



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)

Francesca ECONIMO, *Mentoris haec manus est an, Polyclite, tua? Cataloghi di artisti greci nella poesia encomiastica di Stazio e Marziale*

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:

F. ECONIMO, *Mentoris haec manus est an, Polyclite, tua? Cataloghi di artisti greci nella poesia encomiastica di Stazio e Marziale*, in PAPINI M. (a cura di), *Antichi maestri in Grecia e a Roma, Thiasos* 13.2, 2024, pp. 223-233

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



MENTORIS HAEC MANUS EST AN, POLYCLITE, TUA?

CATALOGHI DI ARTISTI GRECI NELLA POESIA ENCOMIASTICA DI STAZIO E MARZIALE

Francesca Econimo*

Keywords: catalogues, Greek artists, Flavian encomiastic poetry, Statius, Martial.

Parole chiave: cataloghi, artisti greci, poesia flavia d'omaggio, Stazio, Marziale.

Abstract:

This paper analyses the catalogues of Greek artists in Statius' Silvae and Martial's Epigrams, focussing on the emperor and patrons as dedicatees, as well as on the competition between word and image.

Il contributo analizza i cataloghi di artisti greci nelle Silvae di Stazio e negli Epigrammi di Marziale, con particolare attenzione all'omaggio verso l'imperatore e i patroni, e alla competizione tra parola e immagine.

1. Introduzione

Sulla scia di un processo iniziato già in età repubblicana e proseguito durante l'impero, la Roma flavia è ormai ampiamente caratterizzata, sia negli spazi pubblici che privati, dalla presenza di opere d'arte greche. Negli ambienti del *Templum Pacis*, eretto da Vespasiano tra il 71 e il 75 d.C., per esempio, potevano essere ammirati il gruppo scultoreo dell'aquila e Ganimede di Leocare, un dipinto di Protogene, una tavola di Timante, un quadro di Nicomaco; e ancora: negli spazi attigui, statue di Fidia e Lisippo, nonché la famosa vacca di Mirone¹. La diffusione di sculture e quadri di origine (o ispirazione) ellenica si riflette anche nella poesia flavia di stampo cortigiano, in cui i cataloghi degli artisti, attestati già in poesia augustea in contesto di riflessione poetica², tendono a essere declinati in chiave più spiccatamente encomiastica.

Un caso rappresentativo, da cui è tratto il titolo di questo contributo, è offerto da Marziale: *quis labor in phiala? docti Myos anne Myronos? / Mentoris haec manus est an, Polyclite, tua?* (VIII, 50, 1-2)³, chiede il poeta con una sorta

* Scuola Normale Superiore; francesca.econimo@sns.it

Ringrazio Massimiliano Papini, organizzatore del convegno "Antichi Maestri in Grecia e a Roma", Mario Citroni, Antonino Pittà, Gianpiero Rosati e i revisori anonimi della Rivista per aver letto queste pagine fornendomi utili osservazioni.

¹ BRAVI 2012, pp. 167-181, con fonti e bibliografia.

² In Prop. III, 9, 9-16 il catalogo degli artisti greci è funzionale alla *recusatio*; in Ov. Pont. IV, 1, 29-36 esso serve all'argomentazione del poeta (come gli artisti tutelano quanto hanno creato, così Ovidio dice di essere *munus* e *opus* della tutela del suo destinatario, Sesto

Pompeo: cfr. GALASSO 2021). Per Hor. *carm.* IV, 8, *infra*.

³ Gli *Epigrammi* di Marziale sono citati secondo l'edizione di LINDSAY 1929². Cfr. anche Mart. IV, 39 (Mirone, Prassitele, Skopas, Fidia, Mentore); IX, 44 (Lisippo e Fidia); IX, 59 (Policleto e Mentore); X, 89 (Policleto e Fidia); altri riferimenti a Fidia in III, 35, 1; VI, 13, 1; VI, 73, 8; VII, 56, 3; IX, 24, 2; X, 87, 16; a Mys in VIII, 34, 1; XIV, 95, 2; a Mirone in VI, 92, 2; ad Apelle in VII, 84, 8; XI, 9, 2; a Lisippo in IX, 43, 6; a Mentore in III, 40, 1; XI, 11, 5; XIV, 93, 2. Per il ciclo di opere d'arte negli *Apophoreta* (XIV 170-182), PRIoux 2008, pp. 253-353. Per gli artisti greci nelle *Silvae*, PAPINI 2021, pp. 517-520.

di indovinello nel primo verso di un epigramma dedicato a una coppa cesellata, in cui il grecismo stesso *phiala*, oltre a sottolineare l'associazione dell'oggetto con la sfera della poesia simposiale⁴ ed efrastica greca⁵, ben si accorda con la lista dei possibili artefici dell'opera. La descrizione del manufatto, che segue un componimento per il banchetto di Domiziano (VIII 49), sembra all'inizio – per effetto della lettura continua – un ingrandimento su quella mensa imperiale o persino l'*ekphrasis* di una grandiosa coppa epica. Del resto, la successione allitterante di nomi come Mys, Mirone, Mentore e Policleteo – in cui il riferimento ai toreuti (*Myos ... Mentoris*)⁶ si alterna a quello degli scultori (*Myronos ... Polyclite*) in un chiasmo crescente⁷ – non fa che annunciare fin da subito il pregio straordinario dell'oggetto, la cui lavorazione non è inferiore alla materia (*7 materiae non cedit opus*)⁸, attraverso l'elogio degli “antichi maestri” in un agone tra immagine e parola ora calato nel contesto della letteratura flavia d'occasione.

In questo articolo si prenderanno dunque in considerazione i cataloghi di artisti greci nelle *Silvae* di Stazio e negli *Epigrammi* di Marziale, con particolare attenzione al ruolo che essi svolgono nella celebrazione dell'imperatore Domiziano, nella descrizione delle collezioni artistiche dei patroni e nei ritratti poetici in cui si esalta la forza eternatrice del canto rispetto alle potenzialità dell'arte figurativa.

2. Anche il meglio non basta: artisti umani (e artefici divini) per Domiziano

In base al principio del potere delle immagini e delle immagini del potere, la Roma di Domiziano doveva esibire numerosi ritratti del suo *dominus*⁹. Se Marziale celebra la statua dell'imperatore nei panni di Ercole esposta in un tempio sulla via Appia (IX, 64), Stazio dedica il primo componimento delle *Silvae* all'*equus maximus Domitiani* eretto nel 91 d.C. per le campagne militari in Germania e in Dacia. Poco prima della chiusa, l'encomio assume la forma di un catalogo di artisti e capolavori greci che avrebbero desiderato rappresentare il signore di Roma (*silv.* I, 1, 100-104):

*Apelleae cuperent te scribere cerae
optassetque novo similem te ponere templo
Atticus Elei sector Iovis, et tua mitis
ora Taras, tua sidereas imitantia flammis
lumina contempto mallet Rhodos aspera Phoebos.*

In una dimensione in cui il presente può diventare l'oggetto del desiderio del passato, Domiziano è conteso, quasi “concupito”, dai più celebri maestri di tutti i tempi e dai luoghi che ne ospitano i capolavori (100 *cuperent*; 101 *optasset*; 104 *mallet*). Anche la rappresentazione del rapporto tra artisti e imperatore si carica dunque della coloritura erotizzante che è propria della retorica dell'encomio nei confronti del *dominus*¹⁰.

Il primo esempio è Apelle, che aveva portato la pittura a livelli di perfezione assoluta: le sue *cerae*, i quadri realizzati con la tecnica dell'encausto, avrebbero desiderato “dipingere” (e dunque portare impresso) il volto dell'imperatore – il modulo *cuperent ...* è attestato anche in Marziale in riferimento alle mani di Fidia che avrebbero voluto prendersi il merito dell'Era crisoelefantina scolpita da Policleteo (X, 89, 1-2 *Iuno labor, Polyclite, tuus et gloria felix, / Phidiacae cuperent quam meruisse manus*)¹¹. Ma Stazio estende i termini della competizione, che in Marziale si sviluppa idealmente tra due maestri della scultura, ad ambiti creativi tra loro distinti. Sfruttando infatti la polisemia del verbo *scribere*, Stazio afferma che il desiderio delle *cerae* è sì di “raffigurare”, ma anche di “scrivere” in senso letterale¹², con una

⁴ Per esempio, la settima *Olimpica* di Pindaro si apre con un riferimento a una coppa tutta d'oro (*Ol.* VII, 1 *φιάλαν*) che simboleggia la poesia stessa in una similitudine che rimanda al simposio.

⁵ Sui caratteri dell'epigramma efrastico greco, che spesso annovera tra i suoi soggetti anche le coppe, cfr. almeno ZANKER 2003, con bibliografia.

⁶ Per Mys e Mentore, e i diversi stili di cui sono rappresentanti, cfr. Prop. III, 9, 13-14. Per l'allitterazione di *manus* e *Mentor* in Mart. VIII, 50, 2 *Mentoris haec manus est*, cfr. Varro *Men.* fr. 7 Astbury; Mart. III, 40, 1. Possedere opere di Mentore, le cui coppe sono spesso associate al contesto simposiale (cfr. e.g. Mart. XIV, 93, 2; Iuv. 8, 104), è sinonimo di raffinatezza: vd. A. Pittà in questo volume.

⁷ Si va dalle cesellature di Mys, che piega l'acanto in uno spazio sottile (Prop. III, 9, 14) e il cui nome proprio rispecchia la nozione di piccolezza tanto per la brevità fonica quanto per il significato (Mys = “topolino”; cfr. GALASSO 2021, nota 23), alla statuaria grandiosa e matura di Policleteo (vd. *infra*).

⁸ Cfr. Ov. *met.* II, 5 *materiam superabat opus* (SCHÖFFEL 2002 ad

Mart. VIII, 50, 7), un commento su come la maestria di Vulcano superi i materiali preziosi impiegati nella realizzazione della reggia del Sole; l'*ekphrasis* epica del palazzo solare sembra informare più diffusamente l'*ekphrasis* epigrammatica della coppa attraverso un modello grandioso che esalta il pregio del manufatto creando al contempo un effetto di deflazione tra il capolavoro architettonico divino e la lavorazione miniaturistica della *phiala*: cfr. Mart. VIII, 50, 5 *radiant* ~ Ov. *met.* II, 4 *radiabant*; Mart. VIII, 50, 6 *niveum ... ebur* ~ Ov. *met.* II, 3 *ebur nitidum*.

⁹ Per statue d'oro e d'argento dedicate a Domiziano, cfr. Suet. *Dom.* 13, 2; Mart. I, 70, 6; VIII, 65, 10; Stat. *silv.* V, 1, 188-191; D.C. LXVIII, 1, 1; Eutr. VII, 23, 2. Riferimenti a un colosso di Augusto di incerta identificazione in Mart. VIII, 44, 7; VIII, 60, 1.

¹⁰ ROSATI 2003. Cfr. e.g. Stat. *Theb.* I, 24 *aeternum sibi Roma cupit*.

¹¹ La statua, nata in competizione con Fidia, era destinata all'*Heraion* di Argo (Paus. II, 17, 4).

¹² Stessa polisemia anche per il verbo *γράφω* (e il sostantivo *γράμμα*) in contesto efrastico: cfr. e.g. AP VI, 352.

sovrapposizione tra il piano dell'opera d'arte proprio della competenza di Apelle e quello, implicitamente superiore, dell'opera poetica di cui Stazio stesso è autore¹³.

Dopo Apelle e la pittura, seguono Fidia, il più grande scultore greco di tutti i tempi, e la statua crisoelefantina di Zeus a Olimpia, una delle sette meraviglie del mondo antico. Il prestigio del referente si riflette anche nella ricercatezza del dettato poetico. Così, al v. 102 Stazio intreccia alla perifrasi per indicare Fidia il nome di Giove (*Atticus Elei sector Iovis* ...), fondendo insieme artista e soggetto rappresentato, umano e divino, in un gioco di perizia tecnica e dottrina letteraria. La designazione di Fidia come *Atticus ... sector – sector* è la proposta valorizzata da A. Pittà in luogo del trādito *senior*¹⁴ – qualificerebbe l'artista proprio in virtù della sua abilità nella lavorazione dell'avorio, materiale settile delle cui lamine, intarsiate a quelle in oro, era costituita la statua di Olimpia: si tratterebbe dunque di un rinvio colto alla tecnica del maestro, espresso in maniera altrettanto preziosa tramite il rimando alla clausola virgiliana di *Aen.* III, 464 *dona dehinc auro gravia sectoque elephanto*¹⁵. *Elei ... Iovis*, invece, sembra condensare – forse con un'allusione “a finestra” – non solo un passo di Properzio in cui si accenna al tempio di Zeus a Olimpia (III, 2, 20 *nec Iovis Elei caelum imitata domus*), ma anche un verso del giambo VI di Callimaco (fr. 196, 1 Pfeiffer Ἀλεῖος ὁ Ζεὺς, ἀ τέχνα δὲ Φειδία), un componimento frammentario dedicato alla celebre statua crisoelefantina del dio conservata all'interno di quello stesso tempio¹⁶. La visualizzazione dell'opera d'arte di Fidia in Stazio è filtrata dunque da una trama di richiami letterari ai testi greci e romani che l'avevano a loro volta celebrata.

La terza e la quarta opera del catalogo, invece, sono indicate attraverso i nomi dei luoghi in cui esse sorgono. Il riferimento alla “mite Taranto” allude al bronzo colossale di Giove realizzato per la città da Lisippo¹⁷. Se la scelta del soggetto si pone in continuità con l'esempio precedente, lo Zeus di Fidia, la statura gigantesca offre invece l'aggancio per introdurre il capolavoro successivo, il colosso ospitato dall' “aspra Rodi” – una sorta di raddoppio di quello tarantino, non solo perché lo supera in altezza¹⁸, ma anche perché è stato realizzato da Carete di Lindo, allievo di Lisippo, quasi a delineare una genealogia artistica¹⁹. Attraverso il confronto con il Colosso di Rodi, suggerito già nel primissimo verso del componimento (1 *quae superimposito moles geminata colosso ...?*), Stazio mostra come Domiziano sia superiore non solo a Giove, ma anche ad Apollo nella sua veste solare²⁰. A quest'ultimo, messo in secondo piano come un amante rifiutato (104 *contempto ... Phoebos*), Rodi²¹ preferisce un altro Sole, il rivale Domiziano: i suoi occhi (104 *lumina*), modellati a imitazione dei raggi lucenti di Febo (103 *sidereas ... flammis*), oltre a richiamare la tipica associazione tra gli occhi dell'amante e le stelle, restituiscono l'immagine di Domiziano-astro tipica della sua rappresentazione imperiale²².

Il catalogo artistico, infatti, concorre a celebrare anche il primato politico di Domiziano, e dunque il suo potere assoluto²³. Se si pensa che Apelle era il pittore ufficiale di Alessandro Magno²⁴, affermare che le sue tavole avrebbero desiderato raffigurare Domiziano implica una comparazione tra Domiziano e Alessandro a tutto vantaggio del primo²⁵. Considerando poi che Apelle aveva ritratto il sovrano macedone nei panni di Zeus “portatore del fulmine”²⁶, la proporzione acquista un termine di paragone ulteriore: superando l'Alessandro di Apelle, raffigurato con l'attributo sommo della divinità più grande, Domiziano di fatto risulta al di sopra di Giove stesso. Il raffronto diviene esplicito con la menzione dello Zeus di Olimpia. Da Svetonio si apprende che Caligola aveva intenzione di portare a Roma la statua crisoelefantina realizzata da Fidia e cambiare il volto del dio con il proprio²⁷. Il desiderio espresso da un “cattivo”

¹³ Cfr. anche la ripresa in Opt. Porf. *car. vers. int.* 3, 4 *vincere Apelleas audebit pagina ceras*.

¹⁴ PITTÀ 2021, pp. 361-363, da cui è tratto il testo di *silv.* I, 1 (la congettura *sector*, proposta in maniera indipendente, corrisponde a quella avanzata da Giusto Lipsio). Per gli altri componimenti delle *Silvae* si segue l'edizione di COURTNEY 1990.

¹⁵ A sua volta modellata su Hom. *Od.* VIII, 404 νεοπρίστου ἐλέφαντος; PITTÀ 2021, p. 363. A ulteriore sostegno della congettura *sector*, cfr. il rinvio a Fidia e all'avorio “tagliato” in lamine in Luc. *hist. conscr.* 50 οἱ δὲ (sc. Fidia, Prassitele, Alcamene)... ἐπριον τὸν ἐλέφαντα.

¹⁶ Sul giambo VI di Callimaco e lo Zeus di Fidia a Olimpia, PAPINI 2023, pp. 151-157.

¹⁷ PITTÀ 2021, pp. 364-367.

¹⁸ Il Colosso di Rodi era alto settanta cubiti, quello di Taranto quaranta: cfr. Plin. *nat.* XXXIV, 40 e 41 (le due opere sono presentate in successione come in Stazio).

¹⁹ Il Colosso di Rodi è ricordato da Posidippo in un epigramma degli *ἀνδριαντοποιῶν* (68 A.-B.), sezione in cui viene celebrato anche Lisippo (62; 65; 70 A.-B.); cfr. inoltre AP VI, 171; XVI, 82.

²⁰ Cfr. anche Mart. IX, 20: il luogo in cui ora sorge il *templum gentis Flaviae*, e che in passato è stato testimone dell'infanzia di Domiziano, viene messo a confronto con Rodi e Creta, associate rispettivamente

al Sole e a Giove.

²¹ Per il collegamento con Rodi, la ninfa amante di Apollo in Pi. *Ol.* VII, 13-15, PITTÀ 2021, p. 367; cfr. anche Ov. *met.* IV, 204. *Aspera*, qui riferito alla natura del luogo, può evocare a sua volta il carattere arcigno di una *domina*.

²² Cfr. e.g. Stat. *Theb.* I, 27-29; *silv.* IV, 1, 3-4.

²³ Sulla rappresentazione di Domiziano come “sovrano ellenistico” in *silv.* I, 1, DUFALLO 2023.

²⁴ PITTÀ 2021, p. 358.

²⁵ Il nome di Apelle richiama anche la statua equestre che Lisippo, l'altro artista ufficiale della corte macedone, aveva realizzato per Alessandro e alla quale, una volta trasferita a Roma, era stata sostituita la testa di Cesare (*silv.* I, 1, 84-90). Grazie al confronto con un singolo monumento dall'identità stratificata, quindi, Domiziano vince sia Alessandro che Cesare, affermandosi come l'uomo più illustre della storia greca e romana.

²⁶ Su questo ritratto, esposto nel tempio di Artemide ad Efeso, cfr. Plin. *nat.* XXXV, 92; Plu. *Alex.* 4, 3; *Mor.* 335a. Per i due dipinti di Apelle raffiguranti Alessandro visibili nel Foro di Augusto, cfr. Plin. *nat.* XXXV, 93-94.

²⁷ Suet. *Gaius* 22, 2; 57, 1; cfr. anche Fl. Ioseph. *AI* XIX, 8-10; D.C. LIX, 28, 3-4.

“imperatore di assegnare la propria fisionomia al simulacro divino viene ora rovesciato e corretto: non è Domiziano che aspira a sostituirsi allo Zeus di Fidia, ma è Fidia che vorrebbe “rifare” Zeus con i tratti di Domiziano.

Un concetto analogo è espresso anche da Marziale nell’epigramma VII 56: *astra polumque pia cepisti mente, Rabiri, / Parrhasiam mira qui struis arte domum. / Phidiaco si digna Iovi dare templa parabit, / has petet a nostro Pisa Tonante manus*²⁸. Se Olimpia vorrà dare allo Zeus di Fidia un tempio degno di lui²⁹, non potrà che chiedere a Domiziano, il Tonante romano, le mani di Rabirio, l’architetto della reggia Parrasia³⁰, cioè Palatina. Celebrando Rabirio come l’unico degno “continuatore” dell’opera di Fidia³¹, Marziale esalta Domiziano come un Giove più fortunato, in grado di vantare, grazie alla perizia del suo architetto, una dimora celeste³² di cui invece è privo Zeus nella sua raffigurazione terrena più illustre. Inoltre, la definizione del palazzo imperiale come *Parrhasia domus* evoca le associazioni parrasie, cioè arcadi, proprie del Palatino primitivo descritto da Virgilio (*Aen.* VIII, 343-344 *Lupercal / Parrhasio dictum Panos de more Lycaei*)³³, offrendo al contempo la versione moderna di quel luogo-simbolo. Anche Stazio nelle *Silvae* afferma, attraverso un gioco di riprese virgiliane, che Domiziano ha elevato alle stelle l’antica sede di Evandro, segnando così l’ideale superamento di Augusto stesso (*silv.* III, 4, 47-49 *iam Latii montes veterisque penates / Evandri, quos mole nova pater inclitus orbis / excolit et summis aequat Germanicus astris* ~ Verg. *Aen.* VIII, 99-100 *tecta vident, quae nunc Romana potentia caelo / aequavit, tum res inopes Evandrus habebat*)³⁴. E ancora: la *Parrhasia domus* del nuovo Giove italico, che già iscrive in sé l’Arcadia, sede originaria di Zeus³⁵, propone anche l’idea di un Palatino romano da “esportare” in terra greca per lo Zeus di Olimpia, con una dislocazione spazio-temporale del modello imperiale flavio nell’Ellade antica e un rovesciamento della rotta tradizionale della civilizzazione. Il miracolo della Roma di Domiziano, dunque, consiste non solo nel portare a perfezione la Roma di Augusto, ma anche nell’inverare *a posteriori* l’autentica acme della Grecia classica di Fidia.

L’idea che il presente possa rappresentare la versione corretta, e quindi migliore, del passato emerge anche dal riferimento al Colosso di Rodi. Al nome di Nerone si collega infatti l’esposizione nel vestibolo della *Domus Aurea* di una sua statua di dimensioni immani che le fonti definiscono *colossus*³⁶, come per sottolineare la competizione con il Colosso per eccellenza, quello di Rodi (un confronto esplicito in Mart. I, 70, 7-8 *miri radiata colossi / quae Rhodium moles vincere gaudet opus*)³⁷. La memoria del binomio Nerone-Colosso viene tuttavia contrastata in età flavia attraverso la riconversione della statua in un simulacro del Sole: il “restauro”, che era stato promosso da Vespasiano (Suet. *Vesp.* 18 *Colossi refectorem insigni congiario magnaue mercede donavit*), sembra dunque essere idealmente ribadito anche da Stazio attraverso l’accostamento, in questo caso nobilitante, del Colosso di Rodi a Domiziano.

Nell’economia del componimento, poi, il catalogo degli artefici contribuisce a stimolare la curiosità sull’origine effettiva del monumento equestre. Se nessuno dei maestri dell’arte greca può rivendicarne la paternità, chi lo ha realizzato? L’elenco deve essere messo a confronto con i primi versi del poema, in cui Stazio si chiede se la misteriosa *moles* provenga dal cielo, dalle fucine sicule o da Pallade³⁸. In particolare, le mani della dea che (forse) hanno plasmato l’immagine dell’imperatore (5-6 *an te Palladiae talem ... / effinxere manus ...?*) richiamano per contrasto il gesto (in quel caso fallito) del Dedalo virgiliano, le cui mani per ben due volte non sono riuscite a rappresentare la caduta del figlio Icaro nelle porte del tempio di Apollo (*Aen.* VI, 32-33 *bis conatus erat casus effingere in auro, / bis patriae cecidere manus*) – un passo che, se tenuto in considerazione, rimarca la natura quasi filiale di Domiziano rispetto alla dea vergine, paradossale “genitrice” della statua del suo protetto.

A suggerire che sia proprio Pallade ad aver patrocinato l’*equus maximus Domitiani* concorre inoltre il confronto con l’epigramma IX, 24 di Marziale, in cui la dea ha offerto a Caro, vincitore del certame poetico di Alba, non solo la corona della vittoria, ma anche un busto con l’immagine scolpita di Domiziano: *quis Palatinos imitatus imagine vultus / Phidiacum Latio marmore vicit ebur? [...] / non solam tribuit Pallas tibi, Care, coronam; / effigiem domini, quam colis,*

²⁸ Al v. 1 mi discosto da LINDSAY 1929², il quale stampa *pie*, e seguo la lezione *pia* riportata da altri manoscritti sempre della seconda famiglia: cfr. CITRONI 2019, pp. 247-248.

²⁹ Secondo Strabone (VIII, 3, 30) se la statua di Zeus si fosse alzata in piedi avrebbe sfondato il tetto.

³⁰ *Parrhasiam* può forse attivare per assonanza la memoria del celebre pittore greco Parrasio; del resto, il v. 2 dell’epigramma è modellato su Prop. III, 9, 12 *Parrhasius parva vindicat arte locum*, e *Phidiaco ... Iovi* al v. 3 richiama *Phidiacus ... Iuppiter* al v. 15 dell’elegia (opere di Parrasio e Fidia sono citate in due versi consecutivi anche in Iuv. 8, 102-103).

³¹ Come mostra CITRONI 2019, *cepisti* al v. 1 indica la capacità di Rabirio di formarsi nella mente l’idea del cielo che egli poi materializza nella reggia, un’abilità che ricorda le immagini mentali che anche

Fidia elabora prima di realizzare le sue statue divine.

³² La dimensione celeste indicata da *astra polumque* al v. 1 si riverbera forse anche in *Parrhasiam* al v. 2, aggettivo che, se riferito agli astri, indica l’Orsa Maggiore (e.g. Ov. *her.* 18, 152; Mart. VI, 58, 1-2; Stat. *Theb.* VIII, 370).

³³ Si tratta della prima occorrenza dell’aggettivo *Parrhasius* in poesia latina; cfr. anche Verg. *Aen.* XI, 31; Sil. XII, 709-710 *vocitata Palatia regi / Parrhasio*.

³⁴ BESSONE 2023, p. 211. Cfr. anche *silv.* IV, 1, 6-8.

³⁵ Call. *Iov.* 10 ἐν δὲ σε Παρρασίη Πειθὴ τέκεν.

³⁶ Plin. *nat.* XXXIV, 45; Mart. *spect.* 2, 1; II, 77, 3; Suet. *Nero* 31, 1.

³⁷ CITRONI 1975 *ad loc.*

³⁸ Sull’incipit di *silv.* I, 1, e la “retorica del meraviglioso” che lo pervade, BESSONE c.d.s.

illa dedit (*effigiem* richiama *effinxere*, detto delle mani di Minerva in *silv.* I, 1, 6). Se la vittoria del marmo italico con il volto di Domiziano sull'avorio di Fidia ripropone il noto motivo per cui l'imperatore supera lo Zeus crisoelefantino di Olimpia, è soprattutto la menzione di Pallade a introdurre il sopravanzamento più originale: trasformandosi nell'artista/artefice di Domiziano, infatti, la dea vince Fidia stesso, colui che l'aveva effigiata nella famosa statua di Atena *Parthenos*. Questo rovesciamento segna un prodigio senza precedenti: come verosimilmente accade anche in *Silvae* I 1, non è un uomo, Fidia, a raffigurare una divinità, ma una divinità, Pallade, a raffigurare un uomo dai tratti più che umani, l'imperatore, sconvolgendo così lo statuto dell'arte stessa, i rapporti di potere tra umano e divino.

L'elenco di artefici e capolavori del passato ellenico sfrutta il potere evocativo di paradigmi artistici illustri per celebrare la superiorità dell'*equus maximus* e di Domiziano stesso. Accumulando in serie rappresentanti eccellenti di discipline varie e di fasi diverse della storia dell'arte greca, Stazio delinea – in nome di un intento encomiastico, più che didascalico – un canone eclettico che in ogni caso riassume al meglio la grandezza di quell'arte. A quel punto ne sottolinea il limite intrinseco, ovvero l'impossibilità (e l'incapacità) di rappresentare l'imperatore, mettendo così in luce il bisogno di creare una nuova teleologia che idealmente porti l'arte greca, già perfetta nel ciclo della sua evoluzione, ad ambire a un grado di perfezione ulteriore, possibile solo nella Roma di Domiziano. La riflessione sullo statuto di pittura e scultura, tuttavia, si estende anche a una rivendicazione del ruolo della poesia. Se nessuno tra i migliori artisti della Grecia classica ed ellenistica ha potuto fissare l'immagine del *dominus* di Roma, e solo un'artefice divina come Pallade, vertice ideale di quella serie, si rivela all'altezza dell'incarico, a sua volta il poeta delle *Silvae* sembra porre la propria opera al di sopra di qualsiasi arte figurativa di matrice umana, equiparando l'abilità nel cantare il monumento equestre a quella dell'artista celeste che lo ha plasmato. Sintesi compiuta della cultura greca e romana, Stazio si presenta dunque come il nuovo culmine – tanto nell'ambito poetico quanto in quello plastico-figurativo, grazie alle qualità visuali del suo stile – dell'unica vera arte che può fiorire solo sotto Domiziano in virtù della pienezza dei tempi associata al suo regno. Il *novum templum* in cui Fidia avrebbe voluto porre Domiziano-Zeus (101 *optassetque novo similem te ponere templo*) – e in cui forse affiora la memoria del *templum* poetico che Virgilio aveva annunciato di voler innalzare per Ottaviano (*georg.* III 13 *et viridi in campo templum de marmore ponam*) – si realizza nei *templa* che Stazio³⁹, in una sintesi che supera il più grande scultore greco (Fidia) e il più grande poeta latino (Virgilio), innalza per il nuovo dio di Roma (105-106 *et quae tibi templa dicamus / ipse colas*).

3. Collezionismo privato: i patroni e le opere d'arte

La memoria degli antichi maestri ricorre anche nella rappresentazione del collezionismo privato. Se Marziale sfrutta i nomi di artisti illustri per mettere in dubbio l'autenticità di presunti pezzi da museo, come l'argenteria di Carino (IV, 39), o per far risaltare le scarse possibilità economiche di improbabili amatori, come nel caso di Mamurra (IX, 59), Stazio, invece, associa gli artefici ellenici alla raffinatezza dei signori e alla ricchezza esclusiva delle loro dimore⁴⁰. A differenza di figure indegne come Verre, spinte dalla smania di accumulo e dal desiderio di una fruizione tutta privata⁴¹, il collezionismo dei patroni flavii, coltivato sì entro le mura domestiche ma reso "pubblico" attraverso la celebrazione poetica, acquista piena legittimità e diviene un presupposto essenziale per la creazione di cultura al pari di altre attività intellettuali, quali la poesia e la filosofia, a cui i membri dell'élite si dedicano nel loro *otium*.

Così, nella villa tiburtina di Manilio Vopisco l'arte pervade ogni ambiente, al punto che Stazio finisce per "calpestare" quella stessa arte, camminando ignaro sul capolavoro della superficie a mosaico (*silv.* I, 3, 53 *calcabam necopinus opes*). Le potenziali critiche moralistiche di chi, come Seneca, si scaglia contro l'uso di materiali preziosi per arredi e rivestimenti (*ep.* 86, 7 *eo deliciarum pervenimus ut nisi gemmas calcare nolimus*)⁴², vengono armoniosamente neutralizzate dalla reazione della terra stessa, la quale, anziché lamentarsi dell'azione invasiva dell'uomo, gioisce di essere stata trasformata in un oggetto d'arte (55-56 *varias ubi picta per artes / gaudet humus*)⁴³. Di fronte a questa sintesi inedita di natura e cultura, la "passeggiata" di Stazio assume i tratti di un'esperienza conoscitiva: una luce proveniente d'alto (53-54 *splendor ab alto / defluus*) gli rivela il suolo e in quell'istante i suoi passi hanno un moto di paura (57 *expavere gradus*)⁴⁴

³⁹ Per l'immagine del *templum* reale e poetico nelle *Silvae*, BESSONE 2023.

⁴⁰ Cfr. almeno ZEINER 2005, pp. 94-97.

⁴¹ Cfr. il catalogo di artisti greci in *Iuv.* 8, 100-107, con riferimento a figure disoneste tra cui Verre (106).

⁴² Ma il passo di Stazio risponde, per contrasto, anche a *Hor. epist.* I, 6, in particolare all'idea che non bisogna perder tempo ad ammirare i beni materiali che gli uomini considerano preziosi: CUCCHIARELLI

2018, pp. 171-173.

⁴³ La terra gioisce anche quando Pollio Felice "doma" la costa sorrentina (*silv.* II, 2, 58 *gaudet humus*).

⁴⁴ Cfr. la reazione di Plutone alla vista delle stelle in *Stat. Theb.* VIII, 32-33 *expavit oborta / sidera*, a sua volta modellato su Fetonte accecato per la troppa luce e spaventato dall'ignoto in *Ov. met.* II, 180-181 *et subito genua intremuere timore / suntque oculis tenebrae per tantum lumen obortae; 169 ipse pavet*.

di fronte alle figure mai viste (56 *novis ... figuris*) che all'improvviso appaiono riprodotte sul pavimento, quasi fossero esse stesse creature generate dalla Terra⁴⁵.

Come nella villa di Manilio i sensi rischiano di venire meno per lo stupore, così anche nella dimora di Pollio Felice gli occhi bastano a stento per ammirare tutti i tesori che essa contiene (*silv.* II, 2, 42-43 *vix ... / suffecere oculi*)⁴⁶. Oltre alle meraviglie della natura, si possono osservare i capolavori d'arte esposti nel museo privato della casa (63-67):

*quid referam veteres ceraeque aerisque figuras,
si quid Apellei gaudent animasse colores,
si quid adhuc vacua tamen admirabile Pisa
Phidiae rasere manus, quod ab arte Myronis
aut Polycliteo iussum est quod vivere caelo ... ?*

Con una preterizione, e seguendo la medesima sequenza di pittura e scultura presente in *Silvae* I, 1, Stazio menziona i dipinti di Apelle e le opere di dimensioni non colossali scolpite da Fidia prima dello Zeus di Olimpia. Attraverso un'ulteriore bipartizione, poi, il poeta accenna alle statue di Mirone e Policleteo, ricreando un senso di progressione: come afferma Cicerone nel *Brutus*, infatti, Mirone rappresenta la fase immediatamente precedente alla perfezione dell'arte che si realizza con Policleteo, le cui statue – su tutte il celebre Doriforo – risultano *iam plane perfecta*, in quanto portano a compimento il processo di graduale avvicinamento alla *veritas*⁴⁷.

Nel suo procedere selettivo, tuttavia, il catalogo cattura solo l'essenziale: come gli *Apellei ... colores* (64) evocano i quattro colori impiegati da Apelle⁴⁸, senza esplicitarne le caratteristiche cromatiche, così *rasere* (66) richiama la tipica levigatura dei marmi lavorati da Fidia, senza fare riferimento a sculture specifiche. Anche il rilievo sulle opere che prendono vita (67 *vivere*) grazie all'arte di Mirone o allo scalpello di Policleteo non è che una variazione del motivo ecfrastico degli *spirantia signa*⁴⁹. Il lettore, dunque, deve già possedere la conoscenza necessaria per completare l'immagine mentale dei vari capolavori suggerita dalla semplice menzione dei nomi degli artisti. È un gioco intellettualistico che presuppone un "occhio erudito", per citare l'espressione impiegata da Cicerone in un contesto di critica al fascino dilagante delle opere d'arte greche⁵⁰. Una competenza che si possiede ormai non tanto in virtù di una formazione rigorosa, quanto piuttosto grazie a una diffusa cultura visuale di cui anche Stazio offre un saggio in questo e negli altri cataloghi artistici, lasciando tuttavia ai patroni la palma della perizia critica in senso proprio.

L'esempio più rappresentativo di questa *connoisseurship* è il patrono Novio Vindice, proprietario dell'*Hercules Epitrapezios*, una statuetta in bronzo realizzata da Lisippo e celebrata sia da Marziale nella famosa coppia di epigrammi IX 43 e 44, sia da Stazio in *Silvae* IV, 6. In un'atmosfera che al lettore moderno potrebbe ricordare i quadri di L. Alma-Tadema dedicati alla figura di un collezionista dell'antica Roma⁵¹, nessuno – dice Stazio – potrebbe fare a gara con gli occhi di Vindice nel riconoscere il tratto degli artefici e nel restituire alle statue prive di iscrizione il loro autore (*silv.* IV, 6, 22-23 *quis namque oculis certaverit usquam / Vindicis ... ?*)⁵². E proprio sul potere di questi occhi, elogiati come giudici infallibili, Stazio tornerà anche alla fine del componimento affermando che Lisippo non avrebbe voluto essere apprezzato dallo sguardo di altri se non da quello di Vindice, l'ultimo di una serie di illustrissimi proprietari dell'*Epitrapezios* (Alessandro Magno, Annibale, Silla), ma il primo che sappia realmente cogliere il valore intrinseco dell'oggetto e che dunque lo sappia "amare" (109 *non aliis malles oculis, Lysippe, probari*) – in *oculis ... probari*, infatti, si combina la nozione tecnica di "esame", "perizia" che solo un critico d'arte può garantire⁵³, con un apprezzamento estetico di matrice erotica⁵⁴. Del resto, è proprio l'*amor* la forza che spinge Novio a dedicarsi alla sua collezione (31 *hic ... amor*). A dimostrazione della capacità innata di *vindicare* le opere d'arte, dote che il patrono porta inscritta nel suo nome di *Vindex*⁵⁵, segue un piccolo saggio della sua competenza, un elenco di maestri greci che riproduce in modo mimetico la varietà dell'esposizione (25-30):

*hic tibi quae docto multum vigilata Myroni
aera, laboriferi vivunt quae marmora caelo
Praxitelis, quod ebur Pisaeo pollice rasum,
quid Polycleteis iussum spirare caminis,
linea quae veterem longe fateatur Apellen,
monstrabit ...*

⁴⁵ Cfr. i nuovi mostri che la Terra genera dopo il diluvio: *Ov. met.* I, 436-437 *partimque figuras / rettulit antiquas, partim nova monstra creavit*.

⁴⁶ PAPINI 2021, p. 512.

⁴⁷ Cic. *Brut.* 70 (vd. M. Citroni in questo volume).

⁴⁸ Cfr. e.g. *Plin. nat.* XXXV, 50, e XXXV, 97 per l'invenzione dell'*atramentum*.

⁴⁹ È la nota formula di Verg. *georg.* III, 34.

⁵⁰ Cic. *parad.* V, 38 "nonne igitur sunt illa festiva?" *sunt (nam nos quoque oculos eruditos habemus)*; BARCHIESI 2001; vd. A. Pittà in questa sede.

⁵¹ *An Art Lover* (1868, Yale University Art Gallery); *A Roman*

Amateur o *A Roman Art Lover* (1870, Milwaukee Art Museum).

⁵² Un'abilità rispetto alla quale, forse, Marziale si pone ironicamente in contrasto nell'epigramma IX, 44, quando afferma di aver letto la firma di Lisippo, ma di aver pensato in ogni caso che l'Ercole fosse di Fidia (6 *Λυσίππου lego, Phidiae putavi*); per una sintesi delle interpretazioni, BONADEO 2010, pp. 40-41; PAPINI 2023, pp. 163-164.

⁵³ BONADEO 2010, p. 282.

⁵⁴ Cfr. Elena in *Ov. her.* 17, 125 *contenta est oculis hominum mea forma probari*.

⁵⁵ BONADEO 2010, p. 175.

La lezione di Vindice viene riportata da Stazio con i termini a lui più familiari della critica letteraria, intrecciati tuttavia con il registro della critica d'arte in un omaggio cortese alla doppia abilità del patrono, che alterna la passione per la scultura e la pittura alla pratica della poesia (30-31 *namque haec, quotiens chebyn exuit, illi / desidia est, hic Aoniis amor avocatur antris*). Così, i bronzi lavorati dal dotto Mirone – *doctus* è epiteto dei poeti e di Vindice stesso (Mart. IX, 43, 14 *sic voluit docti Vindicis esse deus*) – sono *multum vigilata*, proprio come la *Tebaide*, rifinita nelle notti insonni secondo il motivo callimacheo della veglia dedicata al lavoro letterario (Stat. *Theb.* XII, 811-812 *o mihi bisenos multum vigilata per annos / Thebai*)⁵⁶. L'idea di impegno e fatica è espressa poi dall'aggettivo *laborifer* riferito a Prassitele (26-27 *laboriferi ... Praxitelis*), che cesella i marmi con tanta maestria da farli apparire animati⁵⁷. Simili cure hanno richiesto anche le statue d'avorio levigate da Fidia, il "pollice di Olimpia" (27 *Pisaeo pollice*), un'espressione ossimorica in cui *Pisaeus* richiama la grandezza immane del monumento di Zeus⁵⁸, mentre *pollex* evoca la precisione minuta della limatura (27 *rasum*). L'immagine, che rinvia anche all'idea oraziana del *castigare ad unguem* (*ars* 294), appare la sintesi perfetta tra μέγεθος e λεπτότης propria del neocallimachismo staziano, ovvero di una poesia capace di abbracciare temi grandiosi conservando tuttavia la raffinatezza propria del modello ellenistico, in un gioco di rispecchiamento con l'arte di Lisippo stesso, il quale ha "compresso" a sua volta la mole di Ercole in un capolavoro di piccole dimensioni⁵⁹. A questo punto, dopo un accenno alle opere a cui Policlete ha infuso una parvenza di "respiro", Novio indicherà – con una transizione alla pittura (ora scalata in ultima posizione) – le linee che rivelano da lontano la mano di Apelle. Ancora una volta l'immagine omaggia la vista infallibile del patrono: le linee tracciate dall'artista, che a questa pratica si dedicava ogni giorno⁶⁰, erano note infatti per la loro *tenuitas* e *subtilitas*. Come Apelle era riuscito a sconfiggere Protogene in una gara tra pittori grazie alla sottigliezza del suo tratto⁶¹, così ora mette alla prova lo sguardo "filologico" di Vindice in un agone tra artefice e fruitore nel quale la perizia del critico d'arte improntata alla sfera del "sottile" e del "tenue" sembra riflettere anche una finezza in materia di gusti letterari. Una garanzia del fatto che Novio, il quale si accinge a celebrare le fatiche di Ercole in un poema solenne, forse di ispirazione epica (99 *sollemni ... carmine*), saprà in ogni caso apprezzare anche l'arte di Stazio, che invece canta Ercole a riposo riproducendo in versi d'occasione la leggiadria del colosso in miniatura.

Oltre a elogiare il patrono e la sua collezione, il catalogo concorre anche a legittimare Stazio nel suo ruolo di cantore dell'opera d'arte: quanto ha ricevuto da Novio in termini di "formazione" storico-artistica (22 *edidici*) alimenta la sua vena di poeta ecfrastico. Così, un amore improvviso (33-34 *multo mea cepit amore / pectora*) – che si comunica attraverso lo sguardo (34 *longo ... visu*) come un vero innamoramento, e che evoca il modello del Pigmaliote ovidiano (*met.* X 249 *operisque sui concepit amorem*) – gli riempie di nuova linfa il petto lasciato temporaneamente libero dall'ispirazione impegnata di Apollo (1-2 *Phoeboque levatum / pectora*). Attraverso questa epifania, che porta in sé la scintilla poetica, Ercole si manifesta come un vero dio (36 *deus ille, deus*) – un'esclamazione che richiama la divinizzazione di Dafni (Verg. *ecl.* V, 64 *deus, deus ille ...!*) o il manifestarsi di Apollo nelle parole della Sibilla (Verg. *Aen.* VI, 46 *deus, ecce deus!*)⁶². Ora che, grazie al patrono, ha trovato in Ercole la sua Musa e la sua materia poetica, Stazio può celebrare a pieno anche l'arte di Lisippo – il *modus*, la *experientia*, la capacità di comprimere il maestoso nel minuscolo⁶³ – e al contempo coronare quell'arte attraverso la *sua* arte, donando cioè al bronzo di Vindice (e a Vindice stesso) un elogio imperituro.

4. Ritratti immortali: parola poetica e immagine artistica

La menzione degli artisti greci assume un ruolo di rilievo anche nell'ambito dei cosiddetti "ritratti poetici". Nella cornice delle *Silvae* il motivo ricorre all'inizio dell'epicedio in onore di Priscilla, moglie di Abascanto, funzionario *ab epistulis* di Domiziano (*silv.* V, 1, 1-15):

⁵⁶ Entrambi i versi staziani sono modellati su Cinna fr. 11, 1 Blänsdorf *haec tibi Arateis multum invigilata lucernis* (in part. *silv.* IV, 6, 25 *hic tibi quae docto multum vigilata Myroni*). Anche Novio Vindice e Stazio hanno passato la notte a discutere di arte e poesia (*silv.* IV, 6, 12-19), un tratto alessandrino (Call. *epigr.* 2 Pfeiffer) e poi neoterico (Catull. 50). Cfr. MERLI 2013, pp. 178-190, in particolare p. 181.

⁵⁷ La sua Afrodite di Cnido sarebbe stata addirittura oggetto di *agal-matophilia*: cfr. e.g. Plin. *nat.* XXXVI, 21.

⁵⁸ Di contro, quando ancora la statua fidiaca di Zeus non esisteva, Pisa era "vuota" (*silv.* II, 2, 65 *vacua ... Pisa*); l'idea di "pienezza" associata alla presenza divina torna in riferimento a Domiziano in *silv.* IV, 2, 25-26 *ille penates / implet*.

⁵⁹ NEWLANDS 2002, pp. 73-87.

⁶⁰ Plin. *nat.* XXXV, 84 *Apelli fuit alioqui perpetua consuetudo numquam tam occupatum diem agendi, ut non lineam ducendo exerce-ret artem, quod ab eo in proverbium venit* (tuttavia il motto originale, di solito reso nella forma *nulla dies sine linea*, non viene tramandato dagli autori antichi).

⁶¹ Plin. *nat.* XXXV, 81-82 *lineam ex colore duxit summae tenuitatis per tabulam [...]. ferunt artificem protinus contemplatum subtilitatem dixisse Apellen venisse [...]. revertit enim Apelles et vinci erubescens tertio colore lineas secuit nullum relinquens amplius subtilitati locum*.

⁶² Cfr. anche Lucr. V, 8 *deus ille fuit, deus* (detto di Epicuro).

⁶³ *silv.* IV, 6, 44-46 *quis modus in dextra, quanta experientia docti / artificis curis pariter gestamina mensae / fingere et ingentes animo versare colossos!*

*si manus aut similes docilis mihi fingere ceras
aut ebur impressis aurumve animare figuris,
hinc, Priscilla, tuo solacia grata marito
conciperem. namque egregia pietate meretur
ut vel Apelleo vultus signata colore* 5
Phidiaca vel rasa⁶⁴ manu reddare dolenti.
[...]
sed mortalis honos, agilis quem dextra laborat: 10
*nos tibi, laudati iuuenis rarissima coniunx,
longa nec obscurum finem latura perenni
temptamus dare iusta lyra, modo dexter Apollo
quique venit iuncto mihi semper Apolline Caesar*
adnuat: haud alio melius condere sepulcro. 15

Abascanto meriterebbe che la moglie defunta gli fosse restituita dall'arte di Apelle o di Fidia, una coppia di nomi eccellenti che attesta di riflesso la natura superiore di Priscilla, degna di essere raffigurata solo da chi ha dipinto sovrani illustri o scolpito gli dèi. In particolare, se il "colore di Apelle" o "proprio di Apelle" (5 *Apelleo ... colore*) sembra alludere alla vividezza del cromatismo⁶⁵ e al candore di certe figure femminili ritratte dall'artista⁶⁶, la "mano di Fidia" (6 *Phidiaca ... manu*) richiama invece la celebrazione del simulacro di Giulia, figlia di Tito e nipote di Domiziano, nell'epigramma VI, 13 di Marziale (1-2 *quis te Phidiaco formatam, Iulia, caelo, / vel quis Palladiae non putet artis opus?*). Oltre a esaltare lo statuto ormai divino e la bellezza della giovane, assimilata indirettamente alla statua femminile più celebre del maestro ateniese, ovvero l'Atena *Parthenos*, la menzione di Fidia (e poi di Pallade) celebra soprattutto la verosimiglianza della scultura, che riesce a far apparire Giulia, anch'essa morta prematuramente, una presenza viva.

Lo stesso vale per Priscilla. Abascanto ricorre infatti all'opera degli artisti per sottoporre il corpo della sposa a un processo di "metamorfosi" che la sottragga idealmente alla dissoluzione: l'annuncio di nuove sculture commissionate in onore della defunta (231-232 *mox in varias mutata novaris / effigies*)⁶⁷ appare un richiamo esplicito al proemio delle *Metamorfosi* di Ovidio (1 *in nova fert animus mutatas dicere formas*), e dunque alla poetica stessa del mutamento che in esso si annuncia come forma ultima di opposizione alla morte. L'intertesto ovidiano, tuttavia, non fa che confermare come l'unica *effigies* propriamente immortale sia quella che solo il poeta (e non l'artefice) può plasmare.

E infatti, dopo essersi presentato come un novello Pigmalione⁶⁸, Stazio prende le distanze da questa figura di artista per abbracciare il motivo dell'οὐκ ἀνδριαντοποιός εἶμι ("non sono scultore") con cui si apre la *Nemea* V di Pindaro⁶⁹. A questo modello si ispira anche l'ode IV, 8 di Orazio⁷⁰, in cui il poeta dichiara che omaggerebbe volentieri il suo patrono con patere, bronzi e tripodi, se solo fosse dotato delle arti a cui hanno dato impulso Parrasio e Skopas. Con un movimento analogo, anche Stazio afferma che, se ne fosse capace, eternerebbe il ricordo di Priscilla attraverso un dipinto o una scultura (4 *conciperem ~ carm. IV, 8, 1-3 donarem ... / donarem*); tuttavia (10 *sed ~ carm. IV 8, 9 sed*), visto che l'onore offerto dall'arte è destinato a morire (10 *mortalis honos*), le promette la poesia della sua lira imperitura (12-13 *perenni / ... lyra*), unico vero sepolcro capace di renderla immortale (15 *haud alio melius condere sepulchro*)⁷¹. Così, nel primo componimento dell'ultimo libro delle *Silvae*, Stazio riscrive il messaggio programmatico che Ovidio aveva affidato all'ultimo componimento del primo libro degli *Amores* (I, 15, 7-8 *mortale est, quod quaeris, opus. mihi fama perennis / quaeritur ~ silv. V, 1, 10 mortalis honos; 12-13 perenni / ... lyra*), spostando il confronto tra poesia e attività militari/civili a quello tra poesia e monumenti artistici sulla scia del carme III, 30 di Orazio (1 *exegi monumentum aere perennius*).

C'è di più. Il primato della parola poetica sull'arte (e sull'arte ellenica di maestri come Apelle e Fidia) viene ricondotta non solo a una superiorità intrinseca della prima sulla seconda, ma anche al privilegio esclusivo della sua

⁶⁴ Congettura accolta da GIBSON 2006 in luogo di *vel nata* (correzione umanistica di M² accettata, tra gli altri, da COURTNEY 1990).

⁶⁵ Una qualità rilevante dato che Priscilla è ormai defunta (cfr. *supra*, *silv. II, 2, 64 si quid Apellei gaudent animasse colores*); Apelle avrebbe inoltre dipinto "ritratti di morenti" (Plin. *nat. XXXV, 90 exspirantium imagines*).

⁶⁶ Cfr. il volto "al naturale" di Ippodamia paragonato al *color* delle tavole di Apelle (Prop. I, 2, 21-22 *sed facies aderat nullis obnoxia gemmis, / qualis Apelleis est color in tabulis*).

⁶⁷ Priscilla, colei che porta nel nome il sema dell'antichità (dall'agg. *priscus*), viene paradossalmente "rinnovata".

⁶⁸ Per la sovrapposizione di Stazio con il Pigmalione-artista di Ovidio, cfr. *silv. V, 1, 1 manus ~ met. X, 282 manibus; 1 similes ~ 276 "similis mea" dixit "eburnae"; 1 ceras ~ 285 cera remollescit; 2 ebur ~ 248; 255; 275; 276; 283 temptatum mollescit ebur; 4 conciperem ~*

249 *concepit*. A Pigmalione-amante, invece, si associa Abascanto per il suo amore verso le statue della moglie (9 *inque omni te quaerit amare metallo*); a questo secondo spunto accenna anche GIBSON 2006 *ad silv. V, 1, 1*, nei seguenti termini: "whereas Pygmalion asked that life be given to a statue, Abascantus tries to immortalize his wife in artistic representation".

⁶⁹ ROSATI 2002, pp. 246-248.

⁷⁰ *carm. IV, 8, 1-12 donarem pateras grataque commodus, / Censorine, meis aera sodalibus, / donarem tripodas, praemia fortium / Graiorum, neque tu pessuma munerum / ferres, divite me scilicet artium / quas aut Parrhasius protulit aut Scopas, / hic saxo, liquidis ille coloribus / sollers nunc hominem ponere, nunc deum. / sed non haec mihi vis, nec tibi talium / res est aut animus deliciarum egens: / gaudes carminibus; carmina possumus / donare, et pretium dicere muneri.*

doppia ispirazione divina, che deriva dall'unione, riflessa anche nella giustapposizione *Apolline Caesar*, del nume greco di Apollo e soprattutto di quello romano di Cesare (14 *iuncto mihi semper Apolline Caesar*). Priscilla potrà “vivere” solo attraverso la poesia di Stazio perché vita e poesia sono, in ultima istanza, un dono di Domiziano, imperatore, dio e Musa.

Una prospettiva in parte diversa, in cui la riflessione su parola e immagine va oltre la retorica dell'omaggio cortigiano, si osserva nell'opera di Marziale. L'immortalità del ritratto poetico rispetto a quello figurativo rivendicata dall'epigramma efrastico si spiega anche alla luce della funzione del genere quale complemento, concreto o ideale, di immagini reali o astratte⁷². Un esempio interessante è l'epigramma VII, 84:

*dum mea Caecilio formatur imago Secundo
spirat et arguta picta tabella manu,
i, liber, ad Geticam Peucen Histrumque iacentem:
haec loca perdomitis gentibus ille tenet.
parva dabis caro sed dulcia dona sodali:
certior in nostro carmine vultus erit;
casibus hic nullis, nullis debilis annis
vivet, Apelleum cum morietur opus.*

Mentre l'*imago* che lo ritrae sta prendendo vita su una *tabella* destinata a Cecilio Secondo⁷³, Marziale afferma che nel frattempo sarà il libro stesso, a cui si rivolge con un'apostrofe, a offrire all'amico lontano un dono piccolo, ma gradito⁷⁴. Dalla poesia che esso contiene – *in nostro carmine* (6) si contrappone alla *tabella* (2) realizzata dalla mano anonima – potrà infatti emergere il *certior ... vultus* (6) del compagno-poeta. Gli epigrammi stessi saranno dunque in grado di restituire i tratti del loro autore in maniera molto più vivida di quanto possa fare la sua raffigurazione visuale.

Il concetto si carica di tutta la sua pregnanza se si considera il valore semantico di *vultus*. Il termine, infatti, indica la “faccia interiore”, le affezioni dell'animo, e quindi – come afferma Cicerone – i *mores* di ciascun individuo⁷⁵. Ed è proprio il *vultus*, inteso come complesso di sentimenti intimi e mutevoli, che il ritratto figurativo non può catturare. Una difficoltà connaturata che viene messa in luce anche nell'epigramma X, 32, in cui Marziale mostra all'amico Cedi-ciano un dipinto con l'immagine di Marco Antonio Primo nel pieno dei suoi anni. Il capolavoro – afferma il poeta – si aggiudicherebbe il primato assoluto se solo non si limitasse a “riportare” il volto del soggetto (2 *quos referat vultus*), ma riuscisse a cogliere quanto realmente si cela in esso; se l'arte, in altre parole, potesse *effingere* i *mores* e l'*animus* (5-6 *ars utinam mores animumque effingere posset! / pulchrior in terris nulla tabella foret*)⁷⁶, ovvero rappresentare quanto solo la poesia è in grado di cogliere.

Torniamo all'epigramma VII, 84. In primo luogo, in quanto creazione originale di Marziale, esso reca in sé una traccia autentica del suo autore, la quale si ravviva ogni volta, attraverso la parola scritta, nella memoria di chi legge. È l'immagine mentale di cui parla il componimento di *Tristia* I, 7: il destinatario dell'epistola in versi viene invitato a non guardare solo l'*effigies* di Ovidio, ora esule, impressa sulla superficie esigua dell'anello che porta al dito, ma anche la *maior imago* dell'amico-poeta che si forma alla lettura dei suoi carmi, simili a specchi che “magnificano” la persona stessa di colui che li ha composti – con un gioco di grandezze suggerito anche dal riferimento al poema maggiore, le *Metamorfosi* (11-13 *sed carmina maior imago / sunt mea [...] / carmina mutatas hominum dicentia formas*). Allo stesso modo, *maior* (“più adulta”, ma anche “più grandiosa” in quanto eterna) sarà l'*imago* poetica che Marziale realizza in *chartis* per il giovane Camonio Rufo, prematuramente scomparso, rispetto a quella di lui infante conservata nella *pictura* (IX, 76, 9-10 *sed ne sola tamen puerum pictura loquatur, / haec erit in chartis maior imago meis*).

In secondo luogo, poi, il componimento epigrammatico gode dell'eternità propria delle opere letterarie che, per dirla con Ovidio, “mancano della morte”⁷⁷, in contrasto con il ritratto figurativo che invece è destinato a “morire” (un'opposizione rilevata da *vivet e morietur* al v. 8). La morte dell'arte pittorica, cioè il suo essere *delebilis* (7), è espressa con un riferimento all'*Apelleum ... opus* (8), che indica l'opera specifica di Apelle (o degna di Apelle)⁷⁸, ma che vale

⁷¹ GIBSON 2006 *ad loc.*

⁷² MATTIACCI 2013. Per epigrammi che “integrano” idealmente delle *imagines*, cfr. Mart. IX, *praef.* 5-8 (versi da accompagnare al ritratto di Marziale esposto nella biblioteca di Stertino Avito); IX, 76 (Camonio Rufo); cfr. anche VII, 69 (Teofila).

⁷³ È possibile che l'immagine si trovi proprio sul frontespizio del *liber*: MATTIACCI 2013, p. 208.

⁷⁴ *Parva ... sed dulcia dona* (5), un'espressione ricalcata – come mi fa notare A. Pittà – sull'omerico δόσις δ' ὀλίγη τε φίλη τε (*Od.* VI, 208; XIV 58).

⁷⁵ *Cic. leg.* I, 27 *is, qui appellatur vultus, qui nullo in animante esse*

praeter hominem potest, indicat mores; BETTINI 2000, pp. 322-327.

⁷⁶ Questo distico è riportato anche sullo sfondo del ritratto dedicato alla defunta Giovanna Tornabuoni realizzato da D. Ghirlandajo e datato al 1488. Al posto di *posset*, attestato anche nell'*editio princeps* degli *Epigrammi* (Ferrara 1471), il cartiglio riporta *posset*, la lezione degli *Itali*. In questo modo, l'artista si starebbe rivolgendo direttamente all'Arte con un'esclamazione che rivendica sì l'eccellenza del pittore, ma che al contempo mette in luce i limiti della ritrattistica stessa.

⁷⁷ *Ov. am.* I, 15, 32 *carmina morte carent*.

⁷⁸ Cfr. anche Mart. XI, 9, 2 *spirat Apellea redditus arte Memor*.

anche come metonimia universale per il concetto di *imago*, “immagine dipinta”, “pittura”, richiamato nel primo verso. In effetti, che persino i capolavori di Apelle fossero corruttibili (e verosimilmente già corrotti al tempo di Marziale) lo conferma anche Plinio il Vecchio, il quale ricorda – ricorrendo peraltro al lessico della decadenza fisica e dell’ invecchiamento – che la parte inferiore del dipinto raffigurante l’ Afrodite *Anadyomene* si era deteriorato e che la tavola stessa, invecchiando, si era poi rovinata al punto che Nerone aveva dovuto sostituirla con una copia (*nat. XXXV, 91 cuius inferiorem partem corruptam qui reficeret non potuit reperiri, verum ipsa iniuria cessit in gloriam artificis. consenuit haec tabula carie, aliamque pro ea substituit Nero in principatu suo Dorothei manu*)⁷⁹.

La chiusa del componimento dunque non è che un’ affermazione di trionfo: il pittore più grande della Grecia viene vinto da Marziale, esponente del genere letterario più “piccolo”, l’ epigramma, che ora sopravanza le immagini figurative di cui spesso rappresenta il complemento ancillare, per affermarsi esso stesso come opera d’ arte a pieno titolo. O meglio, è l’ affermazione di un *doppio* trionfo: della poesia sulla pittura (in particolare, della poesia latina apparentemente più umile sulla pittura greca più sublime) e, ancora una volta, della Roma flavia sulla Grecia antica.

Come si è visto, nella poesia flavia d’ omaggio il catalogo degli antichi maestri greci non dice molto degli artefici in sé o delle loro opere. Attraverso l’ accumulo di nomi illustri nei vari ambiti dell’ arte, esso diviene piuttosto uno strumento retorico per la costruzione letteraria di un mondo perfetto, in cui idealmente converge, da ogni angolo del mondo e da ogni secolo della storia, tutto ciò che è sinonimo di eccellenza. In una Roma che ormai rappresenta non solo il centro dello spazio, ma anche il culmine del tempo, l’ identità greca di figure quali Apelle, Fidia, Policlete, Mirone etc., nonché la loro appartenenza al passato vengono armoniosamente fuse nel presente romano che essi stessi avrebbero desiderato celebrare con la loro arte. Nella poesia dedicata ai patroni, pittori e scultori greci sono presenze vive, tangibili nelle opere da collezione di cui i signori amano circondarsi come capitale materiale e culturale che contribuisce a definire la loro stessa identità sociale. Nei componimenti per l’ imperatore, poi, essi sono addirittura inquadrati in una nuova idea della storia dell’ arte e della storia stessa. La natura straordinaria delle loro conquiste tecniche e artistiche è riletta *ex post* come preludio a qualcosa di ancora più grandioso, la vera perfezione inverata dalla Roma di Domiziano, un dio in terra alla cui corte gli unici artisti non possono che essere gli dèi.

⁷⁹ CITRONI MARCHETTI 2011, pp. 49-50.

Bibliografia

- BARCHIESI 2001 = BARCHIESI A., *Occhi eruditi*, in FABBRINI F., BERTINI CONIDI R. (a cura di), *Il collezionismo nel mondo romano dall'età degli Scipioni a Cicerone* (Maecenas 1), Arezzo 2001, pp. 59-66.
- BESSONE 2023 = BESSONE F., *The Hut and the Temple: Private Aetiology and Augustan Models in Silvae 3.1*, in LÓIO A. (ed.), *Editing and Commenting on Statius' Silvae* (Mnemosyne Suppl. 464), Leiden-Boston 2023, pp. 197-225.
- BESSONE c.d.s. = BESSONE F., *A Style for the Emperor. Statius' Poetic Monuments for Domitian*, in RAIMONDI COMINESI A., AUGOUSTAKIS A., BUCKLEY E., DE HAAN N., MOORMAN E., STOCKS C. (eds.), *The Damned Despot. Reassessing Domitian and His Legacy* (Euhormos: Greco-Roman Studies in Anchoring Innovation), Leiden, in corso di stampa.
- BETTINI 2000 = BETTINI M., *Le orecchie di Hermes. Studi di antropologia e letterature classiche*, Torino 2000.
- BONADEO 2010 = BONADEO A., *L'Hercules Epitrapezios Novi Vindicis. Introduzione e commento a Stat. silv. 4, 6* (Studi latini 72), Napoli 2010.
- BRAVI 2012 = BRAVI A., *Ornamenta urbis. Opere d'arte greche negli spazi romani*, Bari 2012.
- CITRONI 1975 = CITRONI M. (a cura di), *M. Valerii Martialis Epigrammaton liber I*, Firenze 1975.
- CITRONI 2019 = CITRONI M., *L'architetto e il cielo. Interpretazione di Marziale 7, 56, 1 (con un appunto su Ovidio, Tristia, 3, 1, 63)*, in *StClOr* 65, 2019, pp. 245-261.
- CITRONI MARCHETTI 2011 = CITRONI MARCHETTI S., *La scienza della natura per un intellettuale romano. Studi su Plinio il Vecchio* (Biblioteca di Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici 22), Pisa-Roma 2011.
- COURTNEY 1990 = P. Papini Stati *Silvae*, recognovit brevis adnotatione critica instruxit COURTNEY E., Oxford 1990.
- CUCCHIARELLI 2018 = CUCCHIARELLI A., *Come Orazio a Tivoli, ma senza pensieri (Stat. silv. I 3)*, in *AevumAnt* 18, 2018, pp. 159-203.
- DUFALLO 2023 = DUFALLO B., *Hellenic Horses. Domitianic vs. Augustan Hellenism in Statius, Silvae I.1*, in DUFALLO, B., FABER, R.A. (eds.), *Comparing Roman Hellenisms in Italy*, Ann Arbor 2023, pp. 110-141.
- GALASSO 2021 = GALASSO L., *Il patrono per forza: la creazione di un patronato nel IV libro delle Epistulae ex Ponto*, in *Cahiers des études anciennes* 58, 2021, online.
- GIBSON 2006 = GIBSON B. (ed.), *Statius. Silvae 5*, Oxford 2006.
- LINDSAY 1929² = M. Val. Martialis *Epigrammata*, recognovit brevis adnotatione critica instruxit LINDSAY W.M., Oxford 1929².
- MATTIACCI 2013 = MATTIACCI S., *Quando l'immagine ha bisogno della parola: riflessioni sulla poetica dell'ekphrasis nell'epigramma latino*, in *Prometheus* 39, 2013, pp. 207-226.
- MERLI 2013 = MERLI E., *Dall'Elicona a Roma. Acque ispiratrici e lima poetica nell'Ovidio dell'esilio e nella poesia flaviana di omaggio* (Beiträge zur Altertumskunde 318), Berlin-Boston 2013.
- NEWLANDS 2002 = NEWLANDS C.E., *Statius' Silvae and the Poetics of Empire*, Cambridge 2002.
- PAPINI 2021 = PAPINI M., *L'evidenza delle parole: ville, costruzioni e ornamenti nelle Silvae di Stazio*, in *StClOr* 67, 2021, pp. 509-525.
- PAPINI 2023 = PAPINI M., *Tra misure e magnificenza: lo Zeus di Olimpia da Callimaco a Marziale*, in *AevumAnt* 23, 2023, pp. 147-172.
- PITTÀ 2021 = PITTÀ A. (a cura di), *P. Papinius Statius. Silvae, liber I. I carmi di Domiziano*, I, Firenze 2021.
- PRIOUX 2008 = PRIOUX É., *Petits musées en vers. Épigamme et discours sur les collections antiques*, Paris 2008.
- ROSATI 2002 = ROSATI G., *Muse and Power in the Poetry of Statius*, in SPENTZOU E., FOWLER D. (eds.), *Cultivating the Muse. Struggles for Power and Inspiration in Classical Literature*, Oxford 2002, pp. 229-251.
- ROSATI 2003 = ROSATI G., *Dominus/domina: moduli dell'encomio cortigiano e del corteggiamento amoroso*, in GAZICH R. (a cura di), *Fecunda licentia. Tradizione e innovazione in Ovidio elegiaco*, Milano 2003, pp. 49-69.
- SCHÖFFEL 2002 = SCHÖFFEL Ch. (Hrsg.), *Martial. Buch 8*, Stuttgart 2002.
- ZANKER 2003 = ZANKER G., *New Light on the Literary Category of "Ekphrastic Epigram" in Antiquity: The New Posidippus (Col. X 7-XI 19 p. Mil. Vogl. VIII 309)*, in *ZPE* 143, 2003, pp. 59-62.
- ZEINER 2005 = ZEINER N.K., *Nothing Ordinary Here. Statius as Creator of Distinction in the Silvae*, New York-London 2005.