



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)

Martina RUSSO, *Valerio Massimo e l’arte greca*

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

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

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

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

ISSN 2279-7297

Tutti i diritti riservati

Come citare l'articolo:

M. RUSSO, *Valerio Massimo e l’arte greca*,
in PAPINI M. (a cura di), *Antichi maestri in Grecia e a Roma, Thiasos* 13.2, 2024, pp. 151-160

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



VALERIO MASSIMO E L'ARTE GRECA

Martina Russo*

Keywords: Valerius Maximus, exemplarity, Greek art, *natura*, Tiberius.

Parole chiave: Valerio Massimo, esemplarità, arte greca, *natura*, Tiberio.

Abstract:

This article focuses on the analysis and interpretation of the main passages in which Valerius Maximus, in his monumental Factorum et dictorum memorabilium libri IX, dwells on figurative art. A significant reticence will emerge in mentioning Roman figurative art. On the contrary, Valerius Maximus concentrates on examples of Greek figurative art, whose condemnation, which fits into the well-known natura vs ars dichotomy, could respond not only to the intention of demonstrating the superiority of literature over art, but could also conceal political implications, in the light of the penchant of the emperor Tiberius, a well-known collector of lascivious subjects, for Greek art.

Il presente articolo si concentra sull'analisi e interpretazione dei passi principali in cui Valerio Massimo, nella monumentale opera Factorum et dictorum memorabilium libri IX, tratta dell'arte figurativa. Emergerà una vera e propria reticenza da parte dell'antiquario nel menzionare l'arte figurativa romana. Al contrario, Valerio Massimo si concentra su esempi dell'arte figurativa greca, la cui condanna, che si inserisce nella nota dicotomia natura vs ars, potrebbe rispondere non solo all'intento di dimostrare la superiorità della letteratura sull'arte, ma potrebbe anche celare risvolti politici, alla luce della predilezione dell'imperatore Tiberio, noto collezionista di soggetti lascivi, per l'arte greca.

Così i gesti vivi delle immagini esangui, e i movimenti delle figure immobili,
quasi erompessero via dai riquadri, e le spiranti fattezze dei volti ti tengono sospeso,
come se poco meno ti aspettassi che di lì erompesse anche la voce.
E v'è pericolo in ciò, perché da tale meraviglia son fatti prigionieri soprattutto i grandi ingegni...
F. Petrarca, *Dei Rimedi dell'una e dell'altra sorte*, I

1. Introduzione

Il presente contributo ha in oggetto alcuni *exempla* tratti dai *Factorum et dictorum memorabilium libri IX*, che vertono sull'arte greca¹. In particolare mi concentrerò sul capitolo quarto del quinto libro, in cui l'autore offre *exempla de pietate erga parentes et fratres et patriam* (§ 2); sul capitolo settimo del libro terzo in cui Valerio Massimo discetta *de fiducia sui* (§ 3); infine, sul capitolo undicesimo dell'ottavo libro, in cui Valerio Massimo discute degli effetti pericolosi

* Sapienza Università di Roma; mar.russo@uniroma1.it
Vorrei esprimere i più sentiti ringraziamenti a Massimiliano Papi per avermi invitata a partecipare al convegno *Antichi maestri in Grecia e a Roma*. Sono altresì grata a Francesca Romana Berno e Rebecca Langlands per aver letto il contributo e per le loro preziose osservazioni. Ringrazio anche i due referee per i loro commenti e

suggerimenti, che ritengo abbiano notevolmente arricchito il lavoro.
¹ L'opera, composta dopo il 31 – il *terminus post quem* è rappresentato dalla caduta in disgrazia e condanna di Seiano, contro la cui condotta esecrabile Valerio Massimo si scaglia nel libro nono (IX, 11 *ext.* 4) – è dedicata a Tiberio.

(§ 4) e i limiti delle arti (§ 5). È questo il solo capitolo espressamente dedicato alle arti. Il mio obiettivo è duplice: da un lato, riflettere sulla ‘ricezione’ dell’arte greca da parte di Valerio Massimo, dall’altro, sugli effetti che essa può suscitare². In primis, è importante notare che tutti gli *exempla* che trattano dell’arte sono greci, a conferma di quanto l’arte greca sia rischiosa nella mentalità romana, in quanto oggetto di smodata *cupiditas* da parte di molti romani, come già Cicerone aveva denunciato nelle *Verrine* a proposito di Verre, la cui azione depredatoria si distacca nettamente dal comportamento esemplare degli illustri comandanti romani³.

2. Val. Max. V, 4

Cominciamo dal capitolo V, 4. Il primo *exemplum*, che figura tra gli *externa*, verte su Pero, descritta mentre nutre il padre:

*idem praedicatum de pietate Perus existimetur, quae patrem suum Cimona, consimili fortuna adfectum parique custodiae traditum, iam ultimae senectutis velut infantem pectori suo admotum aluit*⁴.

L’episodio qui evocato aveva riscontro nelle arti figurative: un dipinto, avente per soggetto Pero nell’atto di nutrire il padre, è stato rinvenuto in un cubicolo della *domus* di Marco Lucrezio Frontone a Pompei. Alla rappresentazione pittorica dell’episodio allude anche Valerio Massimo, ammettendo che l’occhio umano rimane fisso e attonito nel contemplare la tela⁵.

Haerent ac stupent hominum oculi, cum huius facti pictam imaginem vident, casusque antiqui condicionem praesentis spectaculi admiratione renovant, in illis mutis membrorum liniamentis viva ac spirantia corpora intueri credentes. Quod necesse est animo quoque evenire, aliquanto efficaciore pictura litterarum vetera pro recentibus admonito recordari.

Attraverso la contrapposizione tra *oculi* e *animus* è affermata la superiorità della parola sull’immagine. Mentre gli occhi degli uomini sono portati a ricordare per mezzo delle immagini, l’*animus* tende a ricordare, ammonito (*admonito*) dal dipinto delle lettere (*pictura litterarum*), alquanto più efficace (*aliquanto efficaciore*). Il passo è di difficile interpretazione soprattutto per la grammatica farraginoso⁶. Ritengo che l’interpretazione di Shackleton Bailey sia arbitraria e fuorviante in quanto, traducendo *quod necesse est animo quoque evenire, aliquanto efficaciore pictura litterarum vetera pro recentibus admonito recordari* con “this must needs happen to the mind also, admonished to remember things long past as though they were recent by painting, which is considerably more effective than literary memorials”, propone una lettura che, come osservato anche da Brobeck, non rispetta quanto asserito da Valerio Massimo nel passo in questione⁷. Che l’arte non possa esprimere e comunicare alla pari della parola è enfatizzato da Valerio Massimo mediante il ricorso all’aggettivo *muta* che qualifica i *liniamenta*, un’espressione che non ha riscontri altrove. Al di là dell’ovvio riferimento al celeberrimo mito di Pigmalione, che si innamora della statua da lui realizzata, il dittico isosillabico – *haerent ac stupent* – echeggia uno stilema virgiliano ripreso da Ovidio, che al semplice *stupeo* preferisce *adstupeo*⁸. Si tratta di due passi molto noti: nel primo libro dell’*Eneide*, Enea osserva stupefatto gli affreschi del tempio a Cartagine, che rappresentano le vicende della guerra di Troia⁹.

*Haec dum Dardanio Aeneae miranda videntur,
dum stupet obtutuque haeret defixus in uno,
regina ad templum, forma pulcherrima Dido,
incessit magna iuvenum stipante caterva.*

Un’immagine cui Ovidio allude, nel terzo libro delle *Metamorfosi*, quando descrive Narciso immobile a guardare ammirato la sua immagine riflessa¹⁰.

² Per una breve disamina sulla presenza dell’arte in Valerio Massimo vd. BECATTI 1951, pp.145-149; NICOLAI 2022, pp. 202-208.

³ Cfr. Cic. *Verr.* II, 1, 55; sul passo ciceroniano vd. il commento di RICCHIERI 2020 pp. 359-362; più in generale, sul tema dell’appropriazione indebita delle opere d’arte dettata dalla *libido* rimando a LAZZERETTI 2006, pp. 42-51.

⁴ Val. Max. V 4 *ext.* 1. Il testo di cui mi avvalgo è quello pubblicato nel 1998 per Teubner da BRISCOE. Sull’episodio di Pero cfr. BROBECK 2022, pp. 274-281.

⁵ La coppia padre/figlia divenne così popolare durante il Rinascimento da diventare emblema della *caritas romana*; tra le rappresentazioni

più illustri spiccano quelle di Caravaggio, Rubens e Vermeer; cfr. SPERLING 2016.

⁶ Come evidenzia BROBECK 2022, p. 279, “the grammar in this passage is frustratingly vague”.

⁷ Cfr. SHACKLETON BAILEY 2000, p. 503; BROBECK 2022, p. 279.

⁸ Il mito di Pigmalione è narrato da Ovidio nel decimo libro delle *Metamorfosi* (vv. 243-297). Al verso 287, ricorre il medesimo verbo, *stupeo*, in riferimento a Pigmalione.

⁹ Verg. *Aen.* I, 494-497.

¹⁰ Ov. *met.* III, 418-419. *Adstupeo* è hapax, dopo Ovidio è attestato solo in Sen. *tranq.* 8, 5 e in Stat. *Theb.* II, 13; III, 406.

*Adstupet ipse sibi vultuque immotus eodem
haeret, ut e Pario formatum marmore signum.*

La preposizione *ad* enfatizza l'oggetto che suscita stupore; nel caso di Narciso, il suo stesso volto: mutuando le parole da un celebre saggio di Gianpiero Rosati, "come paralizzato dallo stupore e dall'ammirazione, egli perde il senso della realtà"¹¹.

Se l'esempio virgiliano sottolinea il potere che le immagini hanno sull'occhio, quello ovidiano ci rimanda al potere ingannatore dell'immagine e, attraverso la similitudine tra Narciso e la statua (*ut...signum*), dell'arte. Mi sembra che, mediante questa duplice intertestualità, da un lato Valerio Massimo recuperi il contesto originario della *iunctura* virgiliana – la contemplazione dell'opera d'arte – dall'altro sfrutti gli echi perturbanti del mito di Narciso, simbolo dell'illusione artistica, che Ovidio aveva esplicitamente paragonato a una statua, sottolineando non solo il potere delle immagini, ma soprattutto la portata ingannatrice delle stesse e gli effetti deleteri dell'arte sulla morale. Tale messaggio, come vedremo, è al centro del capitolo VIII, 11. L'allusione al passo ovidiano potrebbe essere stata suggerita anche dalla presenza nel medesimo ambiente, all'interno della *domus* di Marco Lucrezio Frontone, di un dipinto di Narciso che contempla la propria immagine collocato dinanzi al dipinto di Pero, pocanzi menzionato¹². L'accostamento dei due dipinti potrebbe alludere al potere seduttivo e illusorio dell'arte, denunciato da Valerio Massimo.

3. Val. Max. III, 7: Zeusi e Fidia

Procedendo a ritroso, il primo riferimento alle opere d'arte greche si riscontra nel capitolo settimo del terzo libro, in cui Valerio Massimo si prefigge di offrire esempi *de fiducia sui*. A tal proposito, l'antiquario menziona prima il dipinto di Elena, realizzato dal celebre pittore Zeusi (III 7 ext. 3), poi la statua di Giove Olimpico effigiata da Fidia (III 7 ext. 4)¹³. Partiamo da Zeusi:

Zeuxis autem, cum Helenam pinxisset, quid de eo opere homines sensuri essent exspectandum non putavit, sed protinus hos versus adiecit:

*οὐ νέμεσις Τρώας καὶ ἑκνημίδας Ἀχαιοὺς
τοιγῆδ' ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν.*

Adeone dextrae suae multum pictor adrogavit ut ea tantum forma<e> comprehensum crederet quantum aut Leda caelesti partu edere aut Homerus divino ingenio exprimere potuit?

Zeusi era a tal punto sicuro della eccezionale fattura del suo dipinto da aggiungere immediatamente (*protinus*), senza aspettare il parere degli esperti, due versi iliadici, come se il suo dipinto traducesse su tela i versi omerici. L'eccessiva sicurezza di Zeusi, che sconfinava in presunzione, rende attonito Valerio Massimo che constata come l'autore abbia osato porsi sullo stesso livello di Omero e prende le distanze da questo atteggiamento: Zeusi è dunque declassato ad *anti-exemplum*¹⁴.

Anche Fidia, con un *egregium dictum*, si rifà a dei versi omerici:

Phidias quoque Homeri versibus egregio dicto adlusit: simulacro enim Iovis Olympii perfecto, quo nullum praestantius aut admirabilius humanae † fabricae † manus, interrogatus ab amico quonam mentem suam dirigens voltum Iovis propemodum ex ipso caelo petitum eboris liniamentis esset amplexus, illis se versibus quasi magistro usum respondit:

*ἦ καὶ κυανέησιν ἐπ' ὄφρῦσι νεῦσε Κρονίων
ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαίται ἐπερρώσαντο ἄνακτος
κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο, μέγαν δ' ἐλέλιξεν
ἽΟλυμπον.*

Tuttavia, diversamente da Zeusi, Fidia, realizzata la statua crisoelefantina di Zeus Olimpico che Valerio Massimo addita come la migliore mai realizzata dall'uomo, asserisce di essersi avvalso (*utor*) di alcuni versi iliadici (*Il. I, 528-530*), come se riconoscesse in Omero il suo maestro (*quasi magistro*)¹⁵. Pertanto, nell'ottica di Valerio Massimo, Fidia

¹¹ ROSATI 2016, p. 33.

¹² Cfr. BROBECK 2022, pp. 277-278.

¹³ Anche Plin. *nat.* XXXV, 66 menziona l'Elena di Zeusi conservata a Roma nel Portico di Filippo.

¹⁴ A Zeusi dedicherà notevole spazio nella *Naturalis historia* (XXXV, 61-64) Plinio, che individua tra i suoi contemporanei e rivali Timante, Androcide, Eupompo e Parrasio; quest'ultimo entrò in competizione con Zeusi, che dovette decretarne la superiorità. Plinio (*nat.*

XXXV, 66) ci informa che un dipinto di Zeusi raffigurante *Marsyas religatus*, insieme al Dioniso di Nicia e alla Cassandra di Theoros e numerose statue bronzee, era presente anche nel tempio della Concordia.

¹⁵ Sugli *exempla* di Zeusi e Fidia cfr. BROBECK 2022, pp. 266-268; a ragione la studiosa nota a p. 267: "It is not simply that art imitates life or that the realism of the piece is astounding. Instead, art is most compelling when it emulates writing". Si veda, inoltre, NICOLAI 2022, pp. 206-207.

è un *exemplum* positivo, giacché ammette la superiorità della letteratura sull'arte figurativa, riecheggiando un concetto chiaramente espresso nel libro quinto e che emerge, seppur velatamente, anche dagli *exempla* dell'ottavo libro, vale a dire la preminenza della letteratura (poesia) sulle arti figurative¹⁶.

4. Val. Max. VIII 11 (secundus titulus): il potere dell'ars

Nell'ottavo libro al capitolo undicesimo, l'autore si prefigge di descrivere *quam magni effectus artium sint* (primo *titulus*) e che *quaedam nulla arte effici posse* (secondo *titulus*). Siamo in presenza di una situazione anomala, anche se non unica nella raccolta (vedi Val. Max. VII, 8; IX, 13), ossia Valerio Massimo divide il capitolo in due parti.

Cominciamo dalla *praefatio* al capitolo undicesimo:

*effectus etiam artium t̄ recognosci posse aliquid adferre t̄ voluptatis, protinusque et quam utiliter excogitatae sint patebit, et memoratu dignae res lucido in loco reponentur, et labor in iis edendis suo fructu non carebit*¹⁷.

Dalla *praefatio* si deduce che anche le arti recano non solo *voluptas* ma anche *utilitas*, come si evince soprattutto dai primi esempi selezionati da Valerio Massimo, e giustificano il *labor* che richiedono. Nella tabella sottostante riassumo gli aneddoti selezionati da Valerio Massimo nel capitolo undicesimo dell'ottavo libro.

<i>Quam magni effectus artium sint</i>	<i>Quaedam nulla arte effici posse</i>
Sulpicio Gallo => divinazione per scopi militari	Dipinto di Nettuno di Eufanore (<i>ext.</i> 5)
Spurinna => divinazione per scopi politici	Dipinto di Agamennone [Timante] (<i>ext.</i> 6)
Anassagora => divinazione in Atene (<i>ext.</i> 1)	Dipinto di un cavallo [Nealce] (<i>ext.</i> 7)
Apelle e Lisippo (<i>ext.</i> 2)	
Statua di Vulcano di Alcamene (<i>ext.</i> 3)	
Statua di Venere di Prassitele (<i>ext.</i> 4)	

Si noterà subito che anche nel capitolo undicesimo non vi sono esempi che riguardino l'arte figurativa romana. Valerio Massimo inverte il trend che prevede che gli *exempla* romani siano più numerosi di quelli stranieri (complessivamente, nell'opera si registrano 636 esempi romani e 320 esempi stranieri), a conferma della volontà di relegare le arti, soprattutto quelle figurative, all'esterno della cultura romana.

I primi due *exempla* riguardano C. Sulpicio Gallo e Spurinna, esperti nell'arte della divinazione. L'importanza data dall'autore alla divinazione potrebbe riflettere gli interessi dello stesso Tiberio, che si dimostrava amico degli astrologi ed esperto di predizioni¹⁸.

Dopo avere posto l'attenzione sugli *exempla* di Gallo e Spurinna, Valerio Massimo passa ad indicare alcuni *exempla externa*, introdotti con la formula *alienigena scrutemur*. L'uso del termine *alienigenus* in Valerio Massimo è particolarmente significativo: in II, 10, 1 il termine è contrapposto a *domesticus* per rimarcare la netta alterità tra gli *exempla* romani e quelli stranieri (*alienigena*)¹⁹. Il primo *exemplum* riguarda Anassagora, esperto di divinazione in Atene²⁰. È solo con il secondo *exemplum*, che riguarda il pittore Apelle e lo scultore Lisippo, gli unici dai quali Alessandro volle essere rappresentato e scolpito, che si arriva all'arte figurativa²¹.

Quantum porro dignitatis a rege Alexandro tributum arti existimamus, qui se et pingi ab uno Apelle et fingi a Lysippo tantummodo voluit?

È questa la sola menzione di Apelle e Lisippo nella raccolta. In VIII 12 *ext.* 3, Valerio Massimo non nomina esplicitamente Apelle, definito *ille artifex*, ma l'identificazione è suggerita da Plinio (*nat.* XXXV, 85)²². Il capolavoro

¹⁶ Sul rapporto tra arte e parola scritta vd. MATTIACCI 2013. *Contra*, Quintiliano (XI 3, 67) ammetterà che talvolta la pittura, *tacens opus*, può essere più persuasiva persino della parola stessa.

¹⁷ Cfr. BRISCOE 2019, pp. 176-177, elenca e discute tutte le proposte avanzate per emendare il testo corrotto.

¹⁸ Cfr. Suet. *Tib.* 67, 2. Quando torna a Roma, dopo il *secessus* rodiese durato sette anni, Tiberio è accompagnato dall'astrologo Trasillo; Suet. *Tib.* 14, 4; cfr. Tac. *ann.* VI 20, 3; D.C. LV, 11, 2; LVII, 15, 7.

¹⁹ Il termine è normalmente impiegato negli storici in riferimento ai Cartaginesi, identificati come lontani, esterni e nemici; a tal proposito URSO 1994 suggerisce anche una valenza polemica del termine.

²⁰ Anassagora è menzionato positivamente anche in V, 10 *ext.* 3; VII, 2 *ext.* 12; VIII, 7 *ext.* 6; VIII, 9 *ext.* 2.

²¹ La medesima notizia la si ritrova in Orazio (*epist.* II, 1, 139); cfr. Hor. *epist.* II, 1, 237-241; Plin. *nat.* XXXV 36; VII 38; Plut. *De Alex. fort.* 2 (= *Moralia* 335b). Sulla figura di Alessandro (menzionato in ventuno *exempla*) in Valerio Massimo vd. WARDLE 2005. Secondo SPENCER 2010, p. 180: "His [Alexander] association with artistic propaganda is a topos in and of itself, making inevitable his appearance in *How Great are the Effects of the Arts*".

²² Cfr. BRISCOE 2019, pp. 192-193. Valerio Massimo si limita a dire che si comportò *mirifice* in un alterco con un calzolaio.

di Apelle, il dipinto che ritrae Afrodite Ἀναδυομένη (“che emerge dal mare”), collocato per volere di Augusto nel tempio del *divus Iulius*, conferma la fama del pittore²³.

Benché pure Lisippo, le cui sculture adornavano anche il *Capitolium*, godesse di un’enorme popolarità, il suo nome non figura altrove nell’opera.

Il terzo *exemplum* verte su Alcamene, un allievo di Fidia, non menzionato in altri luoghi dell’opera:

tenet visentes Athenis Volcanus Alcamenis manibus fabricatus: praeter cetera enim perfectissimae artis in eo † praecurrentia † indicia etiam illud mirantur, quod stat dissimulatae claudicationis sub veste leviter vestigium repraesentans, ut non exprobratum tamquam vitium, ita tamquam certam propriamque dei notam decore significans.

A colpire Valerio Massimo è l’abilità di Alcamene, cui riconosce *ars perfectissima*, nel non rappresentare la zoppia di Vulcano, ovvero nel dissimularla, trasformando quello che è un difetto (*vitium*) del dio in una sua peculiarità (*nota*), che conferisce eleganza (*decus*) alla statua²⁴.

Il quarto *exemplum* riguarda Prassitele, che non figura altrove nell’opera, ma che nell’antichità era uno dei più noti scultori della Grecia antica²⁵. Plinio lo introduce come “colui che con la gloria del marmo superò persino la sua stessa gloria di bronzista”²⁶. All’interno dell’ampio catalogo delle opere realizzate da Prassitele spicca la Venere cnidia, la statua in marmo più famosa dell’antichità, menzionata anche da Valerio Massimo. L’antiquario pone quest’opera in continuità con la statua di Vulcano mediante il nesso relativo *cuius coniugem*, che ne svela l’identità.

Cuius coniugem Praxiteles in marmore quasi spirantem in templo Cnidiorum conlocavit, propter pulchritudinem operis a libidinoso cuiusdam complexu parum tutam. Quo excusabilior est error equi, qui visa pictura equae hinnitum edere coactus est, et canum latratus aspectu picti canis incitatus, taurusque ad amorem et concubitum aeneae vaccae Syracusis nimiae similitudinis inritamento compulsus: quid enim vacua rationis animalia arte decepta miremur, cum hominis sacrilegam cupiditatem muti lapidis liniamentis excitatam videamus?

Valerio Massimo focalizza la narrazione su un elemento sinistro: a causa della sua eccezionale bellezza (*propter pulchritudinem*), la statua, *parum tuta*, non riesce a sottrarsi al *complexus libidinosus*. L’opera che nell’immaginario di Prassitele, vicino alle idee platoniche, avrebbe dovuto rappresentare un paradigma per superare l’amore terreno e innalzarsi verso quello celeste, al contrario, inganna l’uomo, a cui appare quasi viva (*quasi spirantem*); pertanto i *liniamenta* della statua muta provocano una *sacrilega cupiditas*, una sorta di perversione del mito di Pigmalione, già ricordato²⁷. La *iunctura mutus lapis* è hapax; notiamo che ricorre di nuovo l’aggettivo, riscontrato nel libro quinto in riferimento ai *liniamenta* del dipinto (V, 4 *ext.* 1)²⁸. Usando l’aggettivo *mutus*, Valerio Massimo ribadisce la mancanza di potere comunicativo dell’arte rispetto alla parola scritta. La statua, alla stregua delle pennellate di un dipinto, non può comunicare tanto efficacemente quanto la scrittura; anzi, nella sua facies ingannevole, induce all’errore e favorisce la manifestazione dei vizi, in questo caso *cupiditas*. La capacità di dissimulazione dell’arte, che è presentata positivamente nell’esempio precedente (Alcamene), benché *dissimulo* mantenga un’accezione negativa, a poco a poco si rivela potenzialmente dannosa per l’uomo.

Dunque, non solo gli animali, sprovvisti di *ratio*, ma anche gli uomini sono ingannati dall’arte. Tuttavia, i primi risultano giustificati per non essere in grado di trattenere gli istinti più biechi, considerato che anche l’uomo, sebbene provvisto di *ratio*, finisce per essere vittima della sacrilega lussuria scaturita dall’arte.

Non sorprende che Valerio Massimo, interessato all’arte in relazione all’impatto che essa ha sulla morale, piuttosto che all’abilità artistica dello scultore nel foggare la statua o al livello di realismo raggiunto dall’artista, anzi che descrivere la statua di Prassitele, dia maggiore importanza e concluda l’*exemplum* alludendo a un episodio che è narrato in termini più espliciti da Plinio (*nat.* XXXVI, 21) e dallo pseudo-Luciano (*Erotes* 15-16): la statua di Venere, collocata in un tempio completamente aperto, perché essa potesse essere contemplata da ogni lato, viene profanata da un individuo (*amore captus*), furtivamente introdottosi di notte nel tempio. Nella narrazione pliniana, la chiazza sulla coscia della statua denuncia la *cupiditas* dell’avventore (*index cupiditatis*)²⁹. Come nota Briscoe, “Valerius is much more reticent”³⁰. La reticenza dell’autore potrebbe dipendere dal fatto che l’agalmatofilia fosse molto diffusa

²³ Il dipinto, inizialmente collocato nel tempio di Asclepio a Kos, fu fatto trasferire da Augusto a Roma e situato nel tempio del *divus Iulius*, probabilmente per sottolineare la discendenza della stirpe romana dalla dea. Nel foro di Augusto erano collocati altri due dipinti di Apelle raffiguranti Alessandro.

²⁴ Cfr. Cic. *nat. deor.* I, 83. Dell’opera non possediamo copie, ma solo ricostruzioni, cfr. HARRISON 1977; NICOLAI 2022, p. 202..

²⁵ Per esempio, vd. Quint. *inst.* II, 19, 3; XII, 10, 9.

²⁶ Cfr. Plin. *nat.* XXXVI, 20: *qui marmoris gloria superavit etiam semet.*

²⁷ La *iunctura sacrilega cupiditas* ritorna anche in VIII, 14 *ext.* 5 a proposito del desiderio di gloria che può portare al sacrilegio.

²⁸ Cfr. Cic. *inv.* II, 1, 1 dove ricorre l’espressione *muta imago* in riferimento all’Elena di Zeusi.

²⁹ Cfr. Plin. *nat.* XXXVI, 21: *aedicula eius tota aperitur, ut conspici possit undique effigies deae, favente ipsa, ut creditur, facta. Nec minor ex quacumque parte admiratio est. Ferunt amore captum quandam, cum delituisset noctu, simulacro cohaesisse, eius cupiditatis esse indicem maculam.*

³⁰ BRISCOE 2019, p. 185.

nella letteratura³¹. Lo stesso Pigmalione, nella versione originaria del mito che risale a Filostefano, si dice avesse avuto rapporti sessuali con una statua nuda di Afrodite³². Pare che l'agalmatofilia riguardasse in particolare le opere di Prassitele: Plinio, equiparandolo alla Venere cnidia poiché subì la medesima *iniuria*, racconta che l'Eros realizzato da Prassitele fu vittima della folle passione di Alceta di Rodi (*adamavit*)³³. È probabile, quindi, che Valerio Massimo attinga a un luogo comune della tradizione antiquaria intorno alle opere di Prassitele, per cui non si sofferma sulla descrizione minuziosa della profanazione. Tuttavia, è possibile che egli decida di soprassedere perché entrare nei dettagli avrebbe forse suggerito una pericolosa e inopportuna associazione con l'episodio che vede protagonista Tiberio, trafugatore dell'*apoxyomenos* lisippeo, o, più in generale, essere letto come un velato riferimento alla collezione privata del principe, appassionato di soggetti erotici³⁴.

A prescindere dal risvolto politico, è significativo che Valerio Massimo, attraverso una climax discendente, concluda la prima parte del capitolo VIII, 11 con un esempio che, piuttosto che celebrare gli *effectus* delle arti, sembra condannare l'arte in quanto artificio, che inganna l'uomo e ne stimola i vizi. Siamo agli antipodi del programma educativo e morale di Valerio Massimo, il quale si prefigge di parlare delle virtù, certo che, grazie alla divina preveggenza del principe, esse saranno incoraggiate e i vizi puniti³⁵.

5. Val. Max. VIII, 11 (secundus titulus): la mortificazione dell'ars

Nella seconda parte del capitolo VIII, 11, dopo aver enumerato quanto grandi siano gli *effectus* dell'arte (*quam magni effectus artium sint*), Valerio Massimo sembra volere sminuirne il potere, convogliando l'attenzione del lettore sulla dicotomia *natura/ars*.

Ceterum natura, quem ad modum saepe numero aemulam virium suarum artem esse patitur, ita aliquando irritam fesso labore dimittit.

Il rapporto tra *natura* e *ars* va inteso nei termini di *aemulatio*. Valerio Massimo sancisce l'inferiorità dell'*ars* rispetto alla *natura*, giacché è la *natura* a determinare fino a che punto l'*ars* possa imitarla³⁶. Il processo di decostruzione dell'arte, cominciato nel terzo libro e corroborato nel quinto, continua nella seconda parte del capitolo VIII, 11. Del resto, già l'*exemplum* imperniato sulla Venere di Prassitele aveva gettato un'ombra sinistra sugli *effectus* dell'arte, responsabile di stimolare una *sacrilega cupiditas*, ma è con gli *exempla* che figurano nel secondo *titulus* che Valerio Massimo sancisce i limiti dell'arte, rea di volersi sostituire alla *natura*.

Sotto il *titulus quaedam nulla arte effici posse* Valerio Massimo include gli *exempla* di Eufanore (*ext.* 5); di Timante (*ext.* 6), non menzionato espressamente; e di un pittore (*ext.* 7), anch'esso non nominato esplicitamente, ma che va verisimilmente identificato in Nealce, amico di Arato di Sicione, come ci suggeriscono Plinio e Plutarco³⁷.

Il *summus artifex* Eufanore, contemporaneo di Prassitele, dipinge i dodici dèi, tra cui figura Nettuno³⁸. A questi Eufanore dona un'augusta bellezza, con l'intento di rappresentare Giove ancora più maestoso, ma, esauritosi ogni suo entusiasmo ed ispirazione nel realizzare la figura precedente, non poté assurgere alla meta prefissatasi.

Quod summi artificis Euphranoris manus senserunt: nam cum Athenis duodecim deos pingeret, Neptuni imaginem quam poterat excellentissimis maiestatis coloribus complexus est, perinde ac Iovis aliquanto augustiorem repraesentaturus. Sed omni impetu cogitationis in superiore opere absumpto posteriores eius conatus adsurgere quo tendebant nequiverunt.

Analogamente, Valerio Massimo immagina che Timante – definito *ille alter atque nobilis pictor* – dopo aver rappresentato la mestizia di Calcante, Ulisse e Menelao, abbia ammesso (*confiteor*) di non poter esprimere mediante l'arte l'asprezza del dolore di Agamennone³⁹.

Quid? ille alter aequae nobilis pictor, luctuosum immolatae Iphigeniae sacrificium referens, cum Calchantem tristem, maestum Ulixen, lamentantem Menelaum circa aram stauisset, caput Agamemnonis involvendo nonne summi maeroris acerbitatem arte non

³¹ Si racconta anche di Clisofo di Selimbria, che si innamorò di una statua a Samo (Alessi, fr. 41 PCG; Filemone, fr. 127 PCG; Clearco, fr. 26 Wehrli, tutti in Ath. *Deipn.* XIII, 605e), e di un uomo ad Atene invaghitosi di una statua della Buona Sorte (Ael. *VH* IX, 39).

³² *FGH* III, fr. 13 (= Clem. Alex. *Protr.* IV 57, 3; Arnob. *nat.* VI, 22); cfr. CAPEL BADINO 2010, pp. 77-87.

³³ Plin. *nat.* XXXVI, 22: *eiusdem et alter nudus in Paro colonia Propontidis, par Veneri Cnidiae nobilitate et iniuria; adamavit enim Alceas Rhodius atque in eo quoque simile amoris vestigium reliquit.*

³⁴ Del velato riferimento alla collezione privata di Tiberio si discute ampiamente nell'appendice.

³⁵ Cfr. Val. Max. I, *praef.*: *te igitur huic coepto, penes quem hominum deorumque consensus maris ac terrae regimen esse voluit, certissima salus patriae, Caesar, invoco, cuius caelesti providentia virtutes, de quibus dicturus sum, benignissime foventur, vitia severissime vindicantur.*

³⁶ Sulla concezione di Valerio Massimo della *natura*: WARDLE 2018.

³⁷ Cfr. Plin. *nat.* XXXV, 104; Plut. *De Alex. fort.* 2-4. Un simile caso era capitato anche ad Apelle, come riporta D.Chr. *Or.* 63, 4-5.

³⁸ L'opera, che doveva essere collocata nella Stoà di Zeus Eleutherios, è perduta; su Eufanore e.g. vd. PALAGIA 2017.

³⁹ Cfr. Cic. *orat.* 74; Quint. *inst.* II, 13, 13; Plin. *nat.* XXXV, 73.

posse exprimi confessus est? Itaque pictura eius haruspicias et amici et fratris lacrimis madet, patris fletum spectantis adfectu aestimandum reliquit.

Il terzo episodio verte su un artista, probabilmente Nealce, che aveva effigiato un cavallo con estrema perizia, ma che, non riuscendo a rappresentare la schiuma alle narici, inalberatosi, scaglia una spugna imbevuta di tutti i colori verso il dipinto. Mediante tale gesto di stizza, realizza, inaspettatamente, il suo desiderio.

Atque ut eiusdem studii adiciam exemplum, praecipuae artis pictor equum ab exercitatione venientem modo non vivum labore industriae suae comprehenderat. Cuius naribus spumas adicere cupiens, tantus artifex in tam parvola materia multum ac diu frustra terebatur. Indignatione deinde accensus spongeam omnibus imbutam coloribus forte iuxta se positam adprehendit, et veluti corrupturus opus suum tabulae inlinit. Quam fortuna ad ipsas equi nares directam desiderium pictoris coegit explorare.

Nei primi due casi, l'artista non raggiunge l'obiettivo prefissatosi; nel terzo, l'artista raggiunge l'obiettivo non per mezzo della sua *ars*, ma grazie al *casus*, come rimarca Valerio Massimo:

*itaque quod ars adumbrare non valuit, casus imitatus est*⁴⁰.

Il *casus*, che è determinato dalla *natura*, sancisce la superiorità di questa sull'arte. Valerio Massimo conclude il capitolo VIII, 11 con la definitiva sconfitta dell'arte umana, i cui limiti sono evidenti. Nealce è definito dapprima *pictor* (5), poi *artifex* (6). Il passaggio da *pictor* ad *artifex* potrebbe alludere all'ambizione dell'artista di porsi in relazione con la natura stessa, definita da Valerio Massimo *omnis bonae malaeque materiae fecunda artifex* (I, 8 ext. 18)⁴¹. Benché il pittore in questione sia dotato di *praecipua ars*, egli non riesce a realizzare ciò che la natura, *fecunda artifex*, può, nel bene e nel male, compiere⁴². Ci sono dei limiti oltre i quali l'artista non può spingersi, perché di competenza esclusiva della natura. Mi sembra evidente che, nel capitolo VIII, 11, Valerio Massimo porti a compimento il processo decostruttivo dell'*ars*, che non può sostituirsi alla *natura*, ma solo emularla, nei tempi e nelle modalità da essa stabilite.

Appendice: un monito a Tiberio?

Considerato il carattere celebrativo dell'opera, è difficile sostenere che dietro la *sacrilega cupiditas* scaturita dalla Venere prassitelea possa essere celato un riferimento diretto a Tiberio, definito nella *praefatio*, i cui toni adulatori evidenziano una necessità propagandistica ed encomiastica, "salvezza certissima della patria, autore e garante della comune incolumità, fautore delle virtù e vindice dei vizi"⁴³. Tuttavia, in svariate fonti letterarie, la propensione per l'arte greca del principe riflette la sua natura viziosa⁴⁴. Nella *Naturalis historia* (XXXIV, 62), Plinio riferisce che Tiberio si fosse a tal punto appassionato alla scultura dell'*apoxyomenos* ("atleta che si deterge con lo strigile"), prodotto della *fecundissima ars* di Lisippo, e dedicata da Marco Agrippa presso le sue terme in Campo Marzio, da trafugarla per collocarla nel *cubiculum*, dopo averla sostituita con un'altra statua⁴⁵. Solo dinanzi alle veementi e reiterate proteste del popolo, Tiberio acconsentì alla restituzione della scultura⁴⁶:

Plurima ex omnibus signa fecit, ut diximus, fecundissimae artis, inter quae destringentem se, quem M. Agrippa ante Thermas suas dicavit, mire gratum Tiberio principi. Non quivit temperare sibi in eo, quamquam imperiosus sui inter initia principatus,

⁴⁰ A Valerio Massimo potrebbe riferirsi Quintiliano in *inst.* VII, 10, 9: *quis pictor omnia quae in rerum natura sunt adumbrare didicit?*

⁴¹ Secondo WARDLE 2018, dietro questa definizione si celerebbe la raffigurazione della *natura ludens* di derivazione stoica. Sul linguaggio stoico adottato da Valerio Massimo vd. LAWRENCE 2015.

⁴² L'espressione *fecunda natura* è in Lucr. II, 533. La *natura* è definita *artifex* anche in Cic. *nat. deor.* II, 58, 2: *ipsius vero mundi, qui omnia complexu suo coeret et continet, natura non artificiosa solum sed plane artifex ab eodem Zenone dicitur, consultrix et provida utilitatum oportunitatumque omnium. Natura artifex* ricorre anche in Plinio, *nat.* XI, 1-4; nel libro settimo è invece *ingeniosa*. *Artifex* è spesso usato in relazione al Dio o alla natura creatrice dell'universo, cfr. *ThL* II, 700, 58-701.

⁴³ Val. Max. I, *praef.* Sull'impianto encomiastico della *praefatio* vd. LANGLANDS 2008, pp. 165-166.

⁴⁴ Cassio Dione (LV, 9, 6) riferisce che Tiberio, mentre si recava a Rodi nel 6 a.C., nelle vesti di privato cittadino, costrinse gli abitanti di Paros a vendergli la statua della dea *Hestia* perché venisse collocata nel tempio della Concordia, restaurato a sue spese nel 7 a.C. e

dedicato il 16 gennaio del 10 d.C. con il nome di *aedes Concordiae Augustae*. Nonostante Svetonio sviscila l'attività edificatrice del principe, Tiberio non solo restaurò il tempio della Concordia e quello dei Castori, ma fece costruire il *templum divi Augusti*.

⁴⁵ Cfr. POLLITT 1978, pp. 167-168; BETTINI 1992, p. 77. Si discute ancora sulla collocazione della statua: alcuni ritengono che sia stata posta all'interno della residenza ufficiale dell'imperatore, altri nella residenza di Tiberio sul Palatino (*domus Tiberiana*) o negli *horti* di Mecenate, dove Tiberio si trasferì dopo il suo ritorno da Rodi a Roma nel 2 d.C.; sul ritiro di Tiberio a Rodi vd. PAPINI (2024). A prescindere dall'esatta ubicazione della statua, ciò che desta riprovazione è che si tratta di una collocazione 'privata' e, dunque, di una appropriazione indebita. La "dimensione" privata della statua viene denunciata dalla collocazione all'interno del *cubiculum*.

⁴⁶ Non è questo un caso isolato: una simile vicenda riguardò l'*Hercules Tunicatus*, raccontata da Plinio in *nat.* XXXIV, 93; cfr. POGGIO 2020, p. 127. Anche Caligola, *libidine accensus* (*nat.* XXXV, 18) dinanzi ai dipinti di Atalanta e Elena, li avrebbe trafugati da Ardea, se la natura del territorio glielo avesse permesso.

*transtulitque in cubiculum alio signo substituto, cum quidem tanta pop. R. contumacia fuit, ut theatri clamoribus reponi apoxyomenon flagitaverit princepsque, quamquam adamatum, reposuerit*⁴⁷.

L'episodio raccontato da Plinio presenta non poche consonanze con l'*exemplum* riportato da Valerio Massimo che ha per oggetto la Venere di Prassitele, vittima di *sacrilega cupiditas*⁴⁸. Si potrebbe obiettare che la Venere prassitelea è vittima di una *cupiditas* che determina una vera e propria parafilia; al contrario, nel caso dell'*apoxyomenos*, l'attrazione sessuale di Tiberio nei confronti della statua non è esplicitata. Tuttavia, la collocazione "privata" della statua, *in cubiculo*, denuncia la *cupiditas* dell'imperatore. Analogamente, questa opera si sarebbe aggiunta ad una collezione privata che rivela scelte iconografiche perlomeno discutibili. Sempre Plinio (*nat. XXXV, 70*) ci informa che Tiberio acquistò anche un quadro del celebre pittore Parrasio, l'*archigallus*, che ritraeva un giovane eunuco, sacerdote di Cibele, per la spropositata cifra di sei milioni di sesterzi e lo collocò nella sua camera da letto.

*[Parrhasius] pinxit et archigallum, quam picturam amavit Tiberius princeps atque, ut auctor est Deculo, HS LX aestimatam cubiculo suo inclusit*⁴⁹.

Parrasio, che non è mai menzionato da Valerio Massimo ma a cui Plinio attribuisce grande maestria (*nat. XXXV. 67-68*), doveva essere un altro artista particolarmente apprezzato da Tiberio. Secondo quanto leggiamo nella biografia svetoniana (*Tib. 44, 2*), il principe ricevette in eredità un quadro di Parrasio, raffigurante Atalanta nell'atto di praticare la *fellatio* verso Meleagro.

Quare Parrasio quoque tabulam, in qua Meleagro Atalanta ore morigeratur, legatam sibi sub condizione ut si argumento offenderetur decies pro ea sestertium acciperet, non modo praetulit, sed in cubiculo dedicavit.

Tiberio, che avrebbe potuto rifiutare il dipinto e ricevere in cambio un milione di sesterzi, se il tema trattato non fosse stato di suo gradimento, non solo decide di tenere con sé il quadro, ma addirittura lo colloca – *dedicavit* – nella sua camera da letto. *Dedico* merita qualche riflessione: usato in senso traslato significa *collocare*; in senso letterale significa *sacrum reddere*; in virtù della valenza sacrale, è normalmente usato in riferimento a templi dedicati e consacrati ("to dedicate", *OLD 2*)⁵⁰. Tale valenza mi sembra trapeli anche dal passo di Svetonio, che utilizza questo verbo per porre enfasi sul comportamento riprovevole di Tiberio. Peraltro, siamo dinanzi a una delle rare ricorrenze del verbo in Svetonio col significato di 'collocare'. *Dedico* ritorna nel capitolo 70 della *Vita* di Tiberio, in cui Svetonio riporta che il principe colloca (*dedicavit*) gli *scripta* e le *imagines* di Euforione, Riano e Partenio, a cui si ispirava per le sue composizioni, nelle pubbliche biblioteche accanto ai *veteres ac praecipui auctores*⁵¹. Come nota Slavazzi, è particolarmente significativo che Svetonio collochi questo episodio immediatamente prima di concentrarsi sulla eccessiva *parsimonia* (Suet. *Tib. 46*), che sfociava in una vera e propria *avaritia* del principe (Suet. *Tib. 47*). L'episodio del lascito ha, dunque, una funzione contrastiva con la condotta del principe, che, nonostante la sua manifesta iperopia, rinuncia a incamerare un milione di sesterzi, pur di possedere il quadro. La *luxuria* e *libido* del principe, descritte nei capitoli 42-45 della *Vita* tiberiana, superano persino la sua *avaritia*. Del resto, il lascito in favore di Tiberio è perfettamente in linea con i gusti del principe, che aveva decorato i numerosi *cubicula* della residenza caprese con dipinti e statue dall'iconografia lasciva (Suet. *Tib. 43*), corredati di *molles libelli* della poetessa greca Elefantide, che fungessero da manuali erotici⁵². La sua camera da letto appariva, dunque, la location perfetta per il gradito dono⁵³. La collocazione *in cubiculo* potrebbe far pensare a comportamenti analoghi a quelli bersagliati da Valerio Massimo.

Pertanto, la reticenza di Valerio Massimo nel menzionare direttamente Lisippo, il cui *apoxyomenos* figurava tra le opere predilette da Tiberio, potrebbe essere spiegata con l'episodio che vide protagonista Tiberio e che non contribuì alla buona reputazione del principe. Non solo il fine morale ed educativo sotteso alla raccolta, ma anche l'intento celebrativo della silloge imporrebbe a Valerio Massimo di non indulgere alla rappresentazione dell'arte greca tanto apprezzata da Tiberio, il cui filellenismo e la cui smania di appropriarsi di opere d'arte sono elementi negativi e contribuiscono significativamente alla sua rappresentazione come *malus princeps*⁵⁴.

⁴⁷ Plin. *nat. XXXIV, 62*. L'azione di Tiberio potrebbe essere letta, come persuasivamente suggerito da SLAVAZZI 2018, p. 60, come una precisa presa di posizione nei confronti di Agrippa, che nell'orazione *de tabulis omnibus signisque publicandis* aveva sostenuto la necessità di collocare le opere d'arte in edifici pubblici. Anche Plinio riconosce il ruolo svolto da Agrippa con l'*oratio* giudicata *magnifica et maximo civium digna* (*nat. XXXV, 26*). Cfr. POGGIO 2020; per l'orazione di Agrippa cfr. BALBO 2004, pp. 79-82.

⁴⁸ SLAVAZZI 2018, p. 59, data l'episodio tra la fine degli anni Dieci e l'inizio del decennio successivo a Roma.

⁴⁹ Il lessico impiegato – *amavit* – denuncia una condanna dell'interesse inopportuno e spropositato del principe. Benché non vi siano elementi sufficienti per datare l'acquisto dell'opera, di cui Plinio ha

contezza grazie alla testimonianza di Deculone, forse un biografo di Tiberio di cui non abbiamo altre notizie, l'aneddoto rivela la passione sfrenata dell'imperatore per la scultura e pittura greca.

⁵⁰ Cfr. TLL s.v. *dedico*.

⁵¹ Cfr. GLADHILL 2008; PAPINI 2024.

⁵² Nell'epigramma XII, 43, 4, Marziale descrive i libri della poetessa greca Elefantide come *molles libelli*.

⁵³ La scelta di collocare l'*apoxyomenos* e i due quadri di Parrasio *in cubiculo* è significativa: come nota ANGIUSSOLA 2010, p. 60, "attraverso le opere d'arte che ospitava, però, il *cubiculum* diveniva anche il luogo, per eccellenza, in cui il padrone di casa poteva affermare la propria identità individuale e mettere in scena la propria percezione di sé".

⁵⁴ RUTLEDGE 2008; sul filellenismo di Tiberio cfr. CASTELLI 2016.

Bibliografia

- ANGUISSOLA 2010 = ANGUISSOLA A., *Intimità a Pompei: riservatezza, condivisione e prestigio negli ambienti ad alcova di Pompei* (Image & Context 8), Berlin-New York 2010.
- BALBO 2004 = BALBO A. (a cura di), *I frammenti degli oratori romani dell'età augustea e tiberiana. Parte 1: Età augustea*. Seconda edizione riveduta e corretta (Minima Philologica Serie latina 1), Alessandria 2004.
- BECATTI 1951 = BECATTI G., *Arte e gusto negli scrittori latini*, Firenze 1951.
- BETTINI 1992 = BETTINI M., *Il ritratto dell'amante*, Torino 1992.
- BRISCOE 1998 = BRISCOE J., *Valeri Maximi Facta et Dicta Memorabilia*, I-II, Stuttgart-Leipzig 1998.
- BRISCOE 2019 = BRISCOE J., *Valerius Maximus, Facta et dicta memorabilia, Book 8. Text, Introduction, and Commentary* (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 141), Berlin-Boston 2019.
- BROBECK 2022 = BROBECK E., *Efficacior Pictura: Morality and the Arts in Valerius Maximus*, in MURRAY J., WARDLE D. (eds.), *Reading by Example: Valerius Maximus and the Historiography of Exempla* (Historiography of Rome and Its Empire 11), Berlin 2022, pp. 261-284.
- CAPEL BADINO 2010 = CAPEL BADINO R., *Filostefano di Cirene. Testimonianze e frammenti* («Il Filarete. Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano» 265), Milano 2010.
- CASTELLI 2016 = CASTELLI C., *Il greco di Tiberio: aspetti linguistici e letterari*, in SLAVAZZI F., TORRE C. (a cura di), *Intorno a Tiberio 1. Archeologia, cultura e letteratura del Principe e della sua epoca* (Materia e Arte 2) Firenze 2016, pp. 46-52.
- GLADHILL 2018 = GLADHILL G., *Tiberius on Capri and the Limits of Roman Sex Culture*, in *EuGeStA* 8, 2018, pp. 184-202.
- HARRISON 1977 = HARRISON E.B., *Alkamenēs' Sculptures for the Hephaisteion: Part I, the Cult Statues*, in *AJA* 81, 2, 1977, pp. 137-178.
- LANGLANDS 2008 = LANGLANDS R., *'Reading for the Moral' in Valerius Maximus: The Case of Severitas*, in *CambrCJ* 54, 2008, pp. 160-187.
- LAWRENCE 2015 = LAWRENCE S.J., *Dead on time: Valerius Maximus 9.13 and Stoicism*, in *Antichthon* 49, 2015, pp. 135-155.
- LAZZERETTI 2006 = LAZZERETTI A., *M. Tulli Ciceronis, In C. Verrem actionis secundae Liber quartus (De signis). Commento storico e archeologico*, Pisa 2006.
- MATTIACCI 2013 = MATTIACCI S., *Quando l'immagine ha bisogno della parola: riflessioni sulla poetica dell'ekphrasis nell'epigramma latino*, in *Prometheus* 34, 2013, pp. 207-226.
- NICOLAI 2022 = NICOLAI R., *Letterati, filosofi e artisti greci in Valerio Massimo*, in BEARZOT C., LANDUCCI F., ZECCHINI G. (a cura di), *Le exterae gentes in Valerio Massimo (Vita e Pensiero)*, Milano 2022, pp. 179-213.
- PALAGIA 2017 = PALAGIA O., *Euphranor*, in SEAMAN, K., SCHULTZ, P. (eds.), *Artists and Artistic Production in Ancient Greece*, Cambridge 2017, pp. 124-140.
- PAPINI 2024 = PAPINI M., *Tiberio: una vita attraverso l'otium*, in *ScAnt* 30, 2, 2024, pp. 17-45.
- POGGIO 2020 = POGGIO A., *Accumulating and Interacting: Artworks in Ancient Rome's Public Spaces*, in ADORNATO G., CIRUCCI G., CUPPERI W. (eds.), *Beyond "Art Collections": Owning and Accumulating Objects from Greek and Roman Antiquity to the Early Modern Period*, Berlin 2020, pp. 113-132.
- POLLITT 1978 = POLLITT J.J., *The Impact of Greek Art on Rome*, in *TransactAmPhilAss* 108, 1978, pp. 155-174.
- RICCHIERI 2020 = RICCHIERI T., *Prima della Sicilia. Cicerone, Verrine 2,1 (De praetura urbana), 1-102. Introduzione, testo critico, traduzione e commento* (Testi e studi di cultura classica 75), Pisa 2020.
- ROSATI 2016 = ROSATI G., *Narciso e Pigmaliione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Pisa 2016 (prima ed. 1983).
- RUTLEDGE 2008 = RUTLEDGE S.H., *Tiberius' Philhellenism*, in *Classical World* 101, 4, 2008, pp. 453-467.
- SHACKLETON BAILEY 2000 = SHACKLETON BAILEY D.R., *Valerius Maximus. Memorable Doings and Sayings*, Cambridge (MA) 2000.
- SLAVAZZI 2018 = SLAVAZZI F., *Tiberio collezionista: le opere e i gusti artistici*, in SLAVAZZI F., TORRE C. (a cura di), *Intorno a Tiberio 2. Indagini iconografiche e letterarie sul Principe e la sua epoca* (Materia e Arte 3), Firenze 2018, pp. 57-62.
- SPENCER 2010 = SPENCER D., *"You Should Never Meet Your Heroes...": Growing up with Alexander, the Valerius Maximus Way*, in CARNEY E., OGDEN D. (eds.), *Philip II and Alexander the Great: Father and Son, Lives and Afterlives*, Oxford 2010, pp. 175-191.

- SPERLING 2016 = SPERLING J.G., *Roman Charity. Queer Lactations in Early Modern Visual Culture* (Image 87), Bielefeld 2016.
- URSO 1994 = URSO G., *Il concetto di 'alienigena' nella guerra annibalica*, in SORDI M. (a cura di), *Emigrazione e immigrazione nel mondo antico* (Contributi dell'Istituto di Storia Antica 20), Milano 1994, pp. 223-236.
- WARDLE 2005 = WARDLE D., *Valerius Maximus on Alexander the Great*, in *ActaCl* 48, 2005, pp. 141-161.
- WARDLE 2018 = WARDLE D., *Valerius Maximus (9.2 ext.11): Quaestioing Nature?*, in *RhM* 161, 1, 2018, pp. 22-28.