



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)

Antonino PITTÀ, *Varrone e/in Plinio il Vecchio: capolavori greci nel paesaggio letterario di Roma*

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:

A. PITTÀ, *Varrone e/in Plinio il Vecchio: capolavori greci nel paesaggio letterario di Roma*, in PAPINI M. (a cura di), *Antichi maestri in Grecia e a Roma*, *Thiasos* 13.2, 2024, pp. 181-191

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



VARRONE E/IN PLINIO IL VECCHIO: CAPOLAVORI GRECI NEL PAESAGGIO LETTERARIO DI ROMA

Antonino Pittà*

Keywords: Varro, Pliny the Elder, Cicero, Greek artists, landscape of Rome, *Quellenforschung*, *humanitas*, fragments.

Parole chiave: Varrone, Plinio, Cicerone, artisti greci, paesaggio di Roma, *Quellenforschung*, *humanitas*, frammenti.

Abstract:

The paper briefly discusses some mentions of Greek artists, or Greek works of art that could be seen in Rome, in Varro and Pliny the Elder (passages in which Varro is explicitly included among the sources). Particular attention is given to the purpose of such references to arts and techniques. They aim (a) to make some questions of antiquarian research and philosophy of language more accessible to a generic reader, through the analogy with the figurative arts; (b) to trace a structured history of the progress of human civilization; (c) to give an overview of the progressive transformation of Rome's cityscape.

Il contributo esamina brevemente alcune menzioni di artisti greci ed opere d'arte greca visibili a Roma, presenti in Varrone o in passi pliniani dove Varrone è citato come fonte. Particolare attenzione è data alla funzione di questi rimandi al mondo delle arti, utili (a) a rendere più accessibili questioni tecniche (di ricerca antiquaria o filosofia del linguaggio) attraverso l'analogia con le arti figurative, più note al 'lettore medio'; (b) a tracciare un'articolata storia del progresso della civiltà; (c) a offrire una panoramica del paesaggio urbano di Roma, nelle sue trasformazioni nel tempo.

1. Menzioni di opere d'arte in contesti proemiali

La più ambiziosa opera di Varrone si apriva con il nome di un grande artista greco. Gellio (XIII, 17, 3) cita il *principium* del primo libro delle *Antiquitates rerum humanarum* [= *ARH*]: "Prassitele, che non è sconosciuto a nessuno che abbia un minimo di cultura, grazie alla tecnica che lo distingue dalla massa". L'artista è qualificato come un 'maestro', con il suo posto di rilievo nel canone: l'aggettivo *egregium*, riferito al suo *artificium*, lo isola dal *grex* degli scultori che non hanno meritato l'eccellenza. La scelta di inaugurare la monumentale indagine sul passato di Roma con l'omaggio a una figura chiave della cultura greca riflette l'intento di Varrone: applicare a soggetti romani gli strumenti della filologia ellenistica.

Ma c'è dell'altro. Data la natura introduttiva del primo libro delle *ARH*, l'accento a Prassitele apparteneva di fatto a una 'introduzione all'introduzione', volta a illustrare lo spirito dell'opera che stava iniziando, anche attraverso

*Università Cattolica del Sacro Cuore; antonino.pitta@unicatt.it
Parte di questo contributo è stata sviluppata nell'ambito del progetto "Ordering, Constructing, Empowering: Fragments of the Roman Republican Antiquarians (FRRAnt)", finanziato dall'European Research Council (ERC) entro il piano di ricerca e innovazione

"European Union's Horizon 2020" (Grant agreement no. 866400). Vorrei ringraziare Francesca Econimo e Massimiliano Papini per i loro dotti suggerimenti e il preziosissimo aiuto; devo importanti integrazioni anche ai report anonimi.

confronti analogici con realtà familiari ai lettori. Varrone scrive in una Roma popolata di statue greche, accumulate in quasi tre secoli di conquiste, esposizioni in pubblico e collezionismo privato. Parlare di maestri greci in tale contesto è la norma più che l'eccezione. Varrone specifica, infatti, che Prassitele è noto anche a un romano di cultura medio-bassa, *paulum modo humaniori* ("un minimo acculturato", stessa sfumatura 'riduttiva' nella litote *nemini ... ignotus*)¹. Il rimando a Prassitele non è uno sfoggio di raffinata cultura ellenizzante, ma piuttosto una concessione all'attualità: un riferimento a fenomeni, se non di massa, comunque assai diffusi nella Roma del tempo. La menzione di Prassitele – un nome che non si poteva ignorare – serviva allora ad agganciare la 'tecnica' trattazione antiquaria alla realtà della Roma contemporanea, tramite il rimando a un tema di moda e di interesse per il lettore generico.

Che il pubblico medio avesse buona conoscenza dell'arte greca lo conferma Cicerone, nell'orazione *de signis* (*Verr.* II, 4). L'oratore (nella realtà raffinato estimatore di arte greca) costruisce per sé un profilo etico pensato come esatto opposto di quello dell'imputato (Verre, vittima di una smania patologica di possedere capolavori greci, anche attraverso la frode e il sacrilegio) e dei suoi difensori (come Ortensio Ortalo, che si lascia corrompere con il dono di statue e argenteria)². Nelle vesti di romano tradizionalista³, Cicerone finge di non conoscere i nomi degli autori greci (§ 4; 5; 12; 132; 134)⁴ delle statue rubate da Verre, tanto da servirsi del pubblico come suggeritore (soprattutto § 5: "Ma chi era l'autore di quelle statue? Chi poteva essere? Come dici? Ma certo, suggerisci bene: si diceva fosse Policlete"). Per quanto l'oratore si attribuisca una *persona* catoniana, il suo ascoltatore tipo, nel discorso immaginato, è *paulum modo humanior* come il lettore tipo di Varrone: non uno specialista, ma abbastanza colto da saper attribuire le opere greche⁵, ormai diffuse nell'Urbe (§ 126).

L'idea si affaccia già al § 4, dove si ironizza sulla pretesa di Verre di spacciarsi per intenditore: le sue presunte competenze sono le stesse di uno qualunque del pubblico ("uno a caso tra noi, che il nostro liquida come profani"). Anche quelli che a Verre (in realtà lui privo di *humanitas*: § 33) appaiono come *idiotae* sanno riconoscere un capolavoro e ricordare i nomi degli artisti famosi.

Le statue greche, a Roma, non solo si moltiplicavano in quegli anni, ma suscitavano un dibattito. Canoni, giudizi e classifiche erano oggetto di discussione; anche il frammento di Varrone, come si è detto, parla di un *artificium egregium*. La precisazione ha forse un valore programmatico: Varrone poteva proporre un parallelo – difficile da definire, data la frammentarietà del luogo – fra la produzione di Prassitele e la propria. Si può in effetti cogliere una formula ricorrente nelle opere di Varrone: il rimando a un celebre artista greco, spesso posto in apertura dell'opera, come mezzo per presentare o difendere la 'poetica' dell'autore⁶. Così in un frammento dal primo libro del *De vita populi Romani* [= *VPR*]: "il celebre Callicle, pur avendo acquisito rinomanza con le sue piccole tavole di quattro dita per lato, non poté tuttavia raggiungere le vette di Eufranore nella pittura (*neque ... in pingendo ascendere potuit ad Euphranoris altitudinem*)"⁷. A un artista greco famoso è contrapposto un altro pittore, non solo celebre ma addirittura eccellente. L'attenzione al canone è qui esplicita: Eufranore è sul podio (l'idea di altezza è sottolineata dai termini *ascendere* e *altitudo*: si veda Val. Max. VIII, 11 *ext.* 5, dove le opere stesse di Eufranore sono messe in classifica; cfr. *Quint. inst.* XII, 10, 6, che assegna a Eufranore un posto di rilievo per la doppia pratica di pittore e scultore), mentre Callicle occupa un gradino più basso. La frase è mutila; *neque* suggerisce che un'altra coppia di personaggi fosse paragonata ai due pittori, nella parte mancante della citazione. B. Riposati⁸ ha suggerito che Varrone contrapponesse sé stesso, come

¹ Vd. MANZO 1976, p. 428; si confrontino *rust.* I, 17, 4 (ai sorveglianti degli schiavi basta qualche rudimento di istruzione: essere "impregnati di un minimo di *humanitas*"; per una formulazione simile, cfr. *Cic. S. Rosc.* 46: *humanitatis non parum* – detto di un avversario di non grande cultura) e *Cic. de orat.* II, 72, dove non si parla di dotti, ma soltanto di un pubblico sufficientemente istruito; per *humanitas* come "cultura generale", vd. ELICE 2015-2016. KALKMANN 1898, pp. 89-90, e LEONARDIS 2019, pp. 147-148 intendono invece *humanitas*, nel frammento varroniano, come una "educazione alle arti liberali" di livello più alto. Per l'interpretazione riduttiva di *paulo humanior*, utile il confronto con Lucil. 832-833 Marx (= 836-837 Krenkel), dal libro XXIX delle *Satire*, modellato su Plat. *Charm.* 154b: Socrate non distingue fra i ragazzi, purché fossero di aspetto decente (*meliore paulo facie*); come si vede, si tratta di una bellezza di poco superiore alla media, quasi tendente alla mediocrità (Socrate non era in grado di fare classifiche: gli bastava che i ragazzi fossero dell'età giusta per considerarli, indifferentemente, *καλοί*).

² Ortalo è esempio negativo di *luxuria* anche in *VPR* fr. 118 Pittà (PITTÀ 2015, pp. 484-486).

³ Sulle ambiguità e l'autoironia di questa posa, vd. BALDO 2004, pp. 223-233; un confronto fra l'atteggiamento di Cicerone e quello di

Varrone in KALKMANN 1898, pp. 103-104.

⁴ Sui passi in cui Cicerone affetta indifferenza verso l'arte greca, vd. BALDO 2004, p. 227. Interessante il § 94: l'oratore ammette che i capolavori greci sono una componente dominante del paesaggio urbano (*multa vidi*).

⁵ Non si può però escludere che l'interlocutore ricordasse l'attribuzione a Policlete dalla lettura dei capi di accusa contro Verre (la cosiddetta *Actio prima*): si noti il verbo *admones*. Anche in questo caso, comunque, il testo rivela la familiarità del pubblico col nome di Policlete, che è richiamato senza sforzo.

⁶ SALVADORE 2004, p. 45 parla di una legge per cui Varrone comincerebbe quasi sempre le sue opere citando artisti greci. Di riflesso, la seguente citazione del *VPR* appartenerrebbe alle prime frasi del primo libro dell'opera.

⁷ Vd. PITTÀ 2015, pp. 67-70; Eufranore è il pittore per antonomasia, in parallelo con Policlete per la scultura, in Ps. Aur. Vict. *epit.* 14, 2.

⁸ RIPOSATI 1939, pp. 93-94, seguito da MANZO 1976, pp. 421-422. Si noti che anche *Quint. inst.* XII, 10, 12 impiega Eufranore come termine di paragone, per illustrare l'eccellenza raggiunta da Cicerone in tutte le forme dell'oratoria.

Callicle, ad Attico, il dedicatario dell'opera assimilato a Eufranore. L'equazione resta indimostrabile, ma un intento programmatico è plausibile. La citazione si distingue, infatti, in modo netto dagli altri frammenti del primo libro per stile e contenuto. Il registro è elevato (spiccano l'allitterazione intrecciata all'assonanza, *in pingendo ascendere potuit ad ... altitudinem*, e l'omoteleuto *quaternum digitum*, impreziosito dalla flessione rara) e metaforico; si può poi notare che le opere d'arte greca non rientrano fra gli argomenti del resto del libro⁹, dedicato all'età monarchica e alla suppellettile primitiva (di cui è sottolineata l'assenza di tratti artistici: fr. 41 Pittà).

Queste particolarità del frammento ne suggeriscono una destinazione 'proemiale', confermata dall'analogia con altri passi varroniani. Un uso metaforico di *ascendere* si ha anche nel capitolo introduttivo del quinto libro del *de lingua Latina*. Esponendo il metodo seguito nel trattare le etimologie (§ 7-9), Varrone dà un quadro schematico dei quattro livelli (*gradus*) di analisi semantica di una parola¹⁰. Il terzo di questi livelli è la spiegazione filosofica, propriamente stoica, del significato recondito delle parole, dove "giunge la filosofia, salendo un gradino ulteriore" (§ 8 *philosophia ascendens pervenit*). *Ascendens*¹¹ implica di nuovo il raggiungimento di un alto grado di specializzazione in una data dottrina: un livello ideale di competenza che molti 'mancano' nonostante gli sforzi (come successo anche a Callicle).

Un'immagine tratta dalla tecnica artistica giustifica il metodo di Varrone anche nell'introduzione al libro settimo. Varrone (§ 1) illustra le basi del procedimento impiegato per risalire al senso originario di un termine, che riaffiora quando si aggiungono o tolgono lettere alla sua radice. La necessità di un intervento esterno per far parlare l'oggetto dell'indagine è chiarita con un paragone: anche le miniature su avorio del cesellatore Mirmecide¹², per essere decifrate, vanno poste su un panno nero che faccia risaltare le figure per contrasto (vd. anche Isid. *orig.* VI, 11, 2-3). L'idea è ripetuta a IX, 108, sempre a sostegno della scelta di forzare il materiale linguistico: per cogliere l'etimologia delle parole, queste vanno modificate "come si fa con le miniature di Mirmecide". Un paragone, per risultare chiaro, deve riferirsi a qualcosa di noto all'esperienza dei lettori. Anche in questo caso l'accento alle miniature – una forma ludica d'arte, che permetteva, come nel caso delle *tabulae Iliacae*, di avere in mano la 'riduzione' pratica di una complessa materia mitica – facilita l'approccio dei lettori alle difficili tematiche della filosofia ellenistica del linguaggio. Il rimando a Mirmecide ha quindi una funzione pratica: indirizzato a un pubblico generico, sfrutta un genere artistico bizzarro ma fortunato come termine di confronto per i meccanismi, altrettanto insoliti ma meno noti, dell'etimologia¹³.

Questa costante nelle sezioni iniziali di opere o singoli libri mostra che Varrone sapeva sfruttare l'accostamento, tipico in contesti programmatici, fra arti plastiche e composizione letteraria. Simili paralleli, forse ispirati all'uso varroniano, compaiono nelle sezioni proemiali di due enciclopedie più tarde, entrambe debitrice del progetto di Varrone. Plinio, nella *praefatio* alla *Naturalis historia* (§ 26-27) giustifica il carattere aperto della sua ricerca tramite l'analogia con le arti: le notizie accumulate non hanno un numero fisso, ma potranno essere ampliate dai lettori futuri. L'enciclopedia, concepita come *work in progress*, è paragonata alle opere di Apelle e Policleteo, da loro firmate con un verbo all'imperfetto ("Apelle faceva", non "fece"), perché non finite, sempre aperte a rimaneggiamenti e migliorie¹⁴. Un motivo affine si trova nella dedica della compilazione di Solino (§ 7). Nell'introdurre il capitolo su Roma, Solino si serve di una similitudine: come gli artisti partono dalla testa per modellare il resto del corpo (si pensi all'Afrodite di Apelle, rimasta incompiuta con i soli *caput et summa pectoris* portati a termini: vd. Cic. *fam.* I, 9, 15; Plin. *nat.* XXXV, 92), così anche lui, prima di tracciare il quadro del mondo, comincerà da Roma, *caput orbis*. L'immagine è certamente poligenetica, ma è intrigante la suggestione che già Varrone, fonte significativa per la sezione soliniana su Roma¹⁵, potesse impiegare un paragone affine per introdurre l'affresco della civiltà romana.

2. L'arte attraverso il filtro dell'antiquaria romana

Come poteva essere questo 'ritratto' di Roma? Una visione stereotipata delle *Antiquitates* (anche per influsso di Cic. *ac.* I, 9) sopravvaluterebbe l'elemento 'archeologico' e ricostruttivo, per cui Varrone cercava nella topografia e toponomastica delle Roma contemporanea soprattutto le tracce del passato. Questo elemento, pur essenziale¹⁶, non

⁹ Menzioni di opere d'arte greca nei frammenti superstiti sono solo nel quarto libro (fr. 119 Pittà), dove la loro introduzione a Roma è vista in ottica negativa, come causa della crisi morale e politica del I sec. a.C.: PITTÀ 2015, pp. 486-490.

¹⁰ Vd. PIRAS 1998, pp. 57-71.

¹¹ Su *ascendens* vd. PIRAS 1998, pp. 73-74.

¹² Su questo artista dal nome (pseudonimo?) parlante, che ne evoca le incisioni con figure minute come formiche (stesso gioco in Cic. *ac.* II, 120), vd. SQUIRE 2013, e M. Cadario in questo volume.

¹³ Vd. LAIRD 1996, soprattutto p. 76: "painting/poetry comparisons

were usually made illustratively to adorn arguments about something else – most often the visual arts were used subordinately in analogies to show how good writing or speaking could be effected".

¹⁴ Vd. PAPINI 2019, soprattutto pp. XVIII-XX. Sul motivo, già accennato in Plat. *leg.* 769b-c, vd. CITRONI MARCHETTI 2011, p. 51.

¹⁵ Basti citare Solin. 1, 22-24, che ha consonanze letterali con VPR fr. 22 Pittà, o Solin. 1, 32, che prende come limite di una sezione cronografica il 43 a.C. (stesso termine cronologico del *De gente populi Romani* di Varrone).

¹⁶ Vd. LEONARDIS, pp. 159-168.

esclude una forte presenza nell'opera, accanto al passato, dell'attualità. Varrone è affascinato dalle trasformazioni nel tempo dei fenomeni culturali (celebre *ling.* V, 3-6, sul mutare del linguaggio); non poteva perciò ignorare il processo di alterazione del paesaggio urbano che aveva dato a Roma, nel giro di pochi decenni, una veste sempre più 'greca'. L'ésade *de locis* (libri 8-13; in particolare i primi due, dedicati a Roma) si prestava a contenere, oltre alle eziologie di vari toponimi, informazioni dettagliate sulla trasformazione dell'Urbe, a partire dal III sec. a.C., per i mutamenti sociali ed economici. Si veda, per esempio, il fr. 1 Mirsch del nono libro, sulla comparsa di luoghi per la vendita di prodotti di lusso: un'innovazione da segnalare con curiosità mista a punte di critica moralistica. Anche il fr. 76 del *VPR* registra l'evoluzione del paesaggio urbano: con l'espansione di Roma nel Mediterraneo, crebbe la *forensis dignitas* e le botteghe dei macellai divennero uffici di cambio. Un'eventuale trattazione più estesa del soggetto (e.g. un "doppione varroniano" nelle *Antiquitates*), poteva soffermarsi sui progetti di edilizia monumentale e sull'arrivo a Roma di opere d'arte¹⁷ – temi ai quali sono dedicati anche numerosi frammenti del quarto libro del *VPR*: fr. 102 Pittà, sul trasferimento degli arazzi "attalici"; 119, sul collezionismo di personaggi come Lucullo (vd. nota 9; interessanti le coincidenze fra il frammento e l'*oratio magnifica et maximo civium digna* di Vipsanio Agrippa, lodata in Plin. *nat.* XXXV, 26, in cui si chiedeva di rendere pubbliche le tavole e le statue tenute "in esilio" nelle ville dei ricchi collezionisti); 120, su follie architettoniche.

Non è detto, peraltro, che Varrone avesse sempre un'ottica passatista. Certo, celebri passi varroniani contengono un'esplicita condanna del lusso moderno, soprattutto se ellenizzante: basti citare le battute sulle ville-museo di Lucullo, prive di utilità produttiva, in *rust.* I, 2, 10 (sono regge degne di un dinasta ellenistico, *regie polita aedificia*, che attirano visitatori per le loro *pinacothecae* più che per le dispense, le *oporothecae*), o sulla moda di dare pomposi nomi greci agli ambienti, spesso banali, di una villa (*rust.* II, *praef.* 2). Di tenore simile i frammenti della satira *Τὰ φη Μενίππου*, dove l'essenzialità funzionale dell'architettura arcaica (fr. 524-526 B.-A.) è contrapposta sia agli eccessi delle dimore contemporanee (fr. 530-534 B.-A.) sia alla teatralità dell'edilizia pubblica (fr. 536-537)¹⁸. Sono luoghi eloquenti, ma influenzati dal genere e da un contesto in cui Varrone, non senza autoironia, accentua il contrasto fra presente e passato. Il citato *VPR* fr. 76 Pittà lascia emergere un atteggiamento diverso: un'architettura più sontuosa accresce la *dignitas* della città. Un altro frammento (da opera incerta, *ap.* Plin. *nat.* XXXV, 113) conferma l'interesse di Varrone per la decorazione del foro. Una pittura di Serapione, specializzato in tavole di grande formato, era esposta nel foro, presso le *Tabernae Veteres*, ed era tanto grande da nascondere i *Maeniana*. L'uso del tempo passato (*operiebat*) suggerisce che Varrone alludesse a una conformazione del foro diversa da quella del suo tempo: in effetti, sia le *Tabernae Veteres* sia la terrazza della Basilica Sempronia furono sostituite, dopo un incendio, dalla nuova Basilica Giulia negli anni Cinquanta del I sec. a.C. Ciò lascia intendere che Varrone rilevasse con cura le modifiche dell'assetto urbano nel corso dei secoli, segnalando anche le successive acquisizioni – e perdite – di opere greche. A maggior ragione doveva citare i capolavori visibili nella Roma dei suoi giorni¹⁹.

Frequenti riferimenti a Varrone in Plinio il Vecchio, nei libri sull'arte, ne mostrano questo lato. Dai passi pliniani emerge un Varrone informato su vita e opere di rinomati artisti greci, con personali classifiche²⁰. La sua collezione includeva una statua di bronzo di Mentore (*nat.* XXXIII, 154 [= *Hebdomades* (d'ora in poi *Hebd.*) fr. 16 Chappuis]), più noto come cesellatore, e un gruppo scolpito da Arcesilao (contemporaneo di Lucullo: *nat.* XXXV, 155) a partire da un unico blocco di marmo: raffigurava Amorini che giocano con una leonessa (*nat.* XXXVI, 41 [= *Hebd.* fr. 14 Chappuis]). Si può notare una preferenza per soggetti bizzarri e graziosi, trattati con virtuosismo (MANZO 1976, p. 428 parla di "un gusto di squisita tradizione ellenistica"). Questo spiega l'interesse, già rilevato, per la tecnica miniaturistica, tutta basata sulla ricercatezza e l'effetto sorprendente. Un altro frammento (*nat.* XXXVII, 11) riassume una storia delle collezioni di gemme (*dactyliothecae*) a Roma²¹. Varrone (e altre fonti dell'epoca di Pompeo: *ut Varro aliique aetatis eius auctores confirmant* – non è detto che Plinio collazionasse la sua fonte principale con altri testimoni, ma Varrone stesso poteva citare eruditi contemporanei) è menzionato solo per la notizia sull'acquisizione della raccolta di Mitridate, da cui dipende direttamente il confronto con quella di Scauro²²; non è però escluso che anche la notizia sulla

¹⁷ Già KALKMANN 1898, p. 86, associa le *Antiquitates* e il *de vita populi Romani*, come opere in cui Varrone poteva dare informazioni approfondite sulla storia dei capolavori greci giunti a Roma. La minuziosa argomentazione di KALKMANN 1898, pp. 86-106, mira, però, a identificare le *Disciplinae* (in particolare, il libro sull'architettura) come la fonte varroniana di riferimento sulla storia dell'arte (per Plinio). Per quanto siano convincenti le osservazioni sul valore dell'arte, intesa come *disciplina*, rimane problematica la tendenza a sottovalutare la consultazione in parallelo di più opere di Varrone, pur non ignorata dall'autore (vd. pp. 100-101).

¹⁸ Sul dibattito filosofico circa le origini dell'architettura e la degenerazione in lusso, in Sen. *epist.* 90, basato sul contrasto fra la visione di Posidonio e quella (più 'varroniana') di Seneca, vd. ZAGO 2012, soprattutto pp. 139-191.

¹⁹ Sulla singolare circostanza per cui di alcuni artisti Plinio (in accordo o, comunque, in probabile relazione con Varrone) cita soltanto le opere presenti a Roma, vd. M. Papini in questo volume.

²⁰ KALKMANN 1898, p. 90: "andere Sammler des ersten Jahrhunderts wie Hortensius, Cicero, Varro weren nicht nur Amateurs, sondern bis zu einem gewissen Grade auch wohl Kenner".

²¹ Secondo questa sequenza di fasi: 1) collezione di M. Emilio Scauro, figliastro di Silla; 2) collezione di Mitridate, portata a Roma; 3) sei raccolte di gemme rese pubbliche da Cesare; 4) raccolta di Marcello, nipote di Augusto. Sul soggetto, vd. BALLESTRAZZI 2020 e la stessa autrice in questo volume.

²² Accettando *multum praelatā Scauri* (tràdito dai codici principali e accolto da Mayhoff), si ricava che la raccolta di Scauro era di livello superiore a quella di Mitridate; la correzione congetturale *multum*

collezione di Cesare, esposta nel tempio di Venere Genitrice, derivi da materiali varroniani (vd. *infra* il passo pliniano su Timomaco). L'attenzione a questi dettagli confermerebbe l'interesse di Varrone per l'artigianato di lusso greco; lo stesso vanto di possedere un'opera di Mentore²³ rivela una tendenza a cercare, per la fruizione privata (per esempio, nel corso di un banchetto), opere non vistose ma raffinate, di artisti di fama.

Quanto alla statuaria 'sublime' per soggetto (dèi ed eroi), materiali, tecnica e dimensioni, Varrone, in coerenza con la mentalità tradizionale, sembra riserVARla all'ambito pubblico. Tale è il caso delle opere che Varrone loda esplicitamente, come la Nemesi di Ramnunte, considerata da lui (*ap. Plin. nat. XXXVI, 17 [= Hebd. fr. 13 Chappuis]*) la migliore statua in marmo mai realizzata²⁴, o il gruppo in bronzo di Europa sul toro a Taranto, di Pitagora di Reggio, definito *egregia imago a ling. V, 32*. Da un lato, è vero che questi giudizi non implicano la conoscenza diretta delle opere, ma possono derivare da fonti libresche (lavori eruditi, anche contemporanei – come la guida di Pasitele, vd. *Plin. nat. XXXVI, 39* –, o epigrammi ecfrastici – come quelli del “nuovo Posidippo”, che offrono un repertorio di formule critiche: vd. PRIoux 2008, pp. 200-252); dall'altro lato, va notato che alcuni degli artisti elogiati da Varrone, come il Pitagora appena citato, non rientrano affatto fra i nomi più noti (KALKMANN 1898, pp. 104-105) o non sono attestati se non da Varrone e Plinio (così il pittore Callicle, menzionato solo in *VPR fr. 1* e in *Plin. nat. XXXV, 114* come autore di soggetti umili – concordanza che fa sospettare una derivazione diretta dal Reatino: vd. DNO 2014, IV, p. 771, nn. 3575-3576): in questi casi è preferibile pensare a preferenze personali di Varrone per opere da lui effettivamente viste.

Tali classifiche delineano talvolta un quadro evolutivo, con singoli artisti coinvolti nel graduale perfezionamento delle varie discipline. Le tecniche hanno un iniziatore, vivono una fase di sviluppo, e infine raggiungono piena maturità espressiva con l'opera di un “maestro” esemplare: da questo momento, l'arte può sia evolvere in vari stili personali – tutti espressione della stessa forma compiuta e perciò alla pari – sia decadere. L'apprezzamento della Nemesi suggerisce che Varrone ritenesse che la statuaria di culto aveva raggiunto la pienezza espressiva con la scuola di Fidia. Spunti analoghi sono sparsi nel *De lingua Latina*: Apelle e Protogene – pittori *egregii* – hanno conquistato il primato allontanandosi dalla maniera dei predecessori (*ling. IX, 12*)²⁵; Lisippo – il culmine della ritrattistica in bronzo – è lodato per aver ripreso il buono, ma non i difetti, dei modelli (*ling. IX, 18*).

La stessa prospettiva si coglie in un altro famoso giudizio, *ap. Plin. nat. XXXIV, 56 [= Hebd. fr. 15 Chappuis]*. Dopo aver attribuito a Policleteo un'innovazione formale (rappresentare le figure con un solo piede poggiato a terra), Plinio riporta un commento di Varrone: *quadrata tamen esse ea [sc. signa] ait Varro et paene ad exemplum*²⁶. Il discusso *tamen*, se mantenuto a testo, prepara una valutazione non pienamente positiva: sebbene Policleteo avesse contribuito al raffinamento della scultura (poco prima è usato il verbo *erudire*), realizzava ancora statue con qualcosa di meccanico. Nelle loro proporzioni apparivano *quadrata*, cioè tozze e schiacciate – soprattutto se confrontate con il nuovo canone, più slanciato, introdotto da Lisippo²⁷. Inoltre, erano ripetitive negli schemi compositivi, per l'aderenza a un unico modulo di riferimento. Lo stesso giudizio in *Quint. inst. XII, 10, 7-9*: la scultura ha progressivamente abbandonato la rigidità in favore della naturalezza, trovando espressione compiuta in Policleteo, che tuttavia aveva ancora dei difetti (è infatti annoverato tra i *veteres*), superati solo da Fidia, con la sua scuola (*at quae Polyclito defuerunt, Phidiae atque Alcameni dantur*)²⁸.

praelatam Scauri (se non semplice errore per influsso del contesto, dopo *eam* [sc. *dactylithecam*]), attestata in parte dei codici, darebbe una valutazione opposta. A sostegno della prima posizione, si cita *Plin. nat. XXXVI, 113*, critica moralistica allo sperpero di *privatae opes* da parte di Scauro, dove, tuttavia, si parla del teatro da lui allestito, non delle gemme. Ad ogni modo, poiché Varrone è citato per il confronto fra le due *dactylithecae*, si può dedurre che Plinio tragga da lui le notizie su entrambe; in favore dell'attribuzione è anche l'uso di *praefero*, presente in un altro canone varroniano (*nat. XXXVI, 17 quod M. Varro omnibus signis praetulit*: vd. nota 24).

²³ Vd. *Men. fr. 7 B.-A.*: descrizione in stile 'neoterico' di una coppa cesellata da Mentore; di nuovo, Varrone mostra familiarità con gli oggetti di lusso alla moda, cimentandosi in una parodia della scrittura leziosa della nuova generazione di letterati (CÉBE 1972, p. 51 parla di un interlocutore “partisan de la civilisation «moderne»”). Su Mentore e la descrizione estetizzata delle sue opere, vd. F. Econimo in questo volume.

²⁴ Il giudizio sulla Nemesi potrebbe basarsi su precedenti classifiche, tratte da fonti greche: la forma in cui è espresso è quella di un canone libresco (vd. *Quint. inst. X, 1, 64; 73; 80; 93; 115; 126*). STAFFORD 2013 (§ 33-34) ipotizza che Varrone avesse visto di persona la Nemesi “perhaps in the course of collecting material for his *Antiquitates*”: operazione che si spiegherebbe, però, meglio come una ricerca bibliografica che come una raccolta di dati sul campo. Le tre occorrenze

catulliane della clausola *Rhamnusia virgo*, modellata su *Call. Aet. fr. 110.71 Pf.*, confermano la provenienza letteraria dei riferimenti alla statua (vd. HORNUM 1993, p. 15; STAFFORD 2013, § 35-36 e 41 li interpreta invece come prova di un viaggio del poeta a Ramnunte).

²⁵ La frase compare verso l'inizio del libro, in un contesto apologetico (Varrone, nel giustificare l'innovazione linguistica contro la *consuetudo*, ricorda che anche gli esponenti della pittura greca classica si sono smarcati, con successo, dai pittori precedenti): di nuovo, l'analogia con l'arte chiarisce i problemi di filosofia del linguaggio.

²⁶ Parte della tradizione ha *paene ad unum exemplum*: *unum* è in genere espunto come glossa banalizzante. Per una diversa ipotesi, vd. FERACO 2015, p. 379, nota 47.

²⁷ Vd. PAPINI 2018, pp. 26-30.

²⁸ Vd. *Cic. Brut. 70* (anche 75-76), con CITRONI 2005, pp. 124-125: le statue, ancora “dure” nella scultura precedente, esprimono una tecnica *perfecta* (non insuperabile, ma pienamente consapevole delle proprie potenzialità) con Policleteo. In *de orat. III, 26* e *Brut. 296*, giudizi più vicini a quello di Varrone: Lisippo rappresenta un avanzamento rispetto a Policleteo (nel primo caso, si noti la progressione *Myro, Polyclitus, Lysippus*; nel secondo, Attico osserva che il rispetto di Cicerone per gli oratori precedenti è come quello di Lisippo per Policleteo, da lui superato: vd. CITRONI 2005, pp. 128-129). Per la tendenza di Plinio a rilevare gli eventuali difetti nello stile dei maestri greci, vd. M. Papini in questo volume.

Questa è la lettura più lineare del passo, confermata da *nat.* XXXIV, 65: le statue di Lisippo – queste sì davvero perfette – sono contrapposte a quelle più rigide e massicce degli scultori precedenti. Queste notazioni, che riflettono il canone del tempo di Plinio e Quintiliano (ma già di Cicerone: vd. nota 28), potrebbero anche essere tratte da Varrone (vd. *infra*). Un frammento delle satire menippee (fr. 207 Bücheler-Astbury = ΓΝΩΘΙ ΣΕΑΥΤΟΝ, fr. 11 Riese = fr. 206 Cèbe) prova che *quadratus* era in effetti impiegato da Varrone per definire una corporatura tozza: nella citazione Socrate è descritto come *quadratus*: vd. CÈBE 1983, pp. 936, 968-972. Tornando al luogo pliniano, Lisippo aveva introdotto proporzioni inedite (*nova intactaque ratione*) e snellito le statue squadrate comuni fino ad allora (*quadratas veterum statuas permutando*). Se così fosse, i due luoghi pliniani sarebbero coerenti tra loro: Policleteo avrebbe realizzato statue “quadrate” rispetto alle slanciate creazioni di Lisippo. F. Feraco²⁹, sulla scorta di S. Ferri³⁰, dà invece una sfumatura positiva alle espressioni: *quadrata* sarebbe un riferimento elogiativo alla *ponderatio* delle statue di Policleteo (“ricerca di giuste proporzioni, teorizzata, sulla base della dottrina pitagorica, dallo scultore greco nel suo Canone”, p. 385) e *ad exemplum* ne indicherebbe l’aderenza a un preciso modulo matematico. In base a un suggerimento di A. Furtwängler³¹, si ipotizza che il giudizio di Varrone, in origine positivo, sia stato frainteso da Plinio, che lo avrebbe preso per una critica, secondo i gusti del suo tempo³². Queste letture, sebbene stimolanti, rischiano di isolare la figura di Varrone dalle sue eventuali fonti greche: come si è visto, già al tempo di Varrone si era creata una tradizione concorde nel ritenere Lisippo superiore a Policleteo. L’interpretazione dell’aggettivo *quadratus*, sostenuta in maniera assolutamente convincente da Feraco nella maggioranza dei passi da lui discussi, nel caso di Policleteo rimane problematica: qui, infatti, non va escluso l’apporto di fonti precedenti, da cui Varrone poteva trarre formule cristallizzate nella lingua della critica (un po’ come, nel frammento menippeo, poteva appoggiarsi a una lunga tradizione letteraria su Socrate, che ne aveva canonizzato l’immagine di Sileno tracagnotto). *Quadrata* nel passo di Plinio potrebbe essere di seconda mano già per Varrone e riprodurre dunque la valutazione vulgata di Policleteo³³.

3. Materiali varroniani in Plinio: altri esempi relativi alle arti

Varrone mostra una competenza non superficiale nel campo dell’arte greca: ha una sua collezione, orientata al cosiddetto rococò del tardo ellenismo³⁴; conosce il dibattito sull’evoluzione dell’arte greca classica, comune alla cultura ellenistica e all’ambiente latino contemporaneo; paragona il proprio metodo di studioso al processo artistico; cita dettagli tecnici sulla lavorazione dei materiali. Oltre al caso già discusso delle miniature, si vedano le osservazioni sui marmi: Plin. *nat.* XXXVI, 14, con un’etimologia di *lychnites* (altro nome del marmo di Paro, detto “pietra lucerna” per la sua lucentezza), da Varrone correlato all’uso di estrarlo in cave sotterranee, al lume di torce (*quoniam ad lucernas in cuniculis caederetur, ut auctor est Varro* [= *Hebd.* fr. 12 Chappuis]), e *nat.* XXXVI, 135, sul marmo italiano e l’invenzione della mola. Plinio riferisce inoltre che Varrone conobbe di persona artisti greci attivi a Roma negli anni Sessanta e Cinquanta del I sec. a.C.: Pasitele, *nat.* XXXV, 156 [= *Hebd.* fr. 11 Chappuis] e XXXVI, 39 [= *Hebd.* fr. 14 Chappuis]; Arcesilao, *nat.* XXXV, 155 [= *Hebd.* fr. 11 Chappuis] e XXXVI, 41 [= *Hebd.* fr. 14 Chappuis]; Iaia di Cizico, *nat.* XXXV, 147 [= *Hebd.* fr. 19 Chappuis]; Possis, *nat.* XXXV, 155 [= *Hebd.* fr. 11 Chappuis]. Plinio riporta, per tramite di Varrone, aneddoti curiosi su artisti o singoli capolavori, come l’infatuazione del cavaliere Giunio Piscicolo per la statua bronzea di una Musa³⁵ (*nat.* XXXVI, 39 [= *Hebd.* fr. 14 Chappuis]), da confrontare con l’episodio, che ha Bruto per protagonista, in *nat.* XXXIV, 82; Mart. XIV, 171). Sembra, infine, che Varrone indicasse con precisione topografica i capolavori greci sparsi nel tessuto urbano di Roma, spesso in prospettiva storica: per esempio, *nat.* XXXV, 154 [= *Hebd.* fr. 11 Chappuis], dove gli è attribuito un rapido squarcio di storia della decorazione architettonica (il passaggio da uno stile di ascendenza etrusca agli affreschi alla greca è datato al 493 a.C., con l’inaugurazione del tempio di Cerere presso il Circo Massimo³⁶).

Quest’ultimo aspetto si coglie in passi pliniani che, pur non sempre attribuiti a Varrone in modo esplicito, presentano tratti di dottrina e metodo varroniano. Ampie sezioni offrono liste sistematiche di opere esposte in città, catalogate in base a criteri sia spaziali (per quartiere) sia cronologici (per data di acquisizione). Al di là di eventuali appendici, che aggiornano il dossier con dati più recenti (relativi, cioè, all’età imperiale), le notizie contenute in questi

²⁹ FERACO 2015, soprattutto pp. 375-380; per la dossografia, vd. p. 377 n. 39.

³⁰ FERRI 1946, ritocca pesantemente il testo per eliminare *tamen*.

³¹ FURTWÄNGLER 1913, pp. 60-62.

³² Soprattutto FERACO 2015, p. 379.

³³ Vd. l’epigramma 62 A.-B. del “nuovo Posidippo”: la novità dello stile di Lisippo (v. 6), modello per gli artisti moderni (v. 8), è contrapposta alla maniera antiquata di Policleteo (v. 4).

³⁴ Per la formula, vd. KLEIN 1921.

³⁵ Un luogo comune, modellato sul celebre aneddoto circa l’Afronite Cnidia di Prassitele: Plin. *nat.* VII, 127; [Lucian.] *Amores* 13; 15-17; vd. anche Aelian. *VHIX*, 39.

³⁶ La ricerca di date ufficiali di inizio di un fenomeno culturale, spesso fatte coincidere con eventi chiave nella storia di Roma, è tipica del metodo di Varrone: vd. PITTÀ c.d.s.

capitoli tematici si riferiscono per lo più al periodo di attività di Varrone: lo schema base degli *excursus* sull'evoluzione di pittura, scultura e altre tecniche segue un ordine cronologico, dall'epoca monarchica fino alla dittatura di Cesare, spesso datando ciascuna 'novità' a un anno preciso. Non a caso, molti dei frammenti varroniani citati sopra cadono all'interno di queste sezioni, al punto da suggerire che non solo le singole citazioni, ma l'intero contesto si basi su materiali varroniani.

Per esempio, MANZO 1976 (p. 423) attribuisce a Varrone le notizie sul pittore Pireco, specializzato in soggetti umili (*nat.* XXXV, 112 [= *Hebd.* fr. 18 Chappuis]), sebbene Varrone sia citato solo al § 113, a proposito di un artista diverso. Lo studioso assegna a Varrone anche l'intero paragrafo su Timomaco (*nat.* XXXV, 136 [= *Hebd.* fr. 17 Chappuis]), autore di due tavole (un Aiace e una Medea) acquistate da Cesare al prezzo di 80 talenti attici, per ornare il tempio di Venere Genitrice. Plinio indica Varrone soltanto come fonte per la conversione del talento attico in 6000 denari; tuttavia, la notizia del costoso acquisto, presente anche in *nat.* VII, 126 e XXXV, 26, potrebbe in effetti essere tratta da Varrone, presumibilmente colpito dal dispendioso progetto di Cesare (vd. quanto detto sulla *dactyliotheca*): Plinio avrebbe usato in tre luoghi diversi la medesima *scheda* varroniana³⁷. Il solo Plinio riporta un aneddoto sulla Nemesi di Ramnunte (nel già citato *nat.* XXXV, 17), nata come statua di Afrodite e riadattata dall'autore (Agoracrito, non Fidia, secondo Varrone; vd. Strab. IX, 1, 17) a Nemesi, come vendetta simbolica dopo la sconfitta in una gara con Alcamene. L'episodio andrebbe incontro al gusto di Varrone per le eziologie curiose, tanto più che la storia riguardava l'appellativo della sua statua preferita. Si può perciò almeno sospettare che Plinio traesse da Varrone, oltre al giudizio positivo sulla Nemesi, anche l'aneddoto sull'origine del suo nome. Anche in questo caso, Plinio citerebbe Varrone come fonte per un dettaglio collaterale, pur dipendendo da lui per tutto il paragrafo.

La stessa dinamica si osserva in una sezione del libro XXXVI. I § 39-43 danno una panoramica di artisti attivi a Roma alla fine della repubblica. I § 39 e 41 contengono estese citazioni da Varrone (incluse nel fr. 14 Chappuis) e si può ipotizzare che Varrone sia la fonte principale dell'intero blocco, compatibile con la sua attività, per cronologia, e con il suo metodo. Il § 39 menziona una statua di Ercole, senza base, portata da Cartagine nel 146 a.C., che si diceva avesse ricevuto sacrifici umani³⁸: il genere di notizie che interessava Varrone e si prestava anche a un trattamento nazionalistico (vd. l'attacco alla *crudelitas* punica in *VPR* fr. 95 Pittà). Plinio avrebbe potuto riprodurre un capitolo varroniano, aggiornando la toponomastica con un rimando all'*augustea* (vd. Serv. *Aen.* VIII, 721) *porticus ad nationes*.

Il seguito cita le Tespiadi (statue delle Muse) presso il tempio di *Felicitas*, famose negli anni Settanta del I sec. a.C. (vd. Cic. *Verr.* II, 4, 4): dato cronologico in accordo con l'aneddoto di Giulio Piscicolo, tratto da Varrone, e con la menzione, sempre varroniana³⁹, di Pasitele, contemporaneo di Pompeo (vd. Cic. *div.* I, 79). Va detto che il testo *ut tradit Varro, admirator et Pasitelis* è ritoccato, in alcune copie umanistiche, in *ut tradit Varro. Admiratur et Pasiteles*: secondo questa lettura, Varrone non avrebbe apprezzato le Tespiadi e l'opera di Pasitele, ma piuttosto Varrone e Pasitele avrebbero entrambi lodato⁴⁰ le Tespiadi. Il testo trådito è però confermato dall'attacco speculare del § 41 *Arcesilaum quoque magnificat Varro* e dal confronto con XXXV, 156 *laudat* [sc. *Varro*] *et Pasitelen*, altro passo tratto da Varrone dove ritorna l'accostamento di Pasitele ad Arcesilao. Anche in questo caso viene il sospetto che i due luoghi pliniani, uniti da coincidenze contenutistiche e verbali, si basino sulla stessa *scheda*. Non è escluso, poi, che Plinio avesse in mente il giudizio di Varrone su Pasitele anche a XXXIII, 156: *item ... laudantur ... circa Pompei Magni aetatem Pasiteles e.q.s.* (una lista di artisti famosi).

Il § 40 contiene informazioni biografiche su Pasitele, inclusa la storiella di un suo incidente con bestie feroci. Il § 42 riporta un altro aneddoto bizzarro, sulla firma figurata degli scultori Batraco e Saura ("rana" e "lucertola"), autori della decorazione dei templi di Giove e Giunone nella *porticus Metelli* (chiamata da Plinio con il nome aggiornato di *porticus Octaviae*). Siamo di nuovo nell'ambito delle eziologie curiose care a Varrone. Il § 43 parla ancora dei due templi, con un *aition* di stampo più antiquario: un errore occorso durante la dedica avrebbe prodotto uno scambio dell'apparato iconografico⁴¹, non rimediabile per taboo religiosi, per cui il tempio di Giove era decorato con motivi femminili e quello di Giunone con motivi maschili. Sebbene manchi l'attribuzione a Varrone, la storia ha i tratti caratteristici degli *zetemata* sul culto arcaico da lui discussi⁴². Chiude il blocco un riferimento alle miniature di Callicratide e Mirmecide, lo stesso artista già preso come termine di paragone nel *de lingua Latina*. Questo intreccio fra parafrasi esplicite di Varrone e accenni a temi e motivi varroniani lascia sospettare che il materiale della sezione derivi da lui⁴³.

³⁷ Vd. CHAPPUIS 1868, pp. 103-104; MÜNZER 1897, p. 274.

³⁸ Su questa statua di Ercole, vd. PAPINI 2014, soprattutto p. 18.

³⁹ L'inciso *qui et quinque volumina scripsit nobilium operum in toto orbe*, da riferire a Pasitele (non a Varrone: vd. CHAPPUIS 1868, pp. 68-69), è forse un'aggiunta di Plinio, che avrebbe ripreso la qualifica di Pasitele dall'indice delle fonti (*nat.* I, 33; 34: *Pasiteles, qui mirabilia opera scripsit*).

⁴⁰ Il che non implica la necessaria indipendenza dei due autori: in

teoria, Varrone poteva citare Pasitele come autorità.

⁴¹ Sulla notizia vd. MASCOLO 2022, pp. 47-49.

⁴² Si pensi alla discussa identità della statua / delle statue di Fortuna (o Servio Tullio): vd. PAPINI 2006, e MASCOLO 2022, pp. 206-209; la questione era affrontata da Varrone (*VPR* fr. 17 Pittà).

⁴³ Si confronti la sezione sul vino a Roma in Plin. *nat.* XIV, 87-97: anche se una citazione varroniana compare solo al § 96, tutto l'*excursus* potrebbe derivare da Varrone (PITTÀ 2015, pp. 15-17).

Nello stesso filone si inseriscono i capitoli pliniani che offrono una sintetica storia delle origini e dello sviluppo di singole arti. Basti citare la sezione introduttiva del libro XXXV⁴⁴ (attribuita a Varrone da MÜNZER 1897, p. 215), sull'evoluzione della pittura dagli inizi, controversi, in più aree del mondo mediterraneo (con un elemento inatteso: la maturità artistica sarebbe stata raggiunta in Italia prima che in Grecia, § 17⁴⁵) fino alla passione dei contemporanei per le tavole greche. Grande importanza è data all'introduzione a Roma di quadri dalla Grecia (§ 24, in seguito alla presa di Corinto del 146 a.C.), vista in ottica moralistica come l'inizio della *luxuria*⁴⁶ o, comunque, di una fase storica che ha reso le opere d'arte greche parte integrante del paesaggio urbano. L'osservazione al § 24 *deinde video et in foro posita vulgo* ("a partire da questo momento, vedo che le pitture greche iniziarono ad essere esposte persino nel foro, in modo indiscriminato") riflette non tanto la prospettiva dell'epoca di Plinio, in cui lo spazio di Roma era ormai stato musealizzato, quanto quella della fine della repubblica, quando l'invasione di opere greche in città poteva essere colta nel suo compiersi e destare preoccupazione. Si confronti l'analogo commento in Cic. *Verr.* II, 4, 121: dopo la conquista di Siracusa e il trasporto a Roma del bottino (vd. anche Liv. XXV, 40, 1-2), era possibile osservare (*videmus*) le statue siracusane *ad aedem Honoris et Virtutis itemque aliis in locis*. L'enfasi sulla dimensione visuale, in entrambi i luoghi, è importante: ponendo l'accento sull'effetto seduttivo della visione delle opere d'arte, ormai imposte in modo quasi opprimente all'attenzione dei Romani, si rimarca il sottile e potenzialmente pericoloso "potere delle immagini".

4. La questione delle Hebdomades

Si sarà notato che molti dei passi pliniani citati sono stati editi come frammenti delle *Hebdomades* (o *Imagines*) di Varrone⁴⁷. Questa monumentale opera illustrata raccoglieva 700 *pinakes* di uomini illustri, greci e romani (in pari numero); *pinakes* sia in senso traslato (schede bio-bibliografiche) sia proprio (quadretti), poiché ciascuna biografia era introdotta da un epigramma celebrativo e da un ritratto del personaggio in questione (Plin. *nat.* XXXV, 11). Le *Hebdomades* comprendevano biografie e ritratti anche di artisti, organizzati in gruppi di sette (ebdomadi, appunto) per ciascuna tecnica praticata: lo si ricava da uno stralcio (vv. 300-317) della *Mosella* di Ausonio, dove sono citati i sette architetti greci – da Dedalo, inventore della scultura, ad Archimede – che costituivano la corrispondente ebdomade nel libro X dell'opera (vd. REEH 1916, pp. 7-21). Che Plinio adoperasse le *Hebdomades* di Varrone è suggerito anche dalla coincidenza fra un frammento trasmesso da Nonio Marcello (p. 948, 23ss. Lindsay = fr. 6 Chappuis) e *nat.* XXXIV, 27⁴⁸.

Assegnare in automatico alle *Hebdomades* i frammenti varroniani riportati da Plinio e relativi alla storia dell'arte – secondo il procedimento seguito da CHAPPUIS 1868 – è però rischioso. Per giustificare l'attribuzione, si è osservato che le sezioni dedicate alle singole discipline artistiche tendono a citare esattamente sette artisti per ciascuna specialità; il passaggio successivo è stato identificare i gruppi pliniani di sette pittori, sette *statuarii* (scultori in bronzo), sette *sculptores* (in marmo), e così via, con altrettante ebdomadi varroniane⁴⁹. Se il raggruppamento di artisti per sette, in alcuni casi, è in effetti suggestivo – ma pur sempre poligenetico, data la tendenza dei canoni alla ricerca di cifre simboliche (3, 7, 9, 10) –, il problema è che, in diverse occorrenze, il totale di sette è ottenuto attraverso manipolazioni del testo pliniano, volte a eliminare dal conto i nomi di artisti che farebbero saltare il totale.

Vediamo qualche esempio. Si ipotizza che i membri della scuola di artisti celebri venissero inclusi nel *pinax* del loro maestro: interi paragrafi, con ricche liste di nomi, vengono così sottratti al computo⁵⁰. Singoli artisti sono spostati, per esigenze di calcolo, da un gruppo all'altro. Tale è il caso di Prassitele (problematico perché registrato da Plinio in due capitoli diversi, come scultore sia in marmo sia in bronzo: *nat.* XXXIV, 69 e XXXVI, 20ss.): nel fr. 13 Chappuis (= *nat.* XXXVI, 15-30), che elenca nove scultori in marmo invece degli attesi sette, Prassitele – come anche Fidia – è espunto in base all'ipotesi che Varrone lo citasse in una diversa ebdomade, sui bronzisti, da Plinio intersecata con il

⁴⁴ Discussa in dettaglio in PITTÀ c.d.s. L'ipotesi che le digressioni sul progressivo sviluppo delle arti e la loro penetrazione a Roma si basino su Varrone è sostenuta anche da KALKMANN 1898, pp. 97-100.

⁴⁵ Il che non vuol dire che Plinio (e/o Varrone) ritenesse la pittura ita-lica arcaica superiore alla pittura greca classica. Il senso è che la pittura ha raggiunto piena consapevolezza dei suoi mezzi formali in Italia prima che in Grecia; quando la tecnica fu *absoluta* anche in Grecia, però, ebbe inizio la produzione di capolavori di altra levatura.

⁴⁶ Vd. ora BERNO 2023, pp. 9-10; 40-96.

⁴⁷ Per la ricostruzione dell'opera, fondamentale il dossier in RITSCHL 1877, pp. 508-592.

⁴⁸ Vd. Diog. Laert. V, 5, 75; Nep. *Milt.* 6, 4; SALDUTTI 2022, pp. 162-165. La citazione dell'epigramma, in faleci, è corrotta, ma il senso si

ricava con facilità: a Demetrio furono dedicate (si legge **catus*) tante statue *quot lucis habet annus absolutus*, formulazione vicina a quella di Plinio (*nullique arbitror plures statuas dicatas quam Phalereo Demetrio Athenis, siquidem CCCLX statuere, nondum anno hunc numerum dierum excedente*).

⁴⁹ Lo stesso procedimento è applicato ad altri contesti (medico, astro-nomico, astrologico) da GRILLI 1979.

⁵⁰ Per rendersi conto dei tagli "strategici", si veda la composizione dei fr. 13 (= *nat.* XXXVI, 15-17; 20; 24-25; 30) e 15 (= *nat.* XXXIV, 49, 55, 57, 59-61, 68; i § 50-53, sui contemporanei di Fidia, e i § 66-67, sui *discipuli* di Lisippo, sono omessi in base all'idea che gli artisti lì citati fossero inclusi da Varrone nei *pinakes* su Fidia e Lisippo).

capitolo sugli *sculptores* attraverso un rimando incrociato fra schede. Di due altri scultori, entrambi chiamati Pitagora (di Reggio e di Samo) si dice (*nat.* XXXIV, 59-60) che avevano un aspetto fisico molto simile. Il sospetto, per quanto plausibile (MANZO 1976, p. 420 n. 27), che si trattasse della stessa persona spinge Chappuis ad attribuirli al medesimo *pinax* varroniano, così da riportare a sette un altro raggruppamento anomalo (nel passo pliniano edito come fr. 15 gli artisti elencati sono otto).

La menzione di Varrone nel testo, d'altra parte, non è un elemento sufficiente per l'attribuzione specificamente alle *Hebdomades*. Plin. *nat.* XXXV, 154-157 (= fr. 11) fornisce una lista di sette scultori in ceramica, uno dei quali, Possis (§ 155), era stato conosciuto di persona da Varrone. Come è evidente, questa breve notizia non prova che a Possis fosse dedicato un *pinax*: una sua rapida menzione poteva essere inserita in qualunque opera varroniana, anche non tecnica, come memoria personale, o persino basarsi su un racconto orale. La lista, peraltro, comprende sette artisti solo a patto di includere, accanto agli scultori greci, un artista etrusco (Vulca) – il che crea problemi a livello di ricostruzione dell'intera opera (bisognerebbe ammettere, all'interno delle *Hebdomades*, una serie di ritratti romani e una di ritratti stranieri, in generale, anziché esclusivamente greci). Peraltro, Vulca era una figura importante, che si prestava a una trattazione antiquaria di più ampio respiro sull'introduzione delle arti a Roma: secondo un'idea distintiva del pensiero varroniano, infatti, i Romani non avevano avuto statue di dèi per centosettanta anni, prima che Vulca, chiamato dall'Etruria, realizzasse i primi *simulacra* fittili⁵¹. Le notizie su Vulca potrebbero avere un'effettiva provenienza varroniana, senza però derivare necessariamente dalle *Hebdomades*. Anzi, è più probabile che la loro sede privilegiata fosse la trattazione dell'aniconismo della religione romana arcaica nelle *Antiquitates rerum divinarum* (fr. 15; 16; 18; 38 Cardauns, dal libro 1); tema che poteva essere ripetuto in vari "doppioni varroniani".

In sintesi, il tentativo di attribuire intere sezioni pliniane alle *Hebdomades* non convince; al massimo, si può ammettere con cautela che alcuni dettagli biografici sugli artisti e alcune lodi di tono epigrammatico siano tratte dall'opera. Quanto alle rassegne di opere d'arte visibili a Roma, una provenienza dalle *ARH* (dai libri sulla topografia della città o dal libro XXV, sulla suppellettile domestica e le invenzioni) non è da escludere e, forse, preferibile: le *Antiquitates* si prestavano meglio a dare un quadro completo e sistematico delle opere presenti a Roma, magari citate quartiere per quartiere con la data di acquisizione o esposizione in pubblico. Materiale già organizzato in una struttura ordinata, per sezioni tematiche, che si offriva alla riduzione in *schedae* e al reimpiego da parte di Plinio.

In questa panoramica delle statue a Roma, un fattore importante era dato dal loro materiale. Da un lato, la statuaria in marmo e bronzo si presentava come una forma d'arte tipicamente greca, importata e destinata al collezionismo privato o all'esposizione in spazi monumentali; dall'altro, statue di culto in terracotta o in legno, arcaiche o di fattura arcaizzante, avevano una patina di venerabilità che le predisponeva all'uso come statue di culto⁵². Il contrasto fra materiali e dimensioni delle statue – quelle arcaiche sono, per topica, più piccole del naturale – si prestava a digressioni dal tono passatista⁵³ e a riflessioni sull'evoluzione delle tecniche⁵⁴. Nel contesto spaziale della Roma di fine I sec. a.C., questo scarto poteva essere stridente, soprattutto in aree (come il foro) dove maestose opere d'arte greche e vetusti simulacri di culto convivevano.

Per tornare al punto di partenza, vediamo come Cicerone, in apertura della *de signis*, sfrutta tale contrasto a fini retorici. Verre non si faceva scrupoli a sottrarre le statue di culto dai loro templi, purché fossero di materiale prezioso e di fattura eccellente. A conferma della regola, *Verr.* II, 4, 7 riferisce che Verre aveva trafugato le statue in marmo e bronzo dal sacrario domestico di Eio di Messina, lasciandovi però un *pervetus ligneum signum* della Buona Fortuna: una statua di foggia arcaizzante che a Verre doveva apparire senza valore (forse anche perché priva di una firma d'artista). Lo spunto fa leva su un aspetto paradossale del gusto estetico – per acquisire valore, le statue devono essere o sembrare antiche, ma non troppo – ed è volto dall'oratore in chiave sarcastica: un uomo maledetto come Verre non può avere con sé la Buona Fortuna; frecciata che, al di là del gioco di parole, potrebbe alludere a un celebre *exemplum* di continenza. Verre ha spogliato i templi, provocando l'ira dei numi oltraggiati, ma ha trascurato l'unica statua di culto che gli avrebbe portato fortuna. Agendo così, ha rovesciato la condotta di Quinto Fabio Massimo, il quale, dopo la presa di Taranto, aveva rifiutato di trasferire a Roma le statue degli dèi che avevano manifestato la loro ira contro i Tarantini (*Liv.* XXVII, 16, 8: *deos iratos Tarentinis relinqui iussit*): nobili parole che celavano l'intento di arginare la diffusione a Roma della *luxuria*. Due atteggiamenti opposti, questi di Verre e Fabio Massimo, che in Varrone e Plinio, moralisti e allo stesso tempo appassionati d'arte greca, finivano paradossalmente per convivere.

⁵¹ Vd. MASCOLO 2022, pp. 59-69, 117.

⁵² Vd. MASCOLO 2022, pp. 72-75.

⁵³ Vd. *VPR* fr. 6 Pittà (sulle statue fittili); 7 (sulla castimonia del *cultus* arcaico); 8 (i templi della Roma primitiva erano *parva*). Plin. *nat.* XXXIV, 34, osserva che le statue degli dèi (*deorum simulacra*) consacrate nei templi rimasero *lignea... aut fictilia* per molti secoli, fino alle

conquiste romane in Oriente, che introdussero la *luxuria*.

⁵⁴ L'idea (presente in Varrone: *VPR* fr. 41 Pittà; vd. anche Cic. *Tusc.* I, 62) che le tecniche, nate in funzione dell'*utilitas*, ossia per rispondere a bisogni pratici, col tempo ricercano la *luxuria*, trasformandosi in arti dedicate al superfluo, è in origine democritea: ZAGO 2012, pp. 142-144, 152, 162-164.

Bibliografia

- BALDO 2004 = BALDO G., *M. Tulli Ciceronis In C. Verrem actionis secundae liber quartus: De signis*, Firenze 2004.
- BALLESTRAZZI 2020 = BALLESTRAZZI C., *Arte senza storia? I nobiles artifices delle gemme e il loro destino*, in *RA* 70, 2, 2020, pp. 359-385.
- BERNO 2023 = BERNO F.R., *Roman Luxuria. A Literary and Cultural History*, Oxford 2023.
- CÉBE 1972 = CÉBE J.-P., *Varron. Satires Ménippées. 1. Aborigènes – Andabatae*, Roma 1972.
- CÉBE 1983 = CÉBE J.-P., *Varron. Satires Ménippées. 6. Γνώδι σεαυτὸν – Κυνορήτωρ*, Roma 1983.
- CHAPPUIS 1868 = CHAPPUIS C., *Fragments des Ouvrages de M. Terentius Varron intitulés Logistorici; Hebdomades vel De Imaginibus; De forma philosophiae*, Paris 1868.
- CITRONI 2005 = CITRONI M., *Orazio, Cicerone e il tempo della letteratura*, in SCHWINDT J.P. (éd.), *La représentation du temps dans la poésie augustéenne. / Zur Poetik der Zeit in augusteischer Dichtung*, Heidelberg 2005, pp. 123-139.
- CITRONI MARCHETTI 2011 = CITRONI MARCHETTI S., *La scienza della natura per un intellettuale romano. Studi su Plinio il Vecchio*, Pisa 2011.
- 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.
- ELICE 2015-2016 = ELICE M., *Per la storia di humanitas nella letteratura latina fino alla prima età imperiale*, in *Incontri di filologia classica* 15, 2015-2016, pp. 253-295.
- FERACO 2015 = FERACO F., *La dimensione pitagorica dell'aggettivo quadratus in Varrone*, in *Latomus* 74, 2, 2015, pp. 365-385.
- FERRI 1946 = FERRI S., *Storia delle arti antiche = Naturalis Historiae quae pertinent ad artes antiquorum*, Roma 1946 (ristampa anastatica Milano 2000).
- FURTWÄNGLER 1913 = FURTWÄNGLER A., *Plinius und seine Quellen über die bildenden Künste*, in ID., *Kleine Schriften* (hrsg. von SIEVEKING J., CURTIUS L.), II, München 1913, pp. 1-74 (prima ed. in *Jahrbücher für klassische Philologie*, 9. Suppl., 1877-1878).
- KLEIN 1921 = KLEIN, W. VON, *Vom antiken Rokoko*, Wien 1921.
- GRILLI 1979 = GRILLI A., *Il numero sette*, in *Scritti in onore di Benedetto Riposati. Studi su Varrone, sulla retorica, storiografia e poesia latina*, I, Rieti 1979, pp. 203-219.
- HORNUM 1993 = HORNUM M.B., *Nemesis, the Roman State, and the Games* (Religions in the Graeco-Roman World 117), Leiden-New York-Köln 1993.
- LAIRD 1996 = LAIRD A., *Ut figura poesis: Writing Art and Art of Writing in Augustan Poetry*, in ELSNER J. (ed.), *Art and Text in Roman Culture*, Cambridge 1996, pp. 75-102.
- LEONARDIS 2019 = LEONARDIS I., *Varrone, unus scilicet antiquorum hominum. Senso del passato e pratica antiquaria* (Biblioteca di Athenaeum 26), Bari 2019.
- KALKMANN 1898 = KALKMANN A., *Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius*, Berlin 1898.
- MANZO 1976 = MANZO A., *Spunti di storia dell'arte e di critica d'arte in Varrone*, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Varroniani*, II, Rieti 1976, pp. 415-428.
- MASCOLO 2022 = MASCOLO C., *Dèi tra pareti. Le statue di culto nella pratica rituale a Roma*, Milano-Udine 2022.
- MÜNZER 1897 = MÜNZER F., *Beiträge zur Quellenkritik der Naturgeschichte des Plinius*, Berlin 1897.
- PAPINI 2006 = M. PAPINI, *Lo sguardo negato di Fortuna*, in *WörkAC* 3, 2006, pp. 57-85.
- PAPINI 2014 = PAPINI M., *Un ornamento senza onore: l'Ercole davanti all'ingresso della Porticus ad Nationes*, in *BCom* 115, 2014, pp. 7-24.
- PAPINI 2018 = PAPINI M., *Il Canone di Policletto*, in *Lexicon Philosophicum*, special issue, 2018, pp. 5-41.
- PAPINI 2019 = PAPINI M., *L'incompiuto nel mondo antico tra archeologia e letteratura: un'introduzione*, in PAPINI M. (a cura di), *Opus imperfectum. Monumenti e testi incompiuti del mondo greco e romano*, *ScAnt* 25, 3, 2019, pp. IX-XXVI.
- PIRAS 1998 = PIRAS G., *Varrone e i poetica verba. Studio sul settimo libro del De lingua Latina*, Bologna 1998.
- PITTÀ 2015 = PITTÀ A., *M. Terenzio Varrone: de vita populi Romani. Introduzione e commento* (Commento a testi latini e greci per l'insegnamento universitario 4), Pisa 2015.
- PITTÀ c.d.s. = PITTÀ A., *'First times' as touchstones: late Republican antiquarianism and the origins of civilization*, in corso di stampa.

- PRIoux 2008 = PRIoux É., *Petits musées en vers. Épigramme et discours sur les collections antiques*, Paris 2008.
- REEH 1916 = REEH R., *De Varrone et Suetonio quaestiones Ausoniana*, Halle 1916.
- RIPOSATI 1939 = RIPOSATI B., *M. Terenti Varronis de vita populi Romani. Fonti, esegesi, edizione critica dei frammenti*, Milano 1939.
- RITSCHL 1877 = RITSCHL F., *Opuscula Philologica*, III, Leipzig 1877.
- SALDUTTI 2022 = SALDUTTI V., *Paesaggio e politica nell'Atene di Demetrio del Falero*, in DE VIVO A., SQUILLANTE M. (a cura di), *Est locus... paesaggio letterario e spazio della memoria* (Quaderni di «Invigilata Lucernis» 49), Bari 2022, pp. 161-171.
- SALVADORE 2004 = SALVADORE M., *M. Terenti Varronis de vita populi Romani*, Berlin 2004.
- SQUIRE 2013 = SQUIRE M., *Ars in their 'Ts: authority and authorship in Graeco-Roman visual culture*, in MARMODORO A., HILL J. (eds.), *The Author's Voice in Classical and Late Antiquity*, Oxford 2013, pp. 357-414.
- STAFFORD 2013 = STAFFORD E., *The People to the goddess Livia: Attic Nemesis and the Roman imperial cult*, in *Kernos* 26, 2013, pp. 205-238.
- ZAGO 2012 = ZAGO G., *Sapienza filosofica e cultura materiale. Posidonio e le altre fonti dell'Epistola 90 di Seneca*, Bologna 2012.

