

LIBER XXXIV

5. (3)... — Quondam aes confusum auro argenteoque miscbatur et tamen ars pretiosior erat, nunc incertum est peior haec sit an materia; mirumque, cum ad infinitum operum pretia creverint, auctoritas artis extincta est. Quaevis enim causa, ut omnia, ceteri coepit est quae gloriae solebat; — ideo etiam deorum adscripta operi, cum proceras gentium claritatem et haec via quaerent — adeoque exolevit fundendi artis pretiosi ratio, ut iamdiu ne fortuna quidem in ea re ius artis habeat.

6. — Ex illa autem antiqua gloria Corinthium maxime laudatur. Hoc casus miscevit Corintho, cum caperetur, incensa; minimeque circa id multorum adfectatio fuit, quippe cum tradatur non alia de causa Verrem, quem M. Cicero damnaverat, proscriptum cum eo ab Antonio, quoniam Corinthus cesurum se ei negavisset. Ac mihi maior pars eorum simulare eam scientiam videtur ad segregandos sese a ceteris magis quam intellegere aliquid tibi suptilius; et hoc paucis docebo.

5-6 — Aes: che una piccola quantità d'argento fosse talvolta unita al rame e allo stagno (χαρσιτερος, «plumbum album») per ottenere il bronzo è ovvio; l'accento invece all'oro (cf. 37, 49) deve risalire alla fonte onde deriva Plutarco (*de Pyth.* or. 2, p. 395 B). Ora, a Roma evidentemente è stato compiuto il generico incendio di Plutarco con quello del 146 a. Cr., onde il disguido cronologico e l'anacronismo contro cui si scaglia Plinio; Plutarco infatti, il quale evidentemente raccoglie una tradizione antichissima, parla di un incendio a Corinto, in cui per caso oro, argento e rame si fusero assieme dando origine a un nuovo metallo di bellissimo colore. (Vedasi PETRON, *Satur.* 50; FLOR, 132.) Come è noto, la leggenda greca più quotata attribuisce ai Samii Rhodios e Theodoros l'invenzione del bronzo nella 50.a olimpiade (PAUS. VIII 14, 8; X 38, 6; BRUNN, 130). Sulla tecnica del bron-

LIBRO XXXIV

5. (3) — ... Un tempo il bronzo si legava coll'oro e l'argento, e tuttavia l'arte era considerata più preziosa della materia; ora non si sa qual delle due sia peggiore; e, cosa strana, mentre i prezzi degli oggetti sono saliti all'infinito, la fama dell'arte è estinta. Essa infatti, come tutte le cose di questo mondo, ha incominciato a essere praticata per guadagno, mentre un tempo per la gloria — tanto da essere attribuita a opera degli dei, e i principali uomini di ogni nazione cercavano la fama anche per questa via —; e si è talmente perduto oggi il processo di fusione del bronzo prezioso, che già da un pezzo neppure il caso sia capace di produrre in questo campo un'opera d'arte.

6. — Delle antiche leghe bronzee la più rinomata è la corinzia. Fu ritrovata per caso, nell'occasione dell'incendio in seguito alla presa di Corinto; e c'è stata sempre grande ricerca di oggetti di bronzo corinzio, dal momento che, come si racconta, Verre — quello che fu fatto condannare da Cicero — fu insieme con questi proscritto da Antonio per l'unica ragione di avergli rifiutato dei vasi corinzi. Io credo però che i più simulino la conoscenza del bronzo corinzio per distinguersi dalla moltitudine, anziché capirne effettivamente qualcosa; come dimostrerò in poche parole.

zo nell'antichità si veda KLUCE, *Die antike Erzgestaltung*, 1927. La mentalità greca, la quale intende «scoprire» nella natura generi e forme considerati come preesistenti, quando si trova dinanzi ad oggetti che non potevano presentarsi idealmente, in quanto essenzialmente tecnici, ricorre più volentieri al caso e alla οὐτυχηία anziché alla lunga prassi dell'esperimento di laboratorio. — *casus*: cf. 35, 36 («*crucassa*» = biacca di piombo). — *proscriptum*: cf. 37, 81; SUET. Aug. 70.

opulentia eo modo usurpata est. **Carnillo** inter crimina obicit **Spiritus Carvilius** quaeator oeta quod aetata haberet in domo.

14. (8) — Nam trichia aetata abacosque et monopodia **Cn. Manlium Asia** devicta primum invenisse triumpho suo quem duxit anno urbis DLXVII L. **Piso** auctor est: **Antias** quidem heredes L. **Craesi** oratoris multa etiam trichia aetata vendidisse. Ex aere factiavere et cortinas tripodum nomine se **Delphicas**, quoniam domus maxime **Apollini delphico** dicebantur. **Placere** et **lychnuchi pensiles** in delubris, aut arborum mala ferentium modo lucentes, quale est in templo **Apollinis Palatini**, quod **Alexander Magnus Thebarum** expugnatione captum in **Cyme** diceverat eidem deo.

15. (9) — **Transiit** deinde ars vulgo ubique ad effigies deorum. **Romae simulacrum ex aere factum Cereri** primum reperio ex **peculio Spuri Cassi**, quem regnum adfectantem pater ipsius interemerit. **Transiit et a Dias ad hominum status atque imagines multis modis. Bitumine antiqui tinguebant ea, quo magis mirum est placuisse auro**

costruito da Adriano; ebbe un ulteriore restauro nel 202 d. Cr. E' incerto se il nome dipenda dal numero delle divinita, o valga «sanitissimo»: Mommsen propone l'attribuzione delle sette nicchie alle sette divinita planetari (PLATNER-ASHBY 382). — **Carnillo**: nel 391 a. Cr. il tribuno della plebe L. Apuleio accusò Carnillo di aver sottratto, per suo uso, oggetti dal botino di Veio: PLUT. **Carnill.** 12. Il questore Spurio Carvilio avrà testimoniato al processo che le porte di bronzo in questione non erano state consegnate all'erario.

14 — **abacos**: Liv. 39, 6 «i primura» (cioè l'esercito di Cn. Manlio Valente console e proconsole in Asia nel 189 e 188 contro i Galli) «lectos aetatos... et quae tum magnifice supplicitis habebantur monopodia et abacos Romanis adduxerunt». «Abacus» è una semplice tavoletta, oppure un tavolo con piedi, su cui si ponevano gli oggetti che si volevano porre in mostra; «monopodium» è un tavolo a un piede («DAR. SACCIO»). — **L. Piso**: Antias; Lucio Calpurnio Pisone Frugi, console nel 133 a. Cr., fu annalista di molta fama; cf. LIVIO 131. Valerio Anziate autore di una Storia di Roma ricorda al tempo di Silla, e molto usata da Livio. — **Delphica (mensa)**: PLINIO 7, 210 ricorda una «Delphica antiqua aetata»; cf. DAR. SACCIO III 1723; si trattava di tavoli con tre gambi a superficie superiore rotonda che richiama la libete o cortina di Delfi. — **lychnuchi pensiles**: pendevano dal soffitto a mezzo di catenelle. VIRG. Aen. 1727; PETR. Satyr. 30. Gli altri candelabri riprodussero l'aspetto di un albero da frutto, dai cui rami pendevano le lucerne. Pausania 1, 26, 7 racconta che **Kallimachos** aveva fatto un candelabro auro con un albero di palma che arrivava fino al soffitto. — **Templo Ap.**: **Phl.**: votato da Augusto nel 36 durante la campagna contro Sesto Pompeo, cominciato lo stesso anno, e dedicato nel 28 a. Cr. sul Palatino. Era la più ricca delle costruzioni augustee in marmo di Luni, e conteneva molte opere d'arte: un Carro del Sole sul tetto. PROSP. II 31, 11; statue di Bupalos e Atenia Pl. 36, 13; le porte

da Agrippa. Anche la ricchezza privata ne usò allo stesso modo. Fra le accuse rivolte a **Carnillo** dal questore Spurio Carvilio c'era che egli aveva in casa delle porte rivestite di bronzo (363 a. Cr.).

14. (8) — Infatti **Lucio Pisone** racconta che i trichini e i tavoli e i monopodi di bronzo, o di bronzo rivestiti, furono portati la prima volta nel trionfo condotto dopo la vittoria asatica di **Cneo Manlio** nell'anno di Roma 567 (187 a. Cr.); **Valerio Anziate** dice che gli eredi di **Lucio Craeso** oratore vendettero molti trichini di bronzo. Facevano pure di bronzo le « cortine » o caldaie dei tripodi e le cosiddette « delphiche », perchè venivano per lo più dedicate in dono ad **Apollo Delfico**. Sono state anche in voga le lampade pensili nei templi, o colle luci disposte a guisa di frutti sull'albero; un candelabro del genere è nel Tempio di **Apollo Palatino**, che **Alessandro Magno** aveva preso nella espugnazione di Tebe, e l'aveva poi dedicato al Dio stesso in **Cuma** (335 a. Cr.).

15. (9) — L'arte passò poi ovunque e universalmente ai simulacri degli dei. Trovo che fu fatto la prima volta a Roma un simulacro di bronzo a **Cerere** col patrimonio di **Spurio Cassio**, quello che fu ucciso dal padre perchè aspirava a divenire re (270/484 a. Cr.). Dagli dei l'uso del bronzo passò poi in vari modi alle statue e ai ritratti degli uomini. Gli antichi tingevano le statue di bitume; onde è più strana ancora la moda di dorate.

erano decorate in avorio scopolio con le scene della liberazione di Delfi dai Galli e della morte dei Niobidi (PROSP. II 31, 12). Davanti al tempio c'era una statua del dio e un altare con quattro bovi di **Myron** (PROSP. *dei v. 7*); nella cella una statua di **Apollo** di **Skopas** (Pl. 36, 25), un **Artemis** di **Timotheos** (36, 32) e una **Leto** di **Kephisodoros** (36, 24). Probabilmente nel frontone **Apollo** fra **Leto** e **Artemis** suonava la lira (PROSP. II 31, 15). Presso il tempio vi era un portico, un **Arctus Octavii** e la **Biblioteca Apollinea** coi medaglioni-ritratti dei più famosi scrittori. Questo candelabro si trovava in origine nel T. di **Apollo** Ismenio a Tebe donde, dopo l'espugnazione di **Alessandro** (335 a. Cr.), passò in un T. di **Apollo** a **Cuma** eolica, nell'Asia Minore.

15 — **Sp. Cassi**: **Spiritus Cassius** **Veccellinus** aveva dedicato un tempio di **Cerere** al Circo Massimo nel 493 (cf. Pl. 35, 24, 99, 154); poco dopo, nel 485 a. Cr., dopo essere stato tre volte console, fu condannato a morte per alto tradimento. Dal suo peculio fu fatto un «sigillum» (Liv. II 41), o «simulacrum», come dice **Plinio** - statua cioè divina - di **Cerere** con l'iscrizione «ex Cassia familia datum» (cf. D. HAL. VIII 79; cf. Pl. 34, 15). Nota la **SELLEUS** che il «primura» di **Plinio** è in contraddizione con quello che dice a 34, 33 e a 34, 21 e 29 (statua di **Hercules** consacrata da **Enandro**, e statue dei **Re** di **Roma**); la sua idea poi del progresso dall'ornamentazione alle statue divine, poi a quelle umane è puramente teorica (cf. 34, 9). — **Bitumine**: cf. Pl. 35, 182 «aramentis illinitur firmatque ea contra ignem, ditaminis et tingui solitum aeo eo statuusque illinis». Lo scopo sembrerebbe dovesse

integere. Hoc necio an Romanum fuerit inventum, certe etiam nomen non habet vestitum.

16. — Effigies hominum non solebant exprimi nisi aliqua illustri causa perpetuata mercenarium, primo sacrorum certaminum victoria, maximeque Olympiae; ubi omnium qui vicissent status dicari mos erat, eorum vero qui ter ibi superavissent, ex membris ipsorum similitudine expressa, quas iconicas vocant.

17. — Athenienses necio an primis omnium Harmodio et Aristogioni tyrannicidis publice posuerint statuas. Hoc actum est eodem anno quo et Romae reges pulsati. Excerpta deinde res est a toto orbe terrarum humanissima ambicione, et in omnium municipiorum fors statuae ornamentum esse coepere propagarique memoria hominum, et honores legendi aere basibus inscribi, ne in sepulcris tantum legerentur. Mox forum et in domibus privatis factum atque in atrijs; honores clientium insituit sic colere patronos.

18. (10) — Togatae effigies antiquitus ita dicebantur. Placere et nudae tentantes hastam ab ephedorum e gymnasis exemplaribus, quas Achilles vocant. Graeca res nihil velare, ac contra Romana se militaris thoraces addere. Caesar quidem dicitur loriscata sibi dici in foro suo passus est. Nam Lupercorum habitum tam noviciae sunt quam

esser quello di attenuare lo splendore del bronzo, e Plinio si meraviglia allora che in seguito, con l'oro, si sia invece cercato di aumentarlo. Statue dorate in Pl. 33, 61, 82, 83; 34, 63. La Sallens cita L'VIO 40, 34, 5 il quale ricorda una statua aurata di Manio Acilio Glabrone (131 a. Cr.), «quae prima omnium in Italia est statua aurata». La frase «non habet vetustatum» di Plinio non è chiara se sia da riferirsi al greco o al latino. Però, secondo il PERINCE, «alshresthefe», 1910, 102 segg., il «dibitamen» (κρίστον, ἀγοράζον), assieme all'«annurca», o all'olio, deve avere in effetto il solo scopo di mantenere lo splendore originale del bronzo (cfr. anche PAUS. I 15, 4 e Pl. 34, 99). Sicché l'osservazione pliniana relativa al «dibitamen» è un errore dello scrittore; il PERINCE (p. 106) cita alcune iscrizioni che impongono una periodica ἀξέλυγ del bronzo, onde rimanga inalterato il naturale splendore. Per la colorazione del bronzo vedi le osservazioni tecniche del KLUUGE, *Die antike Erzgestaltung*, 1927, 175.

16 — Effigies hominum: la causa della proibizione del ritratto può forse trovarsi nella livellazione democratica della polis; l'impossibilità del ritratto realistico è da ricercarsi nel razionalismo del V e IV secolo. La serie delle statue dei vincitori a Olimpia ha inizio con quella di Eutididas nell'ol. 38-628 a. Cr. o con l'altra di legno di cipresso di Praxidamas di Egina nell'ol. 59-544 a. Cr. (PAUS. VI 15, 8; VI 18, 7; cfr. VIII 40). LUC. *Imagg.* 11) l'espressione «iconicas» deve intendersi, con il VICONTI (*Icon. gr.*, p. VIII), nel senso di «statue in grandezza naturale» (FERRI, *Annali* 75). Per la questione dei ritratti pre-islappici e post-

Non so se quest'ultima invenzione sia romana; certo non ha un nome molto antico.

16. — Non si soleva rappresentare l'umana effigie se non di coloro i quali avessero meritato l'immortalità per qualche illustre cagione, in primo luogo per la vittoria delle sacre gare, massimamente d'Olimpia; dove di tutti i vincitori era uso dedicare le statue, e di quelli poi che avevano vinto tre volte le statue riproducevano la somiglianza delle membra: le chiamano iconiche.

17. — Gli Ateniesi non so se furono i primi a dedicare pubblicamente statue ai due tirannicidi Harmodio e Aristogione. Questo accadde nello stesso anno in cui da Roma furono cacciati i re (245/509). L'uso fu poi accolto da tutti con nobile gara, e nei fori di tutte le cittadine le statue cominciarono a costituir l'ornamento, e cominciò così a propagarsi la memoria degli uomini benemeriti, e a scriverli nelle basi, lettura ai poeti, i titoli di gloria, che altrimenti si sarebbero conosciuti solo dai sepolcristi. In seguito il foro fu fatto anche nelle case private e negli atrii; l'adulazione dei clienti cominciò così ad onorare i patroni.

18. (10) — Fin d'antico, pertanto, venivano dedicate statue togate. Piacque anche statue nude coll'asta sul tipo degli efebi nei Gimnasi; le chiamano Achilles. E' uso greco non coprire il corpo; i Romani, invece, da soldati quali sono, aggiungono la corazza. Cesare dittatore permise appunto gli si dedicasse nel foro una statua loriscata. Le statue in costume di Luperci sono recenti quanto quelle col mantello appaere

l'ippici v. Pl. 35, 153; DIO CHR. *or.* XXI 1; e recentemente, come ultimi studiosi che hanno trattato l'argomento, SCHWEITZER, *Studien zur Entstehung des Portraits bei den Griechen*, 1940 (Berichte Sächs. Ak. 91, 1939, n. 4); BIANCHI BANDINELLI, «La critica d'arte», V 1940, p. 20 segg.; LAURENZI, *ibid.*, p. 5 segg.

17 — Harmodios etc.: v. 34, 70.
18 — Achilles: dal momento che Achille impersona l'ideale dell'eroe giovanile degli efebi. Questi efebi nudi tengono l'asta come il Doriforo. L'osservazione sulla nudità greca e la corazzata romana è di Plinio e costituisce niente più che una sua banale annotazione. All'intorno degli atleti l'uso di ritrarre gli uomini nella loro eroica nudità, pur essendo vivi, sembra aver avuto inizio all'epoca di Alessandro (SELLERS). — In foro suo: Pl. 16, 236 (cfr. Pl. ep. VIII 6, 13; ORELLI, *Inscr.* I, 2893, 2894); PLATNER-ASHBY, 226 e 498. — Lupercorum: nei Lupercalia in febbraio i Luperci circolavano cinti di una semplice pelle caprina (OV. *Fast.* V, 1; DAR. SAGLIO *ad loc.*). Non è chiaro a quale categoria di statue qui Plinio si riferisca; l'Ulrichs suppone come probabile che Antonio, console, avendo celebrato i Lupercalia nudo, e avendo imposto il diadema a Cesare, si sia poi fatta dedicare una statua

4. (2) — Imaginum quidem pictura, qua maxime similes in aevum propagabantur figurae, in totum exolevit. Aerei ponuntur clipei, argenteae facies, surdo figurarum discrimine; statuarum capita permittuntur, volgalis iam pridem salibus etiam carminum. Adeo materiam conspici maluit omnes quam se nosci. Et inter haec pinacothecas veteribus tabulis conarunt alienasque effigies colunt, ipsi honorem non nisi in pretio ducentes, ut frangat heres furisque detrahat laqueus.

5. — Itaque, nullius effigie vivente, imagines pecuniae, non suas relinunt. Idem palaestras athletarum imaginibus et ceromata sua exornant. Epicurios voluit per cubacula gestant ac circumferunt secum. Nati eius sacrificant, ferasque omni mense custodiunt vicesima luna quas icadas vocant, il maxime qui se ne viventes quidem nosci volunt. Ita est profecto: artes desidia perdidit, et quoniam animorum imagines non sunt, negleguntur etiam corporum.

6. — Aliiter apud maiores in atris haec erant quae spectarentur: non signa externorum artificum, nec aera aut marmoris; expressi cera vulnus singulis disponebantur armaris, ut essent imagines quae comi-

4 — imaginum: il naturalismo personale - gli elementi cioè del ritratto veristico - se non manca nella pittura arcaica, ha una documentazione più diffusa verso la metà del V a. C. (PRUHL, 567; fenomeno analogo nella scultura, specialmente nature monstruose, cfr. SCHWETZER, *Stadten Entstehung Forthit*, 1939); ma l'epoca della fioritura del ritratto ha inizio nella seconda metà del IV secolo e continua per tutta l'epoca ellenistica (PRUHL, 918 sgg.). È strano che Plinio qui si lamenti della sua sparizione quando, a Pompei, a Ercolano, e quindi a Roma, e proprio al tempo di Plinio, per non parlare dei ritratti su lavolella o su lino in Egitto e altrove, il tema del ritratto, e del ritratto strettamente e veristicamente personale, era in grandissima voga (PRUHL, 920; CURTIUS, *Wandmalerei*, 376 sgg.; MARCONI, *Pittura*, 52 sgg.). — clipei: 35, 13; 36, 102; l'uso proviene dalla Grecia dove valeva come ex-voto per vittorie belliche o atletiche (PAUS., 10, 19, 4; 1, 25, 26; 10, 8, 7; 5, 10; HEROD., 2, 92). Alla fine della repubblica l'uso si estende e si generalizza, diventando ornamentale (DAR. SAGLIO 1, 1258). — capita permittuntur: fenomeno abbastanza comune in Grecia e Roma; DAR. SAGLIO 4, 1484; cfr. TAC. ann. 1, 74 «alia in statua, arripuit capite Augurii, effigiem Tibori indidit».

5 — ceromata: l'unguento con cui si spalmavano gli atleti (Pl., 29, 26); qui le stamne. — Epicurios: 341-270 a. C.; cfr. CIC. *de fin.*, 1: «scelus (scilicet) Epicuri imaginem non modo in tabulis nostris sed etiam in poculis et anulis habent»; ID. 2, 31: «heredes sui... dent quod satis sit ad diem agendum natalem suum quotannis mense Carneione, itaque omnibus mensibus vicissim die lunae» etc. (gr. ετιχδέεζ). — animorum imagines: Plinio vuol dire evidentemente che non vi son più le grandi figure della repubblica, e quindi di conseguenza mancano anche i ritratti matematicamente parlando, quali sarebbero quelli dipinti - «maxime similes» -

4. (2) — La pittura del ritratto, colla quale venivan tramandate nei secoli figure al massimo grado somiglianti, è del tutto caduta in disuso. Si dedicano ora scudi bronzei, effigie d'argento, con somma indifferenza figurativa e ritrattistica; si sostituiscono le teste alle statue, e si scherza già prima sul fatto con selaci epigrammi; tutti vogliono che si veda in prevalenza il materiale prezioso, anziché la propria immagine. E intanto tappezzano le loro pinacoteche con vecchie tavole e celebrano le immagini altrui facendo consistere l'onore nel solo prezzo; sicché l'erede possa fare a pezzi l'oggetto (per venderlo più speditamente), e il laccio del ladro abbia tutto l'interesse a sottrarlo.

5. — Non si può pertanto parlare dell'effigie vivente di alcuno; essi lasciano l'immagine del loro denaro non la propria. Gli stessi ornano le palestre e le loro sale per la lotta coi ritratti degli atleti; mettono i busti di Epicuro nelle camere da letto, e se li portano dietro in viaggio. Nel natalizio di lui gli fanno un sacrificio, e osservano la ricorrenza ogni mese nel ventesimo giorno della luna, che chiamano in greco *skábeζ*; e specialmente quelli che non vogliono esser conosciuti nemmeno quando son vivi. Così è certamente; l'indolenza ha rovinato le arti e, dato che non ci son più immagini di uomini, si tracciano anche i ritratti dei corpi.

6. — Ben altre immagini negli atrii degli antichi erano a vedersi: non opere di artisti stranieri, nè bronzi o marmi, ma volti di cera eran disposti in ordine in singole nicchie, destinati ad accompagnare i fune-

(vd. 4), giacchè quelli in argento o bronzo saldati agli scudi non soddisfanno dal punto di vista della somiglianza («surdo figurarum discrimine»). Plinio è pertanto, quanto alla comprensione del fenomeno artistico del ritratto, di mentalità prettamente romana; è ammiratore cioè del ritratto fisionomico nello stretto senso veristico, e la frase «animorum imagines», la quale potrebbe bene, considerata a sé, valere come esecesi di un ritratto greco, non deve trarsi in inganno.

6 — expressi cera vulnus: le famose «imagines maiorum» delle famiglie nobili; desunte dal viso del morto, poi tratte a caldo e dipinte; esse precedevano il cadavere del defunto («imagines antelate subis», TAC. ann. 3, 76). Cfr. il noto passo di POLYA., 6, 53; DAR. SAGLIO 3, 412 sgg. con bibliografia. Anche su questo argomento Plinio, preso dalla tesi «republicana», dimentica che al suo tempo l'uso continuava, ed è documentato ancora nel III d. C. (H. Aug. XXVII, 19; circa la somiglianza e la colorazione Polibio così si esprime: ετις θυσιότροτα διαγεγράφος εἰς εἰδυρασιμένον καὶ χαρὰ χαρὰ τῆν ζώοντων). — armata: in greco *värta*; le nicchie, le nicchie, del tipo di quelle degli Halerni nel Laterano;

49. (31) — Ex omnibus coloribus cretulum amant udoque illini recusant purpurissem Indicum caeruleum Melinum auripigmentum Appianum cerussa. Cerae tinguntur iisdem his coloribus ad eas picturas quae inuruntur alieno parietibus genere, sed classibus familiaribus, iam vero et onerariis navibus, quoniam et pericula expungimus — ne quis miretur et rogos pingi — iuvatque pugnaturos ad mortem aut certe caedem speciose vehi. Quis contemplatione tot colorum tanta varietate subit antiquitatem mirari.

50. (32) — Quattuor coloribus solis immortalia illa opera fecere — ex albis Melino, et silacis Attico, ex rubris Sinopide Pontica, ex nigris

49 — *cretulum*... *udoque*: se la espressione «udo illini» sembra più indicata per la pittura a fresco, ne consegue che i colori i quali «cretulum amant» costituivano la pittura a tempera; la quale però adoprava anche l'uovo e la cera, come adersi. Senonché mentre i Greci conobbero l'affresco la tempera e la pittura a olio (oltre la pittura a caldo, o encausto) presso a poco come noi, bisogna riconoscere che i confini tra affresco e tempera sono tutt'altro che fissati: non solo, ma che tempera ed encausto - questo in minor proporzione (REINACH A., 22) - si trovano egualmente usati anche per la pittura parietale, non di rado in tecnica mista a Pompei. Non possiamo però dir nulla di preciso sulla pittura parietale d'epoca classica (FRUHL, p. 611 sg.; 660 e 684 bibliografia tecnica; BERGER, *Maltechnik des Altertums*, 1904; REINACH A., 22 sg. pensa che l'«udum» è l'intonaco fresco, e la «cretula» è un mortar à chaux, o meglio, secondo lui, un enduit à la craie), — *quae inuruntur*: il terzo stadio, cioè, dell'encaustica; v. 35, 122, 149; anche 35, 37; cf. HOM., *Il.* 2, 144, 637. — *alieno parietibus genere*: v. però sopra; l'encausto era specialmente adatto per adornare le navi da guerra e da cartico in quanto più resistente all'umidità.

50 — *quattuor coloribus*: cf. 35, 92; cf. PLUT., *def.* or. 47 (*ὄξυρα λυβέτοια οἰωνόντων*;... *καὶ μέλας, πυρρὸς*). Apelles: 35, 79-97; Aetion 35, 76; Melanthios 35, 76, 80; Nikonmachos 35, 108 sg. Una tetraide, insomma, di colori e una «tetraide» di artisti. La testimonianza di Plinio circa il tetracromatismo di questi quattro pittori: una, con altre affermazioni antiche, e anche con conclusioni moderne. Cf. *Brit.* 18, 70 «similia in pictura ratio est in qua Xenon et Polygnotum et Timanthen et eorum qui non sunt, usi quam quattuor coloribus, formas et lineamenta laudamus; at in Aetione, Nikonmacho, Protogene, Apelle iam perfecta sunt omnia». D'altra parte Plutarco (loc. cit.) si riferisce al solo Polygnoto, parlando dei quattro colori; Iadoveo Luciano (*Imag.* 7), chiamando a raccolta «quanti furono ottimi dei pittori a mischiare i colori (*ἑσπόμεθα τὰ χροιάτα*) e a render piacevoli il loro incontro (*ἐναρτίον ποιεῖται τῶν ἐπιβολῶν*)», elenca Polygnoto, Euphrator, Apelles, Aetion. Probabilmente il problema deve esser risolto in due sensi: in un senso stretto e letterale, e in altro più largo e complesso. Se infatti il Mosaico di Alessandria riproduce il cromatismo dell'originale, nulla vieta di pensare che per tutto il IV secolo molti dei grandi pittori, se non tutti, siano stati tetracromatici, dal momento che il Mosaico stesso è tale; in questo senso verrebbe fatta discendere la pittura dei policromatici al III e II secolo, rappresentata per noi dalla esigua testimonianza delle stampe di Pegasus, dei mosaici di Delos, Perga-

49. (31) — Tra tutti i colori amano la creta e ricusano di essere dati a fresco sull'intonaco unito il purpurissem, l'indico, il ceruleo, il melino, l'auripigmento, l'appiano, la cerussa. La cera nelle pitture a fuoco — cioè a dire nell'encausto — si tinge coi medesimi colori; è una tecnica poco usata nelle pitture parietali, ma comune nelle navi da guerra e anche in quelle da trasporto; poiché noi dipingiamo anche i mezzi che ci espongono ai pericoli — nessuno si meravigli che un bel giorno si dipingano anche i roghi per la cremazione! — e piace che quelli i quali vanno a combattere fino alla morte o almeno fino al sangue siano trasportati con fasto elegante. E per questa visione di tanti colori in tanta varietà ci sentiamo spinti ad ammirare gli antichi.

50. (32) — Con soli quattro colori (dei bianchi il melino, dei silacii o gialli, l'attico, dei rossi la sinopide pontica, dei neri l'atramento) compi-

mon e dei più antichi di Pompei (FRUHL, 678, p. 626). Ma tutto sta nella gradazione del tetracromatismo; è molto verosimile che già Polygnoto e Mykon (per i quali, sia logicamente che documentariamente, l'uso dei quattro colori, inteso nel senso assoluto di colore unito e unico, sembrerebbe da accettarsi) fossero riusciti, per mezzo dell'«atramentum», che è un colore non troppo dissimile dal posteriore «Indicum», a creare dei toni di *harmogé* tendenti al verde-bleu, rompendo così fin d'allora, con la creazione di un sub-azzurro supplementare, la stretta legge del tetracromatismo (FRUHL, 686, 703) che astrava appunto dall'azzurro (ma alcuni pensano che l'azzurro negli stondi fosse parzialmente già adoperato; è largamente usato nel Sarcofago di Alessandro; REINACH A., 9). Da questa considerazione consegue che non è criticamente agiograficamente definite Zeuxis un tetracromista in senso assoluto, quando sappiamo della fine *harmogé* da lui presentata nella zona di passaggio da uomo a bestia della Centauresa (FRUHL, 744); e così pure Timanthes come vuol Cicero (ID., 759). L'osservazione di Frontone (*ad Verum* 1, 1; cf. *Isid.* 1903, 34; 1907, 1), che Parrhasios rifugge dai «vernicolori» («cangantur, varipointo») può significar soltanto che egli, con Zeuxis (FRUHL, 672, 752), non conosce o non adoperava il libero giuoco dei colori d'epoca ellenistica; ma se le contemporanee *lekythoi* bianche presentano serie di toni di un medesimo colore, nulla vieta che dai maestri contemporanei di megalografie siano assenti le zone di sapiente degradazione di colore, o sfumature che dir si vogliono. Lo stesso per Aetion e Nikonmachos (ID., 846, 827): la soluzione quindi per tutti è da ricercarsi da un lato su di una base logica, per cui si può ammettere un tetracromatismo sostanziale, ma perfezionato, arricchito da zone tonali di *harmogé*, da miscele dei quattro colori, in modo da creare nella visione complessiva del quadro un'armonia coloristica di insieme, assai lontana da un semplice sistema giustappositivo di quattro colori (che forse non è mai esistito); dall'altro nel confronto della composizione pittorica di Philoxenos - la cui presunta copia è a noi pervenuta e conosciuta sotto il nome di mosaico di Alessandro - dove, pur nell'ambito di un sostanziale tetracromatismo, sono chiamati in causa gli accorgimenti tecnici della luce obliqua e dello «splendor» o *lampôtes*. Ne consegue che la megalografia del IV secolo

strumento — Apelles, Aetion, Melanthius, Nikomachus, clarissimi pictores, cum tabulae eorum singulae oppidorum venient ophiu. Nunc, et purpura in parietes migrantibus et India confertente fluminum suorum limum, draconum elephantorumque saniem, nulla nobis pictura est. Omnia ergo meliora tunc fuere, cum minor copia. Ita est, quoniam, ut supra diximus, rerum non animi pretiis excubatur.

51. (33) — Et nostrae aetatis insaniam in pictura non ornitam. Nero princeps iussit colosseum se pingi CXX pedum limbo, incoegnum ad hoc tempus. Ea pictura cum peracta esset, in Mianis hortis accensa fulmine cum optima hortorum parte conflagravit.

conosce potenzialmente tutti i perfezionamenti raggiunti nell'epoca, ma eria di traduri in alto (fortissimo risalto sul cielo; paesaggio ridotto come nei vasi del primo classicismo) perché, volentariamente e a ragion veduta, vuol mantenere le sue composizioni fedeli alla tradizione più serena delle origini classiche del V secolo, contentandosi, al più, di qualche intervento periferico e non essenziale, limitandosi a un raffinato gioco tonale dei quattro colori aviti e prescritti, e lasciando alle correnti meno autiche della produzione quella libertà di uso che avrà poi libero corso nell'età ellenistica vera e propria, ma che, anche nel IV secolo, si potrebbe forse rintracciare negli strati artistici inferiori (PFUHL, 628 sgg.; WINTER, *Alexanderrosalik*, 1909; FUHRMANN, *Philoxenos von Eretria*, 1931; FE. *Annali* 108). Questo stato di cose è, del resto, confermato indirettamente dai canoni ellenistici a noi pervenuti, e in primo luogo da quello di QUINTILIANO 12, 10, 3 derivato, secondo il parere, nelle linee generali, accettabile del BRZOSKA e del ROBERT (*de canone decem oratorum*, 1883, p. 70; Arch. *Marchen*, 1886, 28 sgg.; 47 sgg.; 71 sgg.), da fonte pergamenica (v. però FRANKEL, *Lehrbuch*, 1891, 55; PFUHL, p. 728) databile nel 140-100 a. C. (cf. VOIGT, *de fontibus* etc., 1887, 17 sg.; KALKMANN, 111 sgg.). Infatti Quintiliano, equilibrato e profondo conoscitore della greca, include nella sua decade (veramente sono 11, e il Brzoska vorrebbe eliminato Euphrator) i soli tetracromisti del V e IV secolo; ma Polygotos e Aglaophon (35, 60) hanno un posto e un lemma speciali, in quanto - possiamo almeno pensarlo - tetracromisti puri senza tonoi e senza *harmoni* e senza ombreggiatura. «Primi, quorum quidem opera non vetustatis modo gratia visenda sunt, clarj pictores fuisse dicuntur Polygotos atque Aglaophon, quorum simplex color tam sui studiosos adhuc habet, ut illa prope rudia ac velut futurae mox artis primordia, ut mea opinio fert, ambia». Si tenga presente anche DION. HAL., *de laeso* 4: ἀρχαῖοι ὑποκατὰ μὲν εἰργασμένοι ἑκάστος, καὶ ὁδῆσαντες ἐν τοῖς μύθοισιν ἔχουσαι ποικιλίας, ἀκριβεῖς δὲ τὰς γὰρ ὑποκατὰ, καὶ τὰ τὸν τὸ χρομῆν ἐν ταύταις ἔχουσαι: αἱ δὲ μὲν ἐκείνων εὐρηστικὸν μὲν ἦτον, ἐξείργασμένοι δὲ μάλλον, σκιὰ τε καὶ ποτὶ ποικιλιάσμενα, καὶ ἐν τῷ

rono quelle opere immortali che tutti conoscono i famosissimi pittori Apelles, Aetion, Melanthios, Nikomachos, quando uno solo dei loro quadri veniva acquistato colle entrate di tutta una città. Ora, invece, quando la porpora ha emigrato perfino sulle pareti, e l'India ci invia il limo dei suoi fiumi (per l'*Indicum*) e il sangue dei serpenti e degli elefanti (per la *cinnabaris*), ora noi non abbiamo più pittura. Tutte le cose migliori si ebbero allora, quando meno risorse v'erano. E così è, perché, come ho detto sopra (35, 4) ora si apprezza il valore delle cose, non quello dell'animo.

51. (33) — E neanche tacerò le pazzie della nostra epoca in fatto di pittura. Nerone aveva ordinato il suo ritratto in dimensioni colossali su di una tela di 120 piedi, cosa inaudita fino a quel tempo. Questa pittura ultimata e poi esposta nei Giardini Maiani fu colpita dal fulmine e bruciò insieme alla parte più bella del giardino stesso.

πρῆβεν τῶν μύθων τὴν τέρψιν ἔχουσαι. Il primo gruppo corrisponderà al binomio preapollodoro Polygotos-Aglaophon: niente mescolanza di colori, ottimo e diligente disegno: le pitture «dopo queste» hanno l'ombra e la luce e il disegno è meno curato, cosa naturale, dati i tonoi e le mezze tinte; si resta indecisi se Dionigi di Alicarnasso (età di Augusto) si riferisca alla pittura del V e IV secolo post-apollodora in blocco, oppure a un gruppo solo: mentre l'accento al policromatismo nelle ultime parole richiamerebbe piuttosto la pittura del III-II a. C. — *purpura*: cf. 35, 2 sg. — *limum*: l'*indicum*», cf. 35, 163; 35, 46, 49; l'altro colore è la «*cinnabaris*», cf. 8, 34; 33, 116. — *nulla pittura*: le pareti di Pompei e Ercolano sembrano esser la per contraddire Plinio; ma egli si riferisce evidentemente alla sola pittura di quadri e non di carattere artigianesco. — *meliora tunc fuere*: è in fondo, più o meno espresso, il pensiero degli storici antichi dell'arte, rispecchiato anche in Quintiliano. — *supra diximus*: 35, 4; cf. 34, 5.

51 — *colosseum*: cf. la statua di Zenodotos 34, 45 di cui era forse una trascrizione pittorica. Pitture affitte erano di regola eseguite su tavola, perciò «*incoegnum*»; il REINACH A., 7 pensa che nel teatro la tela doveva essere stata già adoperata, p. es. da Agatharchos (acmé 460-420): *lahbu*, 1910, 15; VTRUV., 7 pr. 11; OV., 1118 sgg.; PFUHL, 723. — *Melanthios hortis*: sull'*Equilino*, presso quelli di Mecenate. Un'iscrizione, CIL 6, 8668, nomina un «*praecurator hortorum Maianorum et Lamianorum*», cf. 6152, 8669, questi «*horti Lamiani*», che facevano tutt'un corpo coi Maiani, furono probabilmente costruiti da L. Aelius Lamia console nel 3 d. Cr., e da lui donati a Tiberio. Presso la moderna Piazza Vittorio (PLATNER-A., 267).

52. — *Libertus eius cum daret Anti manus gladiatorum, publicas porticus occupavit pictura, ut constat, gladiatorum ministrorumque omnium veris imaginibus redditis. Hic multus iam seculis summus animus in pictura, pingi autem gladiatoria munera atque in publico exposi coepit a C. Terentio Lucano. Is avo suo a quo adoptatus fuerat tringinta parva in foro per triduum dedit tabulamque pictam in memore Dianae posuit.*

53. (34) — *Nunc celebres in ea arte maxima brevitate percurram, neque enim institui operis est talis executio; inque quosdam vel in transecturis et in aliorum mentione obiter nominasse satis erit, exceptis operum clarioribus quae et ipsa conveniunt attingi, sive existant sive interciderent.*

54. — *Non constat alibi in hac parte Graecorum diligentia, multas post olympiadas celebrando pictores quam statuarios ac tarentas, primumque olympiade LXXX, cum et Phidiam ipsum initio pictorem fuisse tradatur clippeumque Athenis ab eo pictum, praeterea in confesso*

52 — *veris: cf. 34, 16, 24; varrà come «iconicas», cioè a grandezza naturale: il RENVAULT A., 7 pensa che anche queste pitture erano probabilmente su tela. — C. Terentius Lucanus: identico, probabilmente, con un «triumvir monumentalis» di cui ECKHEL 5, 322; BABELON, 2, 483; MOMMSEN, M. W. 554. — in memore Diomae: nel santuario di Nemi; 16, 242; STRAB. 5, 239.*

53 — *nunc celebres: cf. 34, 53. — clarioribus: cf. 28, 87; «clarioribus animalium aut operum sequemur».*

54 — *non constat: su questo paragrafo molto è stato scritto, e più del necessario (v. SEILERS, p. XXX). La fonte di Plinio qui era tecnica, non solo, ma di mentalità estetica post-epollodorica, per non dire forse addirittura ellenistica: sia che si tratti di Antigonos (canone pergamenso), o di Xenokrates (canone altico-sicionio), o di ambedue, nel senso che Antigonos sia stato il veicolo trasmissione di Xenokrates stesso (KALKMANN, 85) e di Dario Samio riassumendo tutte le particolarità tecniche e aneddotiche del suo predecessore o più anziano collega. Plinio si è trovato a disagio di fronte al riassunto scolastico greco, che probabilmente consultava in linea immediata, e, per metter d'accordo le cognizioni che egli aveva d'altronde raccolte, ha dovuto scrivere una specie di concordanza dalle origini all'olimpiade 80a. Su questo e i seguenti paragrafi relativi agli «*incumbula picturae*» molto ampia è la bibliografia: BRUNN, 2, 275 segg.; ROBERT, Arch. M., 23 segg., 121 segg.; STUDNICZKA, Jahrb. 2, 148 etc.; PRUHL, 542. — *ol. LXXX: 35, 60. — initio pictorem: 34, 60 (di Pythagoras). — clipeum: nello scudo famoso dell'Athena Parthenos Phidias aveva «scol-**

52. — *Un libertus di Nerone, dando ad Anzio uno spettacolo gladiatorio ricopri di pitture le pareti dei pubblici portici, riproducendo (come è noto) a grandezza naturale le immagini reali dei gladiatori e di tutti i loro addetti. Questa, dell'immagine reale, è la metà più alta in pittura già da molti secoli; ma fu Caio Terenzio Lucano il primo che fece dipingere ed esporre in pubblico i giuocelli dei gladiatori. Questo Lucano in onore dell'avo suo, dal quale era stato adottato, fece combattere per tre giorni trenta coppie di gladiatori nel Foro; e dedicò nel Bosco sacro di Diana il relativo quadro dipinto.*

53. (34) — *Ed ora colla massima brevità elencherò i celebri della pittura, giacchè non è carattere di quest'opera estendersi sull'argomento; alcuni pertanto sarà sufficienti nominarli di passaggio e parallelamente al ricordo di altri, fatta naturalmente eccezione per i capolavori che dovranno anch'essi essere ricordati, sia che esistano ancora o siano andati distrutti.*

54. — *La diligenza storica dei Greci è manchevole in questa parte, poichè essi celebrano i pittori molte olimpiadi dopo gli scultori e i cesellatori, e segnano la prima tappa della pittura nell'olimpiade 90ª (420-417), quando si sa che Phidias stesso fu da principio pittore e dipinse uno scudo a Atene, e quando inoltre si conosce che nell'olimpiade 83ª*

pinto a rilievo» (scaldando 36, 18; *rezoitirani... èrit tñ doristi PAUS. 1, 17, 2; figura di avoro su lamina d'oro di bronzo, COLLIGNON, Sculpture, 1358, 547; *εὐρυτόροισι* ARISTOT. *de mundo* 399 B) esattamente l'Amazzonechia, intrinsecamente la Gigantomechia. Non si vede quindi come questo possa essere stato lo scudo dipinto cui si riferisce la fonte di Plinio (URLICH, *Chrest.*, 346 pensa a pittura del fondo; cf. ROBERT, Arch. M., 24; FURTW., M. P. 45); a meno che in decoro di tempo il primitivo scudo sia stato sovrastato e ne sia stato sostituito uno di marmo dipinto — cosa che potrebbe esser successa quando il tiranno Leokrates (296-5 a. C.) fuggendo da Atene appostò degli scudi d'oro dall'acropoli e spogliò l'Athena dei suoi ornamenti: PAUS. 1, 25, 7; Ov. 685. Può anche essersi verificato uno scambio fra Phidias e Parosinos; meno ammissibile appare l'eventualità che Phidias abbia dipinto a encausto con il centro (35, 149) le figure in avorio dello scudo originario. Per l'apprezzamento stilistico dei rilievi e delle pitture dello scudo, vedasi ult-*

potest. In cortina non dubie confusura colores, si pictos acciperet, digerit ex uno pingitque, dum coquitur, et aduetae eae vestes firmiores uetus sunt quam si non urentur.

151. (43) — De pictura satis superque. Conteruisse his et plasticen conueniat. Eiusdem opere terrae fingere ex argilla similitudines Butades Sicyonius figulus primus inuenit Corinthi filiae opera quae capta amore iuuenta, abeunte illo peregre, umbram ex facie eius ad lucernam in pariete lineis circumscriptis, quibus pater eius impressa argilla tyrum fecit et cum ceteris fictilibus induratum igni proposuit, eumque seruatum in Nymphaeo, donec Mummius Corinthum euerterit, tradunt.

152. — Sunt qui in Samo primo omnium plasticen inuenisse Rheocum et Theodorum tradant multo ante Bacchiadas Corintho pulcos, Demaratum vero ex eadem urbe profugum, qui in Etruria Tarquinium regem populi Romani genuit, comitatus factores Euechia, Diopum, Egrammum, ab his Italiam tradidit plasticen. Butades inuentum est rubricam addere aut ex rubra creta fingere, primumque personas tegularum extremis imbricibus imposuit, quae inter initia proestrya vocauit, poetes

151 — *plastiken*: cf. 34, 35 «similitudines exprinendi quae prima fuerit origo, in ea quam plasticen Graeci uocant dicit conuenientibus erit, etiam prior quam statuarum fuit». Resta semper ille dubbio che Plinio ponga al primo posto cronologicamente la lavorazione dell'argilla per il fatto che il modello in creta nella tarda scultura precedeva ormai sempre la scultura in marmo e bronzo. — *similitudines*: cf. 35, 153; 34, 16; Fe. Annali 115. — *Butades*: le invenzioni di lui, Siconio per giunta, provengono evidentemente dal trattato di Xenokrates, il quale - con l'episodio della figlia avvenuta a Corinto - ha cercato di salvare anche l'amor proprio dei Corinzi in fatto di lavori in terracotta. Il fatto della figura umana contenuta sulla zona d'ombra è perfettamente confermato dalla realtà della pittura neolitica; vedi sopra, 35, 15. Non è però chiaro il procedimento di Butades nella redazione pliniana, la quale si limita a dire che B. impresso dell'argilla nei lineamenti descritti della figlia, sicché si avrebbe il solo profilo del giovane. Più circostanziato Alenagora narra che B. scavò la perigrafie e la riempì di argilla costruendo quindi un vero e proprio calco da una forma negativa - processo difficilissimo anche in epoche più avanzate. Può darsi - per legittimare il fatto euraminico - che l'opera di Butades fosse prevalentemente un profilo; altrimenti avremmo vero e proprio ekypion («sotto»). — *tyrum*: 128; qui ha il senso di calco, come ekypion di poche righe oltre. — *induratum*: al sole; Mummius prese Corinto nel 146 a. Cr. — *152* — *sunt qui*: un'altra fonte; cf. ATHENAG. Presb. 17; cf. anche 34, 83. I Bacchiadi furono cacciati da Kypselos attorno al 657 a. Cr.; Demaratus padre di T. Prisco era uno di lo-

diversa qualità dell'imprimatura. Questi colori reggono poi alla lavatura. Pertanto la caldaia, la quale senza dubbio, mescolerebbe e fonderebbe i colori, se li ricevesse già stesi sulla tela li distribuisce invece in ordine — pur consistendo in un colore unico — e tinge mentre bolle; talché quelle vesti tinte a caldo son più salde per l'uso, che se non fossero fatte bollire.

151. — Tutto ciò basti per la pittura. Ora converrà parlare qui della «plastica» o scultura in terracotta. Di nient'altro servendosi che della terra stessa, Butades vasista di Sicione inventò per il primo a far ritratti in argilla, per opera della figlia, la quale presa d'amore per un giovane, e dovendo questi partire, alla luce di una lucerna delinse a contorno l'ombra della faccia di lui sulla parete, e su queste linee il padre di lei svando impresso dell'argilla fece un modello che, lasciato seccare insieme con altri oggetti di terracotta e poi cotto al forno. Dicono che quel ritratto era ancora conservato nel Ninfteo, finché Mummi distrusse Corinto (146 av. Cr.).

152. — Alcuni raccontano che in Samo primi di tutti inventarono la tecnica della terracotta Rhokos e Theodoros molto tempo prima che i Bacchiadi fossero cacciati da Corinto (ca. 657 a. Cr.), e che Demarato, padre poi in Etruria di Tarquinio Prisco, fuggendo da Corinto fu accompagnato dai formatori Euechia, Diopos, Eugrammos i quali insegnarono la «plastica» in Italia. Fu pure invenzione di Butades aggiungere del rosso alla terra, o formare addirittura con creta rossa; sempre per primo pose delle maschere sull'orlo esterno della copertura delle tegole; e queste maschere sul principio le chiamò «proestrya», poi fece anche dei

ro (35, 16). — *Euechia*: l'esperto nelle mani, l'esperto manovratore della dioptra, o squadrino, l'esperto disegnatore; cf. 7, 198 (Appendice). — *personas*: le antefisse, delle quali abbiamo esemplari in Grecia (Olimpia e altrove) ed Etruria che risalgono appunto al VII secolo. — *proestrya*: ecypion: il primo termine sembra significare «antefissa lavorata a rilievo» con le mani o con la stecca; il secondo presuppone un rilievo, di cui siano fatto una forma negativa, dalla quale alla loro volta si creano a serie i calchi positivi. Ma non è da trascurare anche l'interpretazione di URLECHS, *Chrest.*, 376, secondo la quale il primo termine vale «la mezza testa», «la mezza figura»; il secondo «tutta la figura», il «tutto tondo». E non bisogna dimenticare che la figura di terracotta a tutto tondo, almeno in epoca arcaica, era lavorata a

idem ectypa fecit. Hinc et fastigia templorum orta. Propter hunc plastae appellati.

153. (44) — Hominis autem imaginem gypso e facie ipsa primus omnium expressit ceram in eam formam gypsi infusa emendare instituit Lysistratus Sicyonius, frater Lysippi de quo diximus. Hic et similitudines reddere instituit, ante eum quam pulcherrimas facere studebat. Idem et de signis effigies exprimere invenit, crevitque res in tantum ut nulla signa statuere sine argilla ferent. Quo apparet antiquiorem hanc fuisse scientiam quam fundendi aeris.

154. (45) — Plastae laudatissimi fuit Damophilus et Gorgasus, iidem pictores, qui Cereris aedem Romae ad Circum Maximum utroque genere artis suae excollerant, versibus inscriptis Graece, quibus significarent ab dextra opera Damophilii esse, ab laeva Gorgasii. Antea hanc aedem Tuscanica omnia in aedibus fuisse auctor est Varro, et ex hac, cum referretur, crustas parietum excisais tabulis marginatis inclusas esse, item signa ex fastigiis dispersa.

155. — Fecit et Chalcothenes (cf. 34, 87) cruda opera Athenis, qui locus ab officina eius Ceramico appellatur. M. Varro tradit sibi cogni-

sticca. In generale cf. DAR. SACCIO 2, 1132 aggr. — *fastigium*: Plinio usa la parola e nel senso di akroterion, e in quello di aetona, o frontone (36, 3, 13; 35, 154, 157; 37, 14); in senso decisamente frontonale VITR. 3, 3, 5; CIC. *de div.* 1, 10, 16; sulla controversia cf. *Olympia* W. 5, n. 259, p. 378.

153 — *e facie ipsa*: dalla faccia del soggetto vivo, cosa che tecnicamente può rappresentare qualche difficoltà; forse si trattava di un calco limitato alle parti essenziali; e il fatto poi che l'ectypon positivo era fatto in cera lascia adito in qualche modo a una possibile contaminazione con le «imagines» latine (35, 6), tanto più che noi abbiamo Plinio come unica fonte.

— *emendare*: ritoccare, a mano, o con la sticca. — *Lysistratus*: 34, 51, 34, 61. — *Similitudines*: v. sopra la nota a 35, 57. Per la deformazione in *melius* v. AELIAN. *v. hist.* 4, 4 (εὖ τὸ ἡγεῖτον τὰς εἰκόνας μισέσθαι); PLUT. *Cim.* 2; QUINT. 2, 13, 12; Aristot. *poet.* 1454 B 9 aggr.; FE. *Annali* 115. — *idem*: Seltens, 176 pensa che si debba riferire a Boudades; ma, oltre la difficoltà sintattica, si andrebbe incontro a un assurdo, in quanto si dovrebbe ammettere preesistenza di «signa», statue cioè di bronzo o altro materiale, dalle quali si deducano calchi a serie. Il procedimento invece ha sapore perfettamente ellenistico (cfr. *Arch.* 41, 1902, 7; TH. B. 23, 500). — *sine argilla*: appunto come nel I sec. a. C.; 156. — *antiquiorem*: cf. «prior» di 34, 35.

154 — *Damophilus*: il tempio di Cerere Liber Liberaque (34, 15) sull'Aventino fu dedicato nel 493 (PLATNER-A., 109); se si vuol identificare D. col Demophilus di Inera, maestro di Zeuxis 35, 61, bisogna ammettere che il tempio (e quindi anche l'iscrizione) fu dipinto assai più tardi. C'è poi anche la difficoltà della forma dorica. I due artefici, esperti nella «plastice» come nella pittura (PRUHL, p. 502), dipinsero le pareti del tempio e formaro-

calchi o *εκτυπαι*, e di lì nacquero i fastigi dei tempi. Da lui questi artefici furono chiamati «plastai» o formatori.

153. — A ricavar direttamente in gesso l'immagine umana dalla faccia fu però primo di tutti Lysistratos Sicionio, fratello di Lysippos del quale dicemmo (34, 61); egli versava della cera entro la forma di gesso ritoccando poi l'immagine avuta. Cominciò anche a far ritratti al naturale, mentre prima si cercava di riprodurli più belli possibile. Sempre Lysistratos trovò di ricavar calchi da statue e la cosa divenne così usuale che non si fabbricarono più statue in bronzo o marmo senza un modello in argilla. Donde appare che questa tecnica sia stata più antica della fusione.

154. — Formatori eccellenti furono Damophilos e Gorgasos ed anche pittori. Costoro avevano adornato a Roma il Tempio di Cerere al Circo Massimo con ambedue questi generi di arte, con iscrizione in versi greci, da cui risultava che a destra aveva lavorato Damophilos a sinistra Gorgasos. Varrone dice che, prima della costruzione di questo tempio, negli altri tempi tutta la decorazione — pittorica e plastica — era Tuscanica o Etrusca; e che da questo Tempio, in occasione di restauri si tagliarono le lastre di rivestimento delle pareti e si incominciarono in piccoli quadretti; parimenti le statue dei fastigi andarono disperse qua e là.

155. — Anche Chalcothenes (Kalikothenes) fece delle statue in argilla cruda a Atene, nel luogo detto Ceramico dalla sua officina. Marco

no anche gli akroteri e i frontoni, come dice Viruvio 3, 3, 5 «ornantque signis fictilibus aut aeris inauratis eorum fastigia Tuscanico more, uti est ad Circum Maximum Cereris, ab dextra: cf. A. *Rel.* 9, 758 (OV., 1087). — *ante hanc*: cioè tutta la decorazione pittorica e plastica dei tempi anteriori a questo; in realtà anche posteriori. — *crustas*: cf. 33, 157; 36, 189; i rilievi del fregio della cella sopra le pitture (JURICHS, 376). Vedasi VITR. 2, 6, 9: «quibusdam parietibus etiam picturae excisais interiectis lateribus inclusae sunt in lignis formis et in combum... adhaesit»; per le «tabulae marginatae» v. 35, 173. — Il T. di Cerere bruciò nel 31 a. C. e fu restaurato da Augusto e dedicato poi da Tiberio nel 17 d. C. (PLATNER-A., 110). — *ex fastigiis*: le statue dei frontoni furono disposte in vari luoghi del tempio, poiché i frontoni erano ormai incompiuti (JURICHS, 376).

154-156 — *Chalcothenes-Kalikothenes*: 34, 87; cf. DAR. SACCIO 2, 1132. — *cruda*: rilievi o statue di argilla cotta al sole; si è proposta l'identificazione con gli *εκτυπαι* di PAUS. 1, 2, 5 (MILCHHÖFFER, *Stadten Brunn.*, 1893, 50; SELLERS, 176; cf. PAUS. 1, 3, 1 *ἀντὶ*, *ὄντις* γῆς). — *qui locus*: eseguiti atinina a qualche analogia latino:

tum Romae Possim nomine, a quo facta poma et uvae item pisces....
aspectu discernere a veris. Idem magnificat Arkesilaum, L. Lucullum
familiarum, cuius proplasmata pluris venire solita artificibus ipsis quam
aliorum opera:

156. — ab hoc factam Venetrem genetricem in foro Caesaris et prius
quam absolveretur festinatione dedicandi positam; eidem a Lucullo
HS. [X] signum Felicitatis locatum, cui more utriusque invideri;
Octavio equiti Romano cratera facere volenti exemplar e gypso factum
talento. Lauda et Pasticum qui plasticum matrem caelatae et statuariae
scalpturaeque dixit et, cum esset in omnibus his summus, nihil unquam
fecit antequam finxit.

157. — Praeterea elaboratam hanc artem Italiae et maxime Etruriae,
Vulcam Veia scutum cui locaret Tarquinus Priscus Iovis effigiem Ca-
pitolio dicendam; fictilem eum fuisse et ideo mirari solitum, faciles
in fastigio tempus eius quadrigae, de quibus saepe diximus; ab hoc
eodem factum Herculeum qui hodieque materiae nomen in urbe retinet.
Haec enim tum effigies deorum erant laudatissimae, nec praesentet nos illo-
rum qui tales eos coluere; aurum enim et argentum ne diis quidem
conferiebant.

Varrone? — Possim: ignoto altronde, la cui cronologia si fonda su quella di Varrone (116-
27 a. Cr.). — discernere: altroue Plinio adopera l'aggr. «indiscernitibus» (7, 53; 34, 38, 60;
Fe. Annali 101). — Arkesilaum: 36, 33 e 41. Lucullo, secondo l'Ulrichs, porto seco a
Roma Arkesilaos dalla sua visita a Atene dell'88-87 a. Cr. — proplasmata: modello in ar-
gilla; cf. DAR. SAGLIO 2, 1132 aggr.; Cic. ad Att. 12, 41 «Hirci epistolam quae mihi qua-
si rotundiora videtur eius vituperationis quam Caesar scriptis de Calone»; cf. Iahnrich
1926, 83. — Venetrem... Felicitatis: cf. 36, 41; 34, 69; 36, 39. — L. Lucinius Ponticus
morti nel 56 a. Cr.; così si avrebbe anche un terminus ante quem per Arkesilaos; il quale però
dovette in realtà sopravvivere di una diecina di anni, avendo lavorato per Cesare attorno al
46; Ulrichs pensa al giovane M. Lic. Lucullus morto nel 42 (SELLERS, 179). Potrebbe an-
che pensarsi (URLICHS, *Chrest.*, 377) che Arkesilaos defunto attorno al 56 avesse lasciato
le due statue allo stato di proplasma di argilla, cosa però non facilmente attendibile. — Oc-
taui: cf. CIC. *Fam.*, 7, 9, 16 (Ulrichs). — Pasticum: 33, 156; 36, 40.

157 — Vulcam... Capitolio: DUCATI, *Arte Etrusca*, p. 254; TH. B. (BIEBER) 34, 517 con
bibliografia. — La cronologia tradizionale di T. Prisco 616-578; di T. Superto 534-510. Il
tempio di Iuppiter O. Maximus fu dedicato dopo la cacciata del Superbo; quindi Vulca dif-
ficilmente potrebbe aver prolungato la sua esistenza fino a quest'epoca; si tratterà piuttosto di
una Scuola di Vulca. Per l'idolo fittile di Giore, v. LUV. 11, 115; SERV. ad *edl.* 10, 27; OVID.

Varrone dice di aver conosciuto a Roma un certo Possim, i cui porri
e uve e pesci si confondevano coi veri. Sempre Varrone porta alle
stelle Arkesilaos, familiare di Lucio Lucullo, i cui modelli in argilla, o
κατόπτρα, si vendevano comunemente agli artisti stessi a prezzo
maggiore di opere vere e proprie altrui.

156. — Quest'Arkesilaos fece la Venus Genetrix nel Foro di Cesare,
statua posta, per la fretta di dedicare, prima ancora che fosse finita; al
medesimo Arkesilaos Lucullo aveva affidato la statua della Felicitas,
per un milione di sesterzi, ma morirono prima ambedue; ancora, per
Ottavio cavaliere Romano, il quale desiderava un cratere, fece il mo-
dello in gesso per un talento. Varrone loda anche Pasticus che conside-
rava la «plastica» madre della cesellatura, della statuaria (in bronzo)
e della scultura, e, pur essendo fortissimo in tutte e tre le tecniche, non
fece mai una statua senza il modello di argilla.

157. — (Sempre Varrone asserisce) che assai perfetta fu quest'arte in-
digena dall'Italia e specialmente dall'Etruria. Vulca fu fatto venire a
Roma da Veio, perché con lui Tarquinio Prisco volle contrattare il si-
mulacro di Giove da dedicarsi in Campidoglio. Esso era di argilla e per-
ciò veniva di solito colorito in rosso (33, 111); era pure di argilla nel
fastigio di quel tempio le quadrighe, di cui spesso abbiamo parlato (28, 6);
Vulca fece anche l'Ercole, che anche oggi per la materia onde è fatto
mantiene in Roma il nome di «fittile». Per quel tempo infatti queste
effigie di dei erano ricchissime, e noi non ci vergognamo di coloro che
li onorarono effigati in questa forma, dal momento che non lavoravano
né oro né argento neanche per gli dei.

Fant. 1, 202, il vecchio tempio bruciò nell'83 a. Cr. e al posto del simulacro fittile fu posto uno
crisoelefantino a imitazione del fidiaco olimpico (PLATNERA., 299). Per la dipintura in mi-
nio annuale cf. PL. 33, 111 («Iovis ipsius simulacri faciem dibus festis minio infini soliam»;
cf. SERV. *edog.* 6, 62; 10, 27); per le quadrighe fittili nell'acrotorio, PLUT. *Popl.* 13; PL. 8,
161; 28, 16; LUV. 10, 23, 12, per l'«Hercules fittilis» cf. MARTIAL. 14, 178 (identificazio-
ne incerta). — *erant laudatissimae*: cf. Calone in LUV. 24, 4, 4 «antea, mihi credite, signa ab
Synecrasis illata sunt huic urbi. Iam nimis multos audio Corinthi et Athenarum ornamenta
laudantes mirantisque et antefixa fictilia deorum romanorum ridentes. Ego hos malo propi-
tios deos et ita spero futuros, si in suis manere sedibus poterint».

LIBER XXXVI

1. (1) — Lapidum natura restat, hoc est yncipua mortua iuuania, etiam ut gemmae cum succinis atque crystallinis murrinaeque aliscuntur. Omnia namque quae uaque ad hoc volumen tractauimus hominum genia causa uideri possunt; montes natura sibi fecerat et quaedam compages telluris uisceribus densandis, simul ad fluminum impetus demandos fluctusque frangendos ac minime quietas partes coarctandas durissima sui materia. Caedimus hos trahimurque nulla alia quam delicatam causam, quos trescentisae quoque murrum fuit.

2. — In portu prope maiores habere Alpes ab Hannibale occupatas et portos a Cimbris; nunc ipse caduntur in mille genera marmorum, pronunturata sperantur mari, et rerum natura agitur in planum. Euelimus ea quae separandis genibus pro terminis constituta erant, nauaque marmorum causa sunt ac per fluctus, acerrimam rerum naturae partem, huc illic portantur iuga, maiore etiamnum uentis quam cum ad frigidos portus uas petitur in nubila caeloque proximae rupes carentur ut habetur glacie.

3. — Secum quaeque cogit et quae praeterea horum audat, quas uelut trahique moles uideat, et quam sine iis multorum sit beatorum uita. Ista facere, immo uentis pecti mortales, quos ob usus quasse ad voluptates alias nisi ut inter maculas lapidum iaceant, cum uero non tenetis notum, dimidia parte uinae cuiusque, gaudia haec auferentibus.

1 — *Lapidum natura*: si è ritenuto opportuno lasciare l'introduzione all'elenco dei marmori che ha inizio a 9, soltanto così, accanto alla notizia nuda e cruda, ostentata desunta, anche la personalità di Plinio, tutt'altro che trascurabile, costituisce una specie di generico commento di fondo, che aiuta ed inquadra la comprensione del tutto.

LIBRO XXXVI

1. — Resta a parlare della natura delle pietre, cioè di una grande pezzia dei nostri costumi, anche pur tacendo delle gemme, anbre, cristalli, e murrini. Tutto ciò, infatti, che abbiamo trattato prima di questo volume può sembrare essere stato creato per gli uomini: la natura si era fatta i monti e un certo scheletro terrestre condensando le parti intente, per poter a un tempo frenare l'impeto dei fiumi, e rompere i flutti, e contenere colla solidità della sua materia le parti più mobili ed irrequiete. Or bene, noi uomini questi monti li tagliamo e li portiamo via per nessuna altra ragione che per il lusso; questi stessi monti che un tempo era mirabile impresa il valicare.

2. — I nostri padri considerarono come un miracolo il passaggio di Annibale attraverso le Alpi, e poi quello dei Cimbris; quelle stesse Alpi ora vengono tagliate in mille specie di marmi, e i promontori vengono aperti al mare, e il mondo si livella. Noi asportiamo quelle barriere che erano costituite per natural confine tra gente e gente, e si fabbricano navi per caricare i marmi, e le cime dei monti vengono così trasportate qua e là sui flutti, che sono il più terribile elemento della natura; pur tuttavia con più perdonabile pezzia di quando si va a cercar nelle nubi un vaso per le bevande fresche, e le altissime rupi vicine al cielo si cercano perchè noi si possa bere col ghiaccio.

3. — Ciascuno pensi ai prezzi che si sentono di questi marmi, alla grandezza dei blocchi che si vedono portati e trascinati, e pensi anche quanto sarebbe più felice la vita di molti senza di essi. E fanno tutto ciò, i mortali, anzi lo subiscono: per quali usi o quali piaceri, io domando, se non per dormire tra le macchie del marmo, quasi che le tenebre della notte — metà della vita di ciascuno — non rubassero questo piacere?

4. (2) — *Ingens ista reputantem subit etiam antiquitatis rubor. Exstant censoriae leges Claudianae in cenis glires et alia dicta minora adponi vetantes; marmora inveni, maria huius rei causae transiri quae veteret lex nulla lata est. Dicat fortassis aliquis: « non enim invehesantur ». Id quidem falso.*

5. — *CCCLX columnas M. Scauri sedilite ad scaenam theatri temporari et vix metase uno futuri in usu viderunt portari silentio legum. Sed publicis nimirum indulgentes voluptatibus. Id ipsum cur? Aut qua magis via irrepunt vitia quam publica? Quo enim alio modo in privato usus illa venere ebora aurum gemmae? Aut quid omnino diis reliquimus?*

6. — *Vetum esto, induserint publicis voluptatibus; etiamne tacerentur maximas earum atque adeo duodequadragesimum pedum Lucullaei marmora in atrio Scauri collocari? nec clam id occulteque factum, est. Satisdare sibi damni infecti coegit redemptor cloacarum, cum in Palatium esse traherentur. Non ergo in tam malo exemplo mortuus caveri utilius fuerat? Tacere tantas moles in privatam domum trahi praeter fictilia decorum fastigia.*

7. (3) — *Nec potest videri Scaurus rudi et huius mali improvidae civitatis obrepisae quodam viti rudimento. Iam L. Crassum oratorem illum, qui primus peregrini marmoris columnas habuit in eodem Palatio, Hymetias tamen nec plures sex aut longiores duodenum pedum, M. Brutus in iurgis ob id Venetem Palatinam appellaverat.*

8. — *Nimirum ista omisere moribus victis, frustaque interdita quae veterant cernentes, nullas potius quam irritas esse leges maluerunt. Haec atque quae secuntur meliores esse nos probant. Quis enim hodie tantarum columnarum atrium habet? Sed prius quam de marmorbis dicamus, hominum in iis praeferenda iudicemus pretia. Ante igitur artifices percensuimus.*

4 — *censoriae L. Claudianae: 7, 159; 8, 223; DAR. SAGLIO 1, 1001; 3, 1135; MOMMSEN, R. Scaur., 2, 882. Si tratta di Appius Claudius Caecus censore dal 312 a. Cr.; v. 35, 12, 5 — Scauri: Pl., 17, 6; L. Licinius Crassus oratore, nato 140 a. Cr., console 95, difensore accanito delle retorica greca. Per M. Aemilius Scaurus v. 50.*

8 — *pretia horum: questi «homines» sono gli «artifices», pertanto la frase equivale a: «pretia artificum in iis», cioè «in marmorbis». Il significato sembra pertanto «il valore degli artisti che hanno lavorato il marmo».*

4. — *E ben considerando la cosa subentra anche una grande vergogna di fronte all'antichità. Esistono le leggi censorie di Claudio, le quali vietano di imbandir nei pranzi i ghiri ed altre cose minori che lascio; ma di introdurre marmi, e per essi varcare i mari, nessuna legge è stata mai presentata a vietarlo. Taluno potrebbe dire: « in quel tempo non si importavano »; ma questo non è vero.*

5. — *Durante l'edilità di Marco Scauro i cittadini videro portare 360 colonne per costruire la scena di un teatro provvisorio e che sarebbe stato usato solo per un mese; e ciò senza che le leggi parlassero. Si dirà che c'era naturalmente una certa indulgenza per i pubblici divertimenti. Ma perchè ciò? E poi, per qual'altra via meglio si insinuano i vizi che attraverso la pubblica piazza? Infatti, in qual altro modo arrivarono all'uso privato l'avorio, l'oro, le gemme? O che cosa insomma lasciammo agli dei?*

6. — *Ma sia pur vero: ammettiamo che si sia chiuso un occhio per i pubblici spassi; ma non si passò forse sotto silenzio che le più grandi di quelle colonne, perfino di 38 piedi e di marmo Luculleo (36, 49), venivano collocate nell'atrio di Scauro? E la cosa non avvenne di nascosto. L'appaltatore delle cloache volle una cauzione per i danni eventuali, quando esse colonne furono trasportate nel Palatio. Non sarebbe stato meglio provvedere ai coeterni di fronte a così cattivo esempio? Eppure tacquero le leggi sul fatto che ai grandi molli venivano trasportate in casa privata, passando dinanzi ai frontoni in terrazza degli dei.*

7. — *Nè può sembrare che Scauro, con un principio di vizio sorprendente la città ancora rozza e inconsapevole di questo male. Già prima l'oratore Crasso, colui che per il primo ebbe colonne di marmo straniero sempre sul Palatio — colonne però dell'Imetto, e non più di sei; e non più alte di dodici piedi — fu rampognato da Bruto col nome di « Venere Palatina ».*

8. — *Ma lasciarlo poi correre, essendo ormai rilassati gli antichi costumi; del resto, vedendo vane le proibizioni preferirono che non ci fosse affatto leggi, anziché rimanesse inosservate. Tutto questo, e quanto appreso di là, dimostrerà che noi siamo migliori. Infatti, chi ha oggi un atrio di così grandi colonne? Ma, prima di dir dei marmi, penso si debba anticipare alcunchè sul valore degli uomini che hanno lavorato il marmo; farò perciò una rassegna degli artisti.*