



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)

Matteo CADARIO, *Un diverso modo di firmare o un marchio di qualità? La techne di Teodoro di Samo nelle Tabulae Iliacae*

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. CADARIO, *Un diverso modo di firmare o un marchio di qualità? La techne di Teodoro di Samo nelle Tabulae Iliacae*, in PAPINI M. (a cura di), *Antichi maestri in Grecia e a Roma, Thiasos* 13.2, 2024, pp. 137-149

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



UN DIVERSO MODO DI FIRMARE O UN MARCHIO DI QUALITÀ? LA *TECHNE* DI TEODORO DI SAMO NELLE *TABULAE ILLACAE*

Matteo Cadario*

Keywords: *Tabulae Iliacae*, artists' signatures, *techne tinos*, Theodorus of Samos, miniature artworks.

Parole chiave: *Tabulae Iliacae*, firme degli artisti, *techne tinos*, Teodoro di Samo, oggetti in miniatura.

Abstract:

This article concerns the Tabulae Iliacae and the formula of the signature (τέχνη Θεοδώρου) present on six of them. It aims to establish whether that formula was a real signature of an artist called Theodorus or an allusion to the replica of the prestigious techne of a famous archaic master, Theodorus of Samos, who was considered a skillful inventor of miniature artworks. To achieve this result, after a presentation of the Tabulae Iliacae, the article examines the signatures containing the word techne followed by the name of the artist in the genitive case, distinguishing the metrical inscriptions (very useful for better contextualizing the literary tradition that inspired the "signature" present on the Tabulae) from the use of this formula in ancient authors such as Pausanias. Then the article investigates the use of techne with adjectives deriving from the name of an artist. In this way, the prestige of the formula used in the Tabulae was highlighted to conclude that a reference to the art of a great master such as Theodorus of Samos responded very well to the taste for leptotes and miniature artworks common among the Roman aristocracy of the early imperial age.

L'articolo riguarda le Tabulae Iliacae e la formula della presunta firma τέχνη Θεοδώρου presente su sei di esse e intende stabilire se si tratta di una firma vera e propria di un artista di nome Teodoro oppure dell'allusione alla riproduzione della prestigiosa techne di un celebre maestro arcaico, Teodoro di Samo, che era ritenuto un esperto artefice di opere d'arte in miniatura. Per raggiungere questo risultato, dopo una presentazione delle Tabulae Iliacae, sono state esaminate le firme contenenti la parola techne seguita dal nome dell'artista al genitivo, distinguendo le iscrizioni metriche (utili a inquadrare meglio la tradizione letteraria a cui la "firma" presente nelle Tabulae era ispirata) dall'uso di questa formula in autori come Pausania. Di seguito è stato esaminato l'uso di techne insieme agli aggettivi derivanti dal nome di un artista. In questo modo è stata evidenziata la specificità della formula usata nelle Tabulae per concludere che un riferimento all'arte di un grande maestro come Teodoro di Samo rispondeva bene al gusto per la leptotes e per la miniaturizzazione diffuso presso l'aristocrazia romana della prima età imperiale.

Nous sommes encombrés de statues, gorgés de délices peintes ou sculptées, mais cette abondance fait illusion; nous reproduisons inlassablement quelques douzaines de chefs-d'oeuvre que nous ne serions plus capables d'inventer. M. Yourcenar, Memoires d'Hadrien, p. 138

Questo intervento riguarda le cosiddette *Tabulae Iliacae*¹ e in particolare la formula della presunta firma apposta su sei di esse. Chiarire per quanto possibile il significato dell'uso del sintagma τέχνη Θεοδώρου² e stabilire se si tratti di una firma vera e propria di un artefice di nome Teodoro o piuttosto dell'allusione alla riproduzione della *techne* di un celebre maestro arcaico può infatti aiutare a riflettere sulla consapevolezza con cui nella Roma della prima età imperiale

*Università degli Studi di Udine; matteo.cadario@uniud.it

¹ Sull'insieme delle *tabulae* vedi SADURSKA 1964; SALIMBENE 2002; VALENZUELA MONTENEGRO 2004; SQUIRE 2011; SQUIRE 2013; PETRAIN 2014; SQUIRE 2015a, pp. 502-509; SQUIRE

2023, pp. 49-59. La pertinenza della *tabula* anepigrafe trovata a Cuma (23Ky) al gruppo resta discussa: è favorevole GASPARRI 2009, mentre è scettico SQUIRE 2011, pp. 413-416. Ringrazio Lucia Floridi e gli anonimi referee per osservazioni e suggerimenti.

un atelier poteva eventualmente appropriarsi e vantarsi delle qualità riconosciute a un celebre artista del passato e trovare un mercato in un pubblico altrettanto informato da ritenere che possedere o esibire un prodotto di questo genere potesse essere prestigioso. Nel perenne dibattito sull'atteggiamento degli acquirenti romani verso le cosiddette copie e rielaborazioni tratte dall'arte greca, indagare il significato di un termine di per sé polivalente come *technē* in queste "firme" potrebbe segnare un punto a favore di un meccanismo di scelta basato non solo sul soggetto, comunque di norma determinante, ma anche sul prestigio di un artista e del suo "stile"³.

1. *Le Tabulae Iliacae: uno status quaestionis*

Le sei *tabulae* "teoderee" appartengono a un gruppo più ampio di manufatti comprendente ventidue o forse ventitré oggetti simili, dei quali in realtà solo sedici rappresentano effettivamente scene tratte dalla tradizione dei poemi omerici e ciclici. Alcune *tabulae* si riferiscono infatti al ciclo tebano/ercoleo e tre alle gesta di Alessandro Magno. Caratteristiche comuni sono le dimensioni e gli spessori molto ridotti, l'uso di pietre "tenere" come calcite e palombino e la miniaturizzazione delle scene figurate e delle epigrafi. Le iscrizioni possono fungere da brevi didascalie delle figure o indicare eccezionalmente le fonti letterarie seguite, ma talora riportano anche lunghi e ambiziosi testi poetici, filologici e storici. Circolazione e produzione si riferiscono ad ambiti geografici e cronologici circoscritti, ossia a Roma e al Lazio e, con l'eccezione della Tabula Albani (19J), a un periodo compreso tra la piena età augustea e la prima età giulio-claudia⁴. Lo conferma il sicuro riferimento cronologico alla prima età tiberiana derivante dalla riproduzione del testo del cosiddetto *Chronicum Romanum* in due *tabulae* raffiguranti le gesta di Alessandro Magno. Trattandosi di una cronografia universale riferita al 15/16 d.C., la riproduzione di un testo di natura così occasionale avrebbe infatti perso rapidamente la sua attualità⁵.

Le *tabulae* di tema strettamente iliadico condividono inoltre la forma compositiva mediante la disposizione di una serie di registri figurati intorno a una scena centrale⁶. Le caratteristiche comuni suggeriscono l'esistenza di una bottega specializzata, ma le differenti mani riconoscibili nelle scene figurate e nelle iscrizioni nonché le diverse strategie di impaginazione e didascalizzazione⁷ mostrano l'intervento di artefici diversi e una certa libertà compositiva⁸. Per quanto concerne l'identificazione almeno dell'atelier principale ci si è soffermati sulla menzione dell'arte teodorea in sei *tabulae* e in particolare sulla ripetizione, con una minima variante, dell'epigramma di dedica in due di esse, ossia la *Tabula Capitolina* e quella newyorkese: τέχνην τὴν Θεοδώρηον μάθε τάξιν Ὀμήρου / ὄφρα δαίεις πάσης μέτρον ἔχης σοφίας⁹. Il testo dimostra una grande ambizione, visto che, ricorrendo probabilmente a citazioni da Stesicoro (fr. 100.11-12 Davies, Finglass) e dal prologo degli *Aitia* di Callimaco, invita ad apprendere proprio l'arte teodorea per riprodurre fedelmente l'ordine (*taxis*) di Omero e quindi ambire alla pienezza della sapienza¹⁰.

Di per sé le *tabulae* si inseriscono in una ricca tradizione visuale interessata fin dall'età ellenistica (cfr. gli "*Homeric Becher*") a tradurre in immagini le vicende dei poemi omerici, trasformandole in sequenze di episodi e adattandole spesso a oggetti di piccole dimensioni¹¹. La soluzione compositiva adottata nella *Tabula Capitolina*, un vero e proprio polittico con la grandiosa scena centrale ispirata alla pittura topografica ellenistica, sembra però un'innovazione dell'atelier, che potrebbe avervi applicato soluzioni impiegate anche dalla "pittura trionfale" per le immagini di conquista di città¹² (fig. 1). La scena non era concepita come sincronica, ma mostrava insieme momenti consecutivi, distinguendo la *nyctomachia* cittadina in alto dalle vicende della mattina seguente ambientate sul lido troiano in basso e ripetendo di conseguenza alcune figure¹³. In questo modo era possibile seguire gli eventi in un ordine spaziale che

² Questa "firma" è attestata nelle *tabulae* 2NY, 3C, 5O e 20Par.

³ Sul tema vedi REBAUDO 2016. Il caso più evidente di citazione del modello in una copia resta l'Afrodite di Menofanto (*IGUR* IV 1577; *DNO* 4233).

⁴ Sulla datazione: VALENZUELA MONTENEGRO 2004, pp. 307-308; SQUIRE 2011, pp. 58-63; PETRAIN 2014, pp. 19-20. Sulla circolazione: SALIMBENE 2002, p. 27. Gli echi virgiliani potrebbero offrire un possibile *t. post quem*.

⁵ Per la datazione del testo: BATTISTONI 2013, pp. 234-235. Per le conseguenze sulle *tabulae*: SALIMBENE 2002, p. 26; VALENZUELA MONTENEGRO 2004, p. 307; PETRAIN 2014, p. 20.

⁶ PETRAIN 2014, pp. 77-93. Vd. le *tabulae* 1A-3C; 6B-9D; 16SA e 20Par-21Fro (con *Ilioupersis* centrale = 1A-3C; 6B-9D). L'impaginazione è però sempre diverso.

⁷ Le didascalie vere e proprie sono sempre in basso, ma i sommari o i "titoli" o ancora i numeri dei canti omerici sono in posizione sempre differenti rispetto alle scene figurate, il che fa pensare a una certa libertà compositiva.

⁸ Sulla base dei contenuti e dell'impaginazione in SADURSKA 1964, pp. 10-12, si era pensato a quattro atelier, ma in SALIMBENE 2002, pp. 22-25 sono escluse dall'atelier principale solo la *Tabula Chigi* (17M) e la *Tabula Albani* (19J). Vd. anche VALENZUELA MONTENEGRO 2004, pp. 301-302; PETRAIN 2014, pp. 17-19.

⁹ Alcune presentano sul verso dei giochi di parole inseriti in una scacchiera/quadrato magico, che danno come soluzione una firma, che è presente in forma di epigramma anche sul recto della *Tabula Capitolina* e della *tabula newyorkese* (2NY) SQUIRE 2011, pp. 197-210; PETRAIN 2014, pp. 62-68. Cfr. anche BUA 1971.

¹⁰ *DNO* 2014, IV, pp. 648-649, n. 4251; PETRAIN 2014, pp. 49-51. Per gli echi stesicorei: LEHNUS 1972, pp. 54-55; SQUIRE 2011, pp. 106-108; per quelli callimachei: PETRAIN 2012, pp. 614-619; PETRAIN 2014, pp. 49-62.

¹¹ GIULIANI 2003, pp. 263-280.

¹² CADARIO 2023, p. 325.

¹³ Su questa forma di narrazione asincrona: PETRAIN 2014, pp. 118-122.

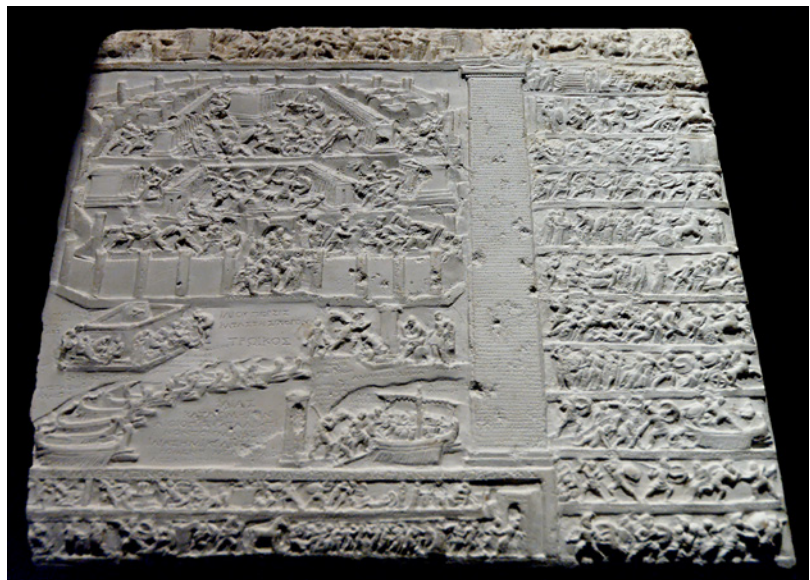


Fig. 1 Tabula Iliaca Capitolina. Roma, Musei Capitolini, inv. MC316 (Wikimedia Commons).

ne consentiva una fruizione libera e selettiva insieme. Per i dettagli delle singole scene si attingeva dal repertorio iconografico tradito, replicando, dove possibile, gli sfondi e le situazioni ricorrenti (si pensi alle immagini di compianto funebre) e impiegando *schemata* specifici e ben noti solo per alcuni highlights, tra i quali il Cavallo, Menelao e Patroclo, il suicidio di Aiace, il ratto del Palladio o la fuga di Enea¹⁴.

Ne consegue che nel dibattito sulle fonti letterarie – dichiarate e non – della *tabula*, sia più prudente distinguere la selezione degli episodi rappresentati, che potrebbe benissimo essere sostanzialmente stesicorea, sia dalla loro specifica rappresentazione, che seguiva autonomamente la tradizione iconografica prevalente di ciascun episodio, sia dalla composizione generale della scena, che sembra originale nell'impaginazione e potrebbe essere stata aggiornata secondo gli interessi dei potenziali acquirenti romani, come suggeriscono la centralità di Enea e gli eventuali debiti virgiliani (sui quali vd. anche *infra*)¹⁵. Non sembra quindi utile cercare in età ellenistica un modello complessivo vero e proprio, tanto meno in edizioni illustrate dei poemi, postulate di fatto solo a partire dall'analisi della sequenza di immagini del fregio del primo canto dell'Iliade¹⁶. È tuttavia verosimile che l'atelier abbia prodotto almeno un prototipo, di cui la *Tabula Capitolina* è oggi la versione più ampia conservata raffigurante il ciclo troiano, ma l'esistenza di soluzioni differenti è suggerita almeno dalla *Tabula Zenodotea* (8E), in cui la parte conservata dell'*Ilioupersis* presenta alcune figure di (anonimi) combattenti assenti altrove. Le due *tabulae Aspidis* dimostrano invece la possibilità di produrre gli stessi soggetti in formati diversi¹⁷.

Funzione e committenza hanno generato interpretazioni contrastanti: le *tabulae* sono state considerate sussidi mnemotecnici o didattici¹⁸, riferendone talora il possesso ad acquirenti facoltosi ma illetterati (i *nouveaux riches* descritti da Petronio)¹⁹, oppure veri e propri strumenti dinastici celebranti Enea e la *gens Iulia*²⁰. Tuttavia, l'analisi sia dei testi letterari iscritti sia dei "quadrati magici" presenti sul verso, ritenuti affini ai *technopaegnia* ellenistici, ha consentito di rivalutare l'erudizione del progetto di molti di questi prodotti e di conseguenza il "pubblico" delle *tabulae*²¹. Basti pensare alla *Tabula Aspidis I* e al suo circuito di rimandi tra l'oggetto reale, dove era iscritto il testo efrastico omerico, e l'oggetto immaginario, descritto nel testo iscritto e a sua volta riprodotto in miniatura nell'oggetto reale²². Le poche provenienze accertate da ville e *horti* confermano del resto la circolazione in contesti aristocratici e ne suggeriscono un uso conviviale, favorito da miniaturizzazione e maneggevolezza²³. Inoltre la riproduzione del *Chronicum Romanum*,

¹⁴ Per una esauriente analisi delle fonti iconografiche della Tabula: VALENZUELA MONTENEGRO 2004, pp. 24-149. Vd. da ultimo anche SQUIRE 2015b, pp. 162-164.

¹⁵ Sul rapporto con Stesicoro e in particolare per la presenza di Enea: DAVIES, FINGLASS 2014, fr. 105, pp. 428-436, e cfr. SCAFOGLIO 2005; CARVALHO 2022, pp. 87-95. Vd. però anche HORSFALL 1979; PETRAIN 2014, pp. 97-102.

¹⁶ Sull'esistenza di una edizione illustrata dei poemi omerici, difficilmente dimostrabile: WEITZMANN 1970, pp. 38-41 e cfr. SALIMBENE 2002, pp. 11-13.

¹⁷ *Tabula Aspidis I*: SQUIRE 2011, pp. 303-324; SQUIRE 2012; PETRAIN 2014, pp. 64-65; SQUIRE 2018, pp. 357-417. *Tabula Aspidis II*: SQUIRE 2011, pp. 206; 341-349; 395-396; PETRAIN 2014, pp. 64-65.

¹⁸ ROUVERET 1988.

¹⁹ HORSFALL 1979, pp. 34-36; HORSFALL 2008, pp. 587-590.

²⁰ SADURSKA 1964, pp. 16-19.

²¹ SQUIRE 2010; SQUIRE 2011, pp. 87-126. Il testo del trattato di Zenodoto sulla durata in giorni dell'Iliade (8E), le sinossi della *Tabula Capitolina*, i sommari in versi della *Tabula Sarti* (PETRAIN 2012, pp. 619-630) e le didascalie che descrivono episodi celebri come la battaglia presso le navi (ἐπι ναυσὶ μάχη) si rifanno alla tradizione filologica alessandrina.

²² Cfr. SQUIRE 2011, pp. 364-365.

²³ SALIMBENE 2002, p. 32. Si è pensato alla collocazione nelle biblioteche (cfr. SALIMBENE 2002, p. 31; PETRAIN 2014, pp. 145-164) o, visto il peso modesto, all'uso come *mirabilia* o *discursive objects* conviviali: cfr. SQUIRE 2015b.

un testo che presuppone un committente così ambizioso da voler/poter scegliere uno specifico anno contemporaneo come punto di riferimento della storia universale, implica attribuire all'iniziativa di costui almeno l'ispirazione delle *tabulae* che riproducevano quella cronografia, confermando così la diffusione di questi oggetti presso l'élite romana.

Nel caso della *Tabula Capitolina* l'importanza attribuita alla figura di Enea, rappresentato tre volte nell'*Ilioupersis* e più volte nei singoli canti dell'*Iliade*, fa comunque pensare a una rilettura "provvidenziale" della guerra quale premessa del viaggio dell'eroe e del suo compito di *inferre Latio i sacra* troiani (Verg. *Aen.* I, 6). Lo suggerisce proprio la rappresentazione dell'episodio della loro consegna nel corso della battaglia notturna, un *hapax* iconografico che evoca immediatamente l'incontro con Panto durante la *nyctomachia* (Verg. *Aen.* II, 320-326)²⁴. Se infatti la presenza dei *sacra* nella scena della fuga di Enea era parte da tempo della tradizione iconografica²⁵, mostrare in che modo l'eroe ne era venuto in possesso accendeva un focus sul loro trasporto in Occidente. A esso infatti alludeva la rappresentazione dell'imbarco dell'eroe verso l'Esperia (εις τὴν Ἑσπερίαν), in cui il possesso dei *sacra* era sottolineato da una didascalia (Ἀγχίσις καὶ τὰ ἱερά)²⁶. Ma rappresentarne la consegna significava anche rispondere alla stessa domanda che si era fatto anche Virgilio, il quale, oltre a citare più volte i *sacra* a partire dal sogno di Ettore, aveva risolto il problema del loro possesso da parte di Enea proprio mediante l'incontro con Panto. È difficile quindi non vedere qui un'influenza del poema sulla composizione della *Tabula* e di conseguenza un'ulteriore prova della loro ideazione in ambiente romano. In ogni caso il viaggio di Enea sarebbe stato visto quindi in una prospettiva romana, se non "giulia", certo molto attuale tra l'età augustea e giulio-claudia²⁷.

2. La "firma" apposta sulle *tabulae*

È giunto il momento di riflettere sulla particolarità della cosiddetta firma, considerandola dal punto di vista dell'atelier che scelse di completare le *tabulae* con questa formula. In cosa consiste questa *techne* teodorea che siamo invitati ad apprendere e che ritorna anche nelle versioni brevi del testo? Chi è il Teodoro del quale si parla? Si tratta di un nome in sé molto comune nel mondo greco, il che ha generato risposte diverse. L'interpretazione forse più facile ha spinto a riconoscere una firma vera e propria e quindi in Teodoro l'artista o il letterato (grammatico o mitografo) contemporaneo autore a seconda del programma iconografico oppure della selezione dei testi riprodotti²⁸. In entrambi i casi la proposta suscita perplessità. Nelle *tabulae* i testi non sono composti *ex novo*, eccetto gli epigrammi di dedica, ragion per cui il Teodoro citato avrebbe semmai avuto un ruolo progettuale e non autoriale. Sembra quindi difficile spiegare l'uso di *techne* per definire la sua opera. Anche le mani degli artigiani sono diverse, ma in questo caso si potrebbe pensare che Teodoro fosse l'ambizioso proprietario dell'officina. E poi perché usare per una firma una formula inusuale e indiretta come *techne* teodorea?

Come alternativa si è ipotizzato che proprio l'uso enfatico della forma aggettivale²⁹ potesse riferirsi piuttosto all'applicazione nelle *tabulae* delle qualità dell'arte di un celebre artefice del passato in forma di pseudonimo, come del resto accadeva spesso sulla scena artistica in età imperiale³⁰. Si è pensato al *Theorus*, autore del *bellum Iliacum* esposto nella *Porticus Philippi* a Roma³¹, una proposta che presuppone però la corruzione del nome nel testo di Plinio il Vecchio e la miniaturizzazione di un ciclo a noi ignoto. Si è allora fatto il nome di Teodoro di Samo, celebre scultore, cesellatore e architetto arcaico, inventore di nuove tecniche secondo Diodoro (1.98.5-9), apprezzato da Posidippo (9 e 67 A.-B.) e lodato da Plinio il Vecchio per la *magna subtilitas* (*nat.* XXXIV, 83)³². Il suo capolavoro di cesellatore, un *miraculum parvitatit*, fu una piccolissima quadriga associata (o paragonata) a una mosca, conservata a *Praeneste* e citata in un epigramma di Posidippo (67 A.-B.), che peraltro contiene anche l'unica altra attestazione dell'aggettivo

²⁴ La proposta di riconoscere invece Anchise mentre riceve da Enea i *sacra* (cfr. VALENZUELA MONTENEGRO 2004, pp. 127-129), una scena in realtà domestica secondo Verg. *Aen.* II, 717, è poco verosimile, considerato che l'anziano padre avrà bisogno poco dopo di essere trasportato in spalla da Enea e che la figura, disarmata e senza didascalia, sembra piuttosto consegnare la cista, incalzata dal guerriero che ha alle spalle. Per la derivazione dell'episodio dall'Eneide, cfr. HORSFALL 1979, p. 375; KREUZER 1994, pp. 173-174, n. 2; DARDENAY 2012, p. 22.

²⁵ DARDENAY 2012, pp. 49-51. Non era però sempre Anchise a portare i *sacra* almeno in età repubblicana.

²⁶ Il tema era presente nelle riflessioni antiquarie di età augustea: D.H. I, 47, 6-48, 1.

²⁷ BRILLIANT 1984, pp. 58-65; SQUIRE 2013, pp. 258-264;

PETRAIN 2014, pp. 89-102; SQUIRE 2015b, pp. 160-169.

²⁸ Per questo dibattito, cfr. VALENZUELA MONTENEGRO 2004, pp. 350-358.

²⁹ PETRAIN 2014, p. 60, nota 43.

³⁰ Pensoperesempio al *Mironestatuarius* di Verona: BUONOPANE 1998 e cfr. DONDERER 2018, pp. 210-212. Considera Teodoro un *nome de plume*: SQUIRE 2011, pp. 283-302. Cfr. PRIOUX 2008, pp. 248-250.

³¹ Plin. *nat.* XXXV, 144.

³² La fortuna di Teodoro è testimoniata già da Platone (*Ion* 533a-b = *DNO* 2014, I, p. 201, n. 293), che lo inserisce in un ristretto elenco di *andriantopoiot* insieme a Dedalo ed Epeios.

³³ *DNO* 2014, I, pp. 190-192, nn. 275-276; ANGISSOLA 2023, pp. 202-208. Su Teodoro in Posidippo, cfr. PRIOUX 2007, pp. 123-124; SQUIRE 2010, pp. 87-89; PETRAIN 2014, pp. 177-178;

teodoro, riferito però in questo caso, metonimicamente, alla mano dell'artista³³. Plinio il Vecchio, in un passo di difficile interpretazione, attribuisce originariamente la quadriga a un autoritratto dello stesso Teodoro, autorappresentatosi con in mano una lima, forse una metafora della sua ricerca di precisione più che un'immagine di artefice al lavoro, mentre Posidippo non allude esplicitamente a questa tradizione, anche se entrambi, riferendosi alla presenza di una mosca, sembrano seguire o rielaborare una fonte comune³⁴. Al di là dell'aspetto reale di una simile opera in miniatura e anche della possibilità di riferirla realmente a un artista arcaico³⁵, la sua fama giustificerebbe l'orgogliosa attribuzione delle *tabulae* alla *techne* teodorea. Avremmo quindi a che fare non con una firma vera e propria ma con una sorta di marchio di qualità ostentato da un *atelier* interessato a produrre per l'élite romana pregiati *mirabilia* e *mikra erga* alla maniera del famoso Teodoro, la cui finezza, frutto del suo *labor limae*, doveva essere una virtù apprezzata nella Roma tardorepubblicana e augustea. Del resto anche la contemporanea passione per Callicrate e per Mirmecide, artista dal nome parlante e autore di carri così piccoli da essere coperti dalle ali di una mosca – un paragone evidentemente topico negli elogi della microarte antica – dimostra che queste forme di miniaturizzazione ebbero un notevole successo a Roma a partire dalla metà del I sec. a.C.³⁶. E il confronto si rafforza se si pensa che agli stessi artisti è riferita anche la pratica di iscrivere versi omerici (!) in miniatura su oggetti già di per sé piccolissimi³⁷. Piaceva quindi proprio il contrasto tra la grandezza in ogni senso dei poemi omerici e le dimensioni di *grammata* e opere minuscole ma raffinate attribuite ai "miniaturisti" più celebri.

La citazione dell'arte teodorea per accreditare al meglio i prodotti di una bottega è un'ipotesi suggestiva che presuppone comunque una certa consapevolezza critica da parte degli acquirenti invitati a impararla. L'impiego della parola *techne* nelle firme di artisti diventa quindi un elemento da valutare attentamente. Si procederà in primo luogo esaminando l'impiego di *techne* con il nome dell'artista al genitivo, poi le rare testimonianze di *techne* con un aggettivo e infine l'uso degli aggettivi derivanti dai nomi degli artisti.

3. L'uso di *techne* tinos nelle iscrizioni metriche

Le testimonianze dell'uso di *techne* in firme o pseudofirme sono rare nei monumenti concreti. Il caso più antico riguarda una statua arcaica, in cui *techne* si riferisce però eccezionalmente e chiaramente solo al sapere tecnico e formale e non alla paternità dell'opera. Si tratta di un'iscrizione su lamina bronzea proveniente da Olimpia, contenente un distico in cui sono citati gli scultori argivi Eutelidas e Chrysothemis³⁸, i quali realizzarono una statua (ἔργον) probabilmente per l'atleta Damareto, «avendo appreso l'arte – τέχνα – dai padri».³⁹ Anche Pausania (VI, 10, 5) conosce le statue dei due argivi e riporta a sua volta un epigramma arcaico, ma, sebbene sia simile, non è quello rinvenuto, che apparteneva probabilmente alla prima fase dello stesso monumento e fu obliterato rapidamente, ossia quando alla statua di Damareto fu aggiunta quella del figlio Teopompo, a cui poi seguì l'erezione di quella dell'omonimo nipote⁴⁰. L'iscrizione fu quindi aggiornata, almeno nel primo update del monumento, con quella riportata dal periegeta, cancellando la precedente. In entrambe le iscrizioni *techne* si riferisce solo alla competenza degli scultori, mentre per l'attribuzione viene usato *ergon*. Inoltre in questo caso sono gli artisti ad aver appreso l'arte dai "padri".

Molto più spesso *techne* è impiegata con il nome dell'artista al genitivo per indicare la paternità dell'opera, come accade in alcune iscrizioni metriche meglio confrontabili con le *tabulae*⁴¹. Mi riferisco in primo luogo alla base di statua dedicata

LINANT DE BELLEFONDS, PRIoux 2017, pp. 18-20; PRIoux 2023, pp. 70-72.

³⁴ Per Duride di Samo: PRIoux 2023, p. 71. Sull'epigramma vd. SENS 2005, pp. 222-224, e LAPINI 2007, pp. 98-107 anche per una ricostruzione più soddisfacente del testo di Plinio nel quale i tempi verbali suggeriscono comunque che solo la quadriga si trovasse a *Præneste*. Su Posidippo e Plinio il Vecchio cfr. ANGIÒ 2001.

³⁵ La provenienza da santuari greci di offerte votive arcaiche di carri di dimensioni ridotte in memoria di vittorie agonistiche rende verosimile l'esistenza almeno della quadriga: LINANT DE BELLEFONDS, PRIoux 2017, p. 49.

³⁶ Sulla produzione di oggetti minuscoli da parte di Mirmecide e Callicrate, artisti peraltro privi di una collocazione cronologica credibile, vd. Plin. *nat.* VII, 85; 36. 43; Plut. *Mor.* 1083d-e; Ael. *VHI*, 17; Solin. 1.99-100, e cfr. SQUIRE 2011, pp. 1-3 e 287-289; PETRAIN 2014, pp. 173-174; ANGIUSSOLA 2023, pp. 205-206; PRIoux 2023, pp. 71-72. Questi testi sono complementari all'elogio della quadriga prenestina. La passione per Mirmecide è attestata anche intorno alla metà del I sec. a.C. da Cicerone, che ne fa un autore di *opuscula*

minuta (*Ac.* 2. 120) e da Varrone (*ling.* VII, 1, *obscura opera*, e IX, 108); vd. anche il contributo di A. Pittà in questo volume.

³⁷ Vd. FLORIDI 2017, p. 122; D'ALESSANDRO 2023. In particolare vd. Plut. *Mor.* 1083e; Plin. *nat.* VII, 85, per l'iscrizione di versi omerici su semi di sesamo e gusci di noce, e cfr. Mart. XIV. 184.

³⁸ SEG 48, 545; CEG 452b; DNO 2014, I, pp. 358-359, n. 452: [Εὐτελίδας καὶ Χρυσόθεμις τὸδε φέργον ἐτεύξαν / [Ἀργεῖοι, τέχ]ναν φειδότε παρ πατέρω[ν].

³⁹ Cfr. anche DE ANGELI 1984, p. 34. Si rammenti l'uso di *techne* nell'epigramma attribuito a Parrasio da Ateneo (XII, 543c-544a): GUIDETTI 2009, p. 49.

⁴⁰ DNO 2014, I, pp. 357-358, n. 451: Εὐτελίδας καὶ Χρυσόθεμις τὰδε ἔργα τέλεσσαν / Ἀργεῖοι, τέχναν εἰδότες ἐκ πατέρων. Vd. anche ANGIUSSOLA 2009, p. 108. In ZIZZA 2006, pp. 282-285, n. , si ipotizza che la lamina possa riferirsi a un'altra opera dei due scultori, abituati a firmare sempre allo stesso modo.

⁴¹ Cfr. PETRAIN 2014, p. 51.

⁴² SEG 39, 1334; PHRC029; DNO 2014, IV, pp. 362-363, n. 3161; LEBEK 1990; LEHNUS 1996: παῖς ὁ Δεινοκράτους με σοί, Θυώνης

a Pergamo tra il 221 e il 197 a.C. da un importante esponente della corte attalide, Dionisodoro, ad Attalo I e a Dioniso⁴². L'epigramma ricorda l'offerta al dio e al re di una statua di un satiro probabilmente danzante, Skirtos, opera di Thoinias di Sicione. Si tratta di un testo colto, che è molto importante per comprendere lo sviluppo del culto dei sovrani attalidi e dialoga con due epigrammi di Dioscoride (*AP* VII, 37; 707), il secondo dei quali citava proprio Skirtos⁴³. La formula usata nei versi 4 e 5 della dedica distingue la τέχνη di Thoinias dall'argomento (λήμμα) che viene riferito invece a Pratina, ossia a colui che era ritenuto l'inventore del dramma satiresco. La base pergamena costituisce dunque la testimonianza concreta più antica della firma di una statua in cui è stata impiegata la formula *techne* con nome dell'artista espresso al genitivo.

Un'altra iscrizione metrica con la stessa formula è riportata da Ateneo (XI, 782b = adesp. *FGE* 1852-1853) che l'attribuisce a uno *scyphus* eracleotico (ossia con anse a forma di nodo erculeo) decorato da una scena raffigurante l'*Ilioupersis*, realizzata dal toreuta Mys su disegno di Parrasio⁴⁴. Nell'epigramma, ambizioso ma un po' oscuro, la τέχνη del toreuta è distinta dalla linea di contorno opera del pittore (γραμμά, di norma emendato in γραμμαί, anche se l'uso del singolare è stato convincentemente difeso da Page)⁴⁵; inoltre ἔργον è contrapposto a τέχνη, ma non designa un'opera d'arte, come ci si potrebbe aspettare, bensì l'impresa stessa della conquista di Troia (al posto del più consueto ἔργα; sembra poco verosimile la corruzione di un originario εἰκὼν⁴⁶). La collaborazione tra Mys e Parrasio, attestata secondo Pausania (I, 28, 2) anche per lo scudo della *Promachos* fidiaca, è un'antica *crux*. Tra la datazione dell'Atena, fissata intorno al 450 a.C., e il possibile *floruit* di Parrasio verso la fine del V sec. a.C.⁴⁷ c'è uno iato sensibile, che ha generato diverse proposte senza una soluzione veramente convincente. Si va dall'ipotizzare errori vari delle fonti antiche all'attribuzione del lavoro a un Parrasio giovanissimo o ancora al completamento dello scudo solo in un secondo momento⁴⁸. Una ulteriore complicazione è costituita dall'esistenza di un toreuta Mys nel IV sec. a.C., al quale, secondo alcuni, potrebbe essere attribuita la decorazione dello scudo raffigurante la Centaureomachia, che egli avrebbe eseguito usando gli antichi disegni di Parrasio, la circolazione postuma dei quali era nota ancora a Plinio il Vecchio (*nat.* XXXV, 68)⁴⁹.

Lo *scyphus* visto da Ateneo è stato considerato un falso di età imperiale⁵⁰, come l'*archetypum Myos* citato in un epigramma di Marziale (VIII, 34 e 50, 2) e affine quindi alle opere false di Mirone, Prassitele e Zeuxis ricordate da Fedro nel prologo del suo quinto libro, o ancora alla collezione di vasi sospetti attribuita a Carino da Marziale (IV, 39)⁵¹. Questa convinzione sembra derivare soprattutto dall'idea che le firme con *techne* siano tarde, ma proprio la dedica pergamena di Dionisodoro dimostra il contrario. Tuttavia l'uso di γραμμή, che si riferisce specificamente alle linee di contorno del disegno, ossia proprio quel *facere extrema corporum* che Plinio il Vecchio (*nat.* XXXV, 68) considerava il pregio maggiore di Parrasio, per quanto non impossibile in età classica, sembra comunque presupporre lo sviluppo della critica d'arte e di un giudizio condiviso sulle qualità dello stesso Parrasio, suggerendo dunque una cronologia almeno ellenistica dell'epigramma. Anche qualora si accettasse l'ipotesi che attribuiva al Mys tardoclassico l'uso postumo dei disegni di Parrasio ossia delle sue sole γραμμαί, sembra difficile che un'iscrizione del IV sec. a.C. evidenziasse in questo modo il contributo di un pittore defunto, mettendolo addirittura al primo posto. Una datazione tardoellenistica o protoimperiale è dunque ancora la più verosimile per lo *scyphus*. Per quanto non sia possibile dire oggi se la coppa fosse un prodotto costruito per abbindolare collezionisti sprovveduti, τέχνα Μυός era una formula adatta ad attribuire la paternità al toreuta, come infatti pensava Ateneo. In ogni caso si trattava di un oggetto di uso conviviale accompagnato da una dedica ambiziosa e ornato da una scena di *Ilioupersis*, insomma un prodotto non troppo diverso dalle *Tabulae Iliacae* e probabilmente concepito per un pubblico simile, sensibile al prestigio dei nomi di Parrasio e di Mys⁵².

/ κοῦρε, καὶ βασιλῆι τὸν φίλοιον / Ἀττάλῳ Διονυσόδωρος εἶσεν / Σκίρτον οὐ Ξικυῶνος· ἂ δὲ τέχνα / Θοινίου, τὸ δὲ λῆμμα Πρατίνειον· / μέλοι δ' ἀμφοτέροισιν ὁ ἀναθείς [με]. 4 οὐ Ξικυῶνος = ὁ ἐκ Ξικυῶνος.

⁴³ CANEVA 2020, pp. 23-24; NELSON 2020, pp. 188-190. Sugli epigrammi: HE 22-23; GALÁN VIOQUE 2001, pp. 280-293, nn. 22-23.

⁴⁴ *DNO* 2014, p. 841, n. 1677: γραμμαί Παρρασίῳ, τέχνα Μυός. ἐμὴ δὲ ἔργον / Ἰλίου αἰπεινᾶς, ἂν ἔλον Αἰακίδαί. PAGE 1981, n. 173, pp. 495-497 con γραμμά per γραμμαί, come proposto invece in KAIBEL 1887-1890, 3, 19 *ad locum*. Il singolare γραμμά è usato per esempio da Luciano (*Imag.* 3).

⁴⁵ PAGE 1981, pp. 496-497.

⁴⁶ *Contra* questa proposta, avanzata in MAINEKE 1842, vd. PAGE 1981, p. 496: la corruzione sarebbe in effetti difficile da spiegare.

⁴⁷ In *Plin. nat.* XXXV, 60, il *floruit* del padre di Parrasio, Evenore, è posto nel 420/417 a.C. Ma se Evenore fosse lo scultore attivo nei primi decenni del V sec. a.C. (*DNO* 2014, I, p. 614, n. 714), la cronologia di Parrasio potrebbe risalire. Tuttavia gli viene attribuito un ritratto di Philiskos, un commediografo attivo a cavallo di V e IV sec. a.C.: *Plin. nat.* XXXV, 70 e cfr. PAGE 2008, p. 496. Inoltre Parrasio

fu contemporaneo di Zeuxis: *Plin. nat.* XXXV, 64-65; *DNO* 2014, II, pp. 860-861, n. 1712.

⁴⁸ *DNO* 2014, II, p. 840, n. 1676. Vd. per esempio KOCH 2000, pp. 68-70; DAVISON 2009, I, p. 277; II, pp. 882-883; PAPINI 2014, pp. 65-66, 139.

⁴⁹ Per l'artista tardoclassico Mys: SETTIS 1973. Una ulteriore complicazione è rappresentata dalla convivenza tra le centaureomachie fidiache (fregio del Partenone e sandali della *Parthenos*) e questa di Parrasio in una statua di Fidia.

⁵⁰ Cfr. PAGE 1981, p. 495. Si rammenti che Nerone usava preziosi *scyphi quos Homeros a caelatura carminum Homeri [Nero] vocabat*, ossia ornati da scene omeriche, secondo *Suet. Ner.* 47, 1.

⁵¹ KÜNZL 1978. Anche la presenza di un Ercole *Epitrapezios* lisippeo nella collezione di Vindice, nota a Marziale (IX, 43-44) e Stazio (*silv.* IV, 6), ha suscitato dubbi, di per sé legittimi, ma da mantenere separati dalla natura encomiastica dei componimenti che spingeva quindi gli autori a non dubitare di un'attribuzione gradita al loro committente: BONADEO 2010, pp. 24-42.

⁵² SQUIRE 2011, pp. 83-85.

Entrambe le iscrizioni metriche condividono inoltre nella firma proprio con la Tabula Capitolina la stessa struttura bimembre, affiancando τέχνη Θεοδώρης e τάξις Ὀμήρου; τέχνα Θοινίου e λήμμα Πρατίνειον; γραμμὰ (o γραμμαὶ) Παρρασίοιο e τέχνα Μυός (e anche ἔργον Ἰλίου), contrapponendo quindi sempre la *techne* di un artista a un'altra qualità della composizione (λήμμα, τάξις, γραμμὰ) allo scopo di fornire una breve esegesi dell'opera all'osservatore o proprietario⁵³. Lo stesso accostamento, in questo caso tra il soggetto (l'intera Iliade o solo lo Scudo di Achille) e la *techne* si nota del resto anche nelle versioni brevi delle firme teodoree: [Ἰλιάς Ὀμήρου] Θεοδώρης ἢ τέχνη nel verso di 2NY, 3C e 20Par; Ἀσπίς Ἀχιλλῆος Θεοδώρης καθ' Ὀμηρον su recto e verso di 4N e Ἰλιάς Ὀμήρου Θεοδώρης ἢ τέχνη sul verso di 5O⁵⁴. Una struttura analoga si incontra infine anche nel celebre incipit del VI giambo di Callimaco, dedicato alle misure dello Zeus Olimpio: Ἀλειός ὁ Ζεύς, ἃ τέχνα δὲ Φειδία⁵⁵. Il verso appare costruito allo stesso modo, ossia sul confronto tra il soggetto (Zeus Olimpio) e l'oggetto (la statua) che lo rappresentava, la cui paternità fidiaca è indicata in questo caso dalla consueta formula *techne tinos*, tanto da far pensare che il testo callimacheo possa aver influenzato chi compose gli epigrammi appena esaminati⁵⁶. Proprio la colossaltà dello Zeus fidiaco evocato nel giambo potrebbe per esempio aver spinto l'autore dell'epigramma "teodoreo" a confrontare per antifrasi la dimensioni "smisurate" e la *sublimitas* del poema omerico con una *techne* che aveva la sua specificità nella *subtilitas* e nella miniaturizzazione, riformulando così il modello callimacheo mediante l'offerta alla materia omerica di una nuova "misura" (della sua *sophia*), un termine perfetto per un oggetto che trovava proprio nel formato il suo pregio⁵⁷. Del resto anche lo sfuggente Mirmeceide era considerato un consapevole contestatore della *kolossourgia* di Fidia⁵⁸.

La "firma" delle *Tabulae Iliacae* appare quindi inserirsi in una tradizione epigrafica di matrice ellenistica, dotata però di una ascendenza letteraria, che potrebbe risalire a Callimaco e intendeva contrapporre il soggetto evocato (Omero, l'*Iliouperis*, Pratina e Zeus stesso) e l'oggetto concreto che lo riproduceva. L'innovazione maggiore della Tabula rispetto agli esempi citati si trova però nella sostituzione dell'aggettivo al nome dell'artista, una scelta che potrebbe essere servita a introdurre una maggiore presa di distanza tra Teodoro e l'oggetto "firmato", tanto più che in questo caso è il lettore/osservatore ad avere il dovere di apprendere la *techne*, ossia un costume tipico delle pratiche di bottega degli artisti ora trasferito ai detentori dell'opera.

4. L'uso di *techne tinos* nelle "firme" reali e nella critica

Come si è accennato l'uso della formula *techne tinos* nelle firme, sebbene assai raro, sembra caratteristico della piena età imperiale. Una base medio-imperiale proveniente dall'Alto Egitto e oggi a Torino, decorata da figure a basso rilievo tra le quali si riconosce una Nemese è attribuita alla τέχνη del proprietario di un'officina, l'*ergasteriarchos* Protys⁵⁹. Un secondo caso è più ambiguo: l'iscrizione di un'erma appartenente a una coppia posta intorno alla metà del II sec. d.C. nell'*apodyterium* delle Terme-Ginnasio di Vedio a Efeso si proclama non τέχνη di un artista qualsiasi, ma attribuisce la creazione della sua μορφή ad Alcamene, verosimilmente da identificare con il celebre allievo di Fidia, come suggerisce il voluto contrasto tra il suo nome e quello di uno scultore qualunque⁶⁰. Visto il contesto pubblico è difficile credere a un falso deliberato⁶¹, per il quale forse sarebbe stata usata una formula più semplice e non una didascalia così macchinosa, che in effetti non assegna ad Alcamene l'erma ma solo la sua μορφή. Si dovrebbe pensare a un raro caso di dichiarazione dell'autore dell'archetipo riprodotto, in cui proprio l'uso di μορφή segnalerebbe la volontà di indicare il "maestro" creatore dell'originale e non la τέχνη dell'anonimo copista⁶². Un'altra firma con la formula *techne tinos* si

⁵³ NELSON 2020, p. 190. Cfr. GUTZWILLER 2002, pp. 93-94.

⁵⁴ Il primo verso si trova sul verso di 2NY, 3C e 20Par, il secondo è ripetuto due volte in 4N e il terzo in 5O.

⁵⁵ Call. fr. 196. 1 Pfeiffer; DNO 2014, II, pp. 227-229, n. 945. Vd. anche PRIoux 2007, pp. 114-117. Aggiungo per completezza che c'è un'altra potenziale "firma" poetica in Suppl. Hell. 974, v. 5, in realtà l'incipit di un epigramma riferito a una probabile statua di un lottatore in cui il nome dello scultore potrebbe aver preceduto τέχνα.

⁵⁶ KERKHECKER 1999, p. 149; NELSON 2020, p. 190. L'incipit callimacheo è evocato come a proposito delle "firme" teodoree in PORTER 2011, p. 304, nota 97.

⁵⁷ Cfr. SQUIRE 2023, pp. 58-59.

⁵⁸ Così Jul. Ap. Or. 3. 7 e cfr. PRIoux 2023, pp. 72-73.

⁵⁹ SEG 45, 2115; DNO 2014, V, pp. 641-642, n. 4242: Πρωτύτος τέχνη, / ἔργαστηριάρχου.

⁶⁰ Ieph. II, 515; DNO 2014, p. 375, n. 1124. οὐκ εἶμι τέχνα / τοῦ τυχόντος, / ἀλλά μου / μορφὴν ἔτευξε[ν.] / ἣν σκοπῆς, Α[λκα] / μένης. Vd. STEWART 2003, pp. 102-103; HALLOF 2007; GAGLIANO 2014,

pp. 36-37; HANSLMAYR 2016, A14-A15, pp. 41-45; 151-153.

⁶¹ Così HANSLMAYR 2016, p. 45.

⁶² L'attribuzione ad Alcamene di due tipi pergameno ed efesino è oggetto di una lunga querelle, per la quale una soluzione equilibrata è proposta in HALLOF 2007, che sostiene la paternità di Alcamene per entrambe le erme. Nel caso l'erma efesina non replicasse l'originale di Alcamene, questo non renderebbe comunque deliberato il falso. L'ampia diffusione delle repliche dei due tipi Efeso e Pergamo fa pensare che una certa confusione sulla paternità dei due *opera nobilia* ci fosse già anche nel mondo antico.

⁶³ DNO 2014, III, pp. 441-442, n. 2310: ὦ λῶστε, μὴ νόμιζε τῶν πολλῶν ἔνα / Ἐρμῶν θεωρεῖν· εἶμι γὰρ τέχνα Σκόπα. Non si può escludere che l'epigramma sia la trascrizione di un'epigrafe reale: STEWART 1977, pp. 112, 133; CALCANI 2009, pp. 115-116, 140. Talora se ne è proposta l'identificazione (improbabile: cfr. GHISELLINI 2013, p. 512) con l'erma bicefalà dorata di provenienza egizia collocata a Roma nel tempio del Giano e attribuita a Skopas in Plin. nat. XXXVI, 28 = DNO 2014, III, pp. 459-460, n. 2324.

trova in un epigramma dell'Antologia Planudea (adesp. *APL* 192), che è verosimilmente riferito a un'erma di Skopas e gioca di nuovo sulla contrapposizione tra l'opera del grande maestro e quella di uno dei tanti⁶³. Infine una struttura simile si riconosce anche in un'altra firma concreta di pieno III sec. d.C. e di provenienza laconica, in cui la statua non viene però attribuita alla *techne* bensì alla γλυφή di un certo Demetrio⁶⁴.

A queste testimonianze di firme reali si aggiungono le numerose attestazioni nella prosa della piena età imperiale dell'uso di *techne tinos* per indicare la paternità di una statua in una forma quasi didascalica. Non è l'artista che si prende il merito di una statua firmandola, ma un connoisseur che gliela attribuisce. Pausania usa questa formula ben cinquanta volte sulle poco meno di cento attestazioni di τέχνη nella sua Periegesi⁶⁵, ma lo fanno alcune volte anche Dione Crisostomo, Taziano, Clemente Alessandrino e Atenagora⁶⁶. In Pausania l'unica eccezione all'uso di *techne* come semplice formula di attribuzione è l'aneddoto su Zeus che avrebbe reso testimonianza della τέχνη di Fidia, evidentemente riferendosi alla sua qualità formale, inviando un fulmine (V, 11, 9). Inoltre nel caso della statua lignea di Atena di Endoios a Eritre Pausania (VII, 5, 9) aggiunge nella stessa frase anche un commento sulla sua ἐργασία, ossia la tecnica di esecuzione, il che suggerisce la ricerca nella lavorazione di una conferma ulteriore a sostegno dell'attribuzione espressa comunque con *techne tinos*⁶⁷. Per il resto il Periegeta sembra scegliere *techne* e genitivo per indicare solo la paternità della statua in alternativa a *ergon*⁶⁸ e *poiema*, che si presentano quindi in questi casi come sinonimi di *techne*, oppure insieme a forme verbali di ποιέω ed ἐργάζομαι, senza cercare altre conferme nel linguaggio formale o nella tecnica. A Delfi, a proposito dell'Ercole con Idra in ferro opera di Tisagora, Pausania (10. 18. 6) usa per esempio indifferentemente sia τέχνη sia ἔργον per indicare la stessa opera in due frasi diverse. Accenna anche all'ἐργασία ma solo per precisare la difficoltà di lavorare il ferro e non al fine di confermare l'attribuzione dell'opera⁶⁹. In un brano (I, 3, 5) riferito al *Metreon* ateniese, nella stessa frase alterna τέχνη ed ἔργον per l'Apollo di Pisia e il Demos di Lisone, subito dopo avere impiegato εἰργάσατο per una statua di Fidia⁷⁰. Nella descrizione del santuario delle Muse sull'Elicona (IX, 30, 1) troviamo alternate ben quattro formule diverse: τέχνη per Cefisodoto, ἔργον per Mirone e le forme verbali di ποιέω per Olimpistene e di ἐργάζομαι per Strongilione⁷¹.

In queste scelte lessicali mi sembra prevalga l'esigenza di introdurre una *variatio* in un elenco. Non ci sono differenze semantiche sostanziali tra le varie formule: *ergon tinos* e *techne tinos* si equivalgono e non credo che sia possibile attribuire a *techne* un significato più ampio della pura e semplice indicazione di paternità di un'opera. Non si tratterebbe di statue realizzate secondo la maniera o lo stile o la tecnica di uno scultore, ma proprio da quello scultore. Pausania appare sicuro delle sue attribuzioni, probabilmente perché spesso poteva ancora leggere i nomi nelle epigrafi. Escluderei però che stesse riportando il testo di iscrizioni reali. Come si è visto le basi concrete che adottano la stessa formula *techne tinos* sono pochissime e perlopiù tarde, tanto che si potrebbe pensare che sia stata la prosa contemporanea a influenzare gli artisti di età medio-imperiale e non viceversa. Probabilmente, come ha scritto anche Anna Anguissola, per Pausania si trattava quasi di un automatismo per indicare l'autore di un'opera⁷².

5. L'uso di *techne* con aggettivo etnico o derivante dal nome dell'artista

Pausania usa spesso *techne* per riferirsi anche al sapere tecnico o formale (circa venticinque passi), sebbene con minore frequenza. Cito in particolare, perché compare tre volte, la perifrasi τέχνη ἐφ' ἡμῶν per definire "moderno" un linguaggio formale o una tecnica artistica⁷³. Il caso più eclatante (III, 16, 1) è quello della statua di una Leucippide a Sparta, in cui la contrapposizione con una forma più antica è esplicita, visto che la statua ebbe una nuova testa in stile "moderno" al posto di quella evidentemente *archaia*. Ci sono poi altri passi nei quali *techne* è usata di nuovo nel senso di tecnica o abilità di esecuzione o di schema iconografico definiti però da un aggettivo etnico per riferirsi alle peculiarità di scuole regionali. Questa formula, prevedendo di specificare la *techne* tramite un aggettivo, risulta quindi più vicina a quella usata nella "firma" delle *tabulae* teodoree. In un'erma collocata in una porta di Megalopoli Pausania (IV, 33, 3) riconosce uno *schema* caratteristico della maniera attica. In altri due passi viene invece citata la *techne* eginetica: in un

⁶⁴ *IG* V 1, 540; *SEG* 34, 315; *DNO* 2014, V, pp. 589-591, n. 4195: Δημητρίου τοῦ (Δημητρίου) γλυφή.

⁶⁵ ANGUISSOLA 2019, pp. 107-109.

⁶⁶ Tat. XXXIII, 7; XXXIV, 3; 8; D. Chr. *Or.* XII, 6; 37, 40; Ath. *Leg.* XVII, 3; Clem. Al. *Protr.* IV, 47, 4; 62, 2-3. Non ho considerato due passi di Dionigi di Alicarnasso (*Th.* 4 e *Isoc.* 3) in cui cita la τέχνη di più pittori e scultori riferendosi a valori tecnici e formali delle loro opere.

⁶⁷ Cfr. ARAFAT 1996, p. 47.

⁶⁸ Cfr. PASQUIER 2007, p. 97.

⁶⁹ BULTRIGHINI, TORELLI 2017, p. 370; ANGUISSOLA 2009, p. 108, nota 39.

⁷⁰ *DNO* 2014, II, pp. 214-215, n. 936.

⁷¹ *DNO* 2014, II, pp. 417-418, n. 1164. Vd. MOGGI, OSANNA 2010, pp. 380-384.

⁷² Cfr. ANGUISSOLA 2019.

⁷³ Paus. III, 16, 1; V, 21, 15; VII, 26, 5. Vd. ANGUISSOLA 2009, pp. 108-109.

caso (V, 25, 13) si allude alle qualità di Onata, se comparata alla tradizione dedalica e alle officine attiche; nell'altro il Periegeta paragona invece il mufone sardo alle statue degli arieti eseguite secondo la *plastikè* o *techne* eginetica (X, 17, 12)⁷⁴. In quest'ultimo passo *techne* designa proprio la maniera dei bronzisti egineti di raffigurare gli animali, ragion per cui può costituire un parallelo utile per il significato di *techne* teodorea.

L'ultimo punto che intendo infatti affrontare è l'uso di aggettivi costruiti sui nomi di grandi artisti. Essi sono attestati almeno dal V sec. a.C., anche se inizialmente servono a descrivere solo le semoventi opere dedaliche citate in frammenti di Cratino ed Euripide⁷⁵. Per il resto la creazione di questi aggettivi sembra tipica dell'età ellenistica, quando nacquero le prime riflessioni critiche sull'arte del passato: con Posidippo sono attestati per la prima volta teodereo e lisippeo, un frammento elegiaco anonimo e un epigramma di Antipatro di Sidone impiegano apelleo, mentre per leggere scopadeo, fidiaco o prassitelico si deve aspettare l'età imperiale⁷⁶, quando apelleo, fidiaco e policleteo erano già apparsi spesso nelle opere dei poeti e scrittori latini⁷⁷. Nella maggioranza dei casi l'aggettivo (di solito non riferito a *techne* o ad *ars*) proclama *stricto sensu* la paternità di un'opera, come nei versi di Posidippo che riconosce direttamente la mano degli artisti. Non è però sempre così: negli epigrammi di Marziale *ars* viene usata due volte per fornire a un'opera un attestato di qualità (in entrambi i casi il realismo) pari a quella di un grande maestro. Nell'epigramma III, 35 il poeta, riferendosi a un ritratto del poeta tragico contemporaneo Memore, lo proclama degno dell'*ars Apellea*, mentre nell'epigramma XI, 9, per mostrare l'eccellenza di alcune figure di pesci le proclama un *toreuma* pari all'arte fidiaca, come del resto aveva fatto in un altro epigramma (VI, 92) per un serpente ritenuto degno dell'*ars Mironis*⁷⁸. Le menzioni di *ars Apellea* e *ars Phidiaca* in Marziale, non avendo intenti attribuzionistici, confermano l'ipotesi che con *techne* teodorea ci si potesse riferire alla straordinaria qualità di un altro antico maestro.

Anche in un passo di Epitteto (Arr. *Epict.* 2. 19. 23) l'aggettivo Φειδιακός è usato per dichiarare un'opera (ἀνδριάς) formata nello stile di Fidìa, ossia secondo la sua τέχνη⁷⁹. Lo stesso aggettivo compare in due o forse tre iscrizioni di età imperiale nelle quali è stato usato per riconoscere la grande qualità o la maniera fidiaca delle opere, senza per questo attribuirle realmente al grande maestro attico. La prima iscrizione, attribuita alla piena età imperiale e proveniente dalla cilicia Pisarissos, riporta un epigramma funebre riferito a una donna, forse una sacerdotessa locale, che aveva fatto erigere un'opera, considerata un ἄγαλμα di fattura superiore all'arte fidiaca (Φειδιακῆς τέχνης εὐμορφότερον), usata quindi, come in Marziale, come termine di paragone di qualità straordinaria⁸⁰. La seconda iscrizione, in versi, da Nea Paphos, si riferisce a una Atena, che era stata dedicata a Cipro da un ateniese e possedeva una grazia fidiaca (Φειδιακὴν χάριτα)⁸¹. Le dimensioni della base fanno comunque pensare a una statuetta, forse da ricollegare alla Lemnia in quanto disarmata, e l'idea che essa replicasse in piccolo formato una statua ateniese del maestro è possibile vista l'insistenza sull'origine attica del dedicante. Certamente possedere una grazia fidiaca non poteva servire ad accreditare Fidìa come autore dell'oggetto, ma semmai del suo modello, senza che si possa però escludere che si trattasse solo di un'attestazione di qualità dell'opera. In ogni caso quella cipriota è la sola testimonianza sicura dell'uso di un aggettivo derivante dal nome di un artista in una base o dedica concreta in cui esso potesse potenzialmente servire da "firma" dello scultore. La terza epigrafe, iscritta in una base (?) di formato ridotto, proviene da Claudiopolis in Bitinia e una certa Florina sembrerebbe aver fatto fare una statua alla maniera fidiaca, ma il testo è più difficile da ricostruire e non si può affatto escludere una lettura diversa proprio dell'aggettivo fidiaco, escludendola così dall'elenco delle sue attestazioni⁸². Se ne può comunque concludere che Φειδιακός potesse essere usato per indicare opere paragonate allo stile fidiaco o fatte alla maniera di Fidìa, senza per questo attribuirne l'esecuzione direttamente a Fidìa stesso.

⁷⁴ Cfr. BULTRIGHINI, TORELLI 2017, pp. 367-368.

⁷⁵ Euripide fr. 372. 2 Kannicht = DNO 2014, I, p. 57, n. 122; Cratino fr. 74, 4. Vd. anche una citazione di Aristofane riportata in Esichio δ 48 (Latte) s.v. Δαιδάλεια (DNO 2014, I, pp. 64-64, n. 134).

⁷⁶ Fidiaco in Arr. *Epict.* 2. 19. 23; scopadeo in Luc. *Lex.* 12, 1; DNO 2014, III, pp. 467-469, nn. 2322-2323; lisippeo in Posidipp., ep. 70, dove potrebbe essere usato anche policleteo; DNO 2014, III, p. 382, n. 2241; apelleo in Suppl. Hell. 968, 20; AP XVI, 178 (Antipatro di Sidone); 181 (Giuliano); Clem. Al. *Protr.* IV, 62, 2-3; prassitelico in Callistrato (8, 1).

⁷⁷ *Fidiachus*, metricamente comodo, è attestato più spesso: Prop. III, 9, 15; Ov. *Pont.* IV, 1, 32; *Priap.* 10. 3; Stat. *silv.* II, 6, 66; 5, 1, 15; Iuv. 8, 103; Mart. III, 35; IV, 39; VI, 13, 1; VII, 56; IX, 24; X, 87, 16; X, 89; Iuv. 8, 100; Mela II. 46; Sol. VII, 26. Sono più rari *Polycliteus* (Stat. *silv.* II, 2, 67; IV, 6, 28; Colum. X, 30) e *Apelleus* (Prop. I, 2, 22; Stat. *silv.* I, 1, 100, II, 2, 64; V, 1, 5; Mart. VII, 84; XI, 9, 2).

⁷⁸ DNO 2014, II, p. 300, n. 1040.

⁷⁹ DAVISON 2009, II, pp. 711-712: ὡς λέγομεν ἀνδριάντα Φειδιακὸν τὸν τετυπωμένον κατὰ τὴν τέχνην τὴν Φειδίου.

⁸⁰ Il testo non è molto chiaro e non si capisce bene il ruolo del marito nell'opera realizzata. TOMASCHITZ 1998, p. 26, n. 10 (v. 5/6: Φειδιακῆς τέχνης εὐμορφότερον τὸ δ' <ἀγ>άλμα); HAGEL, TOMASCHITZ 1998, p. 103, Hac 4c; SEG 48, 1770C; SGO 2002, 18/17/01 Pisarissos, p. 165.

⁸¹ SEG 39, 1529 da Nea Paphos (34 x 63.5 x 38 cm); DNO 2014, II, pp. 298-299, n. 1038; LINFERT 1981; LINFERT 1982, pp. 60-61; DAVISON 2009, II, pp. 1164-1165.

⁸² SEG 31, 1323; LINFERT 1981. Si è pensato a una dedica doppia di statuette forse derivanti da modelli fidiaci per la presenza di *allon*, ma manca una soluzione convincente. In DNO 2014, V, pp. 644-645, n. 4246, Klaus Hallof propone però di correggere Φειδιακός in φειλιακός = φιλιακός e di riconoscere un altare e non una base nel supporto dell'iscrizione.

Al termine di questo discorso si può confermare che la formula *τέχνη Θεοδώρου* non fosse intesa come la firma di un artista o di un grammatico di nome Teodoro contemporaneo alle *tabulae* né tantomeno servisse ad attribuire realmente a Teodoro di Samo l'oggetto, costruendo un vero e proprio falso, ma che intendesse semmai alludere alla maniera teodorea, ossia alla sua tecnica miniaturistica, facendone una sorta di dichiarazione di "poetica" o di marchio di qualità per un oggetto di formato ridotto⁸³. In questo senso, se il confronto con le iscrizioni metriche consente di porre la "firma" delle *tabulae* nella tradizione epigrammatica, colpisce proprio la rinuncia alla formula più consueta con il genitivo, che avrebbe reso chiara ogni esplicita rivendicazione di paternità diretta. Non si tratterebbe nemmeno di un vero e proprio pseudonimo perché l'aggettivo si riferirebbe in effetti alle specifiche qualità dell'artista arcaico. Inoltre la "firma" delle sei *tabulae* sarebbe l'unico caso noto in cui l'artista autore dell'opera è espresso tramite il suo aggettivo in un oggetto reale. L'evozione dell'arte dello scultore samio poteva invece servire come una sorta di garanzia di qualità nel nome della *subtilitas* per cui andava celebre e che piaceva tanto ai committenti romani.

Sebbene la ricchezza di riferimenti e di testi ambiziosi presenti nelle *Tabulae Iliacae* e l'adesione al gusto per la *leptotes*, che la miniaturizzazione di per sé favoriva ma non esauriva⁸⁴, abbiano fatto riconoscere nella loro ideazione un'ispirazione alla tradizione ellenistica incarnata dalle botteghe alessandrine, le caratteristiche delle *tabulae* sembrano andare incontro soprattutto ai gusti dell'aristocrazia romana, che, oltre ad apprezzare molto il soggetto, ossia il ciclo troiano, ne ammirava certo l'esecuzione ricca di pathos, l'ambientazione "topografica" e anche i richiami ai grandi maestri del passato, al possesso delle opere dei quali, autentiche o no, aspirava. C'era del resto un'ampia scala di grigi tra le opere originali e i falsi deliberati, che pure circolavano in età imperiale. Quest'ultimo non può essere il caso delle *tabulae* teodoree perché anche secondo la tradizione Teodoro di Samo non aveva mai costruito oggetti simili e sarebbe stato impossibile quindi attribuirglielo direttamente e infatti così non avviene, visto che si preferisce rivendicare proprio l'applicazione delle qualità note delle miniature teodoree a un soggetto amatissimo come quello omerico. La *technè* teodorea e le *tabulae* in cui è applicata si inseriscono quindi bene in un gioco di rimandi che dovette piacere molto a partire dal pieno I sec. a.C., quando la cognizione delle qualità specifiche degli antichi maestri era abbastanza diffusa a Roma da provare a riprodurle *ex novo* trovando acquirenti interessati. Si tratterebbe quindi di prodotti pensati per un pubblico "romano". Parafrasando il prologo del V libro di Fedro si potrebbe dire che il *Theodori nomen* e quello che portava con sé poteva servire *gratia auctoritatis* anche ai suoi artefici per aumentare il *pretium* del loro lavoro⁸⁵. Come le favole di Fedro però le *tabulae*, per come erano costruite, non erano né si presentavano come dei falsi per collezionisti creduloni ma come lavori contemporanei "autentici", ossia *bona*, adatti a compratori ricchi e ambiziosi, magari interessati a esibirli durante i banchetti e, come Tiberio secondo Svetonio (*Tib.* 70.3), a interrogare i propri ospiti sui dettagli del mito – in questo caso il ciclo troiano – che vi erano rappresentati.

⁸³ Così SQUIRE 2011; ma vd. anche PORTER 2011, pp. 292-293.

⁸⁴ Il concetto di *leptotes* implicava anche il contrasto tra opposti, come il grande e il piccolo, ossia in questo caso Omero e l'arte

teodorea: SQUIRE 2023, pp. 35-36.

⁸⁵ Sul prologo di Fedro: DNO 2014, II, p. 94, n. 818.

Bibliografia

- ANGIÒ 2001 = ANGIÒ F., *Posidippo di Pella*, P. Mil. Vogl. VIII 309, col. X, l. 38 - col. XI, ll. 1-5 e Plinio il Vecchio (Nat. Hist. XXXIV 83), in *AnalP* 13, 2001, pp. 91-101.
- ANGUISSOLA 2019 = ANGUISSOLA A., *L'immagine della completezza nella scultura greca e romana: due note al gruppo di Hermes e Dioniso da Olimpia*, in PAPINI M. (a cura di), *Opus Imperfectum. Monumenti e testi incompiuti del mondo greco e romano*, in *ScAnt* 25, 2019, pp. 101-115.
- ANGUISSOLA 2023 = ANGUISSOLA A., *Parvitas ut miraculum: Pliny the Elder and Nature's Sense of Scale*, in *Small Size* 2023, pp. 199-220
- ARAFAT 1996 = ARAFAT K., *Pausanias' Greece. Ancient Artists and Roman Rulers*, Cambridge 1996.
- BATTISTONI 2013 = BATTISTONI F., *Il Chronicon Romanum: il suo posto nella cronografia, e dietro le tabulae Iliacae*, in *Chiron* 43, 2013, pp. 221-242.
- BONADEO 2010 = BONADEO A., *L'«Hercules Epitrapezios Novi Vindicis»: introduzione e commento a Stat. silv. 4, 6* (Studi latini 72), Napoli 2010.
- BRILLIANT 1984 = BRILLIANT A., *Visual Narratives: Storytelling in Etruscan and Roman Art*, Ithaca (NY) 1984.
- BUA 1971 = BUA M.T., *I giuochi alfabetici greci delle tavole iliache*, in *MemLinc* 8 (16), 1971, pp. 1-35
- BULTRIGHINI, TORELLI 2017 = BULTRIGHINI U., TORELLI M. (a cura di), *Pausania. Guida della Grecia. Libro X. Delfi e Focide*, Milano 2017.
- BUONOPANE 1998 = BUONOPANE A., *Statuarius. Un nuovo documento epigrafico*, in *ZPE* 120, 1998, pp. 292-294.
- CADARIO 2023 = CADARIO M., *Ordering the res gestae: observations on the relationship between texts and images in Roman 'historical' representations*, in CAPRA A., FLORIDI L. (eds.), *Intervisuality. New Approaches to Greek Literature* (EikonMythosPoiesis 16), Berlin-Boston 2023, pp. 305-332.
- CALCANI 2009 = CALCANI G., *Skopas di Paros*, Roma 2009.
- CANEVA 2020 = CANEVA S.G., *L'importance de la matérialité. Le rôle des petits autels, plaques et bases inscrits dans la compréhension des cultes pour les souverains*, in CANEVA S.G. (ed.), *The Materiality of Hellenistic Ruler Cults* (Kernos Suppl. 36), Liège 2020, pp. 21-64.
- CARVALHO 2022 = CARVALHO S., *Mythical Narratives in Stesichorus. Greek Heroes on the Move* (Trends in Classics Suppl. 115), Berlin-Boston 2022.
- D'ALESSANDRO 2023 = D'ALESSANDRO P., *Plin. nat. VII 85*, in *Latinitas* 1, 2023, pp. 15-19
- DARDENAY 2012 = DARDENAY A., *Images des fondateurs. D'Énée à Romulus*, Bordeaux 2012.
- DAVIES, FINGLASS 2014 = DAVIES M., FINGLASS P.J., *Stesichorus. The Poems*, Cambridge 2014.
- DAVISON 2009 = DAVISON C.C., *Pheidias. The Sculptures & Ancient Sources, I-III* (BICS Suppl. 105), London 2009.
- DE ANGELI 1988 = DE ANGELI S., *Mimesis e Techne*, in *QuadUrbis* 28, 1, 1988, pp. 27-45.
- 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.
- DONDERER 2018 = DONDERER M., *Nicht hinter jeder griechischen Signatur muss ein Grieche stecken. Pseudonyme unter Bildenden Künstlern des antiken Italien*, in *Gephyra* 16, 2018, pp. 205-227.
- FLORIDI 2017 = FLORIDI L., *La rhétorique du «petit» dans les épigrammes satiriques grecques de Lucillius et Nicarque*, in MEYER D., URLACHER-BECHT C., *La rhétorique du «petit» dans l'épigramme grecque et latine. Actes du colloque*, Paris 2017, pp. 113-130.
- GAGLIANO 2014 = GAGLIANO E., *Hermes Propylaios (e le Charites) sull'Acropoli di Atene*, in *ASAtene* 92, 2014, pp. 33-68.
- GASPARRI 2009 = GASPARRI C., *23 Ky: Un nuovo rilievo della serie delle "tabulae iliacae" dal Foro di Cuma*, in GASPARRI C., GRECO G. (a cura di), *Cuma: Indagini archeologiche e nuove scoperte* (Quaderni del Centro Studi Magna Grecia 7; Studi cumani 2), Pozzuoli 2009, pp. 251-257.
- GHISELLINI 2013 = GHISELLINI E., *Skopas' Echoes in Alexandrian Sculpture*, in 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, pp. 511-532.
- GIULIANI 2003 = GIULIANI L., *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, München 2003.

- 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.
- GUTZWILLER 2002 = GUTZWILLER K.J., *Art's echo: The tradition of Hellenistic ephrastic epigram*, in HARDER M.A. et al. (eds.), *Hellenistic epigrams*, Leuven 2002, pp. 85-112.
- HAGEL, TOMASCHITZ 1998 = HAGEL S., TOMASCHITZ K., *Repertorium des westkilikischen Inschriften nach den Scheden der Kleinasiatischen Kommission der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* (Ergänzungsbände zu den Tituli Asiae Minoris 22), Wien 1998.
- HALLOF 2007 = HALLOF K., LEHMANN L., KANSTEINER S., 7.1. *Athen, Akropolis: Herme des Hermes Propylaios*, in S. KANSTEINER, L. LEHMANN, B. SEIDENSTICKER, K. STEMME (Hrsg.), *Text und Skulptur. Berühmte Bildhauer und Bronzegießer der Antike in Wort und Bild*, catalogo della mostra Berlino, Berlin 2007, pp. 53-56.
- HANSLMAYR 2016 = HANSLMAYR R., *Die Skulpturen von Ephesos. Die Hermen* (Forschungen in Ephesos 10, 2), Wien 2016.
- HORSFALL 1979 = HORSFALL N., *Stesichorus at Bovillae?*, in *JHS* 99, 1979, pp. 26-48.
- HORSFALL 2008 = HORSFALL N., *Virgil, Aeneid 2: A Commentary*, Leiden 2008.
- KERKHECKER 1999 = KERKHECKER A., *Callimachus' Book of Iambi*, Oxford 1999.
- KAIBEL 1887-1890 = KAIBEL G., *Athenaei Navkratitae Dipnosophistarvm libri 15, recensvit Georgius Kaibel*, Berlin 1887-1890.
- KOCH 2000 = KOCH N.J., *Techne und Erfindung in der klassischen Malerei. Eine terminologische Untersuchung* (Studien zur antiken Farbgebung VI), München 2000.
- KREUZER 1994 = KREUZER B., s.v. *Panthoos*, in *LIMC* VII, 1, 1994, pp. 173-174.
- KÜNZL 1978 = KÜNZL E., *Quod sine te factum est hoc magis archetypum est? (Martialis 8.34)*, in *ArKorrBl* 8, 1978, pp. 311-317.
- LAPINI 2007 = LAPINI W., *Capitoli su Posidippo* (Hellenica 25), Alessandria 2007.
- LEBEK 1990 = LEBEK W.D., *Neue Phalakeen aus Pergamon*, in *ZPE* 82, 1990, pp. 297-298.
- LEHNUS 1972 = LEHNUS L., *Note stesicoree*, in *StClOr* 21, 1972, pp. 52-55.
- LEHNUS 1996 = LEHNUS L., *On the Metrical Inscription Found at Pergamum (SEG 39.1334)*, in *ClQ* 46, 1, 1996, pp. 295-297.
- LINANT DE BELLEFONDS, PRIOUX 2017 = LINANT DE BELLEFONDS P., PRIOUX É., *Voir les mythes. Poésie hellénistique et arts figures*, Paris 2017.
- LINFERT 1981 = LINFERT A., *Phidias im rauhen Kilikien*, in *ZPE* 41 1981, pp. 253-255.
- LINFERT 1982 = LINFERT A., *Athenen des Phidias*, in *AM* 97, 1982, pp. 57-77.
- MEINEKE 1842 = MEINEKE A., *Delectus Poetarum Graecorum Anthologiae Graecae*, Berlin 1842.
- MOGGI, OSANNA 2010 = MOGGI M., OSANNA M. (a cura di), *Pausania. Guida alla Grecia. Libro IX. La Beozia*, Milano 2010.
- NELSON 2020 = NELSON T.J., *Attalid Aesthetics. The Pergamene 'baroque' reconsidered*, in *JHS* 140, 2020, pp. 176-198.
- PAGE 1981 = PAGE D.L., *Further Greek Epigrams: Epigrams before AD 50 from the Greek Anthology and other sources, not included in 'Hellenistic Epigrams' or 'the Garland of Philip'*, Cambridge 1981.
- PAPINI 2014 = PAPINI M., *Fidia. L'uomo che scolpì gli dei*, Roma-Bari 2014.
- PASQUIER 2007 = PASQUIER A., *Praxitèle aujourd'hui? La question des originaux*, in PASQUIER A., MARTINEZ J.-L. (éds.), *Praxitèle*, catalogo della mostra Parigi, Paris 2007, pp. 82-105.
- PETRAIN 2012 = PETRAIN D., *The archaeology of the epigrams from the Tabulae Iliacae*, in *Mnemosyne* 65, 4/5, 2012, pp. 597-635.
- PETRAIN 2014 = PETRAIN D., *Homer in Stone. The Tabulae Iliacae in their Roman context*, Cambridge-New York 2014.
- PORTER 2011 = PORTER J., *Against λεπτότης: rethinking Hellenistic aesthetics*, in ERSKINE A., LLEWELLYN-JONES L. (eds.), *Creating a Hellenistic World*, Swansea 2011, pp. 271-312.
- PRIOUX 2008 = PRIOUX É., *Regards alexandrins. Histoire et théorie des arts dans l'épigramme hellénistique*, Leuven-Paris 2008.
- PRIOUX 2008 = PRIOUX É., *Petits musées en vers. Épigramme et discours sur les collections antiques*, Paris 2008.
- PRIOUX 2023 = PRIOUX É., *Small Is Beautiful: The Aesthetic Approach to Small-Scale Sculptures in Ancient Criticism*, in *Small Size* 2023, pp. 69-90.
- REBAUDO 2016 = REBAUDO L., *Originali, copie e copisti nel mondo ellenistico e romano*, in *Eidola* 13, 2016, pp. 63-76.
- ROUVERET 1988 = ROUVERET A., *Les tables Iliques et l'art de la memoire*, in *BAntFr* 107, 1988, pp. 166-176.

- SADURSKA 1964 = SADURSKA A., *Les tables Iliques*, Warszawa 1964.
- SALIMBENE 2002 = SALIMBENE C., *La Tabula Capitolina*, in *BMusRom* 16, 2002, pp. 5-33.
- SCAFOGLIO 2005 = SCAFOGLIO G., *Virgilio e Stesicoro. Una ricerca sulla Tabula Iliaca Capitolina*, in *RhM* 148, 2, 2005, pp. 113-127.
- SENS 2005 = SENS A., *The Art of Poetry and the Poetry of Art: The Unity and Poetics of Posidippus' Statue-Poems*, in GUTZWILLER K. (ed.), *The New Posidippus. A Hellenistic Poetry Book*, Oxford 2005, pp. 206-228.
- SETTIS 1973 = SETTIS S., *Mys figlio di Hermias: un toreuta del IV sec. a.C.*, in *StClOr* 22, 1973, pp. 168-171.
- SGO 2002 = MERKELBACH R., STAUBER J. (Hrsg.), *Steinepigramme aus dem griechischen Osten, 4. Die Südküste Kleinasiens, Syrien und Palaestina*, München, Leipzig 2002.
- Small Size* 2023 = COLZANI G., MARCONI C., SLAVAZZI F. (eds.), *Greek and Roman Small Size Sculpture*, Berlin-Boston 2023.
- SQUIRE 2010 = SQUIRE M.J., *Texts on the Table: The Tabulae Iliacae in their Hellenistic literary context*, in *JHS* 130, 2010, pp. 67-96.
- SQUIRE 2011 = SQUIRE M.J., *The Iliad in a Nutshell. Visualizing Epic on the Tabulae Iliacae*, Oxford 2011.
- SQUIRE 2012 = SQUIRE M.J., Ἀσπίς Ἀχιλλῆος Θεοδώρηος καθ' Ὀμηρον: *An early Imperial text of Il. 18.483-557*, in *ZPE* 182, 2012, pp. 1-33.
- SQUIRE 2013 = SQUIRE M.J., *Epic Visions in the Tabulae Iliacae*, in LOVATT H., VOUT C. (eds.), *Epic Visions: Visuality in Greek and Latin Epic and Its Reception*, Cambridge 2013, pp. 248-282.
- SQUIRE 2015a = SQUIRE M.J., *Running rings round Troy: recycling the "epic circle" in Hellenistic and Roman art*, in FANTUZZI M., TSAGLIS C. (eds.), *A Companion to the Greek Epic Cycle*, Cambridge 2015, pp. 496-542.
- SQUIRE 2015b = SQUIRE M.J., *Figuring Rome's Foundation on the Iliac Tablets*, in MAC SWEENEY N. (ed.) *Foundation Myths in Ancient Societies. Dialogues and Discourses*, Philadelphia 2015, pp. 151-189.
- SQUIRE 2018 = SQUIRE M.J., *A Picture of Ecphrasis: The Younger Philostratus and the Homeric Shield of Achilles*, in KAMPAKOGLOU A., NOVOKHATKO A. (eds.), *Gaze, Vision, and Visuality in Ancient Greek Literature* (Trends in Classics Suppl. 54), Berlin-Boston 2018, pp. 357-417.
- SQUIRE 2023 = SQUIRE M.J., *Sizing up Art: The Intermedial Semantics of Scale in the Hellenistic and Roman Worlds*, in *Small Size* 2023, pp. 29-68
- STEWART 1977 = STEWART A., *Skopas of Paros*, Park Ridge 1977.
- STEWART 2003 = STEWART A., *Alkamenes at Ephesos and in Athens*, in *ZPE* 143, 2003, pp. 101-103.
- TOMASCHITZ 1998 = TOMASCHITZ K., *Unpublizierte Inschriften Westkilikiens aus dem Nachlass Terence B. Mitfords*, Wien 1998.
- VALENZUELA MONTENEGRO 2004 = VALENZUELA MONTENEGRO N., *Die Tabulae Iliacae. Mythos und Geschichte im Spiegeleiner Gruppe frühkaiserzeitlicher Miniaturreliefs* (Diss.), Berlin 2004.
- GALÁN VIOQUE 2001 = GALÁN VIOQUE G., *Dioscórides Epigramas*, Huelva 2001.
- WEITZMANN 1970 = WEITZMANN K., *Illustrations in roll and code. A study on the origin and method of text illustration*, Princeton 1970.
- ZIZZA 2006 = ZIZZA C., *Le iscrizioni nella Periegesi di Pausania. Commento ai testi epigrafici* (Studi e testi di storia antica 16), Pisa 2006.

