The Greek Canon and its Mutations*, catalogo della mostra Milano, Milano 2015.
- SETTIS 2015 = SETTIS S., *Supremely Original. Classical Art as Serial, Iterative, Portable*, in *Serial/Portable Classic* 2015, pp. 51-72.
- Skopas* 2013 = KATSONOPOULOU D., STEWART A. (eds.), *Paros 3. Skopas and his world*. Proceedings of the Third International Conference on the Archaeology of Paros and the Cyclades, Athens 2013.
- SOLDEVILA 2006 = SOLDEVILA R.M., *Martial Book IV. A Commentary* (Mnemosyne Suppl. 278), Leiden-Boston 2006.
- STEWART 1977 = STEWART A.F., *Skopas of Paros*, Park Ridges 1977.
- STEWART 2012 = STEWART A., *Hellenistic freestanding sculpture from the Athenian agora, 1: Aphrodite*, in *Hesperia* 81, 2, 2012, pp. 267-342.
- STEWART, FRISCHER, ABDELAZIZ 2022 = STEWART A., FRISCHER B., ABDELAZIZ M., *Fear and Loathing in the Hellenistic Agora. Antenor's Tyrannicides return*, in *Hesperia* 91, 2, 2022, pp. 311-350.
- STIRLING 2018 = STIRLING L.M., *From Mystery Masterpiece to Roman Artwork: The Journey of the Aspasia Type in the Roman Empire*, in LONGFELLOW B., PERRY E.E. (eds.), *Roman Artists, Patrons, and Public Consumption. Familiar Works Reconsidered*, Ann Arbor 2018.
- STROCKA 2005 = STROCKA V.M., *Kopien nach Pheidias: Logische Stilentwicklung oder circulus vitiosus?*, in *Meisterwerke* 2005, pp. 121-142.
- STROCKA 2009: STROCKA V.M., *Der Hercules tunicatus auf dem Forum Romanum: Plin. nat. 34, 93*, in EINICKE R. et al. (Hrsg.), *Zurück zum Gegenstand. Festschrift für Andreas E. Furtwängler*, Langenweißbach 2009, I, pp. 99-107.
- TUCCI 2017 = TUCCI P.L., *The Temple of Peace in Rome, 1. Art and Culture in Imperial Rome*, Cambridge 2017.
- WERNICKE 1890 = WERNICKE K., *Zum Verzeichnis der Werke des Skopas*, in *JdI* 5, 1890, pp. 148-150.
- WILLIAMS 2004 = WILLIAMS C.A., *Martial, Epigrams Book Two. Introduction, Translation and Commentary*, Oxford 2004.