

Togliere la mano dal quadro. Arte, natura e comunicazione della conoscenza in Plinio

Rosa Rita Marchese

Università di Palermo

/ Abstract

La riflessione di Plinio sulle nozioni di completezza/incompletezza in rapporto al giudizio estetico sulla perfezione delle opere d'arte rivela qualcosa anche sull'approccio teorico da riservare alla conoscenza della natura? La tensione tra 'finito' e 'non finito' ha delle conseguenze sui modi in cui Plinio promuove la comunicazione delle conoscenze? Si può forse cominciare a rispondere a queste domande ripercorrendo le tracce di un rapporto sotterraneo con il *De officiis* di Cicerone, opera parimenti animata da una simile tensione, ed esplicitamente menzionata e lodata nella lettera prefatoria dell'enciclopedia pliniana. Contemporaneamente si potrà verificare, attraverso alcuni iniziali sondaggi, l'ipotesi che Plinio nutra l'idea che la conoscenza incompleta appartenga costitutivamente all'uomo con la scelta di una scrittura onnivora, classificatrice, talora dispersiva, eppure in grado di completare, nell'unico modo possibile, il rapporto conoscitivo con la natura.

*Does Pliny's reflection on the notions of completeness/incompleteness – in relation to the aesthetic judgment on the perfection of artworks – also reveal something about the theoretical approach to be reserved for the knowledge of nature? Does the tension between perfection and imperfection have an impact on the ways Pliny promotes knowledge communication? This paper aims to answer these questions by retracing the paths of a subterranean relationship with Cicero's *De Officiis*, a work animated by a similar tension, and explicitly praised in the prefatory letter of Pliny's encyclopaedia. Secondly, this paper will verify the hypothesis according to which Pliny harbors the idea that incomplete knowledge belongs constitutively to human beings. Evidence of this will be the author's choice of an omnivorous, classifying, dispersive writing style, yet still capable of expressing the perfectibility of the cognitive relationship with nature.*

/ Keywords

*Finished/unfinished artworks; Cicero's *De Officiis*; Knowledge; Nature.*

L'opera letteraria è una di queste minime porzioni in cui l'universo si cristallizza in una forma, in cui acquista un senso, non fisso, non definitivo, non irrigidito in un'immobilità mortale, ma vivente come un organismo.

Italo Calvino, *Cominciare e finire*, in *Lezioni americane* (Milano: Mondadori 2013³⁵), 140.

1. Tensioni esplicite, tensioni sotterranee

In queste pagine intendo riaprire il confronto con le idee antiche di 'compiuto', 'completo', 'finito', 'perfetto' e i loro contrari, facendo tesoro di quanto il dibattito critico ha già messo a fuoco¹ e tornando a interrogare i passi della *Naturalis historia* che ci portano a contatto con una specifica riflessione su questi temi. Di opere d'arte incompiute, più ammirate di quelle compiute, Plinio scrive nei capitoli 92 e 145 del libro 35 dell'opera, in cui si sofferma sulla pittura. L'esposizione dello sviluppo dell'arte in Grecia e in Roma sosta su aspetti che si presentano come fuori dall'ordinario; secondo una linea interpretativa ben consolidata negli studi pliniani, la tendenza paradossografica pare addirittura prevalere sulle intenzioni enciclopediche dichiarate.² Restano tuttavia aperte alcune domande: per esempio, se la riflessione sulle nozioni di completo/incompleto, compiuto/incompiuto, formulata in rapporto al giudizio estetico sulla perfezione delle opere d'arte, riveli qualcosa anche sull'approccio teorico da riservare alla conoscenza della natura, e se dunque la tensione tra 'finito' e 'non finito' abbia delle conseguenze sui modi in cui Plinio promuove la comunicazione delle conoscenze attraverso la scrittura.³ Il percorso che seguirò non sarà lineare, e ci consentirà di toccare con mano ancora una volta la

¹ In particolare, sono importanti per la riflessione strutturata che propongono i saggi riuniti in *Opus imperfectum. Monumenti e testi incompiuti del mondo greco e romano* – Scienze dell'antichità 25.3, a cura di Massimiliano Papini (Roma: Quasar, 2019). Inoltre, Massimiliano Papini, "Firmare un'opera come se fosse l'ultima: l'imperfetto e l'incompiuto in Plinio il Vecchio", *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 108 (2017): 39–54.

² Trevor Murphy, *Pliny the Elder's Natural History. The Empire in the Encyclopedia* (Oxford: Oxford University Press, 2004), 18–22; 37–38. Una riconsiderazione di questa tendenza peculiare della scienza romana in Elisa Romano, "Pensare le credenze. Le *opiniones* nella cultura romana attraverso una lettura di Cicerone", *I quaderni del ramo d'oro*, 2 (1998): 137–157.

³ Interrogativi analoghi sono formulati in Anna Anguissola, *Pliny the Elder and the Matter of Memory* (London-New York: Routledge, 2022), 78: "Pliny's concern with the status of art and the limits of human ingenuity are concentrated in the anecdotes regarding the unfinished and unrestored (nay, *unrestorable*) images of Aphrodite. The two questions that these incidents elicit are the following. First, what is the relationship between an artwork's value and the elements of craftsmanship, aesthetic merit, and the prestige of tradition? And second, what is the place of integrity and completion – in other words, the elusive concepts of *formal perfection* – within the *Natural History's* ethical and epistemic framework?"

complessità e lo spessore di un testo mai ingenuo, mai banale nonostante l'apparenza.⁴ I passi che rileggeremo, pur essendo assai noti, ci metteranno in effetti sulle tracce di un rapporto sotterraneo tra la *Naturalis historia* e il *De officiis* di Cicerone, opera esplicitamente menzionata e lodata nella lettera prefatoria dell'enciclopedia pliniana e, a mio avviso, parimenti condizionata dalla medesima tensione.⁵ Riemergendo infine da questa deviazione, potremo sostenere con qualche argomento in più, e con l'ulteriore apporto di alcuni mirati sondaggi testuali, nello spazio parziale di queste pagine, l'ipotesi che Plinio nutra l'idea che appartenga costitutivamente all'uomo una conoscenza 'imperfetta', eppure degna di gloria, e puntelli questa postura con la scelta di una scrittura onnivora, classificatrice e inevitabilmente dispersiva che riproduce metonimicamente i processi di riduzione dello spazio cognitivo tra uomo e natura, accettando il dato di fatto di una materia che esiste in sé e attuando processi di deframmentazione progressiva per compiere il rapporto conoscitivo con la realtà nell'unico modo possibile all'uomo. La valorizzazione di un'ipotesi del genere, peraltro, arricchisce di senso la possibilità stessa di rileggere Plinio in chiave ecocritica.⁶

⁴ Tanti i giudizi semplificatori che sull'opera pliniana si sono depositati nel tempo; si veda, a titolo esemplificativo, William H. Stahl, *La scienza dei Romani*, trad. di Iole Rambelli (Bari: Laterza, 1974; rist. 1991), 138: "Aveva una sensibilità particolare per gli argomenti di interesse umano, ed era abilissimo nello scegliere le notizie più avvincenti negli aridi volumi che andava saccheggiando. Quello che lo affascina di più non è in realtà la scienza, bensì i fenomeni curiosi della scienza naturale".

⁵ Come ho provato a mostrare in "*Sed redeo ad formulam* (*Off.* 3.20). Completeness and Imperfection in Cicero's *De officiis*", in *Labor Imperfectus: Unfinished, Incomplete, Partial Texts in Classical Antiquity*, ed. Jacqueline Fabre-Serris, Marco Formisano, and Stavros Frangoulidis (Berlin: Walter de Gruyter, 2024), 165–187, è possibile interpretare la forma imperfetta dell'ultima opera di Cicerone come l'esito della scelta epistemologica di scrivere degli *officia*, regole per indirizzare la condotta di "uomini imperfetti"; in questo senso, incompletezza e imperfezione si rivelano come elementi costitutivi del testo, oltre che frutto di una mancata (e assai controversa, nella tradizione di studi) revisione editoriale dell'autore.

⁶ Prospettiva adeguata a tematizzare, in Plinio, l'adozione di una postura conoscitiva che ridimensiona profondamente l'*agency* umana in rapporto alla natura, pur collocandosi entro la cornice antropocentrica disegnata dalla tradizione filosofica. Nell'opera di Plinio, in effetti, una lettura ecocritica pare possibile provando a tenere contemporaneamente d'occhio le categorie che costruiscono l'idea culturale di natura e la natura stessa nel porsi come dato di fatto, nel solco tracciato da Greg Garrard, *Ecocriticism* (Routledge: New York, 2012²). Si veda anche Verity Platt, "Ecology, ethics and Aesthetics in Pliny's the Elder's *Natural History*", *Journal of the Clark Art Institute*, 17 (2018): 219–42, che sottolinea: "This is particularly important for our approach to ancient thinking about the relationship between art and the environment. The *Natural History* may be a foundational text for the discipline of art history, but it is first and foremost an exuberant catalogue, exploration, and celebration of the material stuff of *natura*, driven by a complex and self-conscious ethical examination of humanity's relationship to the natural world", 221. La spinta verso l'individuazione di un ordine altro e diverso che funzioni nella scrittura pliniana, un'organizzazione sotterranea che proceda per transizioni metonimiche costruendo infrastrutture comuni, per esempio tra zoologia e antropologia, si rintraccia già nel molto critico, ma importante saggio di Mario Vegetti, "Zoologia e antropologia in Plinio", in *Plinio il Vecchio sotto il profilo storico e letterario. Atti del Convegno di Como, 5–6–7 ottobre 1979. Atti della Tavola rotonda nella ricorrenza centenaria della morte di Plinio il Vecchio, Bologna 16 dicembre 1979*, a cura di Luigi Alfonsi, Alessandro Ronconi (Como: New Press, 1982), 117–131.

2. Pitture incompiute. Curiosità o spia di una postura epistemologica?

Come è noto, nei libri 34–35 Plinio descrive le arti quali applicazioni della materia, dei minerali e dei metalli che sta classificando.⁷ Al racconto del progresso tecnico posto in essere dagli *artifices* si affiancano considerazioni che mettono a fuoco aspetti inaspettati, fuori dall'ordinario.⁸ Così, per esempio, nella rassegna di nomi e tecniche della bronzistica, Plinio si sofferma su un artista in cui la cura tecnica si dissolve in una mozione contraria al compimento della rappresentazione:

Ex omnibus autem maxime cognomine insignis est Callimachus, semper calumniator sui nec finem habentis diligentiae, ob id catatexitechnus appellatus, memorabili exemplo adhibendi et curae modum. Huius sunt saltantes Lacaenae, emendatum opus, sed in quo gratiam omnem diligentia abstulerit (Plin. nat. 34.92).

Fra tutti il più famoso, per il soprannome, è Callimaco, sempre pronto a denigrarsi e di uno scrupolo infinito, chiamato per questo “il Perfezionista”, un esempio memorabile della necessità di conservare la misura anche nella ricerca della perfezione. Di lui sono le *Danzatrici Spartane*, opera senza il minimo difetto, ma in cui la precisione ha tolto tutta la grazia.

Callimaco conserva nell'appellativo con cui viene ricordato la propensione al dettaglio, l'ossessione di una precisione che si dissolve però nell'incapacità di *habere finem*, esemplarità che Plinio considera memorabile e tuttavia suscettibile di critica: la *diligentia* artistica⁹ (e Callimaco, oltre che bronzista, fu anche pittore) può sottrarre all'opera la sua *gratia*, nozione bivalente che illustra come l'eccesso di cura risulti del tutto controproducente sia rispetto all'esito estetico finale di un'opera sia in relazione al favore che può suscitare in chi la contempla.¹⁰ La ricerca della perfezione formale dell'artista avvia un processo di polverizzazione degli interventi e non appare compatibile con il risultato di un manufatto apprezzabile e in grado di incontrare il gradimento del pubblico.¹¹

⁷ La contestualizzazione della storia delle arti entro il profilo più ampio della *Naturalis historia*, per conseguire una più profonda conoscenza delle dinamiche del testo, è un'esigenza riconosciuta nella bibliografia pliniana più recente; si veda Sorcha Carey, *Pliny's Catalogue of Culture. Art and Empire in the Natural History* (Oxford: Oxford University Press, 2002), che mette a fuoco il potere ermeneutico dei libri sulle arti per esplorare, del progetto pliniano, il suo proporsi come ‘catalogo’ dell'impero romano. Sui libri in questione anche Jacob Isager, *Pliny on art and society: the Elder Pliny's chapters on the history of art* (London: Routledge, 1991). Da ultimo, in ordine di tempo, si veda il volume appena pubblicato, mentre scrivo, di Valérie Naas, *Anecdotes artistiques chez Pline l'Ancien. La constitution d'un discours romain sur l'art* (Paris: Sorbonne Université Press, 2023).

⁸ Sulla compresenza tra registro enciclopedico e registro paradossografico Valérie Naas, *Le projet encyclopédique de Pline l'Ancien* (Rome: Ecole française de Rome, 2002), 245–292. Su come la prospettiva paradossografica sia complice, in Plinio, della elaborazione di un'estetica complessa si veda Verity Platt, “The Matter of Classical Art History”, *Daedalus* 145, no. 2 (2016): 69–78, in particolare 75.

⁹ Su questa nozione Ellen Eva Perry, “Notes on *diligentia* as a term of Roman art criticism”, *Classical Philology* 95, no. 4 (2000): 445–458. Approfondimento, anche terminologico, in Naas, *Anecdotes artistiques*, 329–334.

¹⁰ Anguissola, *Pliny the Elder*, 80–83.

¹¹ Sulla duplicità della nozione di *gratia* rinvio almeno alle note pagine di Emile Benveniste, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, I, trad. di Maria Antonia Liborio (Torino: Einaudi, 1976), 151–153.

Su questa scia, quando comincia a seguire le linee dello sviluppo dell'arte pittorica e si sofferma sul contributo di Parrasio, Plinio non manca di illuminare gli esiti diversi cui può approdare la ricerca della perfezione tecnica:

Parrhasius Ephesi natus et ipse multa contulit. Primus symmetriam picturae dedit, primus argutias volutus, elegantiam capilli, venustatem oris, confessione artificum in liniis extremis palmam adeptus. Haec est picturae summa subtilitas. Corpora enim pingere et media rerum est quidem magni operis, sed in quo multi gloriam tulerint; extrema corporum facere et desinentis picturae modum includere rarum in successu artis invenitur. Ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere, ut promittat alia post se ostendatque etiam quae occultat (nat. 35.67–68).

Parrasio, nato a Efeso, dette anche lui un grande contributo alla pittura. Per primo le dette la simmetria, per primo curò i particolari del viso, l'eleganza dei capelli, la bellezza della bocca, e per riconoscimento degli altri artisti conquistò il primato nelle linee di contorno del corpo: e questo costituisce, in pittura, la massima raffinatezza. È infatti prova di grande perizia dipingere i corpi e le parti interne degli oggetti, ma in quest'ambito molti hanno riportato la gloria; invece rappresentare i contorni dei corpi e racchiudere entro un limite la modalità di scorcio dell'immagine, là dove essa si va perdendo, questo è un risultato che si ottiene raramente nell'arte. Infatti la linea di contorno deve come girare su se stessa e finire in modo da lasciare immaginare altri piani dietro di sé e da mostrare anche quelle parti che nasconde.

Parrasio merita di essere ricordato per il ruolo normativo che ha avuto nel percorso di raggiungimento della simmetria delle parti; eppure, di lui Plinio sottolinea il primato nella definizione dei contorni. La gloria conseguibile dipingendo corpi e parti centrali di un oggetto è condivisibile con tanti: ma la *subtilitas* più grande in pittura si raggiunge, ed è appunto il caso dell'artista di cui sta parlando, nella resa della linea di contorno, che deve essere in grado di suggerire alla vista ciò che nasconde.¹² Un'idea del limite,¹³ del margine, del particolare che stavolta appare vincente, portatrice di una rappresentazione della realtà più adeguata alla sua complessità. La perfezione nella rappresentazione pittorica di Parrasio si rintraccia nell'essere capace di *promittere* ciò che non può, concretamente, rappresentare. Un'anticipazione percettiva, parziale, eppure efficacemente costruttiva dell'intero che l'osservatore non può vedere.

Nel confronto tra Apelle e Protogene Plinio torna a contrapporre *gratia* e *diligentia*, in termini simili a quelli già usati per valutare l'arte di Callimaco:

Praecipua eius in arte venustas fuit, cum eadem aetate maximi pictores essent; quorum opera cum admiraretur, omnibus conlaudatis deesse illam suam venerem dicebat, quam Graeci χάριτα vocant; cetera

¹² Su questo punto Angela Daneu Lattanzi, "A proposito dei libri sulle arti", in *Plinio il Vecchio sotto il profilo storico e letterario*, 100–101.

¹³ Helen L. Morales, "The torturer's apprentice: Parrhasius and the limits of the arts", in *Art and Text in Roman culture*, ed. Jas Elsner (Cambridge-New York: Cambridge University Press, 1996), 182–209.

omnia contigisse, sed hac sola sibi neminem parem. Et aliam gloriam usurpavit, cum Protogenis opus inmensi laboris ac curae supra modum anxiae miraretur; dixit enim omnia sibi cum illo paria esse aut illi meliora, sed uno se praestare, quod manum de tabula sciret tollere, memorabili praecepto nocere saepe nimiam diligentiam (nat. 35.79–80).

La grazia della sua arte era inarrivabile, sebbene vivessero nella stessa epoca pittori grandissimi: ma, anche ammirando le loro opere, dopo averli lodati tutti, diceva che mancava loro quella sua particolare grazia che i Greci chiamano *charis*; tutte le altre qualità potevano ben possederle, ma in questa sola nessuno gli era pari. E si attribuì un altro titolo di gloria: ammirando l'opera di Protogene, frutto di un'immensa fatica e di un'attenzione meticolosa fino all'eccesso, disse infatti che in tutto era pari a lui o a lui superiore: in una cosa sola egli era superiore, perché sapeva togliere la mano da un quadro: è una regola da non dimenticare, spesso l'eccesso di scrupolo nuoce al risultato.

È la *charis*, parola greca che in latino viene resa abitualmente con *gratia*, che Apelle riconosce alle sue opere. Inoltre, rispetto a Protogene, egli possiede in più la capacità di *manum tollere e tabula*. La *scientia*, la più grande competenza che Apelle stesso si attribuisce è quella di sapere quando finire.¹⁴ Per la realizzazione di un'opera compiuta sotto il profilo della *gratia* e della *venustas*, a risultare determinante è il limite posto all'infinita cura e all'interminata serie di interventi, una regola individuata come *praeceptum memorabile*, necessario e salutare rimedio ai danni inevitabili prodotti da un'eccessiva diligenza.¹⁵

Certo, il *praeceptum* di cui Plinio ci riferisce è più narrato che spiegato.¹⁶ Il talento peculiare di Apelle gli consente di intervenire e concludere il proprio lavoro al momento giusto, operando una frammentazione controllata dei processi di rappresentazione artistica: ma come si realizza e si trasmette tale *scientia*? Nel momento stesso in cui il discorso pliniano sembra assumere una piega normativa, ecco che essa si conclude nella narrazione piana di un aneddoto che racconta le capacità straordinarie di quello che viene riconosciuto come il pittore più grande nato nell'antichità.¹⁷ Sembrerebbe un modo per esplicitare i limiti di quello che nei

¹⁴ Italo Calvino, *Lezioni americane* (Milano: Mondadori, 2013³⁵): “Comunque, inizio e finale, anche se possiamo considerarli simmetrici su un piano teorico, non lo sono su un piano estetico”, 139. La conferenza *Cominciare e finire*, pensata come prima conferenza, rimase tragicamente incompiuta.

¹⁵ Anguissola, *Pliny the Elder*, 53: “The success of a creation rests on a delicate balance between selection and completeness or, in art-historical terms, between *gratia* and *diligentia*”. Sull'elogio della giusta misura anche Naas, *Anecdotes artistiques*, 334–346.

¹⁶ “La missione di Plinio [...] è quella di salvare e riassumere un sapere precedente che rischia di perdersi e, nel fare questo, se le spiegazioni eziologiche sono tendenzialmente evitate non è soltanto perché l'enciclopedista romano non ne è all'altezza, ma soprattutto perché non rientrano nella logica divulgativa dell'opera”; così Pietro Li Causi, “Le metamorfosi di un filosofo. Tracce presenze e mutazioni di Aristotele nella zoologia di Plinio”, *Annali online di Ferrara – Lettere*, 2 (2009): 80. Sull'utilizzazione, da parte di Plinio, degli aneddoti artistici per illuminare e difendere una prospettiva politica e morale romana sviluppa ampie argomentazioni Naas, *Anecdotes artistiques*, in particolare 191–274.

¹⁷ Ágnes Darab, “Natura, ars, historia. Anecdotic history of art in Pliny the Elder's *Naturalis Historia*. Part I”, *Hermes*, 142, no. 2 (2014): 206–224; “Part II”, *Hermes* 142, no. 3 (2014): 279–297.

processi artistici è autenticamente insegnabile, un punto di vista che in ogni caso denuncia, ancora una volta, la caratura specifica dell'opera di Plinio: una vocazione enciclopedica che si distende sulle pieghe varie, meravigliose e molteplici del reale, dei contenuti raccontati.¹⁸ D'altro canto, però, il tratto peculiare riconosciuto alla *scientia* di Apelle, che ne consacra le vette di perfezione, non è riassunto qui solo nella prospettiva autodiegetica e autovalutativa dell'artista; riemerge infatti in *nat.* 35. 81–83, nel famoso racconto della sfida 'a distanza' tra Protogene e Apelle. L'incontro fisico tra i due, impossibile per l'assenza ora dell'uno ora dell'altro pittore, è sostituito dal simbolico incontro dei loro segni sulla *tabula*.¹⁹ La competizione tra le linee sottili dei due pittori, che si sfidano proprio a partire dall'abilità tecnica della *tenuitas/subtilitas*, viene vinta da Apelle, e produce un quadro che appare perfetto in quanto misura le competenze dei due: un oggetto di apprezzamento ma soprattutto di meraviglia, un *miraculum* per tutti e, dice Plinio, soprattutto per gli *artifices*. La *tabula* non raffigura un oggetto o un soggetto reale, ma tre linee notevoli per la loro sottigliezza: per questa ragione appare vuota, e per ciò stesso, sottolinea Plinio, attira l'attenzione di chi la osserva, raggiungendo maggiore notorietà rispetto ad altre opere di riconosciuto valore. La presenza di questo riferimento anedddotico sembrerebbe motivata in ultima istanza dal moralismo di Plinio, che criticerebbe come l'interesse delle persone sia attratto più da stranezze, da singolarità, che da *opera egregia*.²⁰

Si tratta davvero di un interesse unicamente diretto alle stranezze e agli aspetti inusuali e curiosi dei fatti artistici? In realtà, come è noto, è l'intera opera pliniana a realizzare un irrequieto equilibrio tra fenomeni dotati di regolarità e normatività e fatti straordinari, che appare inappropriato secondo i criteri che guidano oggi la nostra conoscenza scientifica, ma che evidentemente erano parte della postura teorica della scienza antica, in particolare di quella pliniana.²¹ Come

¹⁸ Naas, *Le project encyclopédique*, 289–290: “Par ailleurs, la volonté de tout expliquer se heurte à la conception plinienne de la nature : rendre compte de tout phénomène naturel, ce serait assurer à l'homme une entière domination sur la nature ; or toute l'entreprise plinienne va contre cela. Et l'on peut penser que le mystère entourant les phénomènes merveilleux correspond mieux à la conception plinienne de la nature qu'une rationalité qui désacraliserait la nature, mère bienveillante et toute-puissante. Pline ne parvient pas à sortir de cette contradiction”.

¹⁹ Eva Falaschi, “Competing (in) Art. Rivalry Among Greek Artists and its Reception in the Imperial Age”, in *Polemics and Networking in Graeco-Roman Antiquity*, ed. Pieter d'Hoine, Geert Roskam, Stefan Schorn, and Joseph Verheyden (Turnhout: Brepols, 2021), 291–315.

²⁰ “Plinio, che è privo di criterio artistico personale, apprezza solo il valore monetale dei monumenti, e l'*ingenium* e l'*argumentum*, si compiace di far rilevare, quando capitano, le situazioni paradossali in fatto d'arte, indulgendo bonariamente alle debolezze umane. In questo quadro non si vedeva quasi nulla, e perciò era celebre; altrove (35, 91,145) sono le opere non finite che attirano e accarezzano di più la morbosa curiosità del pubblico. L'ironia è più forte e sferzante quando gli autori sono romani”, Plinio il Vecchio, *Storia delle arti antiche*, a cura di Silvio Ferri (Milano: Rizzoli, 2019), 202. Si tratta della ristampa del celebre “Plinio del Ferri”, come spiega Maurizio Harari, “Premessa”, ivi, 5. Il superamento della parzialità di questa lettura è ben delineato storiograficamente e metodologicamente in Carey, *Pliny's Catalogue*, in particolare 1–16, e trova ora una compiuta messa a punto critica in Naas, *Anecdotes artistiques*, in particolare 115–187.

²¹ Romano, “Pensare le credenze”, 140–142.

Valérie Naas ha ben evidenziato, l'inversione del rapporto tra norma ed eccezione, che conduce a privilegiare il meraviglioso e lo straordinario, è in Plinio l'esito di un'azione volta a descrivere la natura, che non consiste però nella riproduzione del mondo per come esso è, ma nella creazione di un mondo altro (36.101, *mundus alius in uno loco*), che viene sistematicamente confrontato e posto in bilancio con la prospettiva di conoscenza e di controllo sul reale centrata su Roma e sull'impero flavio.²² Una postura ideologica, quindi. La domanda che possiamo porci è se essa sia anche una postura epistemologica, un modo di vedere e interpretare il mondo. Le storie di artisti e di pittori che abbiamo passato in rassegna ci incoraggiano già a intravedere un interesse conoscitivo su come la creazione di immagini da parte di *artifices* si inquadri in un'idea di perfezione e di bellezza che non si misura, letteralmente, sulla *diligentia* e la *symmetria*, ma sul controllo dell'esercizio artistico stesso.²³ Se tutto questo era in qualche modo già presente nella teoria classicistica sviluppatasi a partire dal II a.C.,²⁴ è vero pure che emerge con decisione, in Plinio, il giudizio di valore rivolto agli artisti capaci di *tollere manum e tabula*, e cioè di fermarsi, controllando la pulsione ad approfondire la frammentazione, l'infinita ricerca di un livello ulteriore di precisione. Questo induce a chiedersi se, anche sul piano letterario e sul piano epistemologico, l'autore della *Naturalis historia* pensasse all'imperfezione come a uno sfondo costitutivo del modo in cui gli esseri umani apprendono e organizzano la conoscenza del cosmo in cui sono chiamati a vivere.²⁵ Di sicuro questo è il rumore di fondo che accomuna i suoi racconti sulle pitture e sui pittori, e che sentiamo quando Plinio si sofferma su due notissimi dipinti di Venere usciti dalla *manus* di Apelle:

Venerem exeuntem e mari divus Augustus dicavit in delubro patris Caesaris, quae anadyomene vocatur, versibus Graecis tali opere dum laudatur, victo sed inlustrato. 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. Apelles inchoaverat et aliam Venerem Coi, superaturus etiam illam suam priorem. Invidit mors peracta parte, nec qui succederet operi ad praescripta liniamenta inventus est (nat. 35.91–92).

²² Naas, *Le projet encyclopedique*, 1–3, e poi 449–472, offre un inquadramento del progetto pliniano nel quadro letterario dell'epoca, e inoltre Naas, *Anecdotes artistiques*, in particolare sul processo di 'appropriazione' posto in essere da Plinio. Si veda anche Li Causi, "Le metamorfosi del filosofo", 90, con discussione della relativa bibliografia.

²³ Secondo Papini, "Firmare un'opera come se fosse l'ultima", 46, l'alta valutazione del quadro costituito unicamente da linee fornisce, in Plinio, un parallelo per la valutazione dei quadri rimasti incompiuti.

²⁴ Naas, *Le projet encyclopedique*, 99 ss.

²⁵ Così Anguissola, *Pliny the Elder*, 81 ss.: "The moment when an artwork is finished appears to be determined by concerns regarding *quality* rather than *quantity*, that is, to be judged by the artist's sensibility rather than on account of quantifiable details. [...] While, at an earlier point, he introduces the artist's agency as all-important to the physical appearance of artefact (sc. the irreplaceable hand of Apelles), it is Nature who later emerges as decisive. Indeed, it is Nature whose sensibility for perfection surpasses the plan anticipated through human *liniamenta*".

Il divino Augusto dedicò nel tempio del padre Cesare una Venere uscente dalle acque, detta *Anadyomene*, un'opera esaltata in versi greci che hanno sì superato in valore il quadro stesso, ma lo hanno anche reso celebre. Quando la parte inferiore di quel quadro si rovinò, non si riuscì a trovare nessuno disposto a restaurarla; ma anche questo danno contribuì alla gloria dell'artista. Questo quadro è marcito invecchiando, e Nerone durante il suo principato lo sostituì con un'altra Venere, opera di Doroteo. Apelle aveva iniziato un'altra Afrodite a Cos, con cui voleva superare la precedente. La morte glielo impedì dopo che ne era stata compiuta una parte, e non si riuscì a trovare chi lo sostituisse nell'opera secondo le tracce indicate.

La Venere *Anadiomene* di Apelle ebbe una sede e una fase romana, preceduta dalla fama che avevano acquisito persino i poemi che l'avevano celebrata.²⁶ Plinio ha interesse a raccontare cosa accade quando il dipinto si deteriora per il trascorrere del tempo e gli attacchi di agenti esterni: non può essere restaurato perché non si riuscì a trovare un'artista capace di ripristinare (*reficere*) le parti mancanti. Il danno non sanabile aumenta la fama dell'opera, al di là della sua oggettiva bellezza, come se l'impossibilità di tornare integro costituisca valore aggiunto per il quadro rovinato.²⁷ A questo punto Plinio racconta di un'altra Venere, che Apelle aveva cominciato a dipingere a Cos, con l'intenzione esplicita di gareggiare con se stesso e superare in bellezza e perfezione la precedente e già nota *Anadiomene*. In questo caso, però, non riesce a finirla perché la morte lo coglie mentre l'opera è ancora in corso: pur essendo visibili le linee rimaste abbozzate, nessun pittore gli subentra per terminarla.²⁸ Riunendo qui due notizie tipologicamente e qualitativamente diverse sui quadri in questione, Plinio le trasforma in testimonianze dell'oggettiva insuperabilità di Apelle come artista, del quale non si possono restaurare le opere rovinare e non si può finire un'opera incompiuta.²⁹ Curiosità utili a consolidare il ritratto eccezionale di un pittore? Non del tutto, perché sulla celebrità delle opere non finite Plinio innesta una riflessione più generale:

²⁶ Esaurienti note *ad locum* in Gaio Plinio Secondo, *Storia Naturale*, diretta da G.B. Conte (Torino: Einaudi, 1982), vol. V, 389. Sull'attenzione che Plinio riserva alle celebrazioni epigrammatiche delle opere in questione Verity Platt, *Facing the Gods: Epiphany and Representation in Graeco-Roman Art, Literature and Religion* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 180–211.

²⁷ Come nota molto bene Lucia Faedo, si tratta di un apologo esemplare su come un'opera diventi 'incompleta' pur non essendo 'incompiuta', dunque per ragioni non legate alla volontà o alle responsabilità del suo artefice: "Incompiuto e incompleto sono condizioni distinte che rimandano a un intero da cui si differenziano per l'origine: ciò che è incompiuto non ha mai raggiunto l'interezza, condizione che invece può essere stata un precedente stato dell'incompleto", "L'incompiuto, l'incompleto e i *liniamenta reliqua*: sguardi sull'arte antica tra XV e XVIII secolo", *Opus imperfectum*, Scienze dell'Antichità 25, no. 3 (2019): 165.

²⁸ Seguendo ancora le considerazioni di Faedo, troviamo esemplificata un'opera "incompiuta": "Il non compimento di un'opera dipende strettamente dall'autore e dalle sue vicende; l'incompletezza è invece determinata dalle vicende dell'opera stessa in precedenza considerata finita", *ibid.*

²⁹ "Nonostante la diversa condizione uno stesso reverente rispetto aveva impedito di completarle, giacché la loro imperfezione non le rendeva meno mirabili e, anzi, acuiva il rimpianto per quanto era andato perso e per l'artista scomparso", *ibid.*

Illud vero perquam rarum ac memoria dignum est, suprema opera artificum in<p>erfectasque tabulas, sicut Irim Aristidis, Tyndaridas Nicomachi, Mediam Timomachi et quam diximus Venerem Apellis, in maiore admiratione esse quam perfecta, quippe in iis liniamenta reliqua ipsaeque cogitationes artificum spectantur, atque in lenocinio commendationis dolor est manus, cum id ageret, exstinctae (nat. 35.145).

Ma il fatto veramente raro e degno di memoria è che le ultime opere di certi artisti e i quadri lasciati incompiuti, come l'Iris di Aristide, i Tindaridi di Nicomaco, la Medea di Timomaco e la Venere di Apelle di cui abbiamo detto sopra, sono più ammirate che se fossero state finite: in esse infatti si possono osservare le linee del progetto della parte mancante, e cogliere quindi il pensiero stesso dell'artista e il rimpianto per la mano dell'artista venuta a mancare in piena attività, seduce e alimenta l'ammirazione del pubblico.

Nell'opera incompiuta, nelle linee rimaste tracciate e non finite, lo sguardo del pubblico si deposita e si compiace non meno, anzi assai di più, che se l'opera fosse compiuta: è la morte dell'artista a impedirgli di terminare l'opera.³⁰ A suscitare l'apprezzamento del pubblico è la possibilità di sostare, con lo sguardo, sull'interruzione prodotta dalla morte, che estingue il potere della mano. L'incompiuto diventa dotato di valore, 'come se' fosse esteticamente perfetto, proprio perché esprime il punto di arrivo consentito biologicamente alla mano dell'artista. Siamo decisamente distanti dall'idea che il non finito sia da ammirare perché in grado di riprodurre l'irrisolta imperfezione degli esseri umani.³¹ Il passo di Plinio illude, ma contemporaneamente delude ogni tentativo di proiettare su di esso la contemporanea, modernissima, estetica dell'incompiuto, che resta lontana dall'esperienza che la *Naturalis historia* propone ai suoi lettori.³² Se qualcosa Plinio intende trasmettere qui, di sicuro è l'idea che, nella valutazione di un'opera d'arte, l'apprezzamento del non finito nasce dal riconoscimento dell'espressione della *manus exstincta*, dell'estremo atto creativo dell'artista: della sua ultima volontà, in sé 'perfetta'.³³ Nel discorso

³⁰ Verity Platt, "Orphaned objects: the phenomenology of the incomplete in Pliny's «Natural history»", in *The embodied object in classical antiquity*, ed. Milette Gaifman, Verity Platt and Michael Squire (London: Association for Art History, 2018), 503 esorta a prendere sul serio "Pliny's insistence on the association between mortality and the incomplete", tenendo anche presente come dato di fatto la connessione tra il non finito formale dei quadri ricordati e i soggetti rappresentati, figure e personaggi a propria volta *unfinished subjects*.

³¹ "Proiettata l'opera verso quel futuro al quale non può aspirare, con la sua storia individuale, l'autore; eppure accompagnata, a dispetto di ogni imprevedibile durata, da un vuoto, da un'assenza, che ricorda la fragilità che si nasconde (lo suggeriva già Anna Banti all'inizio degli anni Cinquanta) dietro ogni tentativo di opporsi con la creazione all'umana sorte della mortalità", Anna Dolfi, "Premessa", in *Non finito*, a cura di Anna Dolfi (Firenze: Firenze University Press, 2015), 12.

³² E questo va ribadito nonostante non si possa negare, con Verity Platt, il condizionamento e la fascinazione che l'estetica occidentale del 'non-finito', dal Rinascimento in poi, subisce in conseguenza delle considerazioni pliniane; Platt, "Orphaned objects", 494.

³³ "In calling attention to a suspension (or extinction) of artistic agency, Pliny's notion of the *imperfecta tabula* simultaneously shifts aesthetic responsibility from the artist to the beholder. Once released from the artist's hand, the painting finds meaning – and potentially, completion – through the mechanisms of viewer perception and supplementation", Platt, "Orphaned Object", 498.

pliniano sulle arti emerge dunque un dato molto significativo da interpretare: un perimetro di senso aperto dalla nozione di opera compiuta dalla capacità dell'artista di *tollere manum e tabula*, sottraendosi all'esercizio infinito di uno zelo non controllato, e chiuso dalla contemplazione ammirata e dolente dell'opera non finita che sopravvive all'artista che cessa di vivere mentre ci sta lavorando, e che appunto in ciò trova la sua conclusione.³⁴

3. La regola del perennemente incompiuto come perimetro di sicurezza dell'opera

Quale funzione ha tale perimetro di senso nell'opera? Sapersi fermare, dal punto di vista dell'artista, e poter cogliere le sue ultime intenzioni comunicative, dal punto di vista dell'osservatore, rappresentano una proposta peculiare, nella rassegna pliniana di storia delle arti. Peculiare appare questa attenzione rivolta alla *manus*, punto di equilibrio rispetto ai pericoli di un eccesso di *diligentia* e di frammentazione non controllata nel compiere l'oggetto d'arte, ma anche punto di arrivo da rispettare quando l'opera resta non finita per la morte del suo autore.³⁵ Le idee di Plinio sull'incompiuto costituiscono una delle linee di forza più significative rintracciabili nella lettera *praefatoria* che apre l'opera.³⁶ In effetti, già nella *praefatio* Plinio pare arrovellarsi su come mettere in equilibrio la scrittura di un'opera innovativa (secondo le convenzioni antiche dei proemi),³⁷ e cioè di un'opera che, intendendo descrivere la natura, e

³⁴ Sull'estetica di Plinio e sui rapporti con la scrittura, mediati dalla riflessione retorica, Alain Michel, "L'esthétique de Plin l'Ancien", in *Plin l'Ancien, témoin de son temps*, ed. Jackie Pigeaud, José Oroz Reta (Salamanca: Univ. Pontificia, 1987; Nantes: Nantes Univ., 1987), 371–383.

³⁵ "In particular, he observes the bittersweet combination of admiration and sorrow (*admiratio* and *dolor*) prompted by the unfinished painting's extraordinary invitation to partake in the artist's creative process, countered by the grim recognition of his absence. The viewer's grief emerges amidst the 'niceties of praise' (*in lenocinio commendationis*), whereby conventional connoisseurial appreciation is recast, through Pliny's use of the unusual term *lenocinium*, as 'pandering', 'excessive' or 'meretricious' speech. In such cases, the artful verbal performance that skilled painting is traditionally designed to elicit from its cultivated viewers is emptied of its rhetorical power, for the unfinished painting both says too little and asks too much. The object's insufficiency is thus transferred to its beholders, generating a twofold sense of frustration in that the painting both denies access to the full realization of its details and inhibits demonstrations of *paideia*", Platt, "Orphaned Object", 499.

³⁶ Platt, "Orphaned Objects", 498: "In this sense, the *imperfectae tabulae* that crown Pliny's history of painting serves not as aberrations, but as ideal objects, their infinite and indeterminable potential epitomizing the 'inchoate and unfinished' intellectual project of the *Natural History*". Riflessione centrata sulla connessione tra *praefatio* e il non-finito nella pittura in Papini, "Firmare un'opera come se fosse l'ultima". Una prima ricognizione intorno alle questioni della *praefatio* di Plinio in Giovanni Pascucci, "La lettera prefatoria di Plinio alla *Naturalis Historia*", in *Plinio il Vecchio sotto il profilo storico e letterario*, 171–197.

³⁷ Su tali aspetti Tore Janson, *Latin prose prefaces. Studies in literary conventions* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1964); Patrick Sinclair, "Rhetoric of writing and reading in the preface to Pliny's «Naturalis historia»", in *Flavian Rome: culture, image, text*, ed. Anthony James Boyle and William J. Dominik (Leiden-Boston: Brill, 2003), 277–299. Già Thomas Köves-Zulau, "Die Vorrede der plinianischen Naturgeschichte", *Wiener Studien*, VII, N.F. (1973): 134–184, metteva a fuoco, sotto gli aspetti convenzionali, la spinta innovativa presente nella lettera prefatoria.

contenere la vita, corre strutturalmente il rischio di ‘non finire’, oppure di ‘finire’ per sfinimento/estinzione del suo autore, come vediamo nei due notissimi passi seguenti:

[...] rerum natura, hoc est vita, narratur, et haec sordidissima sui parte ut plurimarum rerum aut rusticis vocabulis aut externis, immo barbaris, etiam cum honoris praefatione ponendis. [...] Res ardua vetustis novitatem dare, novis auctoritatem, obsoletis nitorem, obscuris lucem, fastiditis gratiam, dubiis fidem, omnibus vero naturam et naturae sua omnia. Itaque etiam non assecutis voluisse abunde pulchrum atque magnificum est.

[...] descrivo la natura, cioè la vita, e per giunta nei suoi aspetti più umili, tanto che moltissimi oggetti dovranno essere designati con termini rozzi o stranieri, e persino barbari, e tali da richiedere una scusa preliminare. [...] È compito arduo dare una veste nuova ad argomenti triti, conferire autorità a quelli che si trattano per la prima volta, nuovo splendore a quelli desueti, chiarezza a quelli oscuri, attrattiva a quelli noiosi, e insomma rendere a tutti la loro natura e alla natura tutto ciò che le appartiene. Perciò, anche se non si consegue lo scopo, averlo perseguito è già impresa sufficientemente bella e gloriosa (Plin. *Praef.* 13–15).

E ancora più esplicitamente:

Me non paenitet nullum festiviorem excogitasse titulum et, ne in totum videar Graecos insectari, ex illis mox velim intellegi pingendi fingendique conditoribus, quos in libellis his invenies absoluta opera et illa quoque, quae mirando non satiamur, pendenti titulo inscripsisse, ut APELLES FACIEBAT aut POLICLYTUS, tamquam inchoata semper arte et imperfecta, ut contra iudiciorum varietates superesset artificii regressus ad veniam velut emendaturo quicquid desideraretur, si non esset interceptus. Quare plenum verecundiae illud, quod omnia opera tamquam novissima inscribere et tamquam singulis fato adempti.

Io non mi dolgo di non aver escogitato un titolo più brillante; e, perché non si dica che mi accanisco in tutto contro i Greci, vorrei che le mie intenzioni fossero interpretate secondo l’esempio dei famosi fondatori della pittura e della scultura. Costoro, come troverai scritto in questi miei libri, compiute le loro opere, anche quelle che non ci stanchiamo di ammirare, le firmavano con una formula provvisoria, come “Apelle faceva” o come “Policleto faceva”, come se la loro arte fosse qualcosa di perennemente iniziato e non finito, in modo che, dinanzi alla disparità dei giudizi, rimanesse all’autore la possibilità di tornare indietro, e quasi di farsi perdonare, correggendo le imperfezioni dell’opera, purché non ne fosse impedito dalla morte. Per cui mi sembra un’azione piena di ritegno il fatto di firmare, per così dire, l’ultima versione di ogni opera³⁸ e come se al compimento di ciascuna li avesse strappati la morte (Plin. *Praef.* 26–27).

Le ultime righe citate qui su ci fanno approdare alla chiusura del perimetro di senso che abbiamo provato, con Plinio, a delineare. Nel riconoscere, secondo toni sicuramente e prevedibilmente

³⁸ In questo punto modifico la traduzione italiana dell’edizione einaudiana.

convenzionali,³⁹ che l'impresa da compiere è enorme, l'autore rivela al principe cui si rivolge⁴⁰ che le strategie di sicurezza che intende riservare a se stesso sono identiche a quelle che vengono riconosciute ai *conditores* della pittura e della scultura. Firmare l'opera con un segno della sua 'non compiutezza', della sua 'imperfessione', nel senso etimologico di *non perfecta*: come facevano i pittori o gli scultori usando l'imperfetto come forma verbale, nella *sfragis*.⁴¹ Va tenuta in gran conto la significatività che Plinio attribuisce a questa prassi: è la strategia da usare per prendere consapevolezza della strutturale, costitutiva imperfessione dell'opera artistica, 'sempre incominciata e non compiuta'. Per gli artisti, metodo di salvaguardia delle proprie reali intenzioni comunicative: a meno di non morire. Persino nell'apertura dell'opera sembra essere centrale il problema della *manus*: quando sollevarla dal quadro? La linea di Plinio è quella di tenersi dentro al processo di scrittura, come l'artista fa nel processo creativo dell'opera, evitando di 'chiudere', ma indicando chiaramente al lettore che sta leggendo solo l'ultima versione, perfezionabile e completabile, di un'opera. Di sicuro, Plinio si colloca, con queste considerazioni, entro una variegata tipologia di senso, che costella la letteratura latina, tra tarda repubblica ed età imperiale, di posizioni perlomeno ambivalenti sul rapporto tra autore e opera letteraria, tra controllo autoriale del testo e sua definitiva circolazione pubblica.⁴² Quello che però è particolarmente interessante del discorso di Plinio è l'attenzione al piano del contenuto: l'infinita perfettibilità dell'opera riguarda infatti la forma, ma è anche l'esito della grandezza non comprimibile del suo oggetto, una *natura rerum* che coincide con la vita stessa. La presa di distanza rispetto alla perfezione e al compimento dell'opera d'arte è ricondotta da Plinio a una apprezzabile manifestazione di *verecundia*, di ritegno e di controllo sull'azione,⁴³ che l'autore della *Naturalis historia* vuole adottare a propria volta, benché dichiari che esistono opere d'arte sulla cui compiutezza gli artisti non hanno avuto dubbi.⁴⁴ Gli studi pliniani hanno individuato, dietro il riuso paradigmatico dei comportamenti dei pittori, una matrice platonica,⁴⁵ mediata attraverso il *De re*

³⁹ Vedi nota 37.

⁴⁰ Ruth Morello, "Pliny and the encyclopaedic addressee", in *Pliny the Elder: Themes and Contexts*, ed. Roy K. Gibson and Ruth Morello (Leiden-Boston: Brill, 2011), 147–165.

⁴¹ Papini, "Firmare un'opera come se fosse l'ultima", 43 ha buon gioco a dimostrare come in realtà questa fosse una prassi tutt'altro che generalizzata, sicuramente molto meno diffusa ed estesa di quanto Plinio voglia far credere a Tito.

⁴² Mi permetto di rinviare a Rosa Rita Marchese, "Libri e reciprocità: aspetti simbolici della circolazione libraria tra Cicerone e Tacito", *Segno e Testo* 13 (2015): 29–61.

⁴³ "Insomma, la *verecundia* elogiata da Plinio nei grandi artefici e rivendicata per sé risponde a un modello di comportamento prudente, che ben si confà alle modalità di comunicazione della società letteraria flavia", Papini, "Firmare un'opera come se fosse l'ultima", 41.

⁴⁴ Pure eccezioni: due quadri, l'Atleta di Zeusi, e il Ialiso di Protogene, che aveva però raggiunto la perfezione 'gettando la spugna' sul quadro, dunque per effetto preterintenzionale, dichiarando la propria resa di fronte ai risultati raggiunti; e una statua, le Danzatrici di quel perfezionista di Callimaco di cui abbiamo parlato poco fa. Si veda Papini, "Firmare un'opera come se fosse l'ultima", 40.

⁴⁵ In particolare, il passo di Platone, *Leggi* 769 a-c, in cui il personaggio dell'Ateniese nota che l'attività dei pittori è strutturalmente non finita e non finibile, per cui chi voglia realizzare il dipinto perfetto deve nominare

publica di Cicerone. E proprio a Cicerone quale ‘role-model’ per Plinio vale la pena di tornare ancora una volta:⁴⁶

Est enim benignum, ut arbitrator, et plenum ingenui pudoris fateri per quos profeceris, non ut plerique ex iis, quos attigi, fecerunt. Scito enim conferentem auctores me deprehendisse a iuratissimis ex proximis veteres transcriptos ad verbum neque nominatos, non illa Vergiliana virtute, ut certarent, non Tulliana simplicitate, qui de re publica Platonis se comitem profitetur, in consolatione filiae “Crantorem”, inquit, “sequor”, item Panaetium de officiis, quae volumina ediscenda, non modo in manibus cotidie habenda, nosti.

Penso infatti che sia un gesto generoso e pieno di nobile delicatezza confessare chi sono gli autori dai quali si è tratto profitto, anziché tacerli, come hanno fatto la maggior parte degli scrittori da me consultati. Sappi infatti che, collazionando le mie fonti, ho scoperto come autori i quali, tra i più recenti, godono della massima credibilità, abbiano copiato parola per parola da altri più antichi, senza neppure nominarli: e questi plagiaristi non avevano certo il coraggioso intento di Virgilio, di gareggiare coi propri modelli, né la schiettezza di Cicerone, il quale nel *de re publica* si dichiara seguace di Platone, nella consolazione per la morte della figlia afferma “seguo Crantore”, e dice la stessa cosa a proposito di Panezio nel *de officiis*: tutte opere che, come sai bene, non solo devono essere tenute ogni giorno tra le mani, ma vanno anche imparate a memoria (Plin. *Praef.* 21–23).

In questa sezione precedente della lettera, in effetti, ragionando intorno alle caratteristiche dell’opera che sta raccomandando al principe, perché (non) la legga,⁴⁷ Plinio elogia tutti quegli autori che hanno reso esplicita la loro dipendenza da altri artisti e da altre opere:⁴⁸ non

un successore in grado di occuparsi del quadro quando l’autore non ci sarà più. In Platone, l’attività del pittore serve a rappresentare l’infinita perfettibilità che può essere garantita alla *Politeia* solo attraverso le leggi. Citroni Marchetti collega questo spunto della *praefatio* pliniana, e i due passi dedicati alle Veneri di Apelle, a una ramificazione intermedia della tradizione platonica, che è notoriamente rintracciabile nel *De re publica* di Cicerone; in *rep.* 5.2 trova luogo la comparazione tra la *res publica* romana e il dipinto sbiadito, che è stato da troppo tempo trascurato anche nel recupero dei colori e delle linee. Si veda Sandra Citroni Marchetti, *La scienza della natura per un intellettuale romano: studi su Plinio il Vecchio* (Pisa: Serra, 2011), 31–55.

⁴⁶ Alludo qui al titolo di un altro studio di Sandra Citroni Marchetti, “Cicero as role-model in the self-definition of Pliny the Elder”, in *Papers of the Langford Latin Seminar. 16, Greek and Roman poetry, the Elder Pliny*, ed. Francis Cairns and Roy Gibson (Prenton: Cairns, 2016), 315–337. Si veda anche Ead., *La scienza della natura*, 87–89.

⁴⁷ Sandra Citroni Marchetti, “«Quid ista legis...?»: la prefazione alla «Naturalis historia» e il programma di (non) scrivere per il principe e il contadino”, in *Modelli letterari e ideologia nell’età flaviana: atti della 3a giornata ghisleriana di filologia classica (Pavia, 30–31 ottobre 2003)*, a cura di Fabio Gasti e Giancarlo Mazzoli (Como: Ibis, 2005), 39–56.

⁴⁸ L’etica della citazione di Plinio era per Calvino alle origini dello ‘scrupolo’ pliniano di mettere il meno possibile di suo in quanto tramandano le sue fonti: “[...] un’idea impersonale del sapere che esclude l’originalità individuale”, Italo Calvino, “Il cielo, l’uomo, l’elefante”, prefazione a Gaio Plinio Secondo, *Storia Naturale*, diretta da G.B. Conte (Torino: Einaudi, 1982) vol. I, VIII; risuona peraltro efficace l’invito, rivolto al lettore che voglia comprendere quale sia l’autentico senso della natura riposto in Plinio, ad attenersi “a ciò che è certamente suo, cioè alla sostanza espressiva della sua prosa”, *ibid.*

molti, in verità. Soprattutto due: Virgilio, e appunto Cicerone, di cui si citano qui esplicitamente il *De re publica* e poi il *De officiis*. È proprio al *De officiis* che intendiamo ora rivolgere la nostra attenzione.

4. Le opere di Cicerone “da tenere presenti e da imparare a memoria”: il *De officiis*

L'utilità di questa sosta sarà subito chiara, partendo da un dato della storia culturale di questo trattato. Nella sua edizione critica Atzert rilevava, al termine di una faticosa ricognizione delle condizioni editoriali in cui il *De officiis* giunge alla ‘pubblicazione’ e comincia a circolare, che prima della citazione in Plinio, *praef.* 22, nessun autore latino aveva esplicitamente ricordato l'ultima opera di Cicerone.⁴⁹ Dunque il testo al quale l'Arpinate consegnava la sua “morale per la classe dirigente”,⁵⁰ o se vogliamo il suo personale e politico dono (*munus*) a una generazione che avrebbe dovuto vivere entro una cornice politica che non era più *res publica* e non è ancora principato,⁵¹ aveva navigato a lungo sottotraccia nella storia della cultura romana,⁵² sino a questa esplicita menzione nella lettera prefatoria di Plinio. La cui intelligenza letteraria è raffinata, capace di collegare insieme, nel suo omaggio all'Arpinate, l'opera più esplicitamente politica e quella più filosoficamente marcata.⁵³ Come mai proprio il *De officiis*, fin qui il testo meno ‘emergente’ di Cicerone, viene annoverato tra i libri che devono essere tenere in mano e addirittura imparare a memoria? La risposta forse va cercata proprio nelle sollecitazioni teoriche e letterarie suscitate dalle complesse dinamiche di ‘completamento/compimento’ dell'opera di Panezio che Cicerone pone in essere nel trattato, senza riuscire a districarle del tutto. Già rispetto alla suddivisione che Panezio aveva dato alla materia nel *Peri tou kathékontos* Cicerone si era spinto a segnalare, in *off.* 1.9–10, l'opportunità dell'integrazione di alcuni argomenti che il filosofo di Rodi sembrava aver tralasciato, non esitando ad attuare, dove necessario, un meccanismo di ‘completamento’: in 1.7, per esempio, ha già sottolineato come il suo

⁴⁹ “*Habent sua fata libelli! Nemo Ciceronis opus commemorat ante Plinium (praef. 22)*”, *Scripta quae manserunt omnia, XLVIII: De officiis, De virtutibus*, ed. C. Atzert (Leipzig: Teubner, 1971⁵), V.

⁵⁰ Emanuele Narducci, *Modelli etici e società. Un'idea di Cicerone* (Pisa: Giardini, 1989), 111–155.

⁵¹ Giusto Picone, “Di generazione in generazione: *mores, memoria, munera* nel *de officiis* di Cicerone”, introduzione a M.T. Cicerone, *De officiis. Quel che è giusto fare*, a cura di Giusto Picone e Rosa Rita Marchese (Torino: Einaudi 2019²), XXIX–XXVI.

⁵² L'opera aveva comunque goduto di una tradizione implicita e di un riuso precoce, sul piano normativo, che trasferisce i modelli etici ciceroniani entro i processi di definizione del sapere tecnico, come mostra assai bene Elisa Romano, *La capanna e il tempio* (Palermo: Palumbo, 1987), ed Ead., “Il ruolo di Cicerone nella formazione di una cultura tecnica”, in *Aspetti della fortuna di Cicerone nella cultura latina: atti del 3. Symposium Ciceronianum Arpinas: Arpino, 10 maggio 2002*, a cura di Emanuele Narducci (Firenze: Le Monnier, 2003), 92–111.

⁵³ Sulle connessioni tra *De officiis* e *De re publica* si veda Carlos Lévy, “Le *De officiis* dans l'œuvre philosophique de Cicéron”, *Vita Latina* 116 (1989): 11–16, che argomenta come l'ultima opera prenda le mosse da una riconsiderazione delle questioni affrontate dalla prima.

primo impegno sarà offrire una definizione dell'*officium*, un atto dovuto in ogni operazione filosofica, di cui con stupore rileva la mancanza nel testo paneziano (*quid sit officium, quod a Panaetio praetermissum esse miror*). In termini coerenti a questa affermazione, troviamo qui un impegno preso con il lettore che, per la parte tralasciata da Panezio e quindi mancante, sarà oggetto di specifica attenzione: un impegno a completare il non finito, che Cicerone esplicitamente colloca nel terzo libro del *De officiis*. In Panezio, ribadisce Cicerone, si trova la classificazione di ogni contenuto relativo all'“azione che si deve compiere” dal punto di vista di chi la deve compiere. L'essere umano, quando deve agire, deve contemporaneamente fare i conti con l'individuazione dell'azione moralmente onorevole, dell'azione utile, di criteri atti a distinguere le circostanze in cui l'azione morale appare in contrasto con l'utilità. Panezio ha sviluppato compiutamente, nella sua opera, le prime due questioni, esaurendo i tre libri della sua opera per chiarire come distinguere l'azione morale da quella che non lo è, e come distinguere ciò che è utile da ciò che è dannoso. A Cicerone pare strano che Panezio non abbia mantenuto l'impegno a parlare della terza questione. Davvero, come alcuni pensano, egli ha voluto deliberatamente escludere il terzo punto dalla sua trattazione, in quanto non meritevole di approfondimento e di considerazione concettuale? Cicerone non è disposto ad ammetterlo: se così fosse stato, Panezio non avrebbe incluso nella sua *divisio* ciò che non riconosceva come pertinente alla trattazione:

Panaetius igitur, qui sine controversia de officiis accuratissime disputavit quemque nos correctione quadam adhibita potissimum secuti sumus, tribus generibus propositis in quibus deliberare homines et consultare de officio solerent, uno cum dubitarent honestumne id esset de quo ageretur an turpe, altero utilene esset an inutile, tertio, si id quod speciem haberet honesti pugnaret cum eo quod utile videretur, quomodo ea discerni oporteret, de duobus generibus primis tribus libris explicavit, de tertio autem genere deinceps se scripsit dicturum nec exsolvit id quod promiserat. Quod eo magis miror, quia scriptum a discipulo eius Posidonio est triginta annis vixisse Panaetium posteaquam illos libros edidisset (off. 3.7–8).

Panezio, dunque, che senza dubbio ha affrontato il tema delle azioni che si devono compiere e che noi abbiamo seguito da vicino, con un qualche piccola correzione, poste le tre questioni di cui devono farsi carico gli uomini nello stabilire quale azione sia giusto compiere, e cioè se ciò che si fa sia moralmente onorevole o vergognoso, se sia utile o inutile, se ciò che sembra morale confligge con ciò che sembra utile, nei primi tre libri spiegò i primi due temi, e del terzo promise che ne avrebbe scritto in un secondo momento, ma non mantenne la promessa. E di questo soprattutto mi meraviglio, perché il suo allievo Posidonio scrisse che Panezio visse ancora trent'anni dopo la pubblicazione dei tre libri.⁵⁴

⁵⁴ Il testo latino del *De officiis* è quello riprodotto nell'edizione di Michael Winterbottom (New York: Oxford University Press, 1994). La traduzione italiana è di chi scrive.

La *divisio in tres partes* è rimasta incompleta; Panezio non ha trovato il tempo, nei trent'anni di vita che seguirono alla pubblicazione del trattato sul *kathékon*, di tornare sull'argomento; e neppure Posidonio lo ha fatto, limitandosi ad accenni cursivi a un argomento che anche da parte sua era riconosciuto come il più meritevole di attenzione. Sulla superficie del testo si proietta, nel libro conclusivo dell'opera, una mozione centrale per la costituzione del trattato: l'esigenza di completare ciò che manca, di dare pieno compimento a una materia avvertita come concettualmente importante, e ancora bisognosa di attenzione e di approfondimento. La tensione tra questa profonda, radicata mozione di completamento/compimento e la marcata imperfezione stilistica e formale di cui il testo porta i segni si offre come un polo attrattivo dell'interpretazione, una decisiva linea di forza con la quale fare i conti.⁵⁵ Cicerone dispiega nel terzo libro le risorse retoriche e argomentative che gli vengono offerte dal confronto con Panezio e con i suoi 'vuoti':

Nam qui e divisione tripartita duas partes absolverit, huic necesse est restare tertiam. Praeterea in extremo libro tertio de hac parte pollicetur se deinceps esse dicturum. Accedit eodem testis locuples Posidonius, qui etiam scribit in quadam epistula P. Rutilium Rufum dicere solere, qui Panaetium audierat, ut nemo pictor esset inventus qui in Coa Venere eam partem quam Apelles inchoatam reliquisset absolveret (oris enim pulchritudo reliqui corporis imitandi spem auferebat), sic ea quae Panaetius praetermississet [et non perfecisset] propter eorum quae perfecisset praestantiam neminem persecutum (off. 3.9–10).

Infatti, chi ha completato due sezioni di una triplice articolazione, dovrà necessariamente affrontare la terza; e inoltre, a conclusione del suo terzo libro egli promise che ne avrebbe parlato immediatamente dopo. Posidonio, attendibile testimone, scrive in una lettera che Publio Rutilio Rufo, che aveva ascoltato le lezioni di Panezio, era solito dire che come non si era trovato nessun pittore che completasse nella Venere di Cos la parte che Apelle aveva lasciato iniziata – la bellezza del volto toglieva speranza di poterla imitare nel resto del corpo, così quelle opere che Panezio aveva tralasciato e non aveva completato, per la superiorità di quanto aveva completato, nessuno avrebbe voluto mettersi a completarle.

Come possiamo notare, Cicerone affrontava il problema dell'incompletezza di Panezio, e della sua personale intenzione di completarlo, attraverso la storia della Venere di Cos di Apelle, non finita a causa della morte del suo autore. Di questo episodio l'Arpinate ci riferisce la versione che ne offre Rutilio Rufo, riferita da Posidonio. I due, a diverso titolo *auditores* del filosofo Panezio, ritengono che la trattazione paneziana sul *kathékon* meriti di restare non finita a causa della propria condizione di eccellenza (*praestantia*), proprio come è accaduto alla Venere di Apelle, che sarebbe rimasta non finita perché non c'era nessuno che confidasse in se stesso tanto da poter competere

⁵⁵ Marchese, "Sed redeo ad formulam", 174.

con quanto il pittore aveva lasciato. Tale giudizio di Rutilio Rufo, accreditato da Posidonio, appare inaccettabile a Cicerone. In 3.7, come abbiamo visto, aveva riferito con stupore che Panezio, pur essendo vissuto ancora a lungo, non avesse mantenuto il suo impegno, terminando il piano di lavoro dichiarato. Non era dunque, come nel caso di Apelle, la morte dell'autore a rendere 'non finita' la sua opera, e comunque però valutabile, nella parte residua, come in sé perfetta, riconoscibile nel punto di arrivo che l'autore aveva raggiunto. Panezio era sopravvissuto per trent'anni alla 'pubblicazione' della sua opera, e il mancato compimento delle parti promesse e tralasciate dunque non poteva collocarle nella stessa condizione di 'opere incompiute ma perfette' in cui, nel giudizio comune, stava la Venere di Cos. Solo la fine causata dalla morte dell'autore avrebbe reso il 'non finito' paneziano accettabile, apprezzabile, espressione di una volontà autoriale non più modificabile (e per di più, secondo Rutilio Rufo, dotata di *praestantia*). Un ragionamento sul 'non finito' che, come abbiamo visto, verrà puntualmente enucleato proprio in *nat.* 35.145 da Plinio, che nell'ultima mano dell'artista, nell'espressione compianta della sua ultima volontà, avrebbe rintracciato la convergenza tra non finito e compiuto, l'apprezzamento di un punto di arrivo in qualche modo 'perfetto', almeno rispetto alla vita dell'artista. Cicerone riferisce d'altronde che Rutilio Rufo usava l'argomento della *praestantia* per stabilire l'intoccabile perfezione dell'opera paneziana non finita, e l'uso di questo termine lascia intravedere, a dispetto della similitudine con Apelle e la Venere di Cos, un paradigma diverso, quello della superiorità esercitabile in un ambito:⁵⁶ idea che chiaramente si collega al tema della competizione fallimentare di chi viene dopo e ha meno importanza, cui Rutilio in ultima analisi, nel suo giudizio, approda. Il fatto che Cicerone espliciti il collegamento tra mancato compimento di un'opera e la morte del suo autore, proprio come avrebbe fatto più avanti Plinio, segnala che l'ambito di riferimento che egli tiene presente è proprio quello pittorico-artistico, e la differenza qualitativa tra l'opera filosofica di Panezio e l'ultima Venere di Apelle consente all'Arpinate di accreditarsi a pieno titolo, e senza timore, nel ruolo di chi 'termina' ciò che manca, prendendo atto che, nel caso di Panezio, furono le ragioni più disparate, e a noi ignote, a distoglierlo dal concludere la sua *divisio*, e non la fine della sua vita:

Eiusmodi igitur credo res Panaetium persecuturum fuisse, nisi aliqui casus aut occupatio eius consilium peremisset. [...] Sed quoniam operi inchoato, prope tamen absoluto, tamquam fastigium imponimus, ut geometrae solent non omnia docere, sed postulare ut quaedam sibi concedantur, quo facilius quae volunt explicent, sic ego a te postulo, mi Cicero, ut mihi concedas, si potes, nihil praeter id quod honestum sit propter se esse expetendum. [...] Hanc igitur partem relictam explebimus nullis adminiculis, sed, ut dicitur, Marte nostro (off. 3.33–34).

Io credo che Panezio avrebbe perseguito argomenti di questo tipo, se un caso o un impedimento non gli avesse cancellato il proposito. [...] Ma poiché ho posto, per così dire, il frontone a coronamento di un'opera cominciata, e quasi completata, sull'esempio degli studiosi di geometria, che non dimostrano

⁵⁶ Si veda DELL, s.v. *sto*, in cui *praestare* è ricondotto alle nozioni di "être en tête de, l'emporter sur".

ogni cosa, ma procedono per concessioni in modo da spiegare più facilmente cosa intendono, così pure io ti chiedo, figlio mio, di concedermi questo, che la moralità deve essere perseguita di per sé. [...] Così, completeremo questa parte senza sostegni esterni, ma come si dice, con le nostre personali risorse.

Resta il fatto che, nonostante la convinzione ciceroniana di avere posto l'ultima necessaria mano sull'opera incompiuta di Panezio (e con immagini architettoniche di cui valorizza il potere simbolico, spostando l'espressione *operi inchoato...fastigium imponere* dal senso tecnico a quello metaforico), l'esito imprevisto, sul piano letterario, è che la scrittura del *De officiis* è tutt'altro che lucida, lineare, compiuta e 'perfetta'. Per ragioni che da una parte certamente rinviano alla sua storia editoriale,⁵⁷ ma che più profondamente dipendono dalle conseguenze, sul piano formale, della scelta epistemologica ciceroniana di dedicarsi alle azioni morali che non a caso gli stoici chiamavano 'imperfette',⁵⁸ quegli *officia* che servono appunto a uomini non perfetti per orientare la propria condotta nel calore della vita. Pur realizzando dunque convincentemente la forte istanza di 'completamento' della riflessione paneziana, il *De officiis* si presenta tuttavia come opera costitutivamente imperfetta, nel suo tentativo di seguire da vicino i sentieri non ordinati e non perfetti in cui la vita stessa si sviluppa, consegnando ai suoi lettori semmai l'impegno instancabile di chi intende, sino allo stremo, riportare regolarità nelle parole e nei comportamenti di una città agonizzante. È un'opera, quella che si colloca alla fine della vita personale e intellettuale di Cicerone, che non 'conclude' dal punto di vista epistemologico e letterario: il testo prende la mano al suo autore, ormai incapace di imprimere la sua personale, ordinata forma concludente al pensiero, eppure fiducioso nella definizione di formule che sembrano a portata di mano, ma che non stringono.⁵⁹

5. L'opera 'imperfetta': una prospettiva ecocritica in Plinio?

Attraverso la storia della Venere non finita di Apelle abbiamo fatto emergere una corrente sotterranea, che dalla *Naturalis historia* di Plinio risale al *De officiis* di Cicerone. Oltre alla consueta ammirazione per lo scrittore e uomo politico,⁶⁰ oltre a ritrovare in lui uno

⁵⁷ Secondo un'opinione consolidata, questa vistosa imperfezione accompagna il testo perché Cicerone non ebbe tempo di fare un'accurata revisione, prima di metterla in circolazione, o per il sedimentarsi precoce di annotazioni marginali di copisti poi entrate nel testo; su tali questioni rinvio a Paolo Fedeli, "Studi sulla tradizione manoscritta del *De officiis* di Cicerone", *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia / Università degli Studi di Bari X* (1965): 43–79. Sulle modalità compositive adottate per il *De officiis* Oronzo Pecere, *Roma antica e il testo* (Roma-Bari: Laterza, 2010), 122–123.

⁵⁸ La distinzione tra *officia perfecta e media* o *communia* in Cic. *off.* 1.8, preannunciata dalla scelta epistemologica di occuparsi di quelli che "sembrano riguardare la fondazione della vita comune" in 1.7. Distinzione concettuale ancora più puntuale in *fin.* 3.58–59.

⁵⁹ Riassumo qui le argomentazioni che sviluppo in Marchese, "Sed redeo ad formulam", in particolare 173–184.

⁶⁰ R.E. Wolverson, "The Encomium of Cicero in Pliny the Elder", in *Classical Mediaeval and Renaissance Studies in honor of B. Ullman* (Edizioni di Storia e Letteratura: Roma, 1964), I, 159–166. Sulla conoscenza "ca-

dei pochi autori di opere letterarie capaci di esplicitare i propri debiti, è possibile che Plinio, menzionando esplicitamente il *De officiis*, subisse la fascinazione dell'opera 'imperfetta' dell'Arpinate scrivendo la propria in un dialogo sotterraneo che, in superficie, è attivato proprio dall'aneddoto artistico del quadro incompiuto, eppure più apprezzato delle opere finite. Nell'ultima opera di Cicerone la tensione tra 'finito' e 'non finito' riverberava dal livello dei contenuti (in riferimento all'opera di Panezio individuata come antecedente da seguire e completare) a quello della postura epistemologica assunta da un autore intenzionato a corredare di *officia imperfecta*, i *kathékonta*, la vita morale degli uomini imperfetti: vere e proprie formule regolative di ciò che è non pienamente determinato nell'ambito delle scelte da compiere. Questo doppio livello di tensione conduce il *De officiis* a presentarsi con i tratti propri del 'non finito', a dispetto delle dichiarate istanze regolative e complete. ⁶¹ In sostanza, la menzione dell'ultima opera di Cicerone nella lettera prefatoria, cronologicamente la prima testimonianza di ricezione attiva in letteratura latina, e il ponte istituito, tra le superfici dei due testi, dalle valutazioni sull'opera incompiuta di Apelle sembrano aspetti significativi di un orizzonte epistemologico nel quale l'abitudine dei pittori e degli scultori a mantenere i propri manufatti *novissima*, ossia sempre perfettibili almeno sino a quando la mano dell'artista non è fermata dalla morte, corrisponde meglio, tra le posture cognitive possibili, alle esigenze di Plinio. Intanto perché restituisce l'idea di un oggetto di conoscenza, la *natura rerum*, dalla grandezza non comprimibile nello spazio biologico della vita di un essere umano; poi perché conferisce spessore alla scelta di una costitutiva non finitezza della scrittura e della forma letteraria dell'opera. ⁶²

Questa tensione tra 'finito' e 'non finito' ha delle conseguenze sui modi in cui Plinio promuove la comunicazione delle conoscenze? È percorribile l'ipotesi che Plinio nutra l'idea che la conoscenza incompleta appartenga costitutivamente all'uomo, e che determini la scelta di una scrittura onnivora, classificatrice, talora dispersiva, eppure in grado di perfezionare e completare, nell'unico modo possibile, il rapporto conoscitivo con la natura?

Un cospicuo numero di passi in cui la non comprimibile grandezza della natura è posta in frizione con le imperfette, eppure ammirevoli, capacità di conoscenza degli esseri umani rende queste domande legittime e meritevoli di essere formulate. Per limitarci qui a un sondaggio circoscritto, in primo luogo Plinio non esita a rimarcare le limitate e fallibili possibilità dell'uomo di comprendere la grande complessità della macchina del mondo:

pillare e approfondita" delle opere filosofiche di Cicerone da parte di Plinio, Citroni Marchetti, *La scienza della natura*, 83–88.

⁶¹ Marchese, "Sed redeo ad formulam", 172–173.

⁶² L'aspirazione a ottenere la rappresentazione della totalità del mondo è discussa in Carey, *Pliny's Catalogue of Culture*, 20–26; 30–31. Sulla tensione tra le categorie generali e le analogie che le mettono in crisi Murphy, *Pliny's the Elder's Natural History*, 45.

Furor est profecto, furor egredi ex eo et, tamquam interna eius cuncta plane iam nota sint, ita scrutari externa, quasi vero mensuram ullius rei possit agere qui sui nesciat, aut me<ns> hominis videre quae mundus ipse non capiat (nat. 2.4).

Sì, è pazzia, senza dubbio, uscire dal mondo e, quasi che tutto il suo interno fosse già chiaramente conosciuto, frugare all'esterno: come se, poi, potesse tracciare la misura di qualcosa chi è ignaro del suo, o lo spirito dell'uomo sapesse scorgere ciò che nemmeno il mondo riesce a contenere.

In apertura del libro dedicato alla cosmologia, il termine di paragone rispetto alla incontenibile ampiezza del *mundus* è l'inadeguata conoscenza di sé che l'essere umano può rivendicare, in misura tale che la tensione conoscitiva verso la comprensione del tutto rischia di configurarsi come atto di pura follia. Non a caso, il corollario di questa tensione è la tendenza a frammentare le conoscenze. Si tratta, per esempio, di quanto Plinio rileva in un ambito specifico, in relazione al rapporto con il divino:

Quapropter effigiem dei formamque quaerere imbecillitatis humanae reor. [...] Fragilis et laboriosa mortalitas in partes ita digessit infirmitatis suae memor, ut portionibus coleret quisque quo maxime indigeret (nat. 2.14–15).

Pertanto, dal mio punto di vista, è un frutto di debolezza umana cercare l'immagine e la forma di Dio. [...] Fragile e tormentata, la condizione umana, ha compiuto questo frazionamento in modo da venerare, frammentariamente, ciò di cui ciascuno via via necessitava in maggior misura.

D'altro canto, se il processo di contatto e di conoscenza del principio divino è possibile all'uomo soltanto attraverso la riduzione di ciò che non è attingibile attraverso la mente umana in parti, in porzioni minute che dell'oggetto di conoscenza riproducono versioni frammentate, limitate e controllabili, la prova di una natura umana *non perfecta* appare del tutto coerente a un sistema universale nel quale, stoicamente, anche il dio esprime la propria condizione non nell'onnipotenza, ma nel rispetto delle leggi del cosmo (*nat. 2.27: imperfectae vero in homine naturae praecipua solatia, ne deum quidem posse omnia*, "Quanto all'imperfezione della natura umana, massima consolazione è che nemmeno Dio può tutto"). Il principio di progressiva frammentazione in parti dell'oggetto da conoscere, l'incomprimibile natura, è esattamente quello che la struttura della *Naturalis historia* dispiega, procedendo di seguito, nel terzo libro, con la descrizione delle parti della terra:

Nunc de partibus, quamquam infinitum id quoque existimatur nec temere sine aliqua reprehensione tractatum, haut ullo in genere venia iustiore, si modo minime mirum est hominem genitum non omnia humana novisse (nat. 3.1).

Passo ora a descrivere le parti (della terra). Lo faccio, sebbene anche questo sia ritenuto un campo d'indagine sterminato, e tale che nessun autore lo abbia affrontato avventatamente senza incorrere in qualche critica; ma penso che in nessun'altra materia l'indulgenza sia più giustificata, se si ammette che un essere umano non può conoscere tutta l'umanità.

Il principio di scomposizione in *partes* appare il sentiero da seguire anche per l'autore, che sa di poter ricevere motivate critiche per questa scelta, e che però iscrive il proprio modo di operare nella natura limitata riconosciuta a ogni essere umano. Il fatto che il processo di frammentazione degli oggetti di conoscenza sia riconosciuta quale caratteristica universale di tutti gli *homines* restituisce legittimità alla scrittura, ottenendole una *venia iustior*, una più che corretta comprensione e indulgenza.

Il progressivo rimpicciolimento del perimetro dedicato alla conoscenza raggiunge una consapevolezza critica particolare nel settimo libro, incentrato proprio sulla descrizione dei caratteri pertinenti agli uomini tra gli esseri animati:

*Mundus et in eo terrae, gentes, maria, ***insignia, insulae, urbes ad hunc modum se habent, animantium in eodem natura nullius prope partis contemplatione minore, etsi <ne hic> quidem omnia exsequi humanus animus queat. Principium iure tribuetur homini, cuius causa videtur cuncta alia genuisse natura, magna, saeva mercede contra tanta sua munera, non ut sit satis aestimare, parens melior homini an tristior noverca fuerit. ante omnia unum animantium cunctorum alienis velat opibus (nat. 7.1–2).*

Così come l'ho descritta è la situazione del mondo, con le sue terre, le sue popolazioni, i mari, i fiumi importanti, le isole, le città. Ma degna di non minore attenzione, in quasi tutti i suoi aspetti, sarebbe la natura degli esseri viventi che lo popolano, sol che l'intelligenza umana fosse in grado di indagarne ogni sua parte. Cominceremo a buon diritto dall'uomo, in funzione del quale sembra che la natura abbia generato tutto il resto. Ma essa ha preteso, in cambio di doni così grandi, un prezzo alto e crudele, fino al punto che non è possibile dire con certezza se essa sia stata per l'uomo più una buona madre o una crudele matrigna. In primo luogo lo costringe, unico tra tutti gli esseri viventi, a procacciarsi all'esterno i suoi vestiti.

Confrontata con la struttura fisica del mondo, che allo sguardo si presenta frammentata in unità più piccole e omogenee (terre, popoli, mari, fiumi, isole, città), anche la *natura* degli esseri animati appare degna e meritevole di contemplazione: e pur essendo essa una parte della natura universale, è già troppo grande, varia e complessa per poter essere indagata e perseguita nella sua totalità dall'intelligenza umana. Come già in apertura del libro cosmologico, Plinio introduce gli argomenti che affronterà adottando la prospettiva tematica dell'inadeguatezza delle risorse mentali dell'uomo a esperire in termini compiuti la piena comprensione dei fenomeni, e questo nonostante la centralità che mantiene all'interno del sistema mondo. La crudele ricompensa che la natura chiede all'essere umano è la sua stessa vulnerabilità, che Plinio descrive con accenti retoricamente più drammatici di quanto, nella tradizione filosofica romana, abbia fatto Lucrezio nel *de rerum natura*⁶³ (*nat. 7.4: hominem nihil scire, nihil sine*

⁶³ Su questo motivo Gian Biagio Conte, "L'inventario del mondo", introduzione a Plinio, *Storia naturale*, vol. I, XXV.

doctrina, non fari, non ingredi, non vesci, breviterque non aliud naturae sponte quam flere!, “L’uomo invece non sa far nulla, nulla che non gli sia insegnato: né parlare, né camminare, né mangiare; insomma, per sua natura, sa solo piangere!”).

Già in questa parziale rassegna di passi possiamo individuare il radicamento dell’imperfezione della scrittura in una condizione epistemologica che attraversa tutti gli esseri umani, anche quelli che riescono con fatica a realizzare al meglio la propria *praestantia*. Non ci troviamo soltanto di fronte a una postura metaletteraria convenzionale, ma a una rappresentazione delle possibilità della conoscenza, e della sua comunicazione, che procede tesaurizzando le *partes* e i frammenti che riesce ad attingere. È una consapevolezza ‘ecocritica’ questa che rileviamo in Plinio? Lo è nella misura in cui l’autore della *Naturalis historia* risponde alla incommensurabilità che registra tra mondo e conoscenza, e quindi tra mondo e strategie letterarie di comunicazione del sapere. Di sicuro, Plinio valorizza le condotte degli *artifices* per rendere accettabile l’idea della grandezza incompressibile della natura e la strutturale vulnerabilità degli esseri umani. Ponendosi su questa strada, Plinio certo non sapeva che secoli dopo Edward O. Wilson avrebbe riconosciuto nel rapporto tra scienze e arti il banco di prova più stimolante per esplorare il ‘territorio vergine’ che si trova al confine tra le culture scientifiche e quelle letterarie, e per recuperare l’unità del sapere.⁶⁴ E tuttavia, l’aspetto forse più rilevante da leggere in chiave ecocritica pare trovarsi nella compresenza, nell’opera pliniana, dell’assunzione della natura nella sua esistenza, come dato di fatto, e della produzione di reti, di autentici tagli, volti a rendere attingibile la sua conoscenza da parte degli esseri umani. Tenendo un occhio sulle costruzioni culturali che nel tempo hanno costruito il discorso sulla natura e un altro sul fatto che la natura esiste,⁶⁵ Plinio scrive forse, dal punto di vista della sensibilità contemporanea, una delle opere latine più interessanti per esplorare tropi e dinamiche dell’antropocentrismo e contemporaneamente il senso globale e vibrante della materia⁶⁶ nella sua complessità ingombrante, autonoma, non comprimibile, eppure talvolta gloriosamente leggibile attraverso il buon uso dei processi di deframmentazione, capaci di restituire controllo su ciò che per definizione supera e oltrepassa durata e potere della vita umana.

⁶⁴ “Quando si occupa del comportamento umano, la scienza presenta maglie larghe e tendenti alla globalizzazione, che nel caso delle arti sono invece fini e penetranti. La scienza mira insomma a creare dei principi, e a utilizzarli nella biologia umana per definire le qualità diagnostiche della specie; le arti si avvalgono dei minimi particolari per esprimere quelle stesse qualità, rendendole estremamente chiare per via implicita. Le opere d’arte che si mostrano durature sono intrinsecamente umanistiche. Nate dall’immaginazione di un individuo, vanno a toccare ciò che ci è stato universalmente garantito dall’evoluzione umana. Anche quando, viaggiando con la fantasia, un individuo si immagina mondi che non possono esistere, resterà sempre ancorato alle sue origini umane”, Edward O. Wilson, *L’armonia meravigliosa* (Milano: Mondadori, 2022), 250.

⁶⁵ “The challenge for ecocritics is to keep one eye on the ways in which nature is always in some ways culturally constructed, and the other on the fact that nature really exists, both the object and, albeit distantly, the origin of our discourse”, Garrard, *Ecocriticism*, 10.

⁶⁶ Seguendo le suggestioni di Jane Bennett, *Vibrant Matter: A political Ecology of things* (Durham: Duke University Press, 2010).

6. Conclusioni

Per concludere, si può certamente registrare, in Plinio, un interesse per la condizione dell'incompiutezza/imperfezione che, manifesto a livello retorico-letterario, come la *praefatio* ben testimonia, si radica in una postura epistemologica. L'osservazione riservata alle opere d'arte imperfette e incompiute costituisce quindi la prova esplicita di un'esigenza profonda, quella di 'saper togliere la mano dal quadro', accettando la costitutiva imperfezione del conoscere e del fare. Questa concezione dell'opera d'arte come riflesso della condizione conoscitiva umana, attivata in superficie da aneddoti come quello riguardante la Venere di Apelle, era d'altronde già entrata nella riflessione etico-filosofica attraverso il *De officiis* di Cicerone, che non a caso è menzionato, nella prefazione, tra i libri che devono essere tenuti in mano e imparati a memoria. L'ultima opera di Cicerone, dunque, sembra esercitare su Plinio una fascinazione che ha direttamente a che fare con la nozione epistemologica di imperfezione, nutrendo un aspetto dell'opera del naturalista romano che appare rilevante in un'ottica ecocritica.