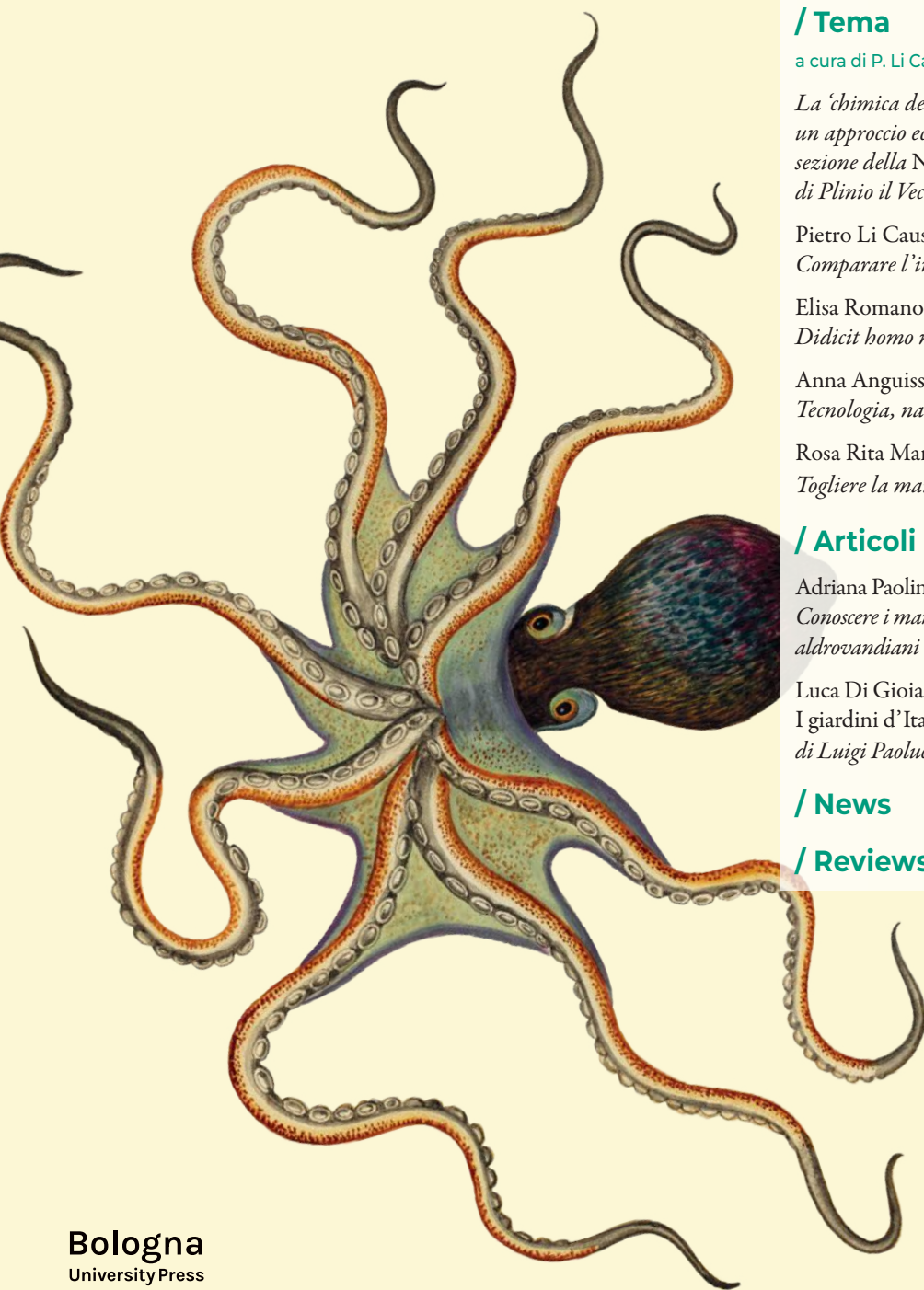


ALDROVANDIANA

Historical Studies in Natural History Vol. 2/2 - 2023



/ Tema

a cura di P. Li Causi e R. R. Marchese

La 'chimica dell'arte', ovvero per un approccio ecocritico all'ultima sezione della Naturalis historia di Plinio il Vecchio

Pietro Li Causi /
Comparare l'incomparabile?

Elisa Romano /
Didicit homo naturam provocare

Anna Anguissola /
Tecnologia, natura, etica

Rosa Rita Marchese /
Togliere la mano dal quadro

/ Articoli

Adriana Paolini /
Conoscere i manoscritti aldrovandiani

Luca Di Gioia /
I giardini d'Italia (1904) di Luigi Paolucci

/ News

/ Reviews

ALDROVANDIANA

Historical Studies in Natural History

Vol. 2/2 - 2023

Bologna
University Press

ALDROVANDIANA

Historical Studies in Natural History

Vol. 2/2 - 2023

Editors: Marco Beretta, Lucia Raggetti

Book review editors: Francesca Antonelli, José Beltran

Editorial board: Marco Baschetti, Marco Bellini (managing editor), Elena Danieli (news editor), Caterina Manco (managing editor), Daniele Morrone, Stefano Mulas, Paola Panciroli (managing editor)

Editorial Office: c/o Marco Beretta, Università di Bologna, Filcom, via Zamboni 38, 40126 Bologna

Associate editors: Monica Azzolini, Noemi Borrelli, Eduardo Escobar, Gabriele Ferrario, Sandra Linguerrì, Matteo Martelli, Paolo Savoia

Advisory Editors: Elisa Andretta, Elena Canadelli, Lucia Corrain, Davide Domenici, Paula Findlen, Fabian Käs, Remke Kruk, Hannah Marcus, Lia Markey, Valérie Naas, José Pardo-Tomas, Caroline Petit, Juan Pimentel, Giuseppe Olmi, Alessandro Tosi, Iolanda Ventura

Direttore responsabile: Massimiliano Cordeddu

ISSN: 2785-6127

ISSN online: 2974-976X

DOI: 10.30682/aladro2302

ISBN: 979-12-5477-368-0

ISBN online: 979-12-5477-369-7

Registration at Tribunale di Bologna, n. 8587 R.St., 27/05/2022

Direttore Responsabile Massimiliano Cordeddu

Copyright © Authors 2023

CC BY 4.0 License

Graphic design: Design People (Bologna)

Cover: Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms. Aldrovandi, *Tavole di animali*, vol. IV, c. 33r.

Print Subscription (2 issues)

Euro: 40,00

Subscription office: ordini @buponline.com

Publisher:

Bologna

University Press

Fondazione Bologna University Press

Via Saragozza 10, 40124 Bologna – Italy

tel. (+39) 051232882

fax (+39) 051221019

info@buponline.com

www.buponline.com

Published in collaboration with:



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA DI BOLOGNA

SOMMARIO

/ **Tema:** *La 'chimica dell'arte', ovvero per un approccio ecocritico all'ultima sezione della Naturalis historia di Plinio il Vecchio*
a cura di Pietro Li Causi e Rosa Rita Marchese

- 7 Introduzione
- 13 Pietro Li Causi
Comparare l'incomparabile? Le prospettive 'proto-ecologiche' sulla materia negli ultimi libri della Naturalis historia di Plinio il Vecchio
- 37 Elisa Romano
Didicit homo naturam provocare: il naturale e l'artificiale negli ultimi libri della Naturalis historia di Plinio il Vecchio
- 47 Anna Anguissola
Tecnologia, natura, etica. Il vetro e le pietre trasparenti nell'enciclopedia pliniana
- 67 Rosa Rita Marchese
Togliere la mano dal quadro. Arte, natura e comunicazione della conoscenza in Plinio

/ Articoli

- 93 Adriana Paolini
Conoscere i manoscritti aldrovandiani. Il progetto di catalogazione della Biblioteca Universitaria di Bologna
- 111 Luca Di Gioia
I giardini d'Italia (1904) di Luigi Paolucci. Edizione, studio e commento. Parte I: "Quel supremo ornamento"

/ News

- 175 *Muséum, objet d'histoire. The National Museum of Natural History as History's Object. Research, People, Institutions, Heritage, Teaching*
- 176 *Minéraux : objets de collection*
- 177 *Opening of the Museo della Natura e dell'Uomo in Palazzo Cavalli, Padua, Italy*

/ Reviews

- 181 José Beltrán rev. Irina Podgorny, *Los argentinos vienen de los peces. Ensayo de filogenia nacional and Florentino Ameghino y hermanos. Empresa argentina de paleontología ilimitada*

- 183 Elena Danieli rev. Elena Serrano, *Ladies of Honor and Merit. Gender, Useful Knowledge, and Politics in Enlightened Spain*
- 186 Aina Trias Verbeeck rev. Susana V. García (ed.), *En el mar Austral. La historia natural y la explotación de la fauna marina en el Atlántico Sur*

/ Tema /

La 'chimica dell'arte', ovvero per un approccio ecocritico all'ultima sezione della Naturalis historia di Plinio il Vecchio

a cura di Pietro Li Causi e Rosa Rita Marchese

La ‘chimica dell’arte’, ovvero per un approccio ecocritico all’ultima sezione della *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio

INTRODUZIONE

Pietro Li Causi

Sapienza Università di Roma

Rosa Rita Marchese

Università di Palermo

I libri finali della *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio sono dedicati ai minerali, ai metalli, alle gemme e al loro utilizzo. Larga parte delle applicazioni di tali materiali è destinata alla produzione artistica, che rende l'uomo artefice e demiurgo, e proprio per questo imitatore della *Natura*, ovvero di quella divinità immanente che governa e plasma il cosmo e che con il cosmo stesso si identifica.¹

Alcuni studiosi hanno visto in Plinio un mero compilatore, che si limitava a raccogliere alla rinfusa notizie e idee altrui. I nuovi orientamenti della critica, volti a sottolineare l'autonomia di pensiero e l'originalità intellettuale di Plinio, hanno tuttavia reso possibile, più recentemente, diverse riletture della sua opera-mondo, contribuendo così a porre nuove domande, ad esempio, sull'organizzazione dell'opera, sulla funzione dei nomi e delle liste, sul rapporto con i modelli filosofici, sull'uso della narrazione come strumento riflessivo, sull'ideologia dell'inventario, sulla costruzione enciclopedica del sapere, sui suoi rapporti con il potere e l'ideologia imperiale.²

¹ Fra gli studi più recenti sulla storia dell'arte pliniana cfr. ad es. Jacob Isager, *Pliny on Art and Society* (London-New York: Odense University Press, 1998); Sorcha Carey, *Pliny's Catalogue of Culture. Art and Empire in the Natural History* (Oxford: Oxford University Press, 2003), spec. 75 ss.; Valérie Naas, "Anecdotes et théorie de l'art chez Pline l'Ancien", in *La théorie subreptice. Les anecdotes dans la théorie de l'art (XVIè–XVIIIè siècles)*, ed. Emmanuelle Hénin, François Lecercle, Lise Wajeman (Turnhout: Brepols, 2012), 39–52; Sandra Citroni Marchetti, "La storia dell'arte nel sistema espressivo e simbolico della 'Naturalis historia'", in *Peri graphikes. Pittori, tecniche, trattati, contesti tra testimonianze e ricezione*, a cura di Gianfranco Adornato, Eva Falaschi, Alessandro Poggio (Milano: LED Edizioni Universitarie, 2019), 233–247; Anna Anguissola, Andreas Grüner, *The Nature of Art: Pliny the Elder on Materials* (Turnhout: Brepols, 2020); Anna Anguissola, *Pliny the Elder and the Matter of Memory. An Encyclopedic Workshop* (New York: Routledge, 2022), spec. 11 ss.; Valérie Naas, *Anecdotes artistiques chez Pline l'Ancien. La constitution d'un discours romain sur l'art* (Paris: Sorbonne Université Presses, 2023), 12 s. e, specificamente per la relazione fra *ars* e *Natura*, 29 ss. Cfr. anche, per una lettura in chiave ecocritica della storia dell'arte pliniana, Verity Platt, "Ecology, Ethics and Aesthetics in Pliny the Elder's *Natural History*", *Journal of the Clark Art Institute* 17 (2018): 219–242. Si segnala, inoltre, il progetto "Oltre Plinio", creato dalla Scuola Normale Superiore di Pisa e dedicato ai testi sull'arte di Plinio (<http://www.oltreplinio.it/it/>). È comunque sempre degna di menzione la ristampa di Plinio il Vecchio, *Storia delle arti antiche. Naturalis historia* (libri XXXIV–XXXVI), a cura di Silvio Ferri, con una introduzione di Maurizio Harari (Milano: BUR, 2000).

² Senza voler andare indietro agli studi ottocenteschi sulle sue fonti, l'idea di un Plinio compilatore, corroborata anche dalla lettura di Gian Biagio Conte, "L'inventario del mondo. Ordine e linguaggio della natura nell'opera di Plinio il Vecchio", in Gaio Plinio Secondo, *Storia Naturale*, v. 1, a cura di Gian Biagio Conte (Torino: Einaudi, 1982), XVII–XLVIII, è stata ripresa di recente da Trevor Murphy, *Pliny the Elder's Natural History. The Empire in the Encyclopedia* (Oxford: Oxford University Press, 2004). Gli orientamenti della critica contemporanea insistono comunque nel riconoscere a Plinio autonomia e originalità di pensiero: cfr. ad es. Valérie Naas, *Le projet encyclopédique de Pline l'Ancien* (Rome: Éditions de l'École Française de Rome, 2002); Sandra Citroni Marchetti, "Le scelte di un intellettuale. Sulle motivazioni culturali della *Naturalis historia*", *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 54 (2005): 1–31; Aude Doody, *Pliny's Encyclopedia* (Cambridge: Cambridge University Press 2010); Ernesto Paparazzo, "Philosophy and Science in The Elder Pliny's *Naturalis Historia*", in *Pliny the Elder: Themes and Contexts*, ed. Roy K. Gibson, Ruth Morello (Leiden-Boston: Brill, 2011), 89–111; Pietro Li Causi, "Il corpo dei viventi. La 'stoicizzazione' dell'anatomo-fisiologia aristotelica in Plin. nat. XI", in *Corpi e saperi. Riflessioni sulla trasmissione della conoscenza*, a cura di Sabina Crippa (Bologna: Pendragon, 2019), 361–395; Thomas R. Laehn, *Pliny's Defense of Empire* (London-New York: Routledge, 2013); Eugenia Lao, "Taxonomic Organization in Pliny's *Natural History*", *Papers of the Langford Latin Seminar* 16 (2016): 209–246.

Gli studi più recenti, in particolare, hanno messo in luce come una certa tendenza 'estrazionista', che ha portato nel tempo a concentrarsi unicamente su singole sezioni del testo in chiave specialistica (la cosmologia pliniana, la geografia pliniana, la zoologia pliniana, ecc.), abbia, già a partire dal XIX secolo, orientato il nostro sguardo sulla *Naturalis historia*, deviandolo da quello che, secondo Aude Doody, sarebbe invece il centro 'sovversivo' della sua proposta intellettuale. Doody, in particolare, ha insistito sul fatto che è dall'analisi complessiva della struttura – e dunque da dinamiche di lettura macro-testuali – che emerge la novità assoluta di un'opera la cui natura è 'ibrida', e che solo *a posteriori* – e secondo criteri lontani dall'esperienza degli antichi – può essere catalogata all'interno del genere, peraltro fluido, della 'enciclopedia'.³

In questo senso, i lavori raccolti nel presente numero si concentreranno sulla sezione finale, quella dei libri XXXIII–XXXVII con l'intenzione di leggerla, però, nel quadro complessivo del progetto dell'opera, e non più – come invece in passato è stato fatto – come 'monade' o come repertorio di servizio per gli studiosi di storia dell'arte. Più nello specifico, le domande che verranno poste saranno le seguenti: quale idea di materia viene sviluppata, sia pure surrettizamente, nei libri finali dell'enciclopedia pliniana? Cosa significa, inoltre, per Plinio, 'trasmettere' la natura ai suoi lettori, e quali sono le implicazioni della conoscenza e della sua costruzione in termini epistemologici, ideologici, sociali?

L'idea che la natura possa essere manipolata e modificata è, come è noto, alla base dell'alchimia prima, e poi della chimica moderna.⁴

Ma cosa significa per Plinio manipolare la natura? Quali sono le implicazioni delle pratiche umane sul mondo che si evincono dai giudizi espressi all'interno dell'opera?

In altre parole, è possibile leggere in chiave ecocritica la *Naturalis historia*? Ci sono tracce di un pensiero ecosistemico e ambientalista *ante litteram* in questa *summa* monumentale dei saperi di età flavia?

È tenendo queste domande sullo sfondo che i contributi contenuti nel numero speciale di *Aldrovandiana* esploreranno – sia pure nella portata limitata di una stringata raccolta di articoli – la sezione finale dell'enciclopedia di Plinio, cercando di muoversi sull'onda di una logica binoculare che potrebbe aprire nuove prospettive non solo agli studiosi del mondo antico, ma anche agli storici e ai filosofi della scienza e forse anche a chi opera nel mondo delle cosiddette 'scienze dure': se è infatti vero che le teorie moderne possono arricchire il nostro modo di leggere i testi antichi nella misura in cui funzionano da 'reagenti' che permettono di illuminare aree altrimenti opache del pensiero antico e di leggerle in una nuova luce, allo

³ A tale proposito, cfr. soprattutto Doody, *Pliny's Encyclopedia*, 1 ss.; spec. 9 e 11. ss.

⁴ Per un quadro della storia della chimica, cfr. ad es. Francesca Antonelli, Marco Beretta (a cura di), *Alchimia e chimica nel Settecento* (Milano: Editrice Bibliografica, 2018); Matteo Martelli, *L'alchimista antico* (Milano: Editrice Bibliografica, 2019); Antonella Maria Maggio, Roberto Zingales, *Appunti di storia della chimica* (Roma: Aracne, 2019).

stesso modo può anche accadere che i testi antichi fungano da stimolo per guardare dall'esterno le basi e i presupposti delle teorie moderne nelle quali siamo – per così dire – ‘immersi’ e, per dirla in altre parole, per ‘re-inquadrare’ saperi – quelli scientifici – cui solo sulla scia di distorsioni mediatiche e di errori di comunicazione si può attribuire una valenza oracolare e dogmatica.⁵ Gli antichi, in altri termini, possono essere un ottimo punto di vista a partire dal quale guardare alla scienza contemporanea nel suo farsi e nel suo essere imbricata nei modelli sociali, storici, economici e culturali che la determinano, ma anche per ricordarsi che la scienza non è tanto una verità rivelata, quanto piuttosto un metodo basato sull’osservazione, sulla dimostrazione e, soprattutto, sul principio di falsificabilità.

Questo appare tanto più vero in quanto il discorso della scienza oggi deve fare i conti con i limiti che le strategie di comunicazione della conoscenza hanno mostrato in condizioni di particolare pressione pubblica, come è accaduto nell’esperienza della recente pandemia. La “macchina della conoscenza”, espressione usata da Michael Strevens⁶ per indicare la scienza del nostro tempo, si è trovata di fronte alla gestione dell’impensabile,⁷ di un fenomeno assolutamente nuovo, ha avuto grandi difficoltà a curarne la comunicazione, anche quando è riuscita a ottenerne il controllo. Le sfide di un’epoca che chiamiamo Antropocene possono ricavare una qualche utilità dal confronto con le posture epistemologiche che la riflessione scientifica antica ha costruito e trasmesso. Di fronte all’attitudine a lungo consolidata, e talvolta ormai irriflessa, di nutrire un’idea di mondo prevedibile e uniforme, esperienze di costruzione del sapere e pratiche di scrittura quali quella di Plinio rappresentano valide occasioni per riattivare un’attitudine di attenzione e vigilanza nei confronti di ciò che è *novum*, e soprattutto per riprendere consapevolezza della costitutiva non-compiutezza dei processi di conoscenza propri degli esseri umani nel quadro di una *natura* complessa: tutti temi che in qualche modo fanno parte del dibattito contemporaneo sulle grandi trasformazioni e sulla necessità di un approccio ecocritico alla studio della materia.⁸

⁵ Su questo punto basti citare Linda Armano, “Per una cultura dell’ansia: l’eredità moderna occidentale nei discorsi sul Covid-19”, in *Dialoghi Mediterranei* 51 (2021), spec. il par. intitolato “Ansia e fiducia nelle conoscenze scientifiche”, che sostiene che l’ansia che ha investito l’opinione pubblica durante i due anni di pandemia sia stata innescata anche da una visione fideistica nei confronti di una scienza che, a fronte all’esplosione della crisi, non dava facili soluzioni e non garantiva certezze, ovvero, in altre parole, che non riusciva ad assumere la dimensione salvifica ad essa comunemente associata: <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/sommario-n-51/>.

⁶ Michael Strevens, *La macchina della conoscenza. Come l’irrazionalità ha creato la scienza moderna*, traduzione di Simonetta Frediani (Torino: Einaudi 2021), in cui si offre una revisione storicamente fondata dei paradigmi che hanno condotto alla formazione del metodo scientifico, individuandone la specificità nella “regola ferrea della spiegazione”, che non interpreta, non stabilisce vincitori e vinti, non risolve la disputa, ma la prolunga nel tempo attraverso la conduzione di nuovi esperimenti e di nuove misurazioni.

⁷ Come è noto, la scommessa principale per una condizione globale di “grande cecità” di fronte a trasformazioni radicali; il rimando ovvio è ad Amitav Ghosh, *La grande cecità*, traduzione di Anna Nadotti e Norman Gobetti (Milano: Neri Pozza, 2017).

⁸ Basti alludere qui alle idee feconde, in chiave epistemologica, promosse nel 1979 da James Lovelock in *Gaia. Nuove idee sull’ecologia*, traduzione di Allegra Panini (Torino: Bollati Boringhieri, 2021), rinviando poi agli affondi specifici condotti nei singoli contributi di questo numero.

L'edizione di riferimento per tutti i testi pliniani citati è quella curata da Ian e Mayhoff per i tipi della Teubner. Salvo dove indicato diversamente, le traduzioni italiane riprodotte sono invece quelle apparse nell'edizione di Plinio, *Storia Naturale* (vv. 1–5), curata da Gian Biagio Conte per i Millenni Einaudi.

I contributi qui raccolti sono stati presentati nel corso della mattinata di studi biennale di *Memoria scientiae* 2023, intitolata “La chimica dell'arte. Per un approccio ecocritico all'ultima sezione della *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio”, tenutasi il 15 febbraio 2023 presso il Polodidattico dell'Università degli Studi di Palermo nell'ambito di “esperienzaInsegna”, il festival cittadino della scienza organizzato annualmente dall'Associazione Palermoscienza.

Gli enti che hanno finanziato l'iniziativa sono stati il Liceo Scientifico “S. Cannizzaro” di Palermo e il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi di Palermo. L'idea di lavorare sulla ‘chimica’ della *Naturalis historia* è nata in concomitanza di due ricorrenze particolari, il bimillenario della nascita di Plinio il Vecchio, che cade nel triennio 2023-2025, e il centenario della fondazione del Liceo Scientifico “S. Cannizzaro”, dedicato a uno dei padri della chimica moderna. A dare l'avvio alla giornata di studi è stata Antonella Maria Maggio, con una relazione sulla nascita della Tavola Periodica di Mendeleev e una sintesi sulla figura di Stanislao Cannizzaro. Tale relazione non è qui riprodotta per volontà della studiosa stessa, cui vanno comunque i nostri ringraziamenti per il contributo che ha dato alla discussione e per la sua consulenza scientifica.

Al convegno hanno partecipato, in qualità di *discussant* dei singoli interventi, gli studenti della V I del Liceo Scientifico “Benedetto Croce” di Palermo, coordinati dal prof. Marcello Puccia, della V L del Liceo Scientifico “S. Cannizzaro” di Palermo, coordinati dal prof. Pietro Li Causi, e della V F del Liceo Classico “G. Meli” di Palermo, coordinati dai proff. Anna Li Vigni e Domenico Solina. Anche a loro vanno i nostri ringraziamenti. Dalle loro domande e dalle loro curiosità i contributi qui raccolti hanno tratto ulteriori spunti.

Comparare l'incomparabile? Le prospettive 'proto-ecologiche' sulla materia negli ultimi libri della *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio*

Pietro Li Causi

Sapienza Università di Roma

/ Abstract

Come avviene per la chimica contemporanea, anche gli ultimi cinque libri della *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio illustrano le proprietà e il comportamento della materia, i cui elementi costitutivi non sono però atomi, molecole e ioni, bensì – secondo una *vulgata* ormai divenuta egemone nel mondo antico – acqua, aria, fuoco, terra. La 'chimica', in particolare, è, nella *Naturalis historia*, una 'scienza della Terra', dei suoi frutti e – fuor di metafora – dei suoi stessi 'visceri', in un modello organicistico che vede nella Natura una divinità immanente e provvidenziale, che ora si concede spontaneamente alle applicazioni e agli usi degli umani, ora invece viene da essi violata. In quest'ottica, secondo la quale la Natura è concepita come una sorta di 'madre-materia cosmica', ogni pratica umana deve tenere conto della limitatezza delle risorse e delle conseguenze 'moralì' dello sfruttamento delle stesse.

As with contemporary chemistry, even the last five books of Pliny the Elder's Naturalis historia illustrate the properties and behaviour of matter. However, in Pliny's perspective, the constituent elements of matter are not atoms, molecules and ions but water, air, fire, and earth. In other respects, Pliny's 'chemistry' is also a 'science of the Earth', of its fruits and – out of metaphor – its own 'entrails', in an organicistic model that sees Nature as an immanent and providential deity, who grants herself spontaneously to the applications and uses of humans but can also be violated by them. In this connection, Nature is conceived as a sort of 'cosmic mother', and every human practice must take into account the limited resources and the 'moral' consequences of any exploitation of her fruits.

/ Keywords

Pliny the Elder; Matter; Arts; Chemistry; Nature.

* Ringrazio Antonella Maria Maggio per la consulenza in fatto di storia della chimica. Dedico questo contributo a Carlo Perrone, che io e Antonella abbiamo avuto la fortuna di avere come insegnante di chimica al Liceo "Giovanni XXIII" di Marsala.

Introduzione

I libri XXXIII–XXXVII della *Naturalis historia* sono generalmente considerati i libri della ‘storia dell’arte’ pliniana.¹ Si tende però a dimenticare che, per quanto lo spazio assegnato alle opere e agli artisti memorabili del passato sia grande, il tema centrale di questa sezione conclusiva della monumentale opera dell’enciclopedista romano rimane pur sempre la Natura – che è il centro nevralgico che opera al contempo come oggetto e come criterio di strutturazione dell’intera opera – e la materia in sé, e che dell’arte – così come, ad esempio, della medicina – si parla piuttosto come di uno dei tanti modi di manipolarla da parte dell’uomo. Oltre che di una storia dell’arte si può dunque parlare anche, per alcuni versi, di una ‘chimica dell’arte’, che va ad affiancarsi di tanto in tanto – quando si parla degli impieghi medicinali dei metalli e delle terre – a lampi di una ‘chimica farmaceutica’ *ante litteram*, o addirittura – viste le continue stilette indirizzate alla logica del consumo e dell’eccesso – di una ‘chimica del lusso’.²

Certo, diversamente rispetto a quanto avviene per la chimica contemporanea, studiare la materia, per Plinio, non significa studiarne la struttura e la composizione a livello sub-microscopico, né significa trovare le cause dell’arrugginarsi di un chiodo e della combustione di una stella, né tanto meno implica la classificazione degli elementi su una tavola periodica. Significa, però, contemplare l’ordito della natura e illustrarne le pieghe. Cosa, questa, che comporta anche il classificare terre, pietre e gemme, elencarne i miscugli e le leghe, raccontarne le ‘reazioni’; ma soprattutto significa studiarne le applicazioni in quella che spesso si presenta come una ‘teoria narrativa’ o forse, in senso più proprio, uno ‘sguardo storico’ sulle sostanze e dei composti.³

¹ Contro l’idea di trattare la ‘storia dell’arte pliniana’ come una semplice digressione, cfr. Thomas R. Laehn, *Pliny’s Defense of Empire* (London-New York: Routledge, 2013), 16. Più in generale, per la necessità di una lettura ‘macro-testuale’ dell’opera, cfr. Aude Doody, *Pliny’s Encyclopedia. The Reception of the Natural History* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 1 ss. e 11 ss. Per un quadro sugli studi più recenti sulla storia dell’arte pliniana cfr. bibliografia indicata nella n. 1 dell’Introduzione al presente numero speciale.

² Sulla necessità di leggere la sezione finale della *Naturalis historia* alla luce della struttura di insieme dell’intera opera, cfr. le considerazioni espresse nell’introduzione a questo numero speciale. Specificamente sull’arte come dominio privilegiato del lusso, in Plinio, cfr. ad es. Valérie Naas, *Le projet encyclopédique de Pline l’Ancien* (Rome: Éditions de l’École Française de Rome, 2002), 97 ss.

³ Sullo statuto della *historia* pliniana, vista sempre meno come ‘inchiesta’ e ‘ricerca’ e sempre più come ‘narrazione’, cfr. Naas, *Le projet encyclopédique*, 78 ss.; Ead., “Indicare, non indagare: encyclopédisme contre histoire naturelle chez Pline l’Ancien?”, in *Encyclopédire: formes de l’ambition encyclopédique dans l’Antiquité et au Moyen Âge*, ed. Arnaud Zucker (Turnhout: Brepols, 2013), 145–166. Per un commento ‘chimico’ della *Naturalis historia*, cfr. Kenneth C. Bailey, *The Elder Pliny’s Chapters on Chemical Subjects*, Part I and Part II (Bruges: Arnold and Company, 1929 e 1932). Uno studio completo sull’osservazione pliniana di fenomeni che oggi rientrerebbero nel campo di ricerca della chimica, della mineralogia e della cristallografia è inoltre in John F. Healy, *Pliny the Elder on Science and Technology* (Oxford: Oxford University Press, 1999), 116 ss. e “Pliny the Elder and Ancient Mineralogy”, *Interdisciplinary Science Reviews* 6, no. 2 (1981): 166–180. Per il resto, cfr. i lavori sulla metallurgia pliniana di Ernesto Paparazzo, ad es. “Pliny the Elder on the Melting and Corrosion of Silver with Tin Solders: *Prius liquescat argentum ... ab eo erodi argentum* (HN 34.161)”, *The Classical Quarterly* 53, no. 2 (2003): 523–529; “The Elder Pliny, Posidonius and Surfaces”, *The British Journal for the Philosophy of Science* 56, no. 2 (2005):

È in fondo in questo interesse, teorico e pratico allo stesso tempo, per tutto ciò che esiste e che può essere usato, manipolato e trasformato dalle pratiche umane – arte compresa – che si può trovare uno spazio interstiziale che renda possibile una comparazione fra il discorso pliniano e la scienza odierna. Più nello specifico, l'intento di questo contributo non è tanto quello di tracciare un percorso evolucionistico che parta dal mondo 'prescientifico' di Plinio e che arrivi alla chimica contemporanea, quanto piuttosto quello di far venire alla luce – in un'ottica di antropologia del sapere – un modo diverso di segmentare i fatti della materia e dare loro senso.

Si tenterà anche di mostrare, infine, come tale diverso modo di segmentare i fatti della materia possa essere pensato, *lato sensu*, come una prospettiva 'proto-ecologica' sul mondo e sulle relazioni fra uomo e natura.

1. Il cosmo e i suoi quattro elementi

Come avviene per la chimica contemporanea, fra gli scopi che Plinio si prefigge nei libri XXXIII–XXXVII della *Naturalis historia* c'è quello di illustrare le proprietà e il comportamento della materia, i cui elementi costitutivi, però, non sono atomi, molecole e ioni, bensì acqua, aria, fuoco, terra.⁴

La teoria dei quattro elementi – che sta alla base della cosmologia pliniana, e che fa da sfondo alla 'chimica' dei materiali – viene illustrata nella sezione iniziale del libro II:

Nec de elementis video dubitari quattuor esse ea: ignium summum, inde tot stellarum illos conluentium oculos; proximum spiritus, quem Graeci nostrique eodem vocabulo aëra appellant, vitalem hunc et per cuncta rerum meabilem totoque consertum; huius vi suspensam cum quarto aquarum elemento librari medio spatii tellurem. ita mutuo complexu diversitatis effici nexum et levia ponderibus inhiberi quo minus evolent, contraque gravia ne ruant suspendi, levibus in sublime tendentibus. Sic pari in diversa nisu in suo quaeque consistere, inrequieto mundi ipsius constricta circuitu, quo semper in se <re>currente imam atque mediam in toto esse terram, eandemque universo cardine stare pendentem, librantem per quae pendeat, ita solam immobilem circa eam volubili universitate; eandem ex omnibus necti eidemque omnia inniti (nat. 2.10–11).

Anche riguardo agli elementi, non vedo incertezze sul fatto che siano quattro: nello spazio più alto, i fuochi, e per questo tutti quegli occhi di stelle che brillano di lassù; subito dopo, il soffio, che i Greci

363–376; “Pliny the Elder on Metals: Philosophical and Scientific Issues”, *Classical Philology* 103, no. 1 (2008): 40–54; “Philosophy and Science in The Elder Pliny’s *Naturalis Historia*”, in *Pliny the Elder: Themes and Contexts*, ed. Roy K. Gibson, Ruth Morello (Leiden-Boston: Brill, 2011), 89–111.

⁴ La teoria dei quattro elementi, risalente ad Empedocle (V sec. a.C.), si diffonde a Roma già in età repubblicana: cfr. ad es. Cic. *Acad. Pr.* 26 (su cui Paparazzo, “Philosophy And Science”, 92) o anche *nat. Deor.* 2.116, che potrebbe essere la fonte di Plinio: cfr. Duane W. Roller, *A Guide to the Geography of Pliny the Elder* (Cambridge: Cambridge University Press, 2022), 36.

e noi chiamiamo con la stessa parola, 'aria': elemento di vita, che si insinua per la totalità delle cose ed è intrecciato al tutto universale; per sua forza si sostiene in equilibrio nel centro dello spazio la terra, e con lei il quarto elemento, le acque. Così, in un abbraccio reciproco di differenze si produce una coesione: le sostanze leggere non possono volare via, perché quelle pesanti le trattengono, e all'inverso i corpi pesanti non sprofondano grazie ai corpi leggeri che li tengono in equilibrio, spingendo verso l'alto. In tal modo, per uno sforzo bilanciato e contrapposto, ogni elemento resta in posizione, bloccato proprio dall'inquieta rotazione del mondo: in questa perpetua rivoluzione, la terra è al fondo e al centro del tutto; resta sospesa come a far da pernio per l'universo, equilibrando i corpi a cui è sospesa, e così lei sola sta immobile nel mezzo della totalità rotante; la terra è collegata a tutte le cose, e tutte le cose poggiano su di essa.⁵

Dopo aver illustrato gli aspetti generali della teoria, Plinio suddivide il secondo libro, che è dedicato alla cosmologia, incentrando la prima sezione sul fuoco (1–101), la seconda sull'aria (102–153), la terza sulla terra (154–211) e la quarta sull'acqua (212–234, con le successive sezioni, 235–241 e 242–248, incentrate rispettivamente sui prodigi del fuoco terrestre e sulla misurazione della terra abitata).

Quello che viene descritto in *nat.* 2.10–11, in particolare, è una sorta di equilibrio dinamico, una tensione di bilanciamenti e contro-bilanciamenti dei quattro elementi, il cui esito è una mescolanza paradossale e ossimorica di stasi e movimento. Questa stasi dinamica è effetto dell'incontro di forze come l'aria e il fuoco da un lato e l'acqua e la terra dall'altro. La terra, in particolare, è descritta come un elemento immobile e passivo che opera come base su cui ogni altro ente poggia.

La meccanica pliniana dei principi primi del cosmo, tuttavia, non sembra il frutto di un mero esercizio retorico volto a inanellare immagini poetiche. È emblematica, in tal senso, la scelta di utilizzare il termine *spiritus* – traducente latino del greco *pneuma* – per indicare quello che nel lessico standard cui Plinio stesso fa riferimento era solitamente chiamato, sia in greco che in latino, *aër*.

All'aria come elemento Plinio sovrappone l'idea – di marca stoica – di un soffio vitale che opera come principio generatore che pervade tutti i corpi e ne determina l'esistenza stessa (*SVF* 2.442; 443.1). Sarebbe errato, tuttavia, ipotizzare un'adesione *tout court* allo stoicismo. È invece più verisimile che Plinio non faccia altro che riprodurre una visione del mondo che, nell'epoca in cui scrive, è diventata ormai senso comune. Nei confronti della cosmologia stoica, peraltro, si riscontrano sia punti di contatto che di divergenza.⁶

⁵ Per i problemi testuali (ad es. per la scelta di seguire Müller nel leggere *recurrente*, anziché *currente* attestato nei mss.), cfr. Carolus Mayhoff (ed.), *C. Plini Secundi Naturalis Historiae libri XXXVII*, v. 1 (Leipzig: Teubner, 1906). Tutte le traduzioni italiane dei passi pliniani sono tratte da Gaio Plinio Secondo, *Storia Naturale*, vv. 1–5, a cura di Gian Biagio Conte (Torino: Einaudi, 1982–1988).

⁶ Gli Stoici fanno propria la teoria dei quattro elementi attribuendo facoltà attive e maschili (e dunque generative) all'aria e al fuoco e facoltà passive e femminili alla terra e all'acqua: cfr. *SVF* 2.412–438; 442 e 1074, per

Laddove, ad esempio, Plinio sembra identificare lo *pneuma* con l'aria, gli Stoici invece lo pensavano ora come un'entità generata da quest'ultima e dal fuoco (*SVF* 2.442 e 443.1), ora, in alcune varianti interne alla scuola, come un vero e proprio quinto elemento (*SVF* 2.310).

Al di là delle divergenze, per il resto, può essere ricondotta allo stoicismo l'idea che gli astri siano fatti di fuoco (in particolare, secondo gli Stoici, del fuoco artefice *SVF* 1.120.1 e 2), che l'aria, così come il fuoco (*SVF* 2.434 e 1.99), tenda verso l'alto (*SVF* 2.434), che si estenda tutto intorno alla terra fino al sole (*SVF* 2.564), che dia coesione alle cose (*SVF* 2.449.1), che funzioni da causa coibente della terra e dell'acqua, che altrimenti non si terrebbero insieme da sé (*SVF* 2.440 e 444). Stoica sembra, inoltre, l'idea che la terra sia fissa al centro del cosmo, di cui è base è fondamento (*SVF* 2.527; 582; 594), che sia stabile e che, al contempo, dia stabilità (*SVF* 2.1144); e sembra stoica l'idea che la posizione centrale della terra sia fonte di equilibrio rispetto a tutti gli altri componenti del cosmo (1.99; 2.580; 582; 594 – anche se in altri contesti, la centralità è assegnata al fuoco e non alla terra: cfr. Archedemo di Tarso in *SVF* 3 p. 264 fr. 16 = Simplicio in Arist. *De coelo* p. 512.28 Heibg).

Decisamente debitore dello stoicismo, infine, appare Plinio quando fa riferimento alla teoria del *tonos tou pneumatos*, la 'tensione dello *pneuma*' per effetto della quale tutte le cose sono tenute insieme in un equilibrio dinamico e hanno continuità con le altre cose (*SVF* 2.441; 447; 448).

Tutto questo non significa, naturalmente, che la monumentale opera pliniana debba essere letta come un trattato di filosofia naturale nel senso tradizionale del termine, o che abbia come scopo quello di marcare l'appartenenza ad una scuola filosofica piuttosto che ad un'altra. È Plinio stesso, del resto, a segnalare che il suo fine è piuttosto quello di descrivere la natura perfino nei suoi aspetti più umili, lasciando da parte le questioni *immensae subtilitatis* (cfr. *praef.* 12–14). Non si deve però neanche sottovalutare questo dato: la *historia* di Plinio, pur animata da quell'impulso inclusivo e a tratti maniacale che lo spinge ad accumulare dati e informazioni, sembra fissare, sin dal suo *incipit*, alcuni punti fermi teorici che la critica, almeno fino agli anni Ottanta dello scorso secolo, o non aveva visto o aveva sottostimato.⁷

cui John M. Rist, "On Greek biology, Greek cosmology and some sources of theological pneuma", *The Concept of Spirit*, ed. David W. Dockrill, R. Godfrey Tanner, Prudentia, suppl. vol. (1985): 27–47, spec. 43; David Leith, "The Pneumatic Theories of Erasistratus and Asclepiades", in *The Concept of Pneuma after Aristotle*, ed. by Sean Coughlin, David Leith, Orly Lewis (Berlin: Edition Topoi, 2020), 131–156; Teun Tieleman, "Cleanthes' Pneumatology. Two Testimonies from Tertullian", *ibid.*, 157–170. Cfr. anche Plin. *nat.* 2.116 e 223 (su cui Paparazzo, "Philosophy And Science", 93). Sulle teorie stoiche che diventano per larga parte senso comune già in Cicerone, cfr. ad es. Daryn Lehoux, *What Did The Romans Know? An Inquiry into Science and Worldmaking* (Chicago: The University of Chicago Press, 2012), 12 e 24 ss. (e spec. 155 ss. per la cosmologia).

⁷ Si è sempre dato per scontato che gli interessi filosofici di Plinio fossero periferici e marginali, o comunque caotici: cfr. ad es. Pierre Grimal, "Pline et les philosophes", *Helmantica* 37 (1986): 239–247; Jean Paul Dumont, "L'idée de Dieu chez Pline (HN 2, 1–5, 1–27)", *Helmantica* 37 (1987): 219–237; Michael Lapidge, "Stoic Cosmology and Roman Literature, First to Third Century A.D.", *Austieg und Niedergang der römischen Welt* 36 (1989): 1379–1429, spec. 1411 s.; Andrew Wallace-Hadrill, "Pliny the Elder and Man's Unnatural History",

2. Lo sguardo 'storico'

La tavola periodica oggi in uso comprende, come ben sappiamo, centodiciotto elementi, definiti dallo IUPAC come sostanze che contengono solo atomi con lo stesso numero di protoni nel nucleo, o, nell'accezione di sostanze elementari, come sostanze le cui molecole sono costituite da un solo tipo di atomi.⁸

Nella *vulgata* cui aderisce Plinio molti di quelli che nella nostra tavola periodica sono classificati come elementi – l'oro, l'argento, il rame – sono pensati in realtà come sostanze la cui natura, in una prospettiva lontana dalla nostra esperienza, è determinata da diversi modi di fondersi di aria, acqua, terra e fuoco e dalla diversa 'tensione' esercitata su di essi dallo *pneuma*, e, verosimilmente, – anche se nel corso della *Naturalis historia* non si fa mai riferimento esplicito alla teoria delle qualità primarie – dalla diversa interazione di caldo, freddo, secco, umido.⁹

Il fatto di segmentare e classificare gli oggetti del mondo in maniera diversa rispetto a come fanno le scienze contemporanee non significa però che il mondo in cui vive Plinio sia diverso da quello in cui viviamo noi, e che le teorie e i postulati su cui si basa il suo sapere siano necessariamente 'incommensurabili' rispetto alle nostre teorie, ai nostri postulati, alle nostre 'leggi della natura'.¹⁰

Greece & Rome 37 (1990), 80–96; Roger French, *Ancient Natural History: Histories of Nature* (London: Routledge, 1994), 196 ss.; Miriam Griffin, "The Elder Pliny on Philosophers", in *Vita vigilia est: Essays for Barbara Levick*, ed. Edward Bispham, Greg Rowe, and Elaine Matthews, *Bulletin of the Institute of Classical Studies Supplement* 100 (2007): 85–101. Di diverso parere Paparazzo "Pliny the Elder on the Melting and Corrosion", 523 ss.; "The Elder Pliny, Posidonius and Surfaces", 363 ss.; "Pliny the Elder on Metals", 40 ss.; "Philosophy and Science", 89 ss. e Pietro Li Causi, "Il corpo dei viventi. La "stoicizzazione" dell'anatomo-fisiologia aristotelica in Plin. *nat.* XI", in *Corpi e saperi. Riflessioni sulla trasmissione della conoscenza*, a cura di Sabina Crippa (Bologna: Pendragon, 2019), 361–395 e Laehn, *Pliny's Defense of Empire*, 34.

⁸ IUPAC, *Compendium of Chemical Terminology*, 2nd ed. (the "Gold Book"), compiled by Alan D. McNaught and Andrew Wilkinson (Oxford: Blackwell Scientific Publications, 1997). Online version (2019–) created by Stuart J. Chalk: <https://doi.org/10.1351/goldbook>.

⁹ Per le interazioni di caldo, freddo, secco, umido, cfr. ad es. *SVF* 2.405–411 o anche Arist. *De gen. et corr.* 2.2.329 b 24 ss. Lehoux, *What did the Romans Know*, 160 s. mostra come la *vulgata* dei quattro elementi e delle loro quattro qualità principali in età imperiale si costruisca come un misto di teorie aristoteliche e stoicheggianti. Il fatto che Plinio non faccia riferimento esplicito alla teoria delle qualità primarie non significa che questa esuli dalla sua visione del mondo. Essa sembra infatti attiva in sordina, ad es., ogni volta che si determina una contrapposizione fra diverse caratteristiche fisiche di determinati oggetti: cfr. ad es. 12.89 (il cinnamomo che ama i terreni secchi e odia l'umido) o 2.114 (le esalazioni secche o umide della terra o dei fiumi indicate come cause dei venti). Il fatto che Plinio sia restio a individuare le cause ultime degli oggetti, peraltro, potrebbe essere uno dei motivi per cui il riferimento alle qualità primarie rimanga sempre implicito nel corso della *Naturalis historia*.

¹⁰ Cfr. ad es. Lehoux, *What Did The Romans Know*, 226 ss. sui rischi delle teorie della 'incommensurabilità' – ad es. di Thomas S. Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, trad. di Adriano Carugo (Torino: Einaudi, 2009), ma anche di Paul K. Feyerabend, *Contro il metodo. Abbozzo di una teoria anarchica della conoscenza*, trad. di Libero Sosio (Milano: Feltrinelli, 2013) –, che inducono di fatto a postulare la possibilità che gli 'scienziati' vivano in 'mondi differenti' prima e dopo le rivoluzioni scientifiche.

Facts make sense, per così dire. E i fatti che Plinio osserva a proposito dei metalli, delle pietre e dei minerali sono spesso gli stessi che osservano i chimici contemporanei,¹¹ anche se è il senso che ne trae che cambia, così come a cambiare è l'apparato esperienziale e cognitivo che permette a Plinio di approcciarsi ai fatti e alle notizie e di organizzarle all'interno di un sapere costituito.

È questo dato che – a mio avviso – ci autorizza a comparare il nostro modo di vedere e inquadrare la realtà e quello degli antichi, a patto naturalmente che si accetti che anche per il nostro modo di vedere e inquadrare la realtà abbiamo a che fare con saperi 'situati', imbricati, cioè, all'interno dei quadri culturali, epistemologici, economici e sociali in cui viviamo.

Come si può vedere nella scheda di seguito riportata (Fig. 1), le proprietà periodiche di ciascun elemento – il rame, in questo caso – sono attribuiti di natura quantitativa (massa atomica, numero di ossidazione, raggio atomico, ecc.).

29	
Cu	
Rame	
I cavi elettrici sono costituiti da fili di rame, ottimi conduttori di elettroni, rivestiti di plastica	
Classe: Metalli del blocco d	
Massa atomica: 63.55 u	
Numeri di ossidazione: +1 +2	
Configurazione elettronica: [Ar]3d¹⁰4s¹	
Temperatura di fusione: 1357 K	
Temperatura di ebollizione: 2840 K	
Raggio atomico: 128 pm	
Energia di prima ionizzazione: 745 kJ/mol	
Elettronegatività: 1.9 secondo Pauling	
Affinità elettronica: 118.4 kJ/mol	
Densità: 8960 g/L	
Anno della scoperta: Nota fin dall'antichità	

Fig. 1. Scheda del rame (adattamento da <https://tavolaperiodica.zanichelli.it/it/>).

¹¹ Sia pure a partire da uno sguardo per molti versi neo-positivistico, i commenti di Bailey, *The Elder Pliny's Chapters*, sono utili, in questo senso, per 'tradurre' osservazioni disseminate nella *Naturalis historia* nel lessico della chimica contemporanea.

Un dettaglio apparentemente insignificante: nella presente tabella le proprietà periodiche propriamente dette sono precedute, per scelta dell'editore, da una breve introduzione che ci informa sui principali impieghi del rame. Dopo la voce 'densità', inoltre, si indica anche l'anno della scoperta del rame: sono, questi, dei veri e propri spunti 'storici' ed 'enciclopedici', che tanto avrebbero interessato Plinio.

Naturalmente, se confrontiamo questa scheda con la sezione che nel libro XXXIV si dedica al rame (*aes*) e alle sue leghe (*metalla ramis*) ci accorgiamo subito di un dislivello nettissimo proprio a favore dei dati enciclopedici e storici. Lo aveva già osservato, nel 1929, Bailey, che aveva curato un commento dei 'capitoli chimici' della *Naturalis historia*: "A student used to modern chemical literature, will, in the pages of Pliny, find himself far from the rather arid atmosphere in which digressions are forbidden, and pleasant but useless information is omitted"¹²

Quello che la scheda della Zanichelli lascia intravedere in appena due righe, in Plinio corrisponderebbe invece ad un universo narrativo in espansione. Per ogni materiale l'enciclopedista romano si perita – ogni volta che può – di raccontare come è stato scoperto, quando e in che anno è stato impiegato per la prima volta a Roma e da chi, e quali sono, infine, le sue qualità e i suoi usi. Nel caso del rame, ad esempio, si ricorda che già Numa Pompilio aveva istituito un collegio di suoi fonditori (34.1).

Per il resto, dopo avere sottolineato il valore vitale di questo metallo nella società romana, dopo aver parlato cioè del suo impiego per la fabbricazione delle monete (34.1), dopo aver spiegato come e in quali regioni del mondo si estragga (34.2), dopo aver illustrato le differenze fra i vari tipi di bronzo – realizzato, appunto, da una lega di rame e stagno – e i loro usi (34.3 ss.), Plinio si lancia in un lunghissimo *excursus* sugli artisti che hanno impiegato questo materiale per le loro opere (34.15–93).¹³

Sbaglieremmo però nel considerare questo *excursus* sull'arte una mera divagazione caotica o – in una prospettiva positivista (e anacronistica) – un tradimento dei principi della scienza (*ça va sans dire*, della 'nostra' scienza). È un dato ormai acquisito quello secondo cui la concezione pliniana dell'arte è strettamente intrecciata a quella della natura: "Plinio dimostra, fin dalla suddivisione della materia, di ritenere che il punto di partenza dell'attività artistica non sia la creatività dell'*artifex*, ma la natura stessa, che offre beni più o meno appropriati a determinate valorizzazioni".¹⁴ In questa logica, le creazioni umane sono considerate di pregio

¹² Bailey, *The Elder Pliny's Chapters*, Part I, 15.

¹³ Per la trattazione pliniana sul bronzo cfr. ad es. Jacob Isager, *Pliny on Art and Society* (London-New York: Odense University Press, 1998), 80 ss., o anche Gianfranco Adornato, Eva Falaschi, "Storia e aneddoti: Plinio e il bronzo", in *Il restauro dei grandi bronzi archeologici. Laboratorio aperto per la Vittoria Alata di Brescia*, a cura di Francesca Morandini, Anna Patera (Firenze: Edifir, 2020), 81–88.

¹⁴ Antonio Corso in Plinio, *Storia naturale*, diretta da G.B. Conte, v. 5 (Torino: Einaudi 1988), 104. Cfr. anche, a tale proposito, Valérie Naas, *Anecdotes artistiques chez Pline l'Ancien. La constitution d'un discours romain sur l'art* (Paris: Sorbonne Université Presses, 2023), 29 ss.

quando imitano il lavoro della Natura, che plasma provvidenzialmente gli stessi materiali che genera; e l'uomo che si fa demiurgo non fa altro che replicare, imitandolo, un atto che compete prima di tutto alla Natura stessa, di cui l'uomo stesso è una parte significativa e, quasi, un'estensione; tanto più che molte sono, in Plinio, le testimonianze di opere d'arte che non sono tanto 'create' dagli artisti, ma plasmate o anche semplicemente 'scoperte'. Nel caso delle opere in marmo, ad esempio, Plinio suggerisce che le forme di alcune statue non sono davvero il frutto del lavoro degli artisti, proprio perché sono già state incapsulate all'interno dei blocchi di marmo dalla Natura stessa.¹⁵ Gli artisti, semplicemente, si sono limitati a trovare forme che pre-esistevano e a portarle alla luce.¹⁶

Ma se la Natura è capace di generare i suoi materiali (e, come gli uomini che la imitano, le sue opere d'arte!), questo vuol dire che siamo davanti non ad un oggetto inerte da misurare, quanto piuttosto ad un soggetto dotato di una sua personalità e di una sua intenzionalità. In altri termini, la Natura di Plinio – in linea con una concezione stoica largamente diffusa (cfr. ad es. *SVF* 2.310) – è concepita come un macro-organismo vivente, ovvero come una divinità panteistica e immanente che si identifica con il cosmo stesso e che opera in maniera demiurgica garantendo il proprio stesso equilibrio.¹⁷ Ciò significa che ogni cosa che essa produce è da intendersi ora come una sorta di 'frutto' che cresce dal e sul suo corpo – le pietre stesse sono qua e là presentate come oggetti che 'ricrescono' e che addirittura, in alcuni casi, si riprodu-

¹⁵ Cfr. 36.14: *sed in Pariorum mirabile proditur, glaeba lapidis unius cuneis dividendum soluta, imaginem Sileni intus extitisse* ("ma ecco il prodigio che si racconta a proposito dei marmi di Paro: una volta, dentro ad un masso che gli operai avevano tagliato mentre fendevano il marmo con i cunei, apparve l'immagine di un Sileno"). Cfr. anche Cic. *div.* 1.23 e 2.48; Quint. 2.19.3 e Antonio Corso in Conte, Plinio, *Storia Naturale*, v. 5, ad Plin. *nat.* 36.14.

¹⁶ Plasmare i materiali della Natura significa dunque mettere le mani su una carne viva. Non bisogna dimenticare che il principio del *sequi naturam* è di fatto il fondamento chiave della morale stoica (cfr. ad es. *SVF* 3. 2–19). Quanto più gli artisti imitano la natura nel tirarle fuori, tanto più sono valenti. Cfr. ad es., sul realismo pliniano, Isager, *Pliny on Art and Society*, 91 s. e Sorcha Carey, *Pliny's Catalogue of Culture. Art and Empire in the Natural History* (Oxford: Oxford University Press, 2003), 102 ss. L'adesione pliniana al realismo non è dunque testimonianza di pessimo gusto; piuttosto è un'affermazione di un principio filosofico e morale. Cfr. su questo punto anche Naas, *Anecdotes artistiques*, 30 s.

¹⁷ Cfr. ad es. 2.1–27; 33.1; 37.205 e Italo Calvino, "Il cielo, l'uomo, l'elefante", in *Perché leggere i classici* (Milano: Mondadori, 1991), 50–63, spec. 51 ss.; Mary Beagon, *Roman Nature. The Thought of Pliny the Elder* (Oxford: Clarendon Press, 1992), 26 ss; Naas, *Le projet encyclopédique*, 53 ss. La visione pliniana è intrisa, secondo Verity Platt, "Ecology, Ethics and Aesthetics in Pliny the Elder's *Natural History*", *Journal of the Clark Art Institute* 17 (2018): 219–242, di spunti proto-ecologici nella misura in cui è fortemente intrecciata all'idea stoica della *oikeiōsis*, che 'apparenta' l'uomo alla Natura divina rendendolo, assieme ad altri organismi ed enti, una sua componente. In tale visione, paradossalmente, antropocentrismo ed 'ecologismo' non enterebbero in contraddizione. Sul mondo classico come un mondo 'prima della natura' (intesa come oggetto separato polarmente dalla sfera umana e dalla cultura), cfr. Brooke Holmes, "Foreword: Before Nature?", in *Ecocriticism, Ecology, and the Culture of Antiquity*, ed. Christopher Schliephake (Lanham-Boulder-New York-London: Lexington Books, 2016), ix–xiv, spec. x. L'idea che la Natura pliniana operi in maniera antropocentrica (tesi sostenuta con forza da Beagon, *Roman Nature*) è stata recentemente messa in crisi ad es. in Laehn, *Pliny's Defense of Empire*, 32 ss.

cono –, ora come un suo organo vitale, ora come un suo manufatto organico:¹⁸ nel caso dei metalli, ad esempio, si dice che sono le viscere della Terra, mentre delle pietre e delle montagne si lascia intuire che ne sono lo scheletro (cfr. rispettivamente 33.1 e 36.1 ss.).

Dire che la Natura sia un soggetto vivo, tuttavia, non esclude che le sue componenti possano essere misurate. Anche in Plinio, cioè, come nella chimica contemporanea, sia pur sulla base di presupposti del tutto diversi, troviamo un certo interesse per i dati quantitativi: si registrano, fra le altre cose, le proporzioni da impiegare nell'uso delle leghe o dei miscugli in quelle che oggi chiameremmo 'ricette' o anche 'reazioni chimiche'.¹⁹

Del rame, ad esempio, si dice che *purgaturque roboreo cribro profusum in aquam frigidam ac saepius simili modo coquitur, novissime additis plumbi argentarii Hispaniensis libris in centenas aeris* (34.95: "si purifica con un setaccio di quercia, dopo averlo immerso in acqua fredda; quindi lo si fa fondere più volte nello stesso modo e si aggiungono alla fine dieci libbre di piombo argentario di Spagna per cento di rame").²⁰ Una notazione simile la troviamo per il rame di Cipro (dal cui nome, *Cupris*, deriva la sigla del rame, Cu, nella tavola periodica):

uritur autem Cyprium in ficitilibus crudis cum sulphuris pari pondere, vaso<rum> circumlito spiramento, in caminis, donec vasa ipsa percoquantur. quidam et salem addunt, aliqui alumen pro sulphure, alii nihil, sed aceto tantum aspergunt. ustum teritur <in> mortario Thebaico, aqua pluvia lavatur iterumque adiecta largiore teritur et, dum considat, relinquitur, hoc saepius, donec ad speciem minii redeat. Tunc siccatum in sole in aerea pyxide servatur (nat. 34.106).

Il rame di Cipro si brucia poi in recipienti di terra cruda con una quantità uguale di zolfo, dopo avere unto l'apertura dei vasi e averli lasciati nei forni fino a quando i vasi siano ben cotti. Alcuni aggiungono anche del sale, altri mettono l'allume invece dello zolfo, altri niente, ma si limitano a bagnarlo di aceto. Una volta bruciato lo si pesta in un mortaio di Tebe, lo si lava nell'acqua piovana e quindi lo si pesta aggiungendo nuova acqua piovana in maggiore quantità e gli si lascia fare il

¹⁸ Cfr. 33.1–3 (i visceri e i frutti della Natura); 34.2 (la terra 'esausta' che stenta a produrre metalli); 34.164 (le miniere abbandonate dove il piombo ricresce spontaneamente); 36.99 (la pietra 'fuggitiva', dotata di capacità motorie); 36.125 (i marmi che si moltiplicano nelle cave); 36.126 (rappresentazione antropomorfa del magnete); 37.100 (le pietre maschio e le pietre femmina). Cfr. anche Healy, "Pliny the Elder and Ancient Mineralogy", 172 e Antonio Corso in Conte, Plinio, *Storia Naturale*, v. 5, ad ll., secondo cui l'idea che tutte le cose – comprese le pietre – abbiano un'anima potrebbe risalire a Papirio Fabiano, che Plinio cita come sua fonte per i libri II, VII, IX, XI–XV, XVII, XXIII, XXV, XXVIII e XXXVI. Più in generale, cfr. anche Sonia Macrì, *Pietre viventi. I minerali nell'immaginario del mondo antico* (Torino: UTET, 2009), ad es. 22 ss. e 29 ss.

¹⁹ Sulle conoscenze 'chimiche' di Plinio cfr. Frank Greenaway, "Chemical Tests in Pliny", in *Science in the Early Roman Empire: Pliny the Elder, his Sources and Influences*, ed. Roger K. French, Frank Greenaway (London-Sydney: Croom Helm, 1986), 47–61 e Healy, *Pliny the Elder on Science and Technology*, 116 ss.

²⁰ Il testo qui riprodotto si discosta da quello di Mayhoff, C. Plini Secundi, ad l. nell'accogliere la congettura di Bailey (*profusum in aquam frigidam* in luogo di *perfusum aqua frigida*).

deposito; si ripete più volte l'operazione fino a fargli assumere l'aspetto del cinabro. Allora lo si fa seccare al sole e lo si conserva in una scatoletta di bronzo.²¹

In genere, le ricette che Plinio riporta – ad esempio delle diverse leghe del bronzo (34.5–12) – non sono esatte. Sono le versioni semplificate ad uso non tanto dei *technites* (i bronzisti, ad esempio, non avrebbero mai consultato i ricettari pliniani per mettere in atto le loro pratiche di bottega), quanto piuttosto di un pubblico erudito e colto che, attingendo alla *Naturalis historia*, deve ora sfoggiare le proprie competenze, ora sapere tanto quanto basta di leghe e miscugli per orientarsi nell'acquisto di statue e opere d'arte (e probabilmente anche di medicinali).²²

L'idea che viene comunque veicolata è quella secondo cui la Natura offre i suoi frutti, ma può anche essere manipolata e trasformata legandola ad altre sostanze e facendola 'reagire'. A tale proposito, Ernesto Paparazzo ha inteso mostrare il debito di Plinio con la 'chimica' posidoniana, che riscrive in maniera originale la teoria stoica della *krasis*, che prevede, appunto, che, dati due o più materiali, i tipi di unione che si possono realizzare tra essi sono ora la semplice 'giustapposizione', ora la *mixis* (ovvero la completa dissoluzione di un materiale nell'altro di due o più corpi, nella quale ogni materiale mantiene la sua qualità e sostanza), ora la *synchysis* (nella quale i corpi che interagiscono si trasformano in un nuovo corpo e perdono le loro qualità e sostanze).²³

Questa e analoghe teorie rimangono sullo sfondo ogni volta che si enumerano le peculiarità e le leghe possibili di diversi generi di metallo. In Plinio, i metalli e i minerali cambiano nome ogni volta che vengono mescolati o fusi con altri metalli, con altri minerali o con liquidi, e cambiano la loro forma e natura se sottoposti all'azione di elementi come fuoco e aria.

Ad esempio, della cadmia (ossido di zinco o carbonato di zinco), Plinio osserva che si forma nelle miniere di rame "dopoché la parte più sottile della materia, portata fuori per azione delle fiamme e della corrente d'aria, si attacca, secondo la sua maggiore o minor leggerezza, alle volte o alle pareti delle fornaci" (34.101: *fit autem egesta flammis atque flatu tenuissima parte materiae et camaris lateribusque fornacium pro quantitate levitatis adplicata*), ovvero per effetto di quella che noi forse chiameremmo la 'ossidazione' che intacca la patina esterna del materiale; patina che per Plinio – secondo quanto dimostra Paparazzo – sembra avere, sulla scia di Posidonio, una sua concretezza materiale, e che non è invece spiegabile nei termini aristotelici del mero concetto di 'limite geometrico'.²⁴

La misurazione pliniana, tuttavia, non è finalizzata a ribadire la correttezza delle teorie della materia cui ci si appoggia più di quanto non sia destinata ad usi utilitaristici (volti, principalmen-

²¹ Per una 'traduzione chimica' di questo passo, cfr. Bailey, *The Elder Pliny's Chapters*, Part II, *ad ll.* Mayhoff, C. Plinii Secundi, *ad l.*, legge *vasorum* laddove i mss. hanno *vase* o *vaso*, e aggiunge *in* davanti a *mortario*.

²² Cfr. ad es. Adornato, Falaschi, "Storia e aneddoti", 82.

²³ Cfr. *SVF* 2.463–481 e Paparazzo, "The Elder Pliny, Posidonius and Surfaces", spec. 366 ss.

²⁴ Su questo passo, cfr. Paparazzo, "The Elder Pliny, Posidonius and Surfaces", 365 s. (che mostra come le descrizioni pliniane siano ispirate dalla teoria posidoniana delle superfici, che modifica in gran parte la teoria stoica delle fusioni e dei mescolamenti della materia). Per il brano pliniano in questione, cfr. anche Dioscoride 5.84.

te, al consumo più che alla produzione).²⁵ Plinio raccoglie, in questi casi, istruzioni per realizzare alcuni preparati, senza chiedersi il perché delle quantità specifiche che riporta, senza indagare, cioè, sulle cause e sulle leggi che governano determinate regolarità o – ad esempio – sui motivi per cui con proporzioni diverse si possono ottenere preparati e materiali diversi.²⁶

Riportare le misure delle proporzioni è utile non tanto per individuare le regolarità della natura – regolarità che Plinio, senza troppo approfondire, riconosce –,²⁷ quanto piuttosto per riconoscere materiali di qualità per l'utilizzo artistico o, forse, per non sbagliare le dosi dei preparati medici. Ciò che del resto si lascia qua e là intendere è che la medicina e l'arte sono fra gli impieghi più nobili – o comunque accettabili – che gli esseri umani possano fare dei metalli, delle pietre e delle terre, e in parte ne giustificano lo sfruttamento.²⁸

Emblematico, di contro, è il rifiuto di Plinio – un paradosso in un'opera inclusiva come la *Naturalis historia!* – di parlare esaustivamente degli impieghi militari del ferro, appena accennati in 33.1 e 34.138 e implicitamente presentati come una perversione della natura stessa.²⁹

Dire però che le ricette pliniane prevedano *soltanto* un uso utilitaristico non sarebbe corretto. È vero che le cause vengono tenute sullo sfondo, ma è anche vero che tali ricette hanno *anche* il fine di illustrare in maniera completa le specificità e i comportamenti delle sostanze o, in altre parole, le loro nature. L'insieme delle conoscenze utilitaristiche, nella loro sommatoria, fornisce cioè un sapere integrato e universale che mira, a suo modo, alla completezza enciclopedica e che sviscera le qualità profonde di ogni componente della Natura. Ciò significa, di fatto, che ciò che è 'utile', nella *Naturalis historia*, non viene mai sganciato del tutto da finalità squisitamente conoscitive.

3. Fra partonomia e classificazione: le parti del corpo della Natura

L'idea della Natura che opera come un macro-organismo vivente presenta implicazioni importanti sul versante della struttura stessa dell'opera. Non mi dilungo sul dibattito su questo

²⁵ Cfr. Eugenia Lao, "Luxury and the Creation of a Good Consumer", in *Pliny the Elder: Visions and Contexts*, ed. Ruth Morello and Roy K. Gibson (Leiden-Boston: Brill, 2011): 35–56; Adornato, Falaschi, "Storia e aneddoti", 82.

²⁶ Devo ad Antonella Maria Maggio questa osservazione.

²⁷ Cfr. ad es., per l'atteggiamento pliniano nei confronti della ricerca delle cause e delle regolarità della natura, 2.116–121; 11.8; Beagon, *Roman Nature*, 44 ss. e Pietro Li Causi, *Sulle tracce del mantichora. La zoologia dei confini del mondo in Grecia e a Roma* (Palermo: Palumbo, 2003), 194 ss.; 198 ss.

²⁸ Per l'accettabilità dell'uso medico dei metalli cfr. ad es. 33.2 (riportato *infra* al par. 4). Non si trova invece una accettazione esplicita dell'arte (il cui uso, specie se pubblico, è comunque lodato *passim*: cfr. ad es. Isager, *Pliny on Art and Society*, 83 s.; Naas, *Anecdotes artistiques*, 252 ss.).

²⁹ Cfr. 33.1. Rhiannon Ash, "Pliny the Elder's Attitude to Warfare", in *Pliny the Elder: Themes and Contexts*, 1–19 ha comunque mostrato quanto l'atteggiamento pliniano nei confronti della guerra sia ambivalente, variegato e per molti versi graduale: si va dalle guerre accettabili e onorevoli al massimo della perversione e della brutalità rappresentato dalle guerre civili. Per il resto, si rileva come la guerra, sia pensata 1) come una componente endemica della vita di tutti gli organismi (che rende l'uomo simile agli altri animali); 2) come marcatore cronologico per inquadrare gli eventi nella linea del tempo; 3) come motore del progresso scientifico e culturale o dell'ampiamiento delle conoscenze geografiche.

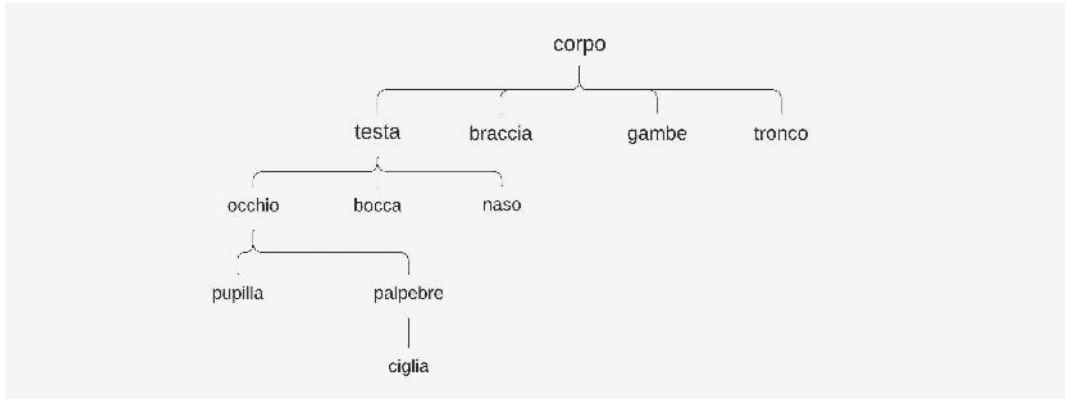


Fig. 2. Schema di partonomia standard (adattato da Cardona, *La foresta di piume*, 79).

tema; mi limito solo ad osservare che, se la Natura e il cosmo sono, per Plinio, un unico macro-organismo, la *Naturalis historia*, nel suo costituirsi come un ‘cosmogramma’, ne è anche, per scelta deliberata, una sorta di illustrazione anatomica.³⁰

Questo spiegherebbe l’apparente natura caotica della trattazione, che è tipica della logica stessa delle ‘partonomie’, il cui statuto si colloca a metà strada fra quello del semplice catalogo – uno dei cui tratti principali è, in genere, quello di procedere alla rinfusa – e quello della tassonomia – che segue invece rigidi criteri gerarchici. Mi spiego meglio citando una pagina di Giorgio Raimondo Cardona tratta da *La foresta di piume*, del 1985, e riportandone una tavola (qui adattata in Fig. 2):

Le parti del corpo formano una classificazione, una tassonomia o sono soltanto un catalogo? Questa seconda risposta potrebbe sembrare la più ovvia [...] In realtà è facile verificare che per le parti del

³⁰ L’idea dell’opera pliniana come ‘cosmogramma’ è di John Henderson, “The Nature of Man: Pliny, *Historia Naturalis* as Cosmogram”, *Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici* 66 (2011), 139–171. L’idea che in Plinio ci sia una identificazione profonda fra la struttura del testo e il mondo della natura è stata avanzata da Carey, *Pliny’s Catalogue of Culture*, 19 ss. e Mary Beagon, “Burning the Brambles: Rhetoric and Ideology in *Pliny*”, *Natural History* 18 (1–24), in *Ethics and Rhetoric: Classical Essays for Donald Russell on His Seventy-Fifth Birthday*, ed. Doreen Innes, Harry Hine, Christopher Pelling (Oxford: Oxford University Press, 1995), 118 ss. Carey e Beagon ritengono che tale struttura segua gli snodi della *scala naturae* aristotelica, laddove invece Laehn, *Pliny’s Defense of Empire*, 9 ss. individua una struttura ad anello (o chiasmica), con dieci libri sulla materia inanimata (II–VI e XXXIII–XXXVII); dieci sugli esseri viventi (VII–XI e XXVIII–XXXII) e 16 libri sulle piante (XII–XVIII e XIX–XXVII). Che la sostanza stessa del progetto intellettuale di Plinio coincida con il modo stesso di organizzare i materiali raccolti, è idea di Eugenia Lao, “Taxonomic Organization in Pliny’s *Natural History*”, *Papers of the Langford Latin Seminar* 16 (2016): 209–246. Più nello specifico, la Lao, ispirandosi ai modelli cognitivisti, mette in rilievo l’uso pliniano delle tassonomie popolari nell’organizzazione della materia; idea, questa, già *in nuce* in Li Causi, *Sulle tracce del manticono*, 194 ss. ed esposta in maniera più decisa in Pietro Li Causi, “I generi dei generi (e le specie): le marche di classificazione di secondo livello dei Romani e la biologia di Plinio il Vecchio”, *Annali Online di Ferrara-Lettere* 5, no. 2 (2010) 107–142. Si vedano anche le osservazioni presenti nell’articolo di Rosa Rita Marchese che collega l’idea pliniana della divisione del sapere in parti al problema della finitezza e della fragilità umana.

corpo non si può parlare di tassonomia in senso stretto ma di un altro tipo di relazione, che potremmo chiamare partonomia e che si basa sulla relazione logica “*x* è parte di *y*,” e non “*x* è un tipo di *y*” [...]. Stabilita questa relazione, si può osservare però che in tutti i sistemi partonomici rimane valido il principio dell’ordinamento gerarchico dei vari ranghi.³¹

La gerarchia pliniana parte dunque, come avviene universalmente nelle partonomie di molte altre culture umane, dal confine superiore costituito dal perimetro del corpo – il *mundus*, il cielo e la terra (che sono argomento del libro II) –, per poi passare ai livelli successivi delle articolazioni – interne ed esterne – e dei suoi componenti, dal superiore all’inferiore, dal più grande al più piccolo, dalle regioni dell’*orbis terrarum* (libri III–VI) fino ai viventi che le abitano (gli uomini, gli animali, le piante, trattati rispettivamente nei libri VII, VIII–XI e XII–XXIII, e i loro usi medicinali, di cui si parla nei libri XXIV–XXXII), per poi finire con i *terra eruta* privi di anima, ovvero i minerali: i metalli, le terre, le pietre (libri XXXIII–XXXVII).³²

Ogni singola parte del cosmo, poi, segue a propria volta le sue articolazioni secondo criteri simili a quelli delle tassonomie popolari, i cui meccanismi sono stati studiati, dalla seconda metà dello scorso secolo, dai linguisti e dagli antropologi cognitivi.

In particolare con i lavori di Brent Berlin e Paul Kay, ripresi e sviluppati negli anni Novanta da Scott Atran e da altri, si è dimostrato come campioni significativi appartenenti a diverse società e a diverse fasce di età, a partire dall’individuazione di rapporti mutualmente esclusivi ed inclusivi, fossero capaci di elaborare classificazioni di organismi viventi e oggetti inanimati su un massimo di cinque o sei livelli gerarchici (cfr. Fig. 3 e 4).³³

³¹ Giorgio Raimondo Cardona, *La foresta di piume. Manuale di Etnoscienza* (Roma-Bari: Laterza, 1985), 79.

³² Senza approfondire il dibattito sulla struttura della *Naturalis historia*, segnalo che il modello qui proposto presenta alcuni punti di contatto con Lao, “Taxonomic Organization”, spec. 233 ss., che individua una partizione di primo livello, focalizzata sui poli *mundus/caelum* (2.1.153), *aer/caelum* (2.12–153), *terra/terrarum orbis* (da 2.154 a tutto il libro VI) per poi passare ad Europa (libri III–IV), Africa (5.1–46) e Asia (5.47–6.205), e una partizione di secondo livello per gli elementi trattati nei libri VII–XXXVII, che comprende gli *animantes* – ovvero gli esseri dotati di anima, che per Plinio sono sia gli *animalia* (uomini e altri animali) che le piante (cfr. ad es. 12.1) – e le parti della natura prive di anima (metalli, terre, pietre, gemme). La Lao, tuttavia, non prende in considerazione le logiche partonomiche alla base della struttura pliniana.

³³ Seminali gli studi di Brent Berlin, Paul Kay, *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution* (Stanford: Center for the Study of Language and Information, 1969). Ma cfr. anche Eleanor Rosch, “Basic objects in natural categories”, *Cognitive Psychology* 8 (1976) 382–439. Specificamente per le classificazioni etnobiologiche cfr. ad es. Brent Berlin, Dennis E. Breedlove, Peter H. Raven, “General Principles of Classification and Nomenclature in Folk Biology”, *American Anthropologist* 75, no. 1 (1973): 214–242; Scott Atran, *Cognitive Foundations of Natural History. Towards an Anthropology of Science* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990); Brent Berlin, *Ethnobiological Classification. Principles of Categorization of Plants and Animals in Traditional Societies* (Princeton: Princeton University Press, 1992). Uno degli assunti chiave di questi studi, quello cioè secondo cui la tendenza a distinguere fra ciò che è animato da ciò che è animato sarebbe una dotazione universale, è stato però messo in crisi dalla cosiddetta ‘svolta ontologica’ negli studi antropologici: cfr. ad es. – per il caso specifico degli Ojibwa – Tim Ingold, “Sogno di una notte circum-

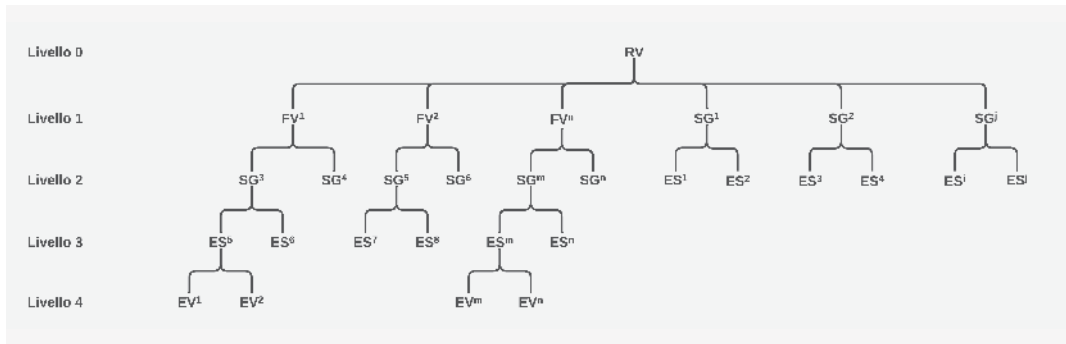


Fig. 3. Albero di Atran-Guasparri, dove RV sta per 'regno vernacolare' (es. 'animale'), FV per 'forma di vita' (es. 'quadrupede'), SG per 'specie generica' (es. 'gatto'), ES per 'etno-specie' (es. 'gatto siamese'), EV per 'etno-varietà' (es. 'gatto siamese a pelo lungo').

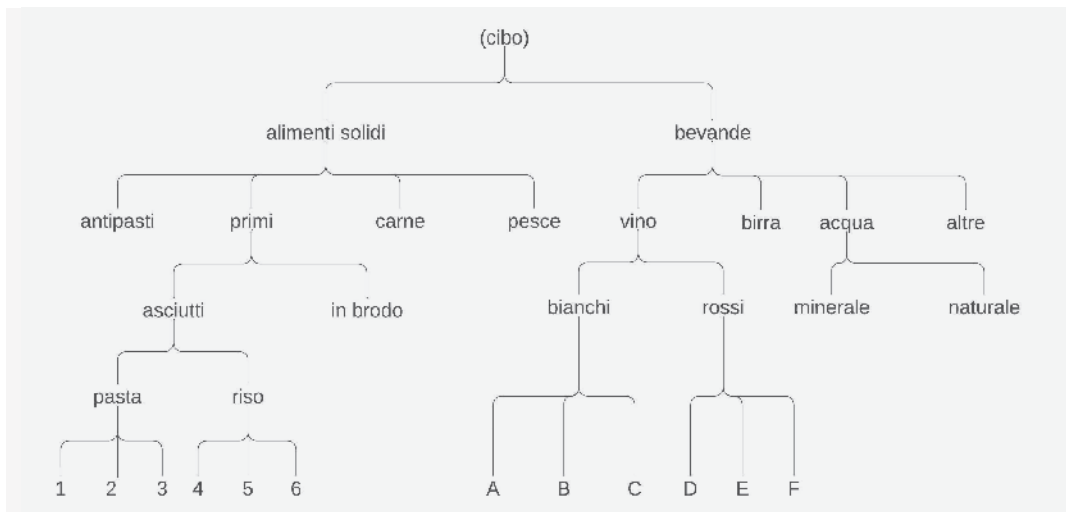


Fig. 4. Esempio di classificazione popolare degli alimenti (adattamento da Cardona, *La foresta di piume*).

Se tale capacità è stata riscontrata in molte culture umane, diverso è il discorso per le marche linguistiche utilizzate per identificare i diversi ranghi tassonomici di primo e di secondo livello, che sarebbero invece specifici di ogni singola cultura (esemplari, ad esempio, sono in tal senso alcuni studi sugli zoonimi e sui classemi della *Naturalis historia* condotti negli anni 2000–2010) e che possono venire applicate sia agli organismi viventi che – come nel caso di metalli, terre, pietre e gemme – agli oggetti inanimati.³⁴

polare”, in *Metamorfosi. La svolta ontologica in antropologia*, a cura di Roberto Brigati, Valentina Gamberi (Macerata: Quodlibet, 2019), 68.

³⁴ Oltre che Lao, “Taxonomic Organization”, 209 ss., cfr. ad es. Andrea Guasparri, “Etnobiologia e mondo antico. Una prospettiva di ricerca”, *Annali Online di Ferrara – Speciale 1* (2007): 69–90 e, specificamente per

Il dato interessante, però, è che nel suo inventario del mondo, Plinio non si attiene ad una singola classificazione locale, ma si appoggia – per così dire – a criteri multi-dimensionali e a una logica che, per forza di cose, non è unilineare.³⁵ Un esempio emblematico, in questo senso, è rappresentato dalla sezione sulle gemme e le pietre preziose, cui è dedicato il libro XXXVII.

La trattazione inizia con un catalogo basato sul valore sociale ed economico attribuito ad ogni singolo materiale. Siamo cioè davanti ad una classificazione – o, per meglio dire, ad una ‘classifica’ – di stampo utilitaristico, il cui criterio di raggruppamento è il giudizio di valore dato dalle donne, che sono le principali utilizzatrici di quei prodotti che incarnano l’essenza stessa del lusso più sfrenato.³⁶

Il criterio – che Plinio stesso indica come aleatorio perché soggetto ai cambiamenti del gusto – cambia immediatamente a partire da 37.92, quando si abbandona la dimensione utilitaristica e si fa seguire una classificazione delle gemme basata su aspetti più squisitamente morfologici. Le basi per la costruzione dei raggruppamenti diventano il colore e l’aspetto: prima ci sono, nell’ordine, le gemme color fuoco (37.92 ss.), poi quelle di colore ceruleo (119 s.), poi quelle di color porpora (121 ss.), poi quelle di colore dorato (126 ss.), infine quelle bianche (129 ss.).

L’elenco successivo procede quindi per ordine alfabetico: si parte con l’agata (37.139) e si finisce con la zorianisca (185), dopo la quale il criterio classificatorio cambia ancora una volta: si passa rispettivamente all’elenco delle gemme che “prendono il nome da parti del corpo” (37.186: *a membris corporis habent nomina*), all’elenco delle gemme che prendono il nome dagli animali (37.187) per poi finire con l’elenco delle gemme che somigliano a *res*, ovvero a ‘oggetti’ (37.188). Infine, si passa all’elenco delle “gemme che vengono alla luce all’improvviso, nuove e senza nome” (37.193: *gemmae nascuntur et repente novae ac sine nominibus*).³⁷

In passato, c’è stato chi ha visto, nella necessità di ricorrere a diversi criteri classificatori “la spia più evidente dell’oggettiva difficoltà di inquadrare in un sistema di categorie esaustive la

Plinio, “Biologia e nomenclatura in Plinio”, in *Annali Online di Ferrara – Lettere* 3, no. 1 (2008): 111–123 e Li Causi, “I generi dei generi”, 107 ss.

³⁵ Sulla logica ‘non lineare’ della disposizione pliniana della materia, cfr. Lao, “Taxonomic Organization”, 221 s.

³⁶ Cfr. ad es. 37.30 e ss. e 37.85, laddove invece si spiega che il giudizio delle persone di sesso maschile in materia di lusso è erratico e maggiormente soggettivo. Sulla condanna moralistica della *luxuria*, cfr. ad es. Carey, *Pliny’s Catalogue of Culture*, 75 ss. Eugenia Lao, “Luxury”, 35–56 mostra come tale condanna sia ambivalente (e come Plinio, di fatto, adotti spesso il punto di vista dei consumatori di oggetti di lusso, per cui la *Naturalis historia* funge spesso da ‘guida pratica’). Per il complesso rapporto fra arte e morale in Plinio, cfr. Anna Anguissola, *Pliny the Elder and the Matter of Memory. An Encyclopedic Workshop* (New York: Routledge, 2022), spec. 31 ss.; Naas, *Anecdotes artistiques*, 252 ss. Più in generale, per una storia culturale della *luxuria* nel mondo romano, Francesca Romana Berio, *Roman Luxuria: A Literary and Cultural History* (Oxford: Oxford University Press, 2023). Per il linguaggio e la filosofia del moralismo romano, Sandra Citroni Marchetti, *Plinio il Vecchio e la tradizione del moralismo romano* (Pisa: Giardini, 1991), spec. 81 ss.; Naas, *Le projet encyclopédique*, 86 ss.

³⁷ Per la trattazione pliniana delle gemme, cfr. ad es. Isager, *Pliny on Art and Society*, 212 ss. e Anguissola, *Pliny the Elder*, 13 ss.

sfuggente moltitudine degli oggetti e dei nomi, specie in un campo soggetto più di altri alla mutevolezza delle mode, alle infatuazioni collettive, al gusto degli esotismi”.³⁸

Quando parliamo delle classificazioni in auge nel mondo antico bisogna, però, ricordare che le pratiche della storia naturale non sono sensibili al problema – tutto moderno – di individuare categorie esaustive e regolari, e che i meccanismi di classificazione e i raggruppamenti, in genere, hanno finalità ben diverse da quelle della scienza contemporanea.

Cerco di spiegarmi meglio usando un termine di paragone lontanissimo dall’esperienza degli antichi romani: la tavola periodica formulata da Mendéleev era stata concepita, all’origine, come “una maniera di arrangiare gli elementi in un formato compatto”, e dunque per fornirne una classificazione ‘razionale’ ad uso degli studenti di chimica. Aveva però anche finito per rivelarsi anche un “*codice* che identificava gli elementi, le loro proprietà, il loro comportamento” e uno “strumento per dedurre le proprietà degli elementi sconosciuti, da quelle degli elementi noti che li circondavano”.³⁹ Nel fare questo, non si limitava a descrivere le qualità dei singoli oggetti della classificazione, ma cercava soprattutto di analizzarne i rapporti in una logica sistemica, che era – appunto – la logica della dipendenza periodica, esplorata sulla base di dati e misurazioni quantitativi (i pesi atomici, la massa atomica, la temperatura di fusione, ecc.).

Distinguere generi e sottogeneri, invece, per Plinio serve sì a individuare famiglie di elementi che hanno caratteristiche simili e distinguerli da altri elementi che si differenziano da loro per altri tratti peculiari secondo rapporti mutualmente esclusivi e inclusivi; tuttavia, la classificazione, se da un lato risulta pur sempre finalizzata – in linea con una tendenza comune a tutte le storie naturali degli antichi – a costruire percorsi di specificazione crescente, dall’altro lato serve a Plinio anche come meccanismo di ‘accumulo’ delle informazioni.⁴⁰

In questo senso, la scelta di affiancare diversi criteri di classificazione e diverse *distinctiones* risponde a un bisogno, a suo modo ‘scientifico’, di esaustività; è cioè un modo di allargare lo sguardo sulla *Natura* affiancando paratatticamente prospettive parziali diverse fra loro.

In quest’ottica, è solo mettendo insieme fasci di classificazioni settoriali differenti che si può analizzare un oggetto ampliando lo sguardo e, grazie alla tecnica dell’addizione, rendendolo plurale e universale. Detto in altri termini, se è vero che la maniera pliniana di ordinare il mondo dipende dalle tassonomie di senso comune, è proprio l’idea di mettere insieme tipo-

³⁸ Giampiero Rosati in Conte, Plinio, *Storia naturale*, v. 5, 744. Su una linea simile Healy, “Pliny the Elder and Ancient Mineralogy”, 178 s., secondo cui Plinio si sarebbe fermato alla mera descrizione esteriore di metalli e minerali, senza approdare a una vera e propria classificazione scientifica. Il fatto che non fosse approdato alla ‘nostra’ classificazione scientifica (o alla tavola periodica di Mendeleev) non significa però che non avesse fatto uno sforzo classificatorio *tout court*.

³⁹ Antonella Maria Maggio, Roberto Zingales, *Appunti di storia della chimica* (Roma: Aracne, 2019), 467.

⁴⁰ Cfr. in proposito, Li Causi, “I generi dei generi”, spec. 126 ss. Sulla logica pliniana dell’accumulo, cfr. ad es. Naas, *Le projet encyclopédique*, spec. 74 ss. Quanto al catalogo pliniano delle gemme, si è osservato come di fatto sia sovrapponibile, quanto a esaustività, ai cataloghi di gemme oggi in uso: cfr. Jordi Pérez González, “Gems in Ancient Roma: Pliny’s Vision”, *Scripta Classica* 38 (2019): 139–151. Cfr. anche Anguissola, *Pliny the Elder*, 20 ss.

logie diverse di tassonomie di senso comune che permette di realizzare una sintesi che operi come un dispositivo panottico integrato sulla realtà.

Questo vale anche per le denominazioni: i nomi – così ci viene spiegato – sono infiniti, e non possono essere tutti passati in rassegna (37.195). E tuttavia molto spesso Plinio cerca di farlo, in quella che è una tensione continua – tipica dell'opera – fra finito e infinito, fra limite e illimitato:⁴¹ dell'ambra – sulla cui origine circolano disparate e leggendarie notizie la cui veridicità viene sistematicamente smentita (37.31 ss.) – si registrano i diversi nomi utilizzati in diverse lingue, in diverse regioni, in diverse epoche storiche: elettro, lincurio, langurio (37.33–34), sacal (37.36), harpax (37.37), gleso (37.42), succino (37.43).

Questa esaustività onomastica, se da un lato tradisce un gusto per la varietà le cui ragioni sono eminentemente estetiche, dall'altro lato può anche essere inquadrata come un tentativo di risolvere un problema che la scienza propriamente detta si troverà ad affrontare più tardi, quando, nell'era moderna, inizierà a proporsi come sapere alternativo – e superiore – rispetto ai saperi popolari. Si tratta del problema della polifonia (o della 'multivocalità') delle tassonomie di senso comune, che porta a moltiplicare a dismisura le denominazioni degli oggetti e dei *taxa*.⁴²

Per comprendere la logica che si cela dietro la sovrabbondanza pliniana si potrebbe fare riferimento a un esempio lontano dall'esperienza antica. A fronte del moltiplicarsi degli zoonimi popolari, la soluzione escogitata da un naturalista come Linneo è stata quella di creare la nomenclatura binomiale, proposta come una convenzione univoca standard che facesse piazza pulita del caos sinonimico. Al contrario – almeno in questo contesto – Plinio sembra scegliere appositamente proprio la logica dell'accumulo come criterio possibile di disambiguamento.⁴³

In questo, sicuramente gioca un ruolo importante la logica imperialistica dell'inclusione delle culture straniere sotto l'egida di Roma: nel panottico della *Naturalis historia*, che ha in

⁴¹ Sul limite come idea chiave della produzione pliniana, cfr. ad es. Trevor Murphy, *Pliny the Elder's Natural History. The Empire in the Encyclopedia* (Oxford: Oxford University Press, 2004), 19. Ma cfr. anche, per la tensione fra finito e non finito, 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* 118 (2017): 39–54 e il contributo di Rosa Rita Marchese in questo numero.

⁴² Cfr. Harriet Ritvo, *The Platypus and the Mermaid and Other Figments of the Classifying Imagination* (Cambridge-London: Harvard University Press, 1997), 50 ss. Per la preoccupazione pliniana per le denominazioni, cfr. ad es. Aude Doody, "The Science and Aesthetics of Names in the *Natural History*", in *Pliny the Elder: Themes and Contexts*, 113–129. Per alcuni esempi sulla 'multivocalità', cfr. *nat.* 3.103; 13.104; 14.102; 15.25; 131 s.; 18.159; 19.162; 165; 171; 20.110; 168; 170; 241; 21.49; 176–179; 22.40 s.; 43; 45; 51; 53; 62; 23.21; 27; 24.29; 90; 94; 111 s.; 121; 129–136; 137; 141; 152; 165; 184; 25.29; 35; 38; 42–44; 64; 73 s.; 84; 105; 123 s.; 140; 148; 160; 26.52; 85; 108; 132 s.; 27.28; 32; 55; 98; 113; 122; 124; 29.90; 92; 31.106; 32.134; 33.101; 126; 129 s.; 37.162; 195. N. B.: la tendenza pliniana a registrare molteplici denominazioni sembra andare in direzione opposta rispetto alla tesi di Laehn, *Pliny's Defense of Empire*, 85 ss., secondo cui Plinio avrebbe visto nell'uso universale del latino una soluzione al caos onomastico. Guasparri, "Biologia e nomenclatura", 115 ss. fa peraltro notare la predilezione di Plinio per le nomenclature greche o greco-latine (cfr. anche Lao, "Taxonomic Organization", 235 s.).

⁴³ Sugli attriti fra classificazioni scientifiche e classificazioni vernacolari in età moderna, cfr. Ritvo, *The Platypus and the Mermaid*, spec. 19 ss. e 175 ss.

Roma e nel potere di Vespasiano e Tito i suoi centri ideologici, quante più denominazioni e saperi locali si registrano degli stessi oggetti, affiancandoli gli uni agli altri, tanto più sarà possibile trovare un accordo referenziale oggettivo che non induca ad equivoci, perché “i nomi delle pietre cambiano abbastanza di frequente, mentre la *materia* è per lo più la stessa” (37.195: *mutari nomina in eadem plerumque materia*).

Nella pratica, tuttavia, questo criterio non sempre viene osservato. Il problema della multivocalità, ad esempio, è molto sentito quando si tratta delle piante medicinali – dal cui uso corretto può dipendere la vita o la morte dei malati –, ma per altre tipologie di oggetti può invece capitare che l'esigenza pliniana di includere tutte le denominazioni possibili conosca delle battute di arresto: ecco dunque che i nomi ‘barbarici’ di certe località geografiche o di certe specie di palme vengono risparmiati al lettore o perché impronunciabili, o perché – così dice Plinio – poco utili.⁴⁴

4. Una morale della Natura

Si è parlato della centralità che occupa – nel progetto pliniano – il versante dell'applicazione e dell'uso dei materiali e delle sostanze. Conoscere, per Plinio, non è infatti soltanto un esercizio contemplativo e teorico, perché il fine della *Naturalis historia* è soprattutto quello di *iuvare mortales* – cosa che rende gli uomini simili agli dèi. E, in un'ottica che è tipica del moralismo romano – un'ottica che risponde, peraltro, anche alle finalità che gli Stoici attribuiscono al sapere –, le conoscenze e le applicazioni non possono essere sganciate dal principio della responsabilità morale; la fisica e la logica, cioè, non possono non andare di pari passo con l'etica.⁴⁵

Il sapere universale disegnato dalla *Naturalis historia* non raccoglie, in questo senso, soltanto le qualità e le quantità, non registra soltanto le applicazioni e gli impieghi dei materiali, ma si concentra anche, per così dire, sulle loro *affordances* morali ed estetiche.

Dell'oro, ad esempio, non basta dire quanto sia plasmabile, che si accende con estrema difficoltà, che si fa fondere con il piombo per purificarlo (è la tecnica della ‘coppellazione’), che non è soggetto alla ruggine o ad altre sostanze che ne diminuiscano il peso, o che può essere filato e tessuto come la lana (33.59–62), che in natura si trova spesso mescolato in varie proporzioni con l'argento (33.80);⁴⁶ si deve dire anche che può agire

⁴⁴ Cfr. risp. 3.2 e 13.40, su cui Doody, “The Science and Aesthetics of Names”, 125 ss. (e, per la ‘multivocalità’ relativa alle piante medicinali, 113 ss.).

⁴⁵ Cfr. ad es., a tal proposito, Sandra Citroni Marchetti, “*Iuvare mortalem*. L'ideale programmatico della *Naturalis historia* di Plinio nei rapporti con il moralismo stoico-diatribico”, *Atene e Roma* 27 (1982): 124–148 e “Le scelte di un intellettuale. Sulle motivazioni culturali della *Naturalis historia*”, in *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 54 (2005), 1–31, oltre che Naas, *Anecdotes artistiques*, 32 s. Sulle finalità morali della conoscenza nello stoicismo, cfr. ad es. Håvard Løkke, *Knowledge and Virtue in Early Stoicism* (Dordrecht: Springer Netherlands, 2015).

⁴⁶ N. B.: Plinio ritiene l'oro meno malleabile del piombo; dato, questo, inesatto: cfr. Bailey, *The Elder Pliny's Chapters*, Part I, ad 33.59 s. e Corso in Conte, Plinio, *Storia naturale*, v. 5 ad l.; Healy, “Pliny the Elder and Ancient Mineralogy”, 174 s.

come base di medicinali (cfr. ad es. 33.84), ma anche che può avere effetti nefasti sui costumi o sul buon gusto: solo per fare tre esempi, in 33.8 ss., Plinio osserva che l'oro ha cominciato a un certo punto a soppiantare l'uso del ferro per gli anelli, trasformando in lusso e ostentazione quella che invece un tempo era un'insegna del valore militare; può inoltre essere usato per cesellare soggetti sconci sulle coppe (33.4) e addirittura – come ha fatto Nerone con l'Alessandro di Lisippo – può anche essere impiegato per rovinare splendide statue in bronzo (34.63).⁴⁷

I *mores* che Plinio chiama in causa, tuttavia, non implicano soltanto una forma di responsabilità nei confronti degli altri uomini, o anche nei confronti di quello che i Romani chiamano il *decorum*, le cui implicazioni sono insieme etiche ed estetiche.⁴⁸ Si tratta anche di responsabilità che gli uomini hanno nei confronti della *Natura* stessa.

Esemplare, in questo senso, è l'incipit del libro XXXIII, con la tirata contro l'avidità umana che spinge l'uomo a cercare i metalli nelle viscere della Terra:

*persequimur omn<e>s eius fibras vivimusque super excavatam, mirantes dehiscere aliquando aut intremescere illam, ceu vero non hoc indignatione sacrae parentis exprimi possit. imus in viscera et in sede manium opes quaerimus, tamquam parum benigna fertilique qua calcatur. et inter haec minimum remedium gratia scrutamur, quoto enim cuique fodiendi causa medicina est? quamquam et hoc summa sui parte tribuit ut fruges, larga facilisque in omnibus, quaecumque prosunt. illa nos peremunt, illa nos ad inferos agunt, quae occultavit atque demersit, illa, quae non nascuntur repente, ut mens ad inane evolans reputet, quae deinde futura sit finis omnibus saeculis exhauriendi eam, quo usque penetratura avaritia. quam innocens, quam beata, immo vero etiam delicata esset vita, si nihil aliunde quam supra terras concupisceret, breviterque, nisi quod secum est! (nat. 33.1–3).*⁴⁹

Tentiamo di raggiungere tutte le fibre intime della terra e viviamo sopra le cavità che vi abbiamo prodotto, meravigliandoci che talvolta essa si spalanchi o si metta a tremare, come se, in verità, non potesse esprimersi così l'indignazione della nostra sacra genitrice. Penetriamo nelle sue viscere e cerchiamo ricchezze nella sede dei Mani, quasi che fosse poco generosa e feconda là dove la calchiamo sotto i piedi. E fra tutti gli oggetti della nostra ricerca pochissimi sono destinati a produrre rimedi medicinali: quanti sono infatti quelli che scavano avendo come scopo la medicina? Anche questa tuttavia la terra ci fornisce alla sua superficie, come ci fornisce i cereali, essa che è generosa e benevola in tutto ciò che ci è di giovamento. Le cose che ci rovinano e ci conducono agli inferi sono quelle che essa ha nascosto nel suo seno, cose che non si generano in un momento: per cui la nostra mente, proiettandosi nel vuoto, considera quando mai si finirà, nel corso dei secoli tutti, di

⁴⁷ Per la trattazione sull'oro, cfr. ad es. Isager, *Pliny on Art and Society*, 56 ss.

⁴⁸ Su *decorum* come concetto estetico e morale, cfr. ad es. Cic. *off.* 1.93 ss., su cui ad es. Giusto Picone, Rosa Rita Marchese (a cura di), Cicerone, *De officiis. Quel che è giusto fare* (Torino: Einaudi, 2012), *ad l.*

⁴⁹ Oltre alla lezione *vivimusque* sono attestate le varianti *vidimusque* e *vitemusque*. Anche le varianti *excavato* e *excavatos montes* sono attestate al posto di *excavatam*: cfr. Mayhoff, C. Plini Secundi, *ad l.*

esaurirla, fin dove potrà penetrare la nostra avidità. Quanto innocente, quanto felice, anzi persino raffinata sarebbe la nostra vita, se non altrove volgesse le sue brame, ma solo a ciò che si trova sulla superficie terrestre, solo – in breve – a ciò che le sta accanto!⁵⁰

Non mi dilungo su questo passo, che è stato anche recentemente trattato da Orietta Dora Cordovana ed Eugenia Lao, e su cui ritorna, nel suo intervento ospitato nel presente numero, anche Elisa Romano.⁵¹ Mi limito soltanto ad osservare come la visione organicistica sottesa al brano mostra alcune affinità, *mutatis mutandis*, con la cosiddetta ‘ipotesi Gaia’ proposta da Lovelock nel famoso e fortunato saggio omonimo del 1979.⁵²

Se la Terra è un unico organismo vivente capace di auto-regolarsi – e che finalisticamente nasconde agli uomini quei prodotti che potrebbero loro risultare nocivi –, i metalli rappresentano, alla lettera, le sue stesse viscere; ed estrarli è un modo di infliggerle drammatiche sofferenze, causando, al contempo, le sue catastrofiche reazioni: voragini e terremoti, in quest’ottica, sono una responsabilità diretta degli uomini che violano l’equilibrio della loro grande madre.

In uno slancio apparentemente primitivista, Plinio si spinge ad immaginare un ipotetico mondo sostenibile in cui gli uomini fanno uso non delle interiora della Terra – che sono per giunta risorse esauribili –, ma dei soli frutti che spontaneamente essa ci offre facendoli affiorare sulla sua superficie, tanto più che il principale uso virtuoso dei metalli – quello medico – viene subito indicato come estremamente limitato.⁵³

Su questa scia, altrettanto esemplare è l’*incipit* del libro XXXVI, in cui lo scavo delle montagne per estrarre i marmi, ad esempio, è descritto come un perversimento della natura, del suo equilibrio e dei suoi scopi:

montes natura sibi fecerat <u>t quasdam compages telluris visceribus densandis, simul ad fluminum impetus domandos fluctusque frangendos ac minime quietas partes coercendas durissima sui materia. caedimus hos trahimusque nulla alia quam deliciarum causa, quos transcendisse quoque mirum fuit. in portento prope maiores habuere Alpibus ab Hannibale exsuperatas et postea a Cimbris: nunc ipsae caeduntur in mille genera marmorum. promunturia aperiuntur mari, et rerum natura agitur in planum; evehimus ea, quae separandis gentibus pro terminis constituta erant, navesque marmorum causa fiunt, ac per fluctus, saevissimam rerum naturae partem, huc illuc portantur

⁵⁰ Tutte le traduzioni del libro XXXIII sono di Giampiero Rosati in Conte, Plinio, *Storia naturale*, v. 5.

⁵¹ Cfr. Orietta Dora Cordovana, “Pliny the Elder and Ancient Pollution”, in *Pollution and the Environment in Ancient Life and Thought*, ed. Orietta Dora Cordovana, Gian Franco Chiaï (Göttingen: Franz Steiner Verlag, 2017), 108–129, spec. 126 s.; Lao, “Taxonomic Organization”, 236 ss. e il contributo di Elisa Romano presente in questo numero (§2).

⁵² Cfr. James Lovelock, *Gaia. Nuove idee sull’ecologia*, trad. di Vania Bassan Landucci (Torino: Bollati Borinighieri, 2021³) per cui si veda, in particolare, l’introduzione di Telmo Pievani (5 ss.).

⁵³ Un’idea simile è espressa anche in 35.159, in cui si dice che gli oggetti di terracotta basterebbero a soddisfare i bisogni umani comunemente espletati per mezzo di utensili in metallo.

*iuga, maiore etiamnum venia quam cum ad frigidus potus vas petitur in nubila caeloque proximae rupes cavantur, ut bibatur glacie (nat. 36.1–2).*⁵⁴

Ma le montagne la natura le aveva fatte per sé come una sorta di scheletro che doveva consolidare le viscere della terra e nel contempo frenare l'impeto dei fiumi e frangere i flutti marini, nonché stabilizzare gli elementi più turbolenti con l'aiuto della loro solidissima materia. Noi invece tagliamo a pezzi e lasciamo via, senza nessun altro scopo che i nostri piaceri, montagne che un tempo fu oggetto di meraviglia anche solo valicare. I nostri avi considerarono quasi un prodigio che le Alpi fossero state attraversate da Annibale, e più tardi dai Cimbri – ora questi stessi monti vengono fatti a pezzi per ricavarne marmi delle specie più varie. I promontori vengono spaccati per lasciare passare il mare, e la natura è ridotta ad un piano livellato. Svelliamo ciò che era stato posto a far da confine fra popoli diversi, si fabbricano navi per caricarvi i marmi, e le vette montane sono portate a destra e a sinistra sui flutti, l'elemento naturale più selvaggio – la cosa rimane comunque più perdonabile di quando, per avere bevande fresche, se ne va a cercare il vaso fra le nubi e, per averle ghiacciate, si scavano le rocce più vicine al cielo.⁵⁵

Se confrontiamo questo passo con quello del II libro citato all'inizio del presente contributo (2.10 s.), vediamo come gli agenti umani siano designati come i principali sovvertitori di quell'equilibrio dinamico degli elementi che dovrebbe tenere insieme il cosmo. Per effetto degli scavi e del conseguente livellamento della superficie terrestre, gli elementi si confondono in quella che appare una sorta di indistinzione pre-cosmica – simile per intenderci al caos descritto nel primo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio (1.5 ss.): le montagne, fatte a pezzi, vengono sbattute qua e là dai marosi delle acque, i fiumi esondano per invadere lo spazio della terra. L'equilibrio iniziale progettato dalla Natura provvidente, in altri termini, si rompe, e nessuna stabilità è più possibile, mentre gli elementi, che dovrebbero distinguersi e avere ognuno le proprie sedi, si confondono l'uno con l'altro.

Plinio, dunque, sembra richiamare i suoi lettori ad un uso responsabile delle risorse e degli elementi, senza però arrivare mai a dire esplicitamente che l'impiego umano dei materiali e delle sostanze che la Natura ha pensato di nascondere debba a tutti i costi essere evitato: lo sfruttamento delle risorse minerarie, per quanto indicato da Plinio come abominevole e pericoloso, è anzi implicitamente presentato come un punto da cui l'umanità non può più tornare indietro, e che deve pur essere raccontato 'storicamente' in quella che sembra una vera e propria presa d'atto. Pensiamo, ad esempio, alle minuziose descrizioni delle miniere e dei processi estrattivi che troviamo qua e là all'interno dell'opera, e che ci mostrano come il primitivismo pliniano sia di fatto più apparente che reale.⁵⁶

⁵⁴ *Ut prima di quasdam* è un'integrazione proposta da Fröhner, per cui – anche per altre questioni testuali di minore entità – cfr. Mayhoff, C. Plini Secundi, *ad l.*

⁵⁵ La traduzione è di Rossana Mugellesi in Conte, Plinio, *Storia Naturale*, v. 5.

⁵⁶ Cfr. ad es. 33.62; 70 ss.; 74 ss.; 95 ss.; 111; 34.94.

Più che vagheggiare realmente un ritorno all'età dell'oro Plinio invita semmai al *modus*, ovvero alla misura. Sia nel caso che si tratti di doni che la Natura ci offre spontaneamente, sia che si tratti di organi vitali che strappiamo con violenza al suo corpo sofferente, i metalli, i minerali, le pietre hanno sempre una valenza ambivalente: il ferro può essere usato sia per coltivare la terra che per combattere le guerre (33.148), e dei metalli preziosi, come l'oro, si possono fare sia usi pubblici – per onorare gli dèi, ad esempio, ma anche per creare *medicamenta* – che privati. Il fatto è che gli usi privati, in genere, tendono a sfociare – secondo Plinio – nella *luxuria*, ovvero in quell'eccesso che perverte ogni cosa e che erode ogni misura, portando cioè l'uomo non più a *sequi naturam* – motto che, ad esempio, costituisce uno degli imperativi morali degli Stoici –, ma a turbarne gli equilibri, a straziarne inutilmente le viscere, a intaccarne lo scheletro.

Il punto è però che la Natura pliniana non sempre è un'entità armonica e benevola, e anzi il suo stesso operato è spesso ambivalente, così come ambivalente è la posizione dell'uomo nel mondo. In questo, piccoli slittamenti rispetto alla teodicea degli Stoici, che costruiscono e pensano la Natura come il principale centro assiologico della morale, sono da registrare.⁵⁷

Al di là di ogni ambiguità, tuttavia, una cosa è certa: la *Natura* è sempre – secondo Plinio – da celebrare e salutare per la sua potenza:

Salve, parens rerum omnium Natura, teque nobis Quiritium solis celebratam esse numeris omnibus tuis fave (nat. 37.205).

Salve, o Natura madre di tutte le cose; e al fatto che noi, soli fra i Quiriti ti abbiamo celebrata in tutte le tue parti, tu guarda benigna.

Si è osservato che il finale della *Naturalis historia* ricalca volutamente le *Georgiche* di Virgilio (2.173: *salve, magna parens frugum, Saturnia tellus*).⁵⁸ Non è però un caso che là dove la *magna parens* era l'Italia, qui è invece diventata la *Natura* stessa. Questa sostituzione in parte tradisce l'ideologia di fondo che anima l'opera: dedicare l'inventario del cosmo allo *iucundissimus princeps* (*praef.* 1) significa concedergli di guardarlo con gli stessi occhi con cui la grande madre di tutto guarda sé stessa.⁵⁹ Attribuire tale prerogativa al potere imperiale, tuttavia, presenta per certi versi una qualche implicazione – per così dire – 'ecocritica'.

⁵⁷ Isager, *Pliny on Art and Society*, 83 s.; Naas, *Le projet encyclopédique*, 95 ss.; Carey, *Pliny's Catalogue of Culture*, 83; 103 s.; Murphy, *Pliny the Elder's Natural History*, 75 s. Per *luxuria* cfr. n. 34. Per l'ideale stoico del *sequi naturam*, cfr. n. 16.

⁵⁸ Per l'atteggiamento ambivalente di Plinio nei confronti di Virgilio, cfr. Richard T. Bruère, "Pliny the Elder and Virgil", *Classical Philology* 51, no. 4 (1956): 228–246 (spec. 245 per il passo in questione) e soprattutto Lachn, *Pliny's Defense of Empire*, 66 s. e 89 s.

⁵⁹ Per un confronto fra l'imperialismo virgiliano e l'imperialismo 'cosmico' pliniano cfr. ad es. Andrew Fear, "The Roman's Burden", *Pliny the Elder: Themes and Contexts*, 21–34, o, più in generale, Naas, *Le projet encyclopédique*, 70 ss.; Carey, *Pliny's Catalogue of Culture*, 41 ss.; Murphy, *Pliny the Elder's Natural History*, 5 ss.; Lachn, *Pliny's Defense of Empire*, spec. 57 ss.

Tutte le volte che deve inquadrare l'inizio dei comportamenti devianti, la trattazione pliniana punta il dito contro personaggi come Scauro, Marco Antonio, Nerone: sono loro che hanno iniziato, con la loro propensione alla *luxuria* e all'eccesso, il cammino del sovvertimento.⁶⁰ Ribadire con insistenza che con Vespasiano e Tito la rotta è cambiata è anche un modo non solo di differenziarli dai *principes* e dai politici corrotti e megalomani del passato, ma anche di investirli di una missione analoga – e ancora più grande – rispetto a quella di cui si era fatto carico Ottaviano Augusto. Se quest'ultimo era stato indicato da Virgilio come il garante della pace dei campi italici, devastati dal sangue versato e dagli scompigli delle guerre civili, Plinio sembra qui voler implicitamente lasciar intendere che con Vespasiano e Tito si potrà finalmente invertire la rotta politica ad un livello ancora più alto, che è quello cosmico. Lo *iucundissimus princeps* e il *maximus princeps* possono così essere investiti del ruolo di guardiani di un nuovo equilibrio universale che riguarda non più la sola Italia, bensì – per così dire – anche l'insieme delle *partes* (regioni, organismi, sostanze, materiali) che compongono il corpo vivo della Natura tutta; un equilibrio che – in linea, fra l'altro, con i dettami dello stoicismo – è anche e soprattutto, come si è visto, un equilibrio morale.

Certo, nel mondo di Plinio non esiste – come si è visto – la 'chimica' così come noi oggi la pensiamo e la praticiamo, e non esistono neanche nozioni che siano completamente sovrapponibili alle nostre idee di 'ambiente' o di 'eco-sistema'. Forse, però, non è del tutto lontano dalle intenzioni pliniane pensare a una possibile 'politica cosmica' da ascrivere ai Flavi o, anche, a una 'etica ecologica' (o, meglio, a una 'morale cosmica') che poggi su un'idea della Natura e dell'umanità – volta, nella sua fragilità, alla *luxuria*, al consumo e all'eccesso – per nulla rassicurante, e che riconosce che da un equilibrio si può sempre passare ad un altro equilibrio, in un rapporto che, con l'ambiente animato che panteisticamente e immanentisticamente circonda i mortali, oscilla continuamente fra tensione e armonia.⁶¹

⁶⁰ Cfr. ad es. 8.55; 34.63; 84; 36.7; 116; 37.11: cfr. ad es. Isager, *Pliny on Art and Society*, 83 s.; Carey, *Pliny's Catalogue of Culture*, 104. Sulla rappresentazione positiva dei membri della dinastia flavia in chiave antineroniana, cfr. anche Naas, *Le projet encyclopédique*, 69 ss.

⁶¹ Cfr. a tale proposito Beagon, *Roman Nature*, 36.

Didicit homo naturam provocare: il naturale e l'artificiale negli ultimi libri della *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio

Elisa Romano

Università degli Studi di Pavia

/ Abstract

Il regno minerale è quello in cui maggiormente si esercita la capacità dell'uomo di manipolare, modificare e riprodurre la materia; per questo gli ultimi libri della *Naturalis historia* offrono una riflessione particolarmente intensa sul rapporto fra la natura e l'artificio. In questo articolo vengono presentate due dimensioni del rapporto fra il naturale e l'artificiale: da un lato, la devastazione della terra finalizzata alla lavorazione dei marmi, dall'altro la falsificazione di alcuni elementi minerali, come i metalli e i colori. Plinio oscilla fra l'ammirazione per l'abilità dell'uomo e la condanna del suo dominio sulla natura, ma dal suo linguaggio emerge il prevalere di un giudizio negativo che assimila la capacità di riprodurre gli elementi naturali a un inganno.

Man's capacity to manipulate, modify, and replicate matter is most profoundly exercised in the mineral kingdom. As a result, the final books of the Naturalis Historia delve into a profound contemplation of the relationship between nature and artifice. This paper explores two dimensions of this connection: firstly, the devastation of the earth that results from marble processing; secondly, the counterfeiting of certain mineral elements, such as metals and colors. Pliny oscillates between admiration for man's skills and condemnation of his dominion over nature. Ultimately, however, a negative judgment prevails in his language, one that equates the ability to reproduce natural elements with deception.

/ Keywords

Pliny the Elder; Nature; Matter; Natural; Artificial.

1. *Mirabilia naturae e urbis nostrae miracula*

“Perché nulla manchi a questa opera secondo il mio progetto, rimangono da trattare le pietre preziose, e con esse, condensata in uno stretto spazio, la magnificenza della natura, che per molti in nessun altro suo aspetto è da ammirare maggiormente” (Plin. *nat.* 37.1: *Ut nihil instituto operi desit, gemmae supersunt et in artum coacta rerum naturae maiestas, multis nulla parte mirabilior*). Si apre così il libro 37, l'ultimo della *Naturalis historia*, conclusivo della sezione (libri 33–37) dedicata al regno minerale: con una lode della grandiosità della natura, della sua perfezione come creatrice e della sua capacità di suscitare un ammirato stupore, qualità che fra tutti i suoi prodotti si manifesta al massimo grado, secondo un giudizio diffuso, nella concentrazione di bellezza e varietà che si osserva nelle minuscole dimensioni delle pietre preziose.

Ma se quest'ultimo libro, che si chiuderà, a suggello dell'intera opera, con un'invocazione alla *Natura* madre, *parens rerum omnium*,¹ si apre con la celebrazione della stessa natura in quanto prodigiosa generatrice di *mirabilia*,² si può dire più in generale che pochi libri come gli ultimi cinque dell'enciclopedia pliniana testimoniano la tensione fra natura e uomo, fra le due polarità del macroorganismo vivente e produttivo e del microcosmo rappresentato dall'uomo e dalla sua attività, dalla sua capacità di operare entro la natura, di trasformarla fino a crearne una nuova. Questa tensione, che attraversa tutta l'opera,³ trova probabilmente il suo culmine nei libri dedicati al regno minerale: luogo privilegiato, quest'ultimo, della trasformazione della materia, della sua manipolazione a fini produttivi, fino alla realizzazione estrema nel prodotto artistico. La tecnica degli orafi e dei gioiellieri trasforma i metalli e le pietre preziose, la scultura trasforma il rame e il marmo, la pittura trasforma le terre colorate e gli altri pigmenti naturali. L'artificio, che nel regno minerale trova il terreno più adatto e favorevole, manipola gli elementi creati dalla natura fino a ottenere nuovi risultati, degni di altrettanto ammirato stupore di quello che suscitano alcune creazioni della natura: sono i *mirabilia* realizzati dalle capacità inventive e pratiche dell'uomo. La *maiestas* della natura e la *ingeniosa sollertia*⁴ dell'uomo finiscono per convergere nei loro esiti 'meravigliosi', che vengono a disporsi su due dimensioni parallele e comparabili. Questa correlazione trova espressione nella

¹ Plin. *nat.* 37.205: *Salve, parens rerum omnium Natura, teque nobis Quiritium solis celebratam esse numeris omnibus tuis fave* (“Salute, Natura madre di tutte le cose, e sii propizia a noi che soli fra i Romani discendenti di Quirino ti abbiamo celebrata in ogni tuo elemento”). Su questo passo si veda la sezione finale del contributo di Pietro Li Causi in questo numero.

² Quella della natura come madre è una delle rappresentazioni fra le possibili altre declinazioni pliniane (natura divinizzata, contemplata, investigata, benevola o matrigna); sul concetto di natura in Plinio cfr., in generale, Mary Beagon, *Roman Nature. The Thought of Pliny the Elder* (Oxford: Clarendon Press, 1992), soprattutto 26–54.

³ Efficace in tal senso il titolo di un paragrafo del volume prima citato di Beagon, *Roman Nature*, 33: *Nature's Divinity, Man's Supremacy: Unity and Tension*.

⁴ Questa espressione, adoperata in *nat.* 36.192, sintetizza felicemente le facoltà intellettive e quelle pratiche, l'intelligenza e l'inventività così come l'impegno operativo dell'uomo.

corrispondenza simmetrica fra l'inizio sopra citato del libro 37 e il passo centrale del libro 36, dedicato alla rassegna delle meraviglie della città di Roma,⁵ che si collocano al vertice di una rassegna di meraviglie costruite dall'uomo (prima da popolazioni estranee al mondo greco e romano, in 36.64–94, poi dai Greci, in 95–100): “ma è il caso che si passi alle meraviglie della nostra città per osservare gli effetti di pratiche apprese in ottocento anni e mostrare che anche in questo modo essa ha trionfato sul mondo intero” (*nat.* 36.101: *verum et ad urbis nostrae miracula transire conveniat DCCCque annorum dociles scrutari vires et sic quoque terrarum orbem victum ostendere*). L'elogio delle capacità artistiche dei Romani si intreccia all'orgogliosa affermazione del dominio di Roma, che non solo ha conquistato l'*orbis terrarum*, ma ha costruito tante meraviglie che esse sarebbero sufficienti a riassumere in uno spazio limitato l'equivalente di un vero e proprio altro mondo: “se accumulate nella loro totalità e ammassate in un solo mucchio, si innalzerà una grandezza non diversa da quella che si racconterebbe di un qualche altro mondo raccolto tutto in un solo spazio” (*ibid.*: *universitate vero acervata et in quendam unum cumulum coiecta non alia magnitudo exurget quam si mundus alius quidam in uno loco narretur*).⁶ La curvatura ideologica filoromana e filoimperiale che qui Plinio imprime al suo discorso fa sì che vengano riferite alla creatività e abilità dei Romani quella creatività e abilità che altrove, e abitualmente, sono attribuite all'umanità in generale: grazie al talento, alla vocazione alla tecnica, alla capacità di capire come usare ciò che si trova in natura e all'abilità nel maneggiarlo gli uomini riescono a realizzare veri e propri *mirabilia*.

2. Didicit homo naturam provocare

Come hanno dimostrato gli importanti studi pliniani degli ultimi decenni cui si fa riferimento in queste pagine, non è possibile ritrovare nella *Naturalis historia* un pensiero sistematico, ma piuttosto un intreccio di filoni di pensiero che attraversa l'opera a scapito apparente non solo dell'organicità tematica, ma anche della compattezza strutturale e della coerenza discorsiva. Dalla trattazione è possibile estrarre un complesso intersecarsi di reti concettuali, e a individuare queste reti ci guidano alcuni moduli espressivi. Plinio ama infatti inframmezzare

⁵ Sulla funzione di cesura narrativa e concettuale dei paragrafi sui tesori di Roma e sulla concezione organica alla base degli ultimi due libri della *Naturalis historia* cfr. Anna Anguissola, “Plinio il Vecchio e le pareti trasparenti”, *Studi classici e orientali* 67, no. 2 (2021): 499–508 (vd. p. 499), cui si rinvia più in generale a proposito del rapporto fra la creatività umana e la materia negli ultimi cinque libri dell'opera; cfr. anche Ead., *Pliny the Elder and the Matter of Memory. An Encyclopaedic Workshop* (London-New York: Routledge, 2022), 89 ss.

⁶ Sui *Romae miracula operum XVIII* cfr. Valérie Naas, *Le projet encyclopédique de Pline l'Ancien* (Roma: Éditions de l'École Française de Rome, 2002), 371–393 (sul rapporto fra meraviglie di Roma e meraviglie del mondo, 327–371); Ead., “*Opera mirabilia in terris et Romae operum miracula* dans l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien”, in *Mirabilia. Conceptions et représentations de l'extraordinaire dans le monde antique*, ed. Philippe Mudry et al. (Bern: Peter Lang, 2004), 253–264; Mary Beagon, “Situating Nature's Wonders in Pliny's *Natural History*”, in *Vita vigilia est. Essays in Honour of Barbara Levick*, ed. Edward Bispham et al. (London: Bulletin of Institute of Classical Studies Supplement, 2007), 19–40.

i suoi discorsi con frasi brevi e lapidarie, vere e proprie sentenze, di tono prevalentemente riconducibile a una dimensione moralistica, che possiamo assumere come i puntelli che reggono questa struttura reticolare.⁷ Una di queste ‘sentenze’ è *didicit homo naturam provocare* (*nat.* 33.4), una breve affermazione in cui si condensa il rapporto fra uomo e natura, inteso qui come una sfida che l’uomo ha imparato a lanciare e a sostenere. La tensione che può dirsi immanente fra natura e uomo si precisa in questa formulazione nei termini di un rapporto di sfida, quindi conflittuale in radice, destinato a concludersi di volta in volta con un vincitore e un vinto.⁸ Questa lapidaria sentenza si presenta come una sorta di glossa alla drammatica descrizione con cui, non a caso né senza un intento preciso, si apre il libro 33, e con esso la sezione mineralogica conclusiva dell’opera. Tutto il contesto può essere letto alla luce delle odierne categorie dell’ecocritica letteraria: una riflessione sui rapporti fra uomo e ambiente, caratterizzata dalla denuncia di una prospettiva antropocentrica in cui la natura risulta strumentalmente asservita all’uomo.⁹

Le battute iniziali risultano neutralmente programmatiche: Plinio annuncia che tratterà dei metalli, che sono una risorsa economica e insieme indicatori di ricchezza (*nat.* 33.1: *metalla nunc ipsaeque opes et rerum pretia dicentur*); ma subito, strettamente legata alla protasi contestutistica dal nesso sintattico di un ablativo assoluto, viene introdotta l’idea di una scrupolosa esplorazione dell’interno della terra, condotta con vari metodi (*tellurem intus exquirente cura multiplici modo*). Che il verbo *exquiro* indichi qui una ricerca di segno negativo è confermato dal seguito del discorso, in cui le finalità di tale ricerca vengono indicate nella ricchezza, nel piacere o nella sconsiderata passione per la guerra. L’anticipazione dei contenuti dei libri 33–37 (l’oro, l’argento, l’eletto, il rame, il ferro, i pigmenti colorati, le pietre preziose), comune tratto didascalico/manualistico, non è neutra, ma appare intrecciata a un giudizio etico: *quippe alibi divitiis foditur quaerente vita aurum, argentum, electrum, aes, alibi deliciis gemmas et parietum lignorumque pigmenta, alibi temeritati ferrum, auro etiam gratius inter bella caedesque*. Scaviamo la terra, afferma Plinio, per arrivare a tutte le sue fibre (*persequimur omnes eius fibras*), alterando il suo equilibrio, viviamo sopra le cavità così prodotte, e non dovremmo meravigliarci se talvolta essa si spalanca o trema. Profaniamo la terra, entriamo nelle sue viscere con una discesa agli inferi

⁷ Cfr. Sandra Citroni Marchetti, *Plinio il Vecchio e la tradizione del moralismo romano* (Pisa: Giardini, 1991), 184 s.: “Il linguaggio moralistico opera sul lettore con la suggestione delle sue formule [...] Al di là del significato letterale delle singole formule, l’uso di questo linguaggio permette a Plinio di farsi riconoscere dai lettori in una posizione critica nei confronti delle condizioni presenti. I motivi più profondi e generali, così come le forme più personali del disagio, si svelano attraverso la trama del discorso moralistico”.

⁸ Sul rapporto uomo/natura, e in particolare sulla violenza esercitata sulle montagne per l’estrazione dei minerali, cfr. Beagon, *Roman Nature*, 55–91; Naas, *Le projet encyclopédique*, 224–227.

⁹ Un punto di riferimento teorico sulla definizione e sulle categorie concettuali dell’ecocritica è Greg Garrard, *Ecocriticism* (London-New York: Routledge, 2004). L’applicazione dell’ecocritica ai testi letterari sta registrando crescente interesse negli ultimi anni, ma non ancora in rapporto ai testi antichi; per una panoramica introduttiva si rinvia a Caterina Salabè (a cura di), *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta* (Roma: Donzelli, 2013), Nicolò Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa* (Roma: Carocci, 2022).

letterale nell'oltretomba, sede dei Mani (33.2: *imus in viscera et in sede manium opes quaerimus*), e insieme metaforica, perché tutto ciò causa la rovina degli uomini, perché la distruzione della natura si risolve in autodistruzione umana: *illa nos peremunt, illa nos ad inferos agunt, quae occultavit atque demersit* (33.3). Scaviamo la terra per strapparle i suoi segreti, ciò che aveva tenuto nascosto nelle sue profondità, lei che è tanto benevola e generosa di beni a portata di mano, come le messi di grano. E invece, non contenti delle sue elargizioni, si scava in profondità per cercare altre risorse, non in funzione del sostentamento vitale né delle cure mediche, bensì del lusso. Ma queste risorse, a differenza del grano, dei frutti, della vite o dell'olivo, non ricrescono rapidamente, anzi sono destinate a esaurirsi.

Appare di una impressionante efficacia questa rappresentazione dell'appropriazione violenta operata sulla terra. Essa viene asservita all'uomo perché questi possa accumulare sempre maggiori ricchezze e realizzare forme sempre più raffinate di lusso, legate alla crescente ricerca di ulteriore ricchezza. Questo rapporto scorretto fra uomo e natura determina anche un'applicazione scorretta della ricerca, che anziché essere mirata all'acquisizione di nuove conoscenze, in un progresso di segno positivo, viene messa al servizio di un fine distruttivo: *exquirente cura* (33.1); *quaerente vita aurum* (*ibidem*); *persequimur omnes eius fibras* (*ibidem*); *opes quaerimus* (33.2); *parum enim erat unam vitae invenisse pestem* (33.4); *quaerebat argentum avaritia* (*ibidem*); *consuluit interim invenisse minium* (*ibidem*); *excogitavit usum* (*ibidem*); *ad perniciem vitae repertum* (33.6). La notevole densità, nell'arco dei pochi paragrafi iniziali del libro 33, di termini riferibili alla ricerca e alla scoperta scientifica (sottolineati nelle citazioni) è segno di un atteggiamento di condanna: la connotazione negativa del lessico della ricerca punta il dito, e vuole richiamare l'attenzione del lettore, sulle applicazioni perverse di quella che in un diverso contesto culturale e sociale sarebbe fra le più nobili attività umane.¹⁰

Allo sguardo polemico con cui Plinio affronta il tema dello sfruttamento della natura la materia mineralogica offriva, in particolare, un argomento di interesse cruciale quale la devastazione delle montagne. Si tratta di passi molto noti, come quello (*nat.* 33.70 s.) in cui si descrive, fra i metodi per trovare l'oro, la ricerca nelle frane delle montagne, un procedimento quasi più rischioso e audace della sovrumana quanto empia e sacrilega scalata all'Olimpo nell'attacco dei Giganti a Zeus. Questa insensata devastazione, pur provocando, a causa delle improvvise frane, la morte di tanti minatori, segna comunque l'apparente vittoria dell'uomo sulla natura: la montagna squarciata crolla su se stessa mentre gli operatori della miniera, abbattuti gli archi di sostegno, corrono via per poi assistere, da vincitori, al crollo della montagna, anzi della stessa natura: *spectant victores ruinam naturae* (*nat.* 33.73).¹¹

¹⁰ Alla connotazione negativa dei termini della ricerca attraverso alcuni esempi (ma non dagli ultimi libri) accenna già Citroni Marchetti, *Plinio il Vecchio e la tradizione del moralismo romano*, 201.

¹¹ Su questo passo vd. le osservazioni di Citroni Marchetti, *Plinio il Vecchio e la tradizione del moralismo romano*, 205 s.

Il libro 36, che ha come oggetto il marmo, è attraversato fin dall'inizio dal tema della devastazione delle montagne e dello sventramento delle cave: “le montagne la natura le aveva fatte per sé come una sorta di scheletro che doveva consolidare le viscere della terra e frenare l'impeto dei fiumi [...] noi invece tagliamo a pezzi e trasciniamo via, senza nessun altro scopo che i nostri piaceri, montagne che un tempo fu oggetto di meraviglia anche solo valicare” (segue un riferimento alla traversata delle Alpi da parte di Annibale e poi dei Cimbri). Questa distruzione sistematica delle montagne è finalizzata esclusivamente al piacere e alla ricerca del lusso mediante soluzioni architettoniche sempre più originali e raffinate (36.1: *caedimus hos trahimusque nulla alia quam deliciarum causa*). Ed è allo stesso amore per il lusso che si deve anche l'inopportuna invenzione della tecnica di tagliare e sezionare il marmo: *sed quisquis primus invenit secare luxuriaque dividere, inportuni ingenii fuit* (nat. 36.51). Si tratta di una tecnica, attribuita a un non identificato *primus inventor* dal talento male applicato, che consiste nel tagliare il marmo agendo con una sega su una sabbia. Plinio elenca i tipi di sabbia più adatti a questa operazione, nell'ordine quella etiopica, quella indiana, quella dell'Adriatico; ma ormai, aggiunge, si ha l'audacia di utilizzare la sabbia di qualsiasi fiume. Tale pratica viene condannata innanzi tutto sulla base di una considerazione di ordine economico: la grossa grana di una sabbia inadatta allo scopo, procurando fessure più larghe, consuma maggiore quantità di marmo e produce perciò uno spreco (*dispendium*; nat. 36.53). Ma un'altra, e forse più importante, accusa è quella di ordine etico implicita nell'espressione *fraus artificum ausa est*, che accosta l'audacia della sfida al dolo con cui gli artigiani che lavorano il marmo usano un materiale diverso, più facile da procurarsi e si presume meno costoso, al posto di quello prescritto, con un vero imbroglio per cui un materiale viene contrabbandato per un altro. Nella sua capacità di manipolare e trasformare gli elementi naturali, l'inventività umana può volgersi verso l'inganno; compare qui la *fraus*, concetto centrale nella rappresentazione pliniana dell'artificiale.

3. *Ingenio arte naturam faciente*

È ancora una formula pliniana a introdurci in un'altra dimensione del rapporto fra il naturale e l'artificiale nella *Naturalis historia*. Avviandosi alla conclusione del libro sul marmo (nat. 36.200), Plinio fa un bilancio di quanto ha finora trattato nei libri mineralogici: egli ha esaurito la trattazione su tutti i risultati raggiunti “dall'inventività che mediante la tecnica realizza la natura” (ma non è facile rendere in italiano la forza di *faciente*: l'*ingenium* umano ‘fa’ la natura, come una creazione dal nulla). Come intendere l'apparente paradosso per cui l'artificiale realizza il naturale? La sfida alla natura conosce, nella visione pliniana, forme meno aggressive, ma pur sempre fondate sull'esercizio di un dominio: una di queste affermazioni di superiorità è data dalla capacità umana di imitare e riprodurre i prodotti della natura, o addirittura di mescolare i suoi elementi realizzando nuovi prodotti. La trasformazione della natura sotto

l'azione della mano dell'uomo non è agli occhi di Plinio un processo di sperimentazione finalizzato al progresso scientifico, ma un insieme di pratiche che hanno come esito una vera e propria adulterazione della natura, alla cui origine è la ricerca continua di nuovi oggetti e di nuove forme di lusso.¹² Questo tema è ben presente all'autore anche al di fuori dell'ambito della riproduzione artificiale delle materie minerali. Si vedano ad esempio le considerazioni generali del breve *excursus* inserito a proposito della tintura dei tessuti con la porpora: “ma da una fine si sviluppano nuovi inizi, e piace giocare a spendere e raddoppiare i giochi facendo miscugli, e di nuovo adulterare anche gli stessi adulteri della natura, fondere assieme argento e oro per ottenere l'eletto, aggiungervi il bronzo per avere quello corinzio” (*nat.* 9.139: *set alia e fine initia, iuvatque ludere inpendio et lusur geminare miscendo iterumque et ipsa adulterare adulteria naturae, sicut testudines tinguere, argentum auro confundere, ut electra fiant, addere his aera, ut Corinthia*). Grazie a tecniche come la tintura o la fusione dei metalli gli elementi della natura vengono manipolati e si riesce ad ottenerne di nuovi; ma questa produzione è una adulterazione, concetto accentuato dalla figura etimologica *adulterare adulteria*, che contiene in sé l'idea di un'unione illecita e innaturale. Una rete lessicale connotata negativamente, che rinvia alla sfera della mescolanza illegittima e della falsificazione fraudolenta, emerge dalle osservazioni che Plinio dedica alla produzione dell'artificiale, ma anche dalle informazioni su dati apparentemente oggettivi. Si veda per esempio la notizia sulla doratura del rame: il metodo corretto era quello di dorarlo con argento vivo o mercurio, ma si è trovata un'altra tecnica. Questo procedimento, che consiste nel trattare il rame con il fuoco e spegnerlo con l'aceto, viene definito *fraus*: *excogitata fraus est* (*nat.* 33.65) è l'espressione quasi ossimorica che accosta l'inganno all'inventività della *excogitatio*, connotando ancora una volta negativamente un lessema dell'attività intellettuale e additando il risvolto negativo della ricerca, i suoi effetti perversi.¹³

Molti elementi del regno minerale possono essere falsificati, specialmente i metalli e i colori. Nel passare in rassegna gli uni e gli altri Plinio elenca le specie esistenti in natura in rapporto alla distribuzione territoriale nelle varie zone geografiche, ma non omette quasi mai di indicare il corrispondente artificiale (in alcuni casi più di uno), indicando come lo si ottiene: l'oro (*nat.* 33.79), l'argento (33.127), la crisocolla (33.86 e 35.48), il cinabro (33.117), il minio (33.119 ss. e 125), tutti gli altri colori, dal verderame all'indaco alla sandracca (33.160 ss.;

¹² A proposito delle adulterazioni Sandra Citroni Marchetti parla di “una forma particolare di violenza [...] nei confronti dell'ordine naturale delle cose”; Citroni Marchetti, *Plinio il Vecchio e la tradizione del moralismo romano*, 204, che cita il passo del libro 9 riportato nel testo, ma non si occupa delle adulterazioni presentate negli ultimi libri dell'opera.

¹³ Si veda anche il rinvio interno in *nat.* 33.125: “con il mercurio adesso si dora quasi solo l'argento, anche se con analoga tecnica dovrebbe essere applicato sugli oggetti di bronzo. Ma la stessa capacità di inganno che è ingegnosa al massimo in ogni aspetto della vita ha inventato un materiale più scadente, come ho mostrato [in 33.65]” (*hydrargyro argentum inauratur solum nunc prope, cum et in aerea simili modo duci debeat. Sed eadem fraus, quae in omni parte vitae ingeniosissima est, viliores excogitavit materiam, ut docuimus*).

34.112; 35.46 s.; 35.90; 37.119). Ma i riferimenti a questa produzione artificiale appaiono sempre disposti entro una trama lessicale connessa alla sfera concettuale dell'inganno e della contraffazione, mediante l'intreccio, in una fissità quasi formulare, del verbo *adultero* e del sostantivo *fraus*. I dati lessicografici relativi all'uso pliniano dei lessemi *adultero* e *fraus* mostrano una prevalenza di attestazioni negli ultimi cinque libri,¹⁴ a ulteriore testimonianza del fatto che è il regno minerale il campo d'elezione in cui si esercita la sperimentazione trasformatrice dell'uomo. Una sperimentazione in cui si potrebbe vedere il segno di nuovi progressi nello sviluppo della civiltà umana, la prova dell'acquisizione di nuove conoscenze, l'utilità della scoperta di prodotti più facili da procurarsi rispetto a materiali rari e preziosi non alla portata di tutti. Essa viene invece condannata, mediante l'uso di un lessico inequivocabile, come un insieme di pratiche di contraffazione.

4. *Veras a falsis discernere*

La rappresentazione che Plinio dà della dimensione artificiale rispetto a quella naturale emerge da una serie di affermazioni e di valutazioni disposte lungo il crinale scivoloso che separa l'ingegnosa capacità di imitare e riprodurre la natura dalla falsificazione fraudolenta. Non è facile stabilire un confine: si tratta infatti di un unico fenomeno, che assume contorni diversi a seconda dello sguardo che si assume e dell'angolo visuale da cui lo si osserva. La natura riprodotta grazie all'inesauribile ingegnosità umana è anche, da un altro punto di vista, una finta natura: falsificata, contraffatta, adulterata. Ma se il suo sguardo moralistico ci indica questo aspetto, per così dire, doloso dell'artificio, Plinio sapeva bene quanto fosse difficile, anzi impossibile, arginare con considerazioni moralistiche e con richiami al concetto dell'inganno la crescente diffusione di un'industria e di un commercio del falso, che rispondevano alle esigenze di una società sempre più attratta dal lusso e da stili di vita ricercati.¹⁵

Sulla diffusione dei prodotti contraffatti nell'economia e nei comportamenti sociali del mondo imperiale contemporaneo Plinio ci offre una testimonianza preziosa verso la fine dell'ultimo libro, a proposito dell'esame delle pietre preziose (*gemmarum observatio*): "distinguere le vere dalle false è molto difficile, dato che si è escogitato il modo di trasformare pietre vere di una specie in pietre false di un'altra; le sardonici, per esempio, possono esser fatte riunendo insieme tre gemme, così che l'artificio non può essere scoperto: di qui si prende un po' di nero, di lì del bianco, di lì del rosso vermiglio" (*nat.* 37.197: *veras a falsis discernere magna difficultas, quippe cum inventum sit ex veris generis alterius in aliud falsas*

¹⁴ Il verbo *adultero* ricorre 39 volte nei libri 1–32, 25 volte negli ultimi cinque libri; su un totale di 38 attestazioni di *fraus*, 11 si trovano nei libri di mineralogia.

¹⁵ Sulla tensione fra la visione moralistica di Plinio e la consapevolezza di rivolgersi a una società dominata dalla ricerca del piacere e del lusso cfr. Citroni Marchetti, *Plinio il Vecchio e la tradizione del moralismo romano*, 69–75; 182 s. (cfr. anche n. successiva).

traducere, ut sardoniches e ternis glutinentur gemmis ita, ut deprehendi ars non possit, aliunde nigro, aliunde candido, aliunde minio sumptis). A margine di questa industria del falso e a suo supporto esistevano anche “autorevoli trattati – che non indicherò davvero, dice Plinio – sui modi di dare al cristallo la tinta dello smeraldo o di altre pietre trasparenti e di fare tutte le altre pietre con altre; non c’è infatti al mondo frode più lucrosa di queste” (*ibidem: quin immo etiam exstant commentarii – quos non equidem demonstrabo –, quibus modis ex crystallo smaragdum tinguant aliasque tralucentes, sardonychem e sarda, item ceteras ex aliis; neque enim est ulla fraus vitae lucrosior*). Apprendiamo così della produzione e circolazione di *commentarii*, manuali di istruzioni fornite a chi volesse praticare questa lucrosa produzione del falso, che ancora una volta Plinio non esita a definire *fraus*. E non è solo nel suo aspetto di critico dei comportamenti sociali contemporanei, ma anche nella sua consapevolezza di autore che egli dichiara di volersi contrapporre a questo genere di scrittura e annuncia la breve esposizione sulle prove docimastiche volte a smascherare le frodi sulle pietre preziose, assumendo il ruolo paradossale di difensore del lusso: “noi, al contrario, mostreremo il criterio per scoprire le pietre false, dal momento che contro le frodi è giusto che anche il lusso sia difeso” (37.198: *nos contra rationem deprendendi falsas demonstrabimus, quando etiam luxuriam adversus fraudes muniri deceat*).¹⁶

Con le prove docimastiche si conclude, di fatto, la trattazione pliniana; alla fine dei paragrafi dedicati alla verifica dell’autenticità delle gemme, l’autore dirà di avere completato l’illustrazione di tutte le opere della natura (*nat.* 37.201: *peractis omnibus naturae operibus*), cui seguirà soltanto una rapida classificazione riepilogativa dei prodotti e delle loro zone geografiche. Non è forse un caso che uno degli ultimi argomenti offerti al lettore della *Naturalis historia* sia lo smascheramento del falso, cioè una condanna dell’artificiale.

¹⁶ Sul ruolo paradossale di difensore del lusso da parte di Plinio, cfr. anche Eugenia Lao, “Luxury and the Creation of a Good Consumer”, in *Pliny the Elder: Visions and Contexts*, ed. Ruth Morello and Roy K. Gibson (Leiden-Boston: Brill, 2011): 35–56.

Tecnologia, natura, etica. Il vetro e le pietre trasparenti nell'enciclopedia pliniana

Anna Anguissola

Università di Pisa

/ Abstract

Questo articolo tratta le strategie narrative e i concetti che hanno guidato Plinio il Vecchio nel suo racconto della natura, grazie all'analisi di un numero di passi dal Libro 26. I paragrafi finali di questo libro riassumono tre punti chiave sviluppati nel trattato: il ruolo della creatività umana, l'uso dei sensi per classificare il mondo naturale e la relazione tra morale umana e norme naturali. Questi punti sono esemplificati dal vetro, dalle pietre trasparenti (*lapis specularis* e *phengites*) e dall'ossidiana. Seppur all'apparenza aneddotici, questi brani sono cruciali sia allo scopo di condurre la narrazione verso l'ultimo libro, sia ai fini del discorso di Plinio sulla relazione tra materiali naturali e creatività umana. Sottolineando i principi di organizzazione adottati da Plinio, l'articolo affronta le premesse filosofiche, la prospettiva storica e il tessuto epistemologico della *Naturalis historia*.

The paper engages with the narrative strategies and concepts that guide Pliny the Elder's account of the natural world by exploring a small set of passages from the encyclopedia's Book 36. This book's final paragraphs summarize three key points developed in the treatise: the role of human ingenuity, the ability of senses to classify the natural world, and the relationship between human morals and natural norms. These points are exemplified by glass, transparent stones (lapis specularis and phengites), and obsidian. Although apparently anecdotal, these passages are key both in constructing a narrative progression towards the treatise's final book and to Pliny's discourse about the relationship between natural materials and human ingenuity. While highlighting Pliny's organizing principles, the paper addresses the Naturalis Historia's philosophical premises, historical perspective, and epistemological fabric.

/ Keywords

Pliny the Elder; Glass; Transparent stones; Obsidian.

Introduzione

Per secoli, i lettori hanno affrontato gli ultimi cinque libri della *Naturalis historia* come una sezione dell'opera distinta e autonoma, una raccolta di notizie dedicata alle arti figurative.¹ Uno sguardo più attento, tuttavia, rivela come solo alcune porzioni dei libri XXXIII e XXXIV sui metalli trattino di oreficeria, statuaria e altre produzioni artigianali di pregio. In maniera analoga, la pittura è solo uno dei prodotti delle terre, utilizzate nelle ricette dei pigmenti, che Plinio il Vecchio discute nel libro XXXV. Infine, le funzioni delle pietre nei libri XXXVI e XXXVII sono oggetto di un esame assai più articolato rispetto al loro impiego per la creazione di statue, monumenti architettonici, gemme incise o incastonate in gioielli. Oggetto del discorso che si dipana lungo i libri conclusivi dell'enciclopedia sono i materiali presenti in natura, rispetto ai quali i prodotti d'arte costituiscono solo una tra le numerose applicazioni. Ciononostante, queste dense sezioni 'sulle arti figurative' sono legate dal rilievo che in esse assume un nodo tematico e organizzativo essenziale nella trama della *Naturalis historia*: il rapporto tra l'azione creatrice della Natura – di cui la materia è espressione – e dell'uomo.²

Le liste pliniane di fatti, sostanze, oggetti e creature restituiscono un'immagine della Natura in grado di permeare ogni elemento di questa trama, attribuendo ad esso forma, proprietà e relazioni. La *ratio* del disegno naturale elude l'ingegno umano, che può tuttavia riconoscerne i risultati e la deliberazione (37.60). Da un lato, Plinio costruisce un'immagine della Natura quale forza creatrice divina, origine dei valori tradizionali di Roma in contrasto con l'avidità e smodatezza (*avaritia* e *luxuria*) del presente. Dall'altro lato, identifica nelle qualità di saper riconoscere la *voluntas* della Natura e di essere in sintonia con essa il motore del progresso tecnologico e, dunque, dei traguardi raggiunti da Roma sotto gli imperatori flavii.³

¹ Le idee sviluppate in questo contributo sono state presentate in occasione dell'incontro di studi *Memoria scientiae. Il futuro nella scienza antica*, organizzato nel febbraio 2023 dal Liceo Scientifico "S. Cannizzaro" e dal Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Palermo. Ringrazio gli organizzatori e i partecipanti al seminario, i cui contributi e commenti hanno indicato utili prospettive ai fini della comprensione del testo pliniano.

Per la fortuna dell'enciclopedia pliniana e dei 'libri sulle arti' si vedano: Aude Doody, *Pliny's Encyclopedia. The Reception of the Natural History* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010); Sarah Blake McHam, *Pliny and the Artistic Culture of the Italian Renaissance* (New Haven: Yale University Press, 2013); Peter Fane Saunders, *Pliny the Elder and the Emergence of Renaissance Architecture* (Cambridge: Cambridge University Press, 2016).

² Per un'introduzione alle sezioni della *Naturalis historia* dedicate alle arti figurative si rimanda a Jacob Isager, *Pliny on Art and Society* (Odense: Odense University Press, 1991); Valérie Naas, *Le projet encyclopédique de Pline l'Ancien* (Rome: Éditions de l'École française de Rome, 2002); Sorcha Carey, *Pliny's Catalogue of Culture: Art and Empire in the Natural History* (Oxford: Oxford University Press, 2003); Anna Anguissola, *Pliny the Elder and the Matter of Memory. An Encyclopaedic Workshop* (London-New York: Routledge, 2021). Si vedano anche i saggi raccolti in *Pliny the Elder: Themes and Contexts*, ed. Roy K. Gibson, Ruth Morello (Leiden-Boston: Brill, 2011) e in *The Nature of Art. Pliny the Elder on Materials*, ed. Anna Anguissola, Andreas Grüner (Turnhout: Brepols, 2021).

³ Thomas R. Laehn, *Pliny's Defense of Empire* (London-New York: Routledge, 2013), 57–90 esamina l'impresa enciclopedica di Plinio alla luce delle sue premesse ideologiche. A questo proposito si vedano anche Naas,

Rispetto al resto dell'enciclopedia, le sezioni su materiali, tecniche e prodotti d'arte, architettura e artigianato impongono la ricerca di un equilibrio assai più delicato tra queste due dimensioni, al fine di rendere conto dei successi della creatività umana, di necessità legati alla modifica dell'ordine e delle sostanze naturali. In particolare, un piccolo nucleo di materiali menzionati verso la conclusione del libro XXXVI, il penultimo dell'enciclopedia, offre un caso di studio utile ad approfondire queste considerazioni e indagare la posizione dell'ingegno umano nella trama narrativa e ideologica della *Naturalis historia*. La discussione dell'origine e degli usi del vetro e delle pietre trasparenti o riflettenti (*lapis specularis*, *phenigites* e *lapis obsiana*) permette all'autore di approfondire tre concetti affrontati a più riprese lungo il trattato: il ruolo dell'uomo nel meccanismo dell'invenzione, il contributo dei sensi alla classificazione del mondo, il rapporto tra morale umana e norme della Natura.⁴ Seppure non contigui, questi passi sono collegati da una fitta rete di riferimenti reciproci e sembrano, insieme, articolare un discorso coerente a proposito del rapporto tra l'uomo e la Natura e, con esso, sul ruolo dell'enciclopedia stessa e di Roma.

1. Il contesto del libro XXXVI

Diversamente dalle trattazioni della scultura in bronzo e della pittura nei libri precedenti, organizzate in ampie sequenze cronologiche, la rassegna dedicata al marmo e alle pietre da costruzione segue un percorso quasi 'periegetico' nella contrapposizione tra i *mirabilia* di altre regioni e quelli di Roma. Sebbene gli studiosi abbiano talora attribuito tale differenza di passo a una presunta scarsità di fonti per la scultura in marmo,⁵ sembra più probabile che la diversa strategia sia legata all'organizzazione e allo scopo del trattato.

Il resoconto pliniano si apre con una breve storia della scultura in marmo, che culmina con una densa sezione dedicata a Prassitele, un maestro già presentato a proposito della statuaria in bronzo ma in grado, nel marmo, di "superare anche sé stesso" (36.20: *qui marmoris gloria superavit etiam semet*). Plinio ricorda la presenza di opere di Prassitele ad Atene, superate (*ante omnia*) dalla sua statua di Afrodite, un *signum* in grado di rendere Cnido una celebre meta

Le projet encyclopédique, 86–91; Trevor Morgan Murphy, *Pliny the Elder's Natural History. The Empire in the Encyclopedia* (Oxford-New York: Oxford University Press, 2004); Doody, *Pliny's Encyclopedia*, 40–91. Il significato della *luxuria* nella prospettiva morale della *Naturalis historia* è discusso da Eugenia Lao, "Luxury and the Creation of a Good Consumer", in *Pliny the Elder*, 35–56 e da Andrew Wallace Hadrill, "Pliny the Elder and Man's Unnatural History", *Greece & Rome* 37 (1990): 80–96.

⁴ Alcuni dei punti discussi di seguito sono stati introdotti, in forma sintetica, in Anna Anguissola, "Plinio il Vecchio e le pareti trasparenti. Una nota a *Naturalis Historia* 36.98", *Studi Classici e Orientali* 67 (2021): 499–508. Si veda anche Anguissola, *The Matter of Memory*, 15, 64–65.

⁵ L'*Index auctorum* di Plinio comprende numerosi trattati *de pictura* e *de toreutice*, mentre sembrano mancare risorse analoghe per il marmo. Salvatore Settis, *Laocoonte. Fama e stile* (Roma: Donzelli, 1999), 41–42, 44, suggerisce come l'indisponibilità di fonti adeguate possa aver incoraggiato lo sviluppo di nuove strategie per la presentazione del materiale.

di visitatori.⁶ I paragrafi successivi affrontano le altre statue famose di Cnido (36.22), poi le opere di Prassitele e del figlio Cefisodoto esposte a Roma (36.23–24) e le statue di Scopa, del quale si sottolinea la fama pari a quella di Prassitele (36.25: *laus cum his certat*). Anche Scopa aveva scolpito un'immagine di Venere nuda, collocata nel tempio costruito da Bruto Callaico presso il Circo Flaminio, a detta di Plinio superiore alla creazione di Prassitele e in grado di rendere famosa qualsiasi altra città (36.26: *Praxiteliā illam antecedens et quemcumque alium locum nobilitatura*).⁷ Questa sezione è articolata intorno a una complessa rete di confronti – tra i lavori in bronzo e in marmo di Prassitele, tra le due statue prassiteliche di Afrodite, tra Prassitele e Scopa, tra il prestigio delle statue e quello dei luoghi che le ospitano, tra Atene e Cnido, tra Cnido e Roma. La sequenza comparativa introduce una vivida immagine della 'folla di opere d'arte' a Roma, una massa indistinta di arredi sullo sfondo dell'onerosa mole d'impegni che riempie le giornate di chi abita la città (36.27: *Romae quidem multitudo operum et iam obliteratio ac magis officiorum negotiorumque acervi omnes a contemplatione tamen abducunt*).⁸ Un paesaggio urbano tanto stratificato condanna all'anonimato un ampio novero di statue illustri, tra cui una terza immagine di Venere esposta nel *Templum Pacis*, degna di rivaleggiare con i capolavori degli antichi, e un gruppo di Niobidi nel tempio di Apollo Sosiano, realizzato a detta di Plinio proprio da Prassitele o da Scopa. Plinio prosegue ricordando un'impresa collettiva alla quale Scopa avrebbe partecipato, l'ornato del Mausoleo di Alicarnasso (36.30–31) – un complesso il cui valore (unito, implicitamente, all'assenza di opere altrettanto monumentali in quella località) sarebbe stato tale da garantire la memoria di ben quattro maestri, uniti in un'eterna competizione (*hodieque certant manus*). La sezione si conclude con un elenco delle collezioni e delle statue più celebri di Roma (36.33–43).

La porzione di testo dedicata alla scultura in marmo è costruita in maniera simile a quella, in un punto successivo (dopo paragrafi dedicati all'origine e diffusione a Roma dei rivestimenti litici, ai tipi di marmo e alla loro provenienza), in cui s'illustrano in esplicita contrapposizione i *miracula* del mondo (36.64–100) e quelli di Roma (36.101–125), principalmen-

⁶ A sua volta, l'Afrodite di Cnido avrebbe superato, nelle innovazioni iconografiche e nella fama, la statua dello stesso soggetto scolpita da Prassitele per Coo (36.20).

⁷ Si cela in questo passo un primo, sottile nesso tra il progressivo accumulo comparativo di opere l'una più pregiata o famosa dell'altra, in grado di rendere celebre qualsiasi luogo diverso (*alium locum*) da Roma e l'impressionante immagine di Roma stessa come un singolo luogo (36.101: *uno loco*) in grado di raccogliere le meraviglie come di un mondo alternativo (*mundus alius*).

⁸ Per il significato di *acervus* e del verbo *acervo*, le cui uniche due occorrenze nei 'libri sulle arti' della *Naturalis historia* compaiono a proposito del cumulo di impegni (36.27: *officiorum negotiorumque acervi*) e di oggetti d'arte (36.101: *universitate vero acervata*) che scandiscono la vita nella città di Roma, si veda Anguissola, *The Matter of Memory*, 99 nota 5. In un passo del trentaquattresimo libro (34.35), Plinio menziona l'immenso numero di sculture in bronzo come la ragione che gli avrebbe impedito di trattare in maniera completa il soggetto.

te opere ingegneristiche e architettoniche di eccezionale complessità.⁹ In uno dei passi più celebri dell'intera *Naturalis historia*, collocato tra le due liste, Plinio immagina gli edifici e monumenti di Roma come accumulati in una gigantesca pila (*universitate vero acervata et in quendam unum cumulum coiecta*), a creare una sorta di mondo alternativo, concentrato in un'unica città (*quam si mundus alius quidam in uno loco*).¹⁰

Nel suo insieme, il libro XXXVI è costruito attraverso un attento equilibrio tra le informazioni relative al resto del mondo e quelle raccolte a Roma. Dopo numerosi volumi dedicati alle molteplici manifestazioni della Natura, il lettore è condotto al luogo in cui tutte le risorse – tangibili e intellettuali – convergono, accumulate e compresse nel perimetro di una città e nella vita quotidiana dei suoi abitanti. Un tale spostamento della prospettiva trova giustificazione nell'economia dell'opera, che si avvia alla conclusione e che con il XXXVI libro termina la rassegna dei prodotti dell'ingegno umano. L'ultimo volume è infatti dedicato alle pietre preziose, sostanze di cui Plinio sottolinea l'origine naturale, indipendenti dalla creatività dell'uomo. All'uomo è data la facoltà di ammirare le gemme e desiderarne il possesso, di sviluppare tecniche per contraffarle, per smascherare le falsificazioni e per esaltarne le proprietà cromatiche e luminose.¹¹ Diversamente dagli oggetti d'oreficeria, dalle statue in metallo e in pietra, dai dipinti, dalla coroplastica e dai monumenti architettonici, le gemme non sono prodotti dell'uomo, bensì catalizzatori e stimoli di curiosità, desiderio, cupidigia.

⁹ Sul ruolo dei *mirabilia* nell'enciclopedia pliniana esiste una vasta bibliografia; si vedano almeno: Mary Beagon, "Plinio, la tradizione enciclopedica e i *mirabilia*", in *Storia della scienza*, I (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2001), 735–745; Ead., "Situating Nature's Wonders in Pliny's *Natural History*", in *Vita vigilia est. Essays in Honour of Barbara Levick*, ed. Edward Bispham, Greg Rowe (London: Institute of Classical Studies, 2007), 19–40; Valérie Naas, "Et in his quidem, tametsi mirabilis, aliqua ratio (NH, IX, 178): modes de construction du savoir et imaginaires de Pline l'Ancien", in *Imaginaire et modes de construction du savoir antique dans les textes scientifiques et techniques*, ed. Mireille Courrent, Joël Thomas (Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2001), 15–33; Ead., *Le projet encyclopédique*, 244–292, 297–310, 317–321; Ead., "Opera mirabilia in terris et Romae operum miracula dans l'Histoire naturelle de Pline l'Ancien", in *Mirabilia. Conceptions et Représentations de l'extraordinaire dans le monde antique*, ed. Philippe Mudry, Olivier Bianchi, Olivier Thévenaz (Bern: Peter Lang, 2004), 253–264; Ead., "Imperialism, *Mirabilia* and Knowledge. Some Paradoxes in the *Naturalis Historia*", in *Pliny the Elder*, 57–70; Carey, *Pliny's Catalogue of Culture*, 84–99; Philippe Mudry, "Mirabilia et Magica. Essai de définition dans l'Histoire Naturelle", in *Mirabilia*, 239–252.

¹⁰ Per un commento a questo passo, con bibliografia precedente, si rimanda ad Anguissola, *The Matter of Memory*, 89–90; si veda anche Carey, *Pliny's Catalogue of Culture*, 45–46. Plinio menziona la 'concentrazione' del paesaggio urbano di Roma anche in *Naturalis historia* 3.67, a proposito della densità e dell'elevazione degli edifici della città; nello stesso libro (3.39–40) si riferisce all'Italia come alla *terra omnium terrarum alumna eadem et patrens* e, in particolare, alla costa della Campania come al luogo in cui la Natura avrebbe concentrato i propri sforzi.

¹¹ A questi temi è stato dedicato un convegno di studi tenutosi presso l'Università di Pisa nel giugno 2023, frutto di un partenariato tra il Sistema Museale di Ateneo pisano e l'Antikenmuseum dell'Universität Leipzig, con il sostegno della Fritz Thyssen Stiftung ("A Natural History of Gems. Context and Materials of Pliny the Elder's Book 37", organizzato da Anna Anguissola, Chiara Ballestrazzi e Jörn Lang).

2. *Inclusa luce: l'etica delle pietre luminose (36.160–163)*

Al termine dei paragrafi dedicati ai *miracula* del mondo, la menzione delle sfide ingegneristiche poste dalla messa in opera degli elementi del Tempio di Artemide a Efeso sollecita il ricordo di un altro edificio sacro, a Cizico, i cui blocchi sarebbero apparsi congiunti in maniera portentosa (36.98). L'architetto del *delubrum* ciziceno avrebbe raggiunto una inedita sintonia tra *materia e ingenium*, garantendo alla cella una calda illuminazione grazie a sottili intercapedini in oro tra le pietre delle pareti.

La notizia relativa al tempio luminoso di Cizico s'inquadra in un più ampio discorso sulla gerarchia di materiali e tecniche e, in particolare, sulla posizione dell'oro nel progetto naturale. Plinio sembra mettere in discussione la preminenza dell'oro nelle gerarchie umane, ricordando come tale metallo sia considerato misura del valore di ogni altra sostanza in virtù della sua stabilità e non già dell'eccellenza in fatto di brillantezza, peso o malleabilità (33.58–60).¹² La doratura risulta una pratica legittima solo in ambito religioso (33.57; 61), mentre in ogni altra sfera (33.49; 57; 34.63; 35.2; 36.26) è rubricata senza esitazione tra le tecniche artigianali fraudolente, alla stregua dell'impiallacciatura lignea e della pittura di finti marmi.¹³ Nascosta dall'oro (36.26: *auro occultatus*), la superficie di un'opera perde i propri valori plastici e cromatici, a favore della mera ostentazione del pregio economico.¹⁴ Al contrario, nel sacello di Cizico l'oro sarebbe rimasto celato (*ipsa materia ingenii quamvis occulta*), semplice strumento per valorizzare le qualità fisiche di altre e meno pregiate sostanze.

La descrizione del *delubrum* di Cizico, inserita in una porzione di testo funzionale a introdurre i *miracula* di Roma, costituisce uno dei rari casi in cui Plinio si sofferma sull'aspetto di un ambiente interno, indulgiando sulla luce e il riflesso da essa prodotto sugli arredi.¹⁵ Il

¹² Sui problemi posti dall'oro e dalla doratura alle gerarchie dei materiali di Natura si vedano Anguissola, *The Matter of Memory*, 6–7, 33–38; Ead., “Ethical Matters. Pliny the Elder on Material Deception”, in *Materiality in Roman Art and Architecture. Aesthetics, Semantics and Function*, ed. Annette Haug, Adrian Hielscher, Michael Taylor Lauritsen (Berlin-New York: Walter de Gruyter, 2022), 39–50; Anna Anguissola, Lucia Faedo, “Lo sguardo di Plinio tra tecnica e materia: le statue e la loro superficie”, in *Le voci del marmo. Materiali per un lessico tecnico della scultura in marmo*, a cura di Marco Collareta, Massimo Ferretti, Sonia Maffei, Cinzia Maria Sicca (Pisa: Edizioni della Normale, 2022), 109–138.

¹³ La critica dei rivestimenti è in linea con l'ostilità pliniana verso i composti, la cui elaborazione contraddice le norme della semplicità naturale. In particolare nella sfera dei profumi (per esempio XXIV, 4–5) la corruzione di abitudini e gusti avrebbe condotto alla predilezione verso *compositiones et mixturae inexplicabiles*. Si veda Gianpiero Rosati, “Profumo di terra: valori e simboli dell'immaginario romano”, in *Profumi d'Arabia*, a cura di Alessandra Avanzini (Roma: L'Erma di Bretschneider, 1997), 515–528.

¹⁴ Si vedano in particolare le osservazioni di Lucia Faedo in “Lo sguardo di Plinio”, 116–119.

¹⁵ Per una discussione del passo relativo al sacello ciziceno si veda Naas, *Le projet encyclopédique*, 370–371. Sebbene questo aneddoto non sia attestato in altre fonti è ben nota l'esistenza, in età arcaica, di edifici di culto con una copertura in marmo insulare in grado di comunicare la luce all'interno, su cui Aenne Ohnesorg, *Inselionische Marmordächer* (Berlin-New York: Walter de Gruyter, 1993); Ead., “Der naxische Lichtdom. Das Phänomen lichtdurchlässiger inselionischer Marmordächer”, in *Licht-Konzepte in der vormodernen Architektur*, ed.

passo sembra anticipare la trattazione del *lapis specularis* e della pietra *phengites*, più avanti nel medesimo libro (36.160–163). A proposito del *lapis specularis*, Plinio cita i possibili formati d'uso (come lastre sagomate, oppure come lucide scaglie con cui cospargere ampie superfici), la provenienza, le tecniche d'estrazione e il processo di formazione, che si riteneva analogo a quello del cristallo di rocca, come congelamento di una sostanza liquida (36.161: *crystalli modo glaciari et in lapidem concrecere*).¹⁶ La più concisa menzione della pietra *phengites*, invece, ne precisa aspetto e consistenza: un materiale solido come il marmo, candido e trasparente (36.163: *lapis duritia marmoris, candidus atque translucens*). Si tratta, secondo Plinio, di una pietra scoperta recentemente in Cappadocia, sotto il principato di Nerone. Non solo l'introduzione, ma anche il più celebre uso della *phengites* è legato a questo imperatore, nel rifacimento del Tempio di Fortuna incorporato nella *Domus Aurea*.¹⁷ Grazie alla *phengites*, nell'edificio si sarebbe diffusa una *claritas diurna* anche con le porte sbarrate. Plinio, tuttavia, sottolinea una fondamentale differenza tra *lapis specularis* e *phengites*: mentre la prima pietra sarebbe stata in grado d'irradiare la luce che la attraversava, la seconda l'avrebbe imprigionata, impedendole di disperdersi (*inclusa luce, non transmissa*). In un caso, dunque, la qualità dell'ambiente è legata alla trasmissione della luce, nell'altro al suo imprigionamento.

Attraverso il cenno al tempio in *phengites*, Plinio sembra aggiungere un tassello a un discorso che innerva l'intera *Naturalis historia* e, in particolare, le sezioni dedicate ai materiali delle arti figurative e dell'architettura: il rapporto tra l'erosione dei valori ancestrali di Roma e la trasgressione nello sfruttamento di tecniche e sostanze. In particolare, grazie a episodi di fraintendimento del corretto uso dei materiali Plinio costruisce il carattere di personaggi del recente passato di Roma – a partire da Tiberio, Caligola e Nerone – in termini esplicitamente negativi.¹⁸ A Nerone è attribuita la criminosa decisione di far dorare uno squisito bronzo di Lisippo, incrementandone il *pretium* economico a detrimento della

Peter Schneider, Ulrike Wulf-Rheidt (Regensburg: Schnell und Steiner, 2011), 92–100; Irmgard Heile, "Licht und Dach beim griechischer Tempel", in *Licht und Architektur*, ed. Wolf-Dietrich Heilmeyer, Wolfram Hoepfner (Tübingen: Wasmuth, 1990), 27–34. Pausania (V, 10, 3) menziona l'uso di tegole in marmo pentelico opportunamente tagliate e sagomate per il tempio di Zeus a Olimpia.

¹⁶ La genesi del cristallo di rocca è al centro di un epigramma dei *lithika* di Posidippo (16 AB) e, in un'epoca assai successiva, della toccante immagine evocata da Claudiano, che descrive il progressivo scioglimento di un blocco di tale materiale tra le calde mani di un fanciullo (*Ep.* 38). Le tradizioni relative all'origine del cristallo di rocca e l'immaginario legato a questo materiale sono esplorati in Brigitte Buettner, "Icy Geometry: Rock Crystal in Lapidary Knowledge", in *Seeking Transparency: Rock Crystals across the Medieval Mediterranean*, ed. Cynthia Hahn, Avinoam Shalem (Berlin: Gebr. Mann, 2020), 117–128; Patrick R. Crowley, "Rock Crystal and the Nature of Artifice in Ancient Rome", in *Seeking Transparency*, 151–162.

¹⁷ Sull'*aedes* di Fortuna si veda Lucilla Anselmino, Maria José Strazzulla, "Fortuna Seiani, Aedes", in *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, ed. Eva Margareta Steinby, II (Roma: Quasar, 1995), 278.

¹⁸ Sulla rappresentazione degli imperatori nella *Naturalis historia* si veda Barry Baldwin, "Roman Emperors in the Elder Pliny", *Scholium* 4 (1995): 56–78. In generale sull'uso dei comportamenti verso opere o materiali dell'arte per la costruzione del carattere di personaggi del passato di Roma si veda Anna Anguissola, "*Illa torvitas*: Agrippa and the Place of Images in Pliny the Elder's *Naturalis Historia*", *Studi Classici e Orientali* 69 (2023): 169–186.

gratia artis, cioè del modellato e dei suoi valori plastici (34.63).¹⁹ Nel volume conclusivo dell'enciclopedia, Plinio si sofferma sull'ultimo gesto violento dello stesso imperatore alorché Nerone, vedendo avvicinarsi la propria inevitabile fine, avrebbe scagliato al suolo due pregiate coppe in cristallo di rocca, ben sapendo come tale pietra non consentisse riparazioni (37.29: *fragmenta sarciri nullo modo queunt*), al solo, egoistico, scopo di privare la posterità di quei beni (*haec fuit ultio saeculum suum punientis, ne quis alius iis biberet*).²⁰ Plinio costruisce l'immagine di una sintonia tra l'uomo e la sua epoca, attribuendo al principato di Nerone mostruose invenzioni quali l'uso del guscio di tartaruga a imitazione del legno per lavori d'impiallacciatura (16.233) o ancora la pratica di alterare l'aspetto delle lastre utilizzate nei rivestimenti marmorei, rendendo di fatto irriconoscibili le pietre cavate in natura (35.3).

In questo quadro, la *Domus Aurea* è ritratta come un luogo dominato dal sovvertimento delle gerarchie naturali nella topografia e funzione di luoghi e attività. Come i ritratti colossali di Nerone in bronzo (34.46)²¹ e in pittura (35.51), così anche la sua *Domus Aurea* è un'opera di arrogante gigantismo, le cui sale da soggiorno (*sellaria*) superano l'estensione dei campi coltivati dai laboriosi progenitori di Roma (36.111).²² Nell'immagine del palazzo evocata nella *Naturalis historia* è implicito un duplice contrasto: da un lato tra una dimora d'*otium* (la cui sede appropriata è il suburbio o la campagna) e la città, luogo del *negotium*, dall'altro lato tra la dimensione ricreativa della vita in villa e il duro lavoro agricolo degli antichi abitanti di Roma. Svetonio presenta la *Domus Aurea* come un complesso tanto vasto e articolato da presentarsi con la fisionomia di un paesaggio assieme rurale e urbano, in cui si alternano nuclei architettonici a imitazione di insediamenti (*ad urbium speciem*) e tratti di

¹⁹ Sull'Alessandro *puer* di Lisippo si veda Anna Anguissola in Anguissola, Faedo, "Lo sguardo di Plinio", 119–125.

²⁰ L'aneddoto è riferito anche da Svetonio (*Nero* 47.1), su cui David Sansone, "Nero's Final Hours", *Illinois Classical Studies* 18 (1993): 179–189. Per le differenze tra i due testi si veda Anguissola, *The Matter of Memory*, 35. L'episodio trova confronto, in Plinio, nella storia relativa alla morte di Petronio, probabilmente l'autore del *Satyricon*, che in punto di morte avrebbe distrutto un mestolo di murra in odio a Nerone (37.20: *invidia Nero-nis*), per privare la tavola dell'imperatore di un tale tesoro.

²¹ Plinio esprime una posizione ambigua sul ritratto colossale in bronzo di Nerone e sul suo artefice Zenodoro, legata alla storia dell'opera, destinata a diventare un elemento di primo piano nel programma urbanistico flavio (34.45–46). Nonostante Zenodoro sia in grado di rivaleggiare con i maestri dell'antichità greca (*scientia fingendi caelandyque nulli veterum postponeretur*), il suo colosso di Nerone costituirebbe la tangibile dimostrazione della decadenza della bronzistica (*ea statua indicavit interisse fundendi aeris scientiam*); tuttavia, nella Roma degli imperatori flavi, il colosso di Nerone *dicatus Soli venerationi est damnatis sceleribus illius principis*. Sul colosso di Nerone e su Zenodoro si rimanda a Emily M. Cook, "Pliny the Elder in the Workshop of Zenodorus and the Materiality of Factice in the *Natural History*", in Anguissola, Grüner, *The Nature of Art*, 112–125.

²² In 34.84 Plinio riferisce come Nerone avrebbe raccolto nei *sellaria* del proprio palazzo le opere d'arte trafugate in tutto l'impero. Il termine non è attestato altrove nella *Naturalis historia*, ma significativamente compare nella vita svetoniana di Tiberio (*Tib.* 43) a proposito delle stanze nella villa di Capri adibite alla consumazione di incontri sessuali e alla fruizione di immagini a tema erotico.

aperta campagna (*Nero* 31).²³ Nella *Naturalis historia*, la città è il luogo in cui il ‘cumulo’ di impegni e incombenze (*officiorum negotiorumque acervi*) impedisce di prestare attenzione alla *multitudo* degli arredi d’arte – dove, dunque, il contenuto delle attività determina il modo di fruizione del paesaggio e l’*obliteratio* di certi monumenti è legata all’impossibilità di un apprezzamento analitico. Di contro, la *Domus Aurea* sembra esistere solo in virtù della propria dimensione decorativa, come un contenitore di opere d’arte privo di ogni altra funzione. Lo sterminato complesso cinge la città, soffocandola con la propria mole (36.111). Al suo interno, come in un *carcer*, languiscono innumerevoli opere e arredi pregiati (34.84), oltre all’*ars* stessa del decoratore favorito da Nerone (35.120).²⁴ Al medesimo destino sembra essere andato incontro l’antico tempio di Fortuna, inglobato nel palazzo dell’imperatore (36.163: *amplexus aurea domo*). La scelta del materiale usato per la ricostruzione dell’edificio, la *phengites*, è in linea con la natura predatoria dell’intervento e del suo committente, di cui condivide il comportamento grazie alla capacità di ‘imprigionare’ la luce al proprio interno. L’appropriazione da parte di Nerone del tempio è un esempio dell’appetito smodato di quell’imperatore e della sua casa. Allo stesso modo, nel restauro neroniano, la luce rimane prigioniera all’interno della pietra e nella cella del tempio. Alla luce di tali osservazioni, è evidente come il passo dedicato alla *phengites* contribuisca, al di là della dimensione anedddotica, allo sviluppo di un più ampio discorso a proposito della storia recente di Roma e della dimensione morale del rapporto tra uomo e materia.

3. *Ingeniosa sollertia*: le invenzioni del vetro (36.190–195)

Secondo Plinio la ‘pietra riflettente’ (*lapis specularis*) e la cosiddetta *phengites*, pur consentendo effetti ambientali analoghi, differiscono nei meccanismi di trasmissione della luce nonché, forse, nell’uso e nei modi di formazione. A differenza della *phengites*, dura come il marmo (36.163: *duritia marmoris*), il *lapis specularis* si distingue per l’eccezionale *mollitia* (36.162), che permette di ricavarne lastre molto sottili (36.160: *tenuis crustas*). Se le pietre trasparenti o riflettenti sono, collettivamente, paragonate al vetro (36.162: *vitri modo*), le analogie tra *lapis specularis* e vetro si estendono alle affinità rispetto a un terzo materiale, il cristallo di rocca, menzionato nella sezione di apertura del trentasettesimo libro ed esemplificativo delle proprietà delle gemme. Come il cristallo, il *lapis specularis* sarebbe frutto dell’azione del gelo, un liquido solidificato nelle viscere della terra (36.161; 37.23). Proprio in virtù della sua *causa*,

²³ Svetonio, *Nero* XXXI. Tacito (Ann. XV, 42) descrive l’alternanza di paesaggi costruiti, boschi e prati (*arva et stagna et in modum solitudinum hinc silvae inde aperta spatia et prospectus*) nel complesso neroniano.

²⁴ Plinio costruisce una trama di contrasti tra la *Domus Aurea*, dove arredi e tesori sono concentrati per il godimento esclusivo e di un uomo e il *Templum Pacis*, luogo di raccolta di opere d’arte destinate alla fruizione collettiva. Si veda in proposito Anguissola, *The Matter of Memory*, 96–98. Per il *Templum Pacis* si veda anche Pier Luigi Tucci, *The Temple of Peace in Rome* (Cambridge: Cambridge University Press, 2017).

il cristallo non tollererebbe il calore, prestandosi all'uso come contenitore di sole bevande fredde (37.26; 30); di contro il *lapis specularis* condividerebbe la robustezza propria delle pietre e sopporterebbe parimenti l'esposizione al caldo e al freddo (36.162). La somiglianza tra cristallo e vetro giustifica lo sfruttamento di quest'ultimo materiale per falsificare il pregiato vasellame in cristallo (37.29).²⁵

Nella trama del trentaseiesimo libro pliniano, la lunga discussione dedicata alla genesi e alle caratteristiche del vetro (*vitri natura*) segue le sezioni sulla scultura in marmo, sulle meraviglie architettoniche del mondo e di Roma, sulle tecniche edilizie. Il discorso è introdotto da un paragrafo sull'evoluzione del mosaico in pasta vitrea, il cui impiego si sarebbe esteso dai rivestimenti pavimentali alle pareti e alle volte dei soffitti (36.189). La scelta di collocare il vetro in questo punto della trattazione, tuttavia, sembra rispondere a una più ampia strategia compositiva. La discussione del vetro, infatti, permette di introdurre temi (le qualità di luce e riflesso) dominanti nel volume successivo, fornendo un quadro ricco e articolato a proposito di un materiale destinato a trovare ampio spazio nel resoconto sulle gemme, sia come termine di paragone per la loro trasparenza, sia in virtù del suo uso nelle falsificazioni.²⁶

Dando per scontato che i lettori ben conoscano le caratteristiche e gli impieghi principali del vetro, Plinio muove subito a un aspetto che ritiene più rilevante nell'economia dell'opera, l'origine di questa sostanza. Secondo la leggenda, il vetro sarebbe un prodotto del caso, il risultato del mescolarsi di sostanze minerali alla fiamma di un calderone (36.191). L'aneddoto presenta forti somiglianze rispetto alla storia relativa alle origini di un altro materiale, il celebre bronzo corinzio, anch'esso risultato dell'imprevedibile potere del fuoco e dell'azione del caso (34.6: *hoc casus miscuit*).²⁷ In un punto assai precedente del trattato, nel libro ventiset-

²⁵ Al tema della falsificazione dei contenitori in cristallo Plinio è fatto cenno anche in 36.195, a proposito di una tecnica di lavorazione del vetro (*vitri ars*) che sarebbe stata introdotta all'epoca di Nerone e avrebbe permesso di produrre vasi *petrottoi* venduti a caro prezzo.

²⁶ Per l'uso del vetro nella falsificazione delle gemme: 37.29; 83; 98; 112; 117; 128; Sulle contraffazioni di gemme nell'enciclopedia: Patrick R. Crowley, "Factitious Gems and the Matter of Facts in Pliny's *Natural History*", in Anguissola, Grüner, *The Nature of Art*, 246–259.

²⁷ La storia della lega bronzea di Corinto segue immediatamente un passo (34.5) dedicato a considerazioni di ordine morale. In 34.5 l'enciclopedista spiega come in antichità la perizia tecnica (*ars*) sarebbe stata ritenuta più preziosa (*pretiosior*) rispetto alla materia (*materia*) di un'opera d'arte; ai suoi tempi, invece, il prestigio dell'arte bronzistica si sarebbe estinto (*auctoritas artis extincta est*). Nel degrado morale del presente, conclude l'autore, nemmeno la sorte (*fortuna*) sarebbe in grado di produrre vere opere d'arte. Un'analogia progressione è tracciata per la pittura e i pigmenti in 35.50. Per il bronzo corinzio si rimanda a: Giovanni Becatti, *Arte e gusto negli scrittori latini* (Firenze: Sansoni, 1951), 13, 162–164, 205–206; Isager, *Pliny*, 82–83; Marta García Morcillo, "Zwischen Kunst und *luxuria*: die korinthischen Bronzen in Plinius' *Naturalis Historia*", *Hermes* 138, no. 4 (2010): 442–454; Ágnes Darab, "Corinthium aes. Die Entstehung und Metamorphose einer Anekdote", *Wiener Studien* 128 (2015): 69–82; da ultimo anche Stefano Rocchi, "Corinthian Bronzes and Vases from Pliny the Elder to Pliny the Younger (in the Light of a Passage by Cicero)", in Anguissola, Grüner, *The Nature of Art*, 217–223. In generale sui criteri di descrizione del bronzo nella *Naturalis Historia* si veda anche Gianfranco Adornato, Eva Falaschi, "Storia e aneddoti: Plinio e il bronzo", in *Il restauro dei grandi bronzi archeologici. Laboratorio aperto per la Vittoria Alata di Brescia*, a cura di Francesca Morandini, Anna Patera (Firenze: Edifir, 2020) 81–88.

tesimo sulle erbe officinali, Plinio inquadra in maniera più precisa i concetti di *casus e fortuna*, tra loro sostanzialmente sinonimi, in relazione all'agente creatore della *natura* (27.1). Sebbene entrambe queste forze trascendano le possibilità di comprensione umana, il caso è una funzione, un'espressione diretta della Natura, il cui disegno razionale si cela dietro il risultato di un errore o l'esito inatteso di un'azione con obiettivi del tutto diversi.

Nei libri dedicati alle arti figurative si dipana una fitta trama di aneddoti sul ruolo di circostanze impreviste, che sembrano occupare una posizione importante nel discorso pliniano sul rapporto tra la volontà della Natura e la creatività umana.²⁸ La celebre leggenda dell'*imago* di un Sileno scaturita da un blocco di marmo pario intaccato dagli scalpellini, ben nota da altre fonti, svolge una funzione importante nella trama del volume trentaseiesimo (36.14).²⁹ Dopo alcuni paragrafi a proposito dei più antichi esempi di scultura in marmo, la presentazione prosegue con la menzione del materiale prediletto dagli antichi maestri, il marmo di Paro, cavato in cunicoli alla luce fioca delle lucerne e protagonista della prodigiosa apparizione. È l'occasione, per Plinio, di ricordare al lettore l'origine veneranda della scultura in marmo, puntualizzando come *hanc artem tanto vetustiore fuisse quam picturam aut statuariam* (36.15). L'insistenza sull'intimo rapporto tra la volontà creatrice della natura e il marmo, una sostanza cavata dalle profondità della terra, contribuisce alla presentazione di una forma d'arte primigenia, dipendente solo in parte dall'abilità degli artigiani.³⁰ La scelta di ricordare la statua miracolosa di un Sileno non è funzionale a costruire una sequenza neutra degli eventi, né al desiderio di includere un popolare aneddoto. In una sezione del testo che si conclude con la folla delle sculture di Roma e con gli ostacoli che una tale massa di capolavori pone alla memoria dell'uomo, l'enciclopedista sembra piuttosto organizzare un percorso attraverso secoli di progresso artistico e tecnologico, dalle viscere della Natura stessa al paesaggio urbano di Roma.

Il vetro, dunque, anticipa la caratteristica principale delle gemme discusse nel libro conclusivo dell'enciclopedia, prodotti puri e inviolati della Natura. Il contributo dell'*ingeniosa sollertia* umana è limitato, nel resoconto pliniano, alla scoperta di nuove fonti di approvvigionamento per gli ingredienti, allo sviluppo di ricette e metodi produttivi più efficienti (36.192–195). La presentazione del vetro si conclude con un altro aneddoto assai noto, a proposito di una straordinaria scoperta che si riteneva avvenuta sotto Tiberio: la tecnologia del vetro flessibile e, dun-

²⁸ Si vedano, per il ruolo della sorte nella realizzazione di opere d'arte o nel loro completamento in sostituzione alla mano dell'artefice: 35.102–104; 36.14; 37.5. Un commento a questi passi, con bibliografia precedente, è in Anguissola, *The Matter of Memory*, 68–71.

²⁹ La più articolata analisi del passo è in Maria Luisa Catoni, "Parian Marble and *quella che si fa per forza di levare*", in Anguissola, Grüner, *The Nature of Art*, 157–170.

³⁰ In linea con l'ambivalenza a proposito del progresso umano che innerva il trattato, gli interventi di scavo e di esplorazione delle viscere della terra e delle profondità del mare sono sovente oggetto di critica: per esempio in 2.158; 12.2; 22.3; 33.1–3 e 73–77; 36.2. In altri casi, le medesime attività sono elogiate come imprese di utilità collettiva: 36.104; 123.

que, infrangibile (36.195).³¹ La perdita di questo materiale prodigioso sarebbe legata al timore di un crollo del prezzo dei metalli che, dunque, ne avrebbe imposto la distruzione (*totam officinam artificis eius abolitam, ne aeris, argenti, auri metallis pretia detraberentur*). L'episodio trova spazio, in una forma semplificata, anche nell'opera storica di Cassio Dione (57.21), dov'è narrato come una sorta di gioco di prestigio di un artigiano desideroso d'impressionare l'imperatore, uomo d'indole permalosa e crudele.³² In questo racconto, che contribuisce a un'immagine del carattere di Tiberio come *exemplum* morale negativo, l'obiettivo dell'imperatore non sembra essere quello di evitare alterazioni nel mercato delle materie prime, quanto piuttosto eliminare un avversario sgradito. È più simile al testo dell'enciclopedia la versione contenuta nella *Cena Trimalchionis* (Sat. 51). Come nella versione pliniana, l'ostilità è legata al timore di un'alterazione negli equilibri di mercato (*quia enim, si scitum esset, aurum pro luto haberemus*). Se tuttavia l'aneddoto petroniano si conclude con la condanna alla decapitazione del *faber*, Plinio fornisce un resoconto più sobrio del leggendario evento e menziona solo la distruzione dell'officina dove il materiale sarebbe stato inventato. Petronio scredita implicitamente l'attendibilità della storia attribuendola a Trimalchione, il narratore inaffidabile per eccellenza, mentre Plinio, in linea con gli obiettivi di rigore del trattato, aggiunge come la popolarità di questa leggenda sia superiore rispetto alla sua credibilità. Ritenendo la storia priva di fondamento, Plinio ne propone una versione meno drammatica, concentrandosi sull'invenzione e sul contesto artigiano in cui essa sarebbe stata creata. La scelta d'includere un fatto di dubbia veridicità dipende, probabilmente, dalla fama dell'aneddoto stesso oltre che dal desiderio di approfondire il discorso sull'ingegno umano e l'uso del vetro per imitare le proprietà di altri materiali. Alla menzione del leggendario vetro *flexilis* segue infatti una novità ben più vicina a Plinio nel tempo e concretamente verificabile: vasellame in vetro a imitazione dei prodotti in cristallo di rocca. Come altre scoperte inutili o dannose, questi 'vasi di pietra' (*petroti*) sarebbero stati inventati durante il regno di Nerone, un'epoca in cui il nesso etico tra innovazione e utilità sarebbe stato sostituito dall'appetito per stravaganza e dissolutezza.

4. Pro imagines umbras reddere: il riflesso dell'ossidiana

Plinio inserisce nella categoria dei vetri (*in genere vitri*) anche l'ossidiana, che descrive in brevi tratti: dal colore molto scuro, talora lucida, ma più fosca del vetro (36.196: *nigerrimi coloris*,

³¹ L'aneddoto è incluso anche nelle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia (16.16, 6), in un passo dedicato al vetro e modellato sulla fonte pliniana. Sulla leggenda del vetro infrangibile e le sue versioni si vedano: Carlo Santini, "Il vetro infrangibile (Petronio 51)", in *Semiotica della novella latina* (Roma: Herder, 1986), 117–124; Henrik R. Lassen, "The Improved Product: A Philological Investigation of a Contemporary Legend", *Contemporary Legend* 5 (1995): 1–37; Edward J. Champlin, "Tiberius the Wise", *Historia* 57, 4 (2008): 408–425.

³² Per l'immagine di Tiberio nell'opera storica di Cassio Dione si veda Manfred Baar, *Das Bild des Kaisers Tiberius bei Tacitus, Sueton und Cassius Dio* (Stuttgart: Teubner, 1990).

aliquando et tralucidi, crassiore visu).³³ Come il vetro, questo materiale svolge una funzione di raccordo rispetto all'ultimo volume dell'enciclopedia. L'ossidiana è collocata in questo punto del testo sulla base delle sue analogie rispetto al vetro, a sua volta legato in una trama di somiglianze e differenze al cristallo di rocca, descritto in apertura del trentasettesimo libro. Il fatto, tuttavia, che l'ossidiana possa catalogarsi tra le pietre semi-preziose giustifica la sua inclusione anche tra le gemme, in un punto molto successivo del testo (37.177). L'esperienza dei sensi è centrale nella discussione dell'ossidiana, di cui si sottolinea l'uso per la produzione di specchi fissati alle pareti. Al contrario dei veri specchi, che nel mondo romano venivano realizzati in argento accuratamente lucidato (33.128–130), gli *specula* in ossidiana sarebbero stati in grado di riflettere solo “ombre e non immagini” (*pro imagine umbras reddente*).

Insieme ai testi dedicati all'atmosfera del *delubrum* ciziceno, al *lapis specularis* e alla *phenigites*, la presentazione dell'ossidiana appartiene a un nucleo di passi che, lungo il trentaseiesimo libro, esplorano le qualità ottiche della pietra, introducendo così i contenuti e la struttura del volume conclusivo.³⁴ In assenza di categorie tassonomiche oggettive, come quelle della moderna petrografia e cristallografia, i sensi e la percezione delle caratteristiche fisiche dei materiali costituiscono i soli strumenti per rendere conto di sostanze che eludono ogni sforzo razionale e delle quali la maggior parte dei lettori doveva avere limitatissima conoscenza. Il ventaglio di espressioni adottate per descrivere le qualità di colore, trasparenza, limpidezza, brillantezza si arricchisce progressivamente lungo la *Naturalis historia*, fino a culminare negli ultimi due libri, dove la superficie diviene prima oggetto di espliciti commenti e poi vero criterio organizzatore.

La natura ambigua degli specchi realizzati in pietre riflettenti e l'inaffidabilità delle immagini che esse producono sono al centro di un passo della *Vita* svetoniana di Domiziano che costituisce, insieme al luogo della *Naturalis historia* dedicato al tempio di Fortuna inglobato

³³ La discussione dell'ossidiana nella *Naturalis historia* e la trama di confronti che il testo stabilisce con l'argento sono esaminate in Annette Haug, “Silver and Obsidian. Shine and Reflection”, in Anguissola, Grüner, *The Nature of Art*, 35–41.

³⁴ In un punto precedente della trattazione (36.32), Plinio elogia un'altra opera in una località della costa microasiatica, una statua di Ecate nel santuario di Artemide a Efeso dalla quale irradierebbe uno splendore (*marmoris radiatio*) così intenso da rendere necessario schermarsi gli occhi per ammirarla. Il sostantivo *radiatio* rappresenta un *unicum* nella *Naturalis historia* e, in riferimento a una superficie marmorea, trova rarissimi paralleli anche al di fuori del testo pliniano. Si tratta di un termine assai diffuso a proposito della luce prodotta dagli astri, ma raramente riferito alle superfici. L'unica occorrenza paragonabile è un passo di Arnobio (*Nat.* 6.24) in cui si deplora l'uso scaltro della luce (*lucis radiationibus*) nelle immagini di culto pagane al fine di confondere i sensi (*oculorum perstringeret sensum*) e le menti attraverso il bagliore (*in fulgoribus*). Marziale (1.70) utilizza l'aggettivo *radiatus* nell'ambito di un confronto tra il colosso bronzeo del Sole e quello di Rodi. Di contro, il verbo *radiare* compare con notevole frequenza nel trentasettesimo libro pliniano, talora in unione a *fulgor* o ad altri termini che qualificano l'esperienza visiva (37.63; 69; 93; 130; 133; 146, in unione a *fulgor* in 37.93 e 133, sostituito dalle perifrasi *spargens radios* o *fulgorem/radios regerere* in 37.181 e 131–132).

nella *Domus Aurea*, l'unica altra attestazione della pietra *phengites* (*Dom.* 14.4).³⁵ Temendo attentati alla propria vita, l'imperatore avrebbe fatto rivestire le pareti del portico in cui aveva l'abitudine di passeggiare in *lapis phengites*, così da controllare, grazie al riflesso della pietra, ciò che avveniva alle sue spalle (*e cuius splendore per imagines quidquid a tergo fieret provide-ret*). La posizione dell'aneddoto, in una serrata *climax* di sospetti, angoscia e violenze lungo gli ultimi mesi della vita di Domiziano, suggerisce che le lastre in *phengites*, lungi dallo svolgere la funzione di specchi fedeli della realtà, contribuissero piuttosto ad alimentare le ossessioni e il tormento interiore dell'imperatore. Sia nell'enciclopedia pliniana, sia nella biografia sve-toniana la *phengites*, una pietra 'avida' di luce, è associata alla costruzione dello spazio privato di due imperatori ai quali si attribuisce un comportamento discutibile e il cui carattere trova espressione diretta nelle scelte architettoniche e decorative.

L'interesse per gli specchi neri, in una trama di confronti ottici e tattili rispetto ad altre materie, è saldamente documentato nella documentazione archeologica di età flavia.³⁶ Le abitazioni di Pompei allestite in Quarto Stile hanno restituito quattro lastre nere fissate alle pareti di peristili o cortili, entro campi monocromi neri o in prossimità dell'ingresso a stanze dalle pareti dipinte di nero.³⁷ L'attenzione per le analogie e differenze in colore e brillantezza tra materiali diversi è particolarmente vistosa nella *domus* detta degli Amorini Dorati (VI 16, 7.38), dove uno specchio nero dalla sagoma romboidale e un frammento irregolare nella stessa sostanza emergono dalle pareti nere del peristilio (Fig. 1).³⁸ L'allestimento del biclinio,

³⁵ Per le vite sve-toniane di Nerone e Domiziano si veda Verena Schulz, *Deconstructing Imperial Representation. Tacitus, Cassius Dio, and Suetonius on Nero and Domitian* (Leiden-Boston: Brill, 2019), 271–339.

³⁶ Sull'interesse romano per la dimensione della lucentezza nella decorazione parietale si vedano Nathaniel N. Jones, *Painting, Ethics, and Aesthetics in Rome* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019), 137–178 e Éva Dubois-Pelerin, *Le luxe privé à Rome et en Italie au Ier siècle après J.-C.* (Napoli: Centre Jean Bérard, 2008), 191–271.

³⁷ Specchi neri sono stati rinvenuti nelle *domus* del Frutteto o dei Cubicoli Floreali (I 9, 5), dell'Efebo (I 7, 11), degli Amorini Dorati (VI 16, 7.38). Si veda per questi materiali pompeiani Anna Anguissola, Stefano Legnaioli, Eleonora Odelli, Vincenzo Palleschi, Simona Raneri, Angelica Tortorella, "Pompeii's Black Mirrors: Art-Historical and Scientific Investigations of Obsidian and Related Materials in the Roman World", *Marmorata* 17 (2021): 67–87, in particolare 84–85 per un catalogo dei pezzi. Riflettendo sul rapporto tra le caratteristiche materiali, tecniche e ottiche delle superfici parietali dipinte, Vitruvio paragona una parete affrescata a uno specchio in argento, in grado di produrre solo riflessi confusi quando troppo fine, mentre lamine solide e lisce restituirebbero immagini brillanti e definite (*De arch.* 7.3, 9). Allo stesso modo, un rivestimento troppo sottile si degraderebbe rapidamente, mentre una coltre spessa e resistente (*marmoris soliditate sunt crassitudine spissa*), una volta liscia, genererebbe lucidi riflessi (si veda, nell'enciclopedia pliniana, 33.128 per la *polita crassitudo* che determina la proprietà riflettente degli specchi in argento). Il termine di paragone, uno *speculum argenteum*, suggerisce che il testo vitruviano si riferisca a pareti scure, simili al metallo, le cui qualità erano evidentemente valutate anzitutto nei termini della somiglianza rispetto ad altri materiali. Il principale riferimento per l'uso di campi monocromi neri nella pittura romana di età imperiale è Hélène Eristov, Delphine Burlot, "Le fond noir en peinture: marqueur du luxe et gageur technique", *Pictor* 6 (2017): 225–249.

³⁸ Per il peristilio della Casa degli Amorini Dorati si veda Florian Seiler, *Casa degli Amorini Dorati VI 16, 7.38* (München: Hirmer), figg. 241–295. Sui due specchi neri si rimanda ad Anguissola et al., "Pompeii's Black Mirrors", 85 numeri 3–4 con bibliografia precedente.



Fig. 1. Pompei, Casa degli Amorini Dorati (VI 16, 7.38), specchio in vetro nero applicato alla parete nera del peristilio.

aperto sul braccio nord del portico stesso, da cui l'edificio ha tratto il proprio nome convenzionale, illumina il senso di questa scelta decorativa. Sulle pareti, affrescate con un motivo a tappezzeria su un uniforme fondo giallo, brillava la superficie metallica di quattro medaglioni dorati con amorini in volo.³⁹ In entrambi i casi, le *appliques* invitano al confronto con la parete e alla riflessione circa le proprietà riflettenti di materie diverse, in spazi progettati per usi differenti (la circolazione e la sosta) e diversamente colpiti dalla luce naturale.⁴⁰

Recenti analisi strumentali hanno rivelato come nessuno dei quattro specchi neri di Pompei sia realizzato in ossidiana, cioè in un materiale vetroso naturale, ma si tratti in tutti i casi di lastre di vetro artificiale nero.⁴¹ Plinio mostra di conoscere l'esistenza di prodotti in vetro artificiale a imitazione dell'ossidiana, un materiale a suo dire diffuso soprattutto per vasellame da mensa (36.198: *ad escaria vasa*).⁴² La fortuna di tali imitazioni dipenderebbe dalla peculiare natura del vetro, un materiale straordinariamente duttile, adatto a essere colorato (*neque est alia nunc sequacior materia aut etiam picturae accommodatior*) e in grado di assumere l'aspetto non solo dell'ossidiana, ma anche di numerose altre pietre menzionate lungo l'intero libro trentasettesimo.

5. Conclusioni

Conclusa la discussione di vetro e ossidiana, il trentaseiesimo libro della *Naturalis historia* si chiude con una sostanza, il fuoco, che occupa una posizione intermedia tra tutti gli altri materiali e la Natura stessa (36.200–204). Se, fino a quel punto, Plinio ha illustrato i risultati raggiunti “dall'ingegno che, grazie all'arte, riproduce la natura”, il fuoco sfuma la distinzione tra produttore e prodotto (36.200: *peractis omnibus, quae constant ingenio arte naturam faciente*,

³⁹ Seiler, *Casa degli Amorini Dorati*, 50 e figg. 313–315. Sull'ornato parietale dipinto 'a tappezzeria' (*Tapezenmuster, wallpaper pattern, motivi à réseau*) si rimanda a Lara Laken, “Wallpaper Patterns in Pompeii and the Campanian Region: Towards a Fifth Pompeian Style?”, in *La Peinture funéraire antique*, ed. Alix Barbet (Paris: Editions Errances, 2001), 295–300. Più spesso, le pareti 'a tappezzeria' includono gemme o medaglioni dipinti; si veda a questo proposito Ruth Allen, “Eye-Like Radiance: The Depiction of Gemstones in Roman Wall Painting”, *Arts* 8, no. 2: 60 (2019), <https://doi.org/10.3390/arts8020060>.

⁴⁰ Per il programma decorativo della *domus* si vedano: Jessica Powers, “Beyond Painting in Pompeii's Houses: Wall Ornaments and Their Patrons”, in *Pompeii: Art, Industry and Infrastructure*, ed. Eric Poehler, Miko Flohr, Kevin Cole (Oxford: Oxbow, 2011), 10–32; Verity J. Platt, “Of Sponges and Stones: Matter and Ornament in Roman Painting”, in *Ornament and Figure: Rethinking Visual Ontologies in Graeco-Roman Antiquity and Beyond*, ed. Nikolaus Dietrich, Michael Squire (Berlin-Boston: Walter de Gruyter, 2018), 241–278, in particolare 266–267; Neville McFerrin, “Masks, Mirrors, and Mediated Perception: Reflective Viewing in the House of the Gilded Cupids”, *Arts* 8, no. 3 (2021): 83, doi:10.3390/arts8030083.

⁴¹ Metodi e risultati delle analisi sono riportati in Anguissola et al., “Pompeii's Black Mirrors”, 77–82.

⁴² Sembra significativo notare che, mentre Plinio sembra ritenere piuttosto comune la pratica di creare vasellame in vetro nero a imitazione dell'ossidiana, tutti i contenitori giunti fino ai giorni nostri e sottoposti ad analisi archeometriche risultano effettivamente realizzati in ossidiana. Riferimenti bibliografici a tale proposito sono riportati in Anguissola et al., “Pompeii's Black Mirrors”, 84 nota 1.

succurrit mirari nihil paene non igni perfici). Da questo punto in avanti, fino alla conclusione del trattato, il ruolo dell'ingegno umano passa in secondo piano, limitato alla falsificazione delle gemme. L'azione del fuoco, una *immensa, improba rerum naturae portio* (36.201), rivela il ruolo della Natura come principio morale, in grado di reagire a prodotti o comportamenti umani che ne violino il volere o il principio di utilità: può distruggere capolavori d'ostentazione come, per esempio, un ritratto colossale dipinto di Nerone (35.51) o le residenze di proprietari troppo ambiziosi (36.110; 115). A rafforzare il legame tra la Natura, il suo strumento creativo e le gerarchie morali e storiche che l'ordine naturale presuppone è il paragrafo conclusivo del volume, che riconduce il lettore, dopo lunghe digressioni dedicate a meraviglie d'arte e architettura, all'intimità del focolare e alla tradizione di Roma, ricordando la miracolosa fiamma che si sarebbe accesa nella casa di Tarquinio Prisco, ad annunciare la nascita di Servio Tullio.

Gli ultimi due volumi dell'enciclopedia formano un nucleo coerente dal punto di vista tematico, giacché entrambi sono dedicati alle pietre, seppure di diverse dimensioni, aspetto, pregio e facilità di reperimento. L'organizzazione interna, tuttavia, è assai diversa.⁴³ Il trentaseiesimo libro su marmi e pietre da costruzione è strutturato in una serrata trama di sezioni tematiche, in cui vengono ripresi argomenti importanti nella struttura ideologica dell'enciclopedia e attraverso le quali si anticipano i nodi essenziali dell'ultimo volume sulle gemme (le facoltà creative della Natura e il suo ordine inviolabile, la centralità dei sensi e delle superfici nella classificazione dei prodotti di Natura). Le ultime sostanze discusse nel volume permettono a Plinio di chiarire e sottolineare questi punti (Fig. 2). Il vetro offre l'opportunità di riflettere sull'esito di un processo collaborativo tra la Natura, creatrice della miscela, e gli artigiani umani, impegnati nello sviluppo di tecniche sempre più raffinate. La descrizione dell'ossidiana impone il ricorso a criteri legati alla percezione sensoriale e al paragone esplicito o implicito rispetto ad altre materie (il vetro e l'argento), secondo una formula ampiamente sfruttata a proposito delle gemme, classificate sulla base di colore, limpidezza, luminosità, trasparenza nel confronto con altre pietre o diverse parti del mondo naturale, tra cui piante, acqua, aria, sangue, pelliccia e squame di animali, ossa e olio. Il fuoco, infine, sfugge alle dinamiche della creazione e garantisce il rispetto di norme naturali basate su semplicità e utilità. Se il vetro è la materia più usata per la contraffazione di pietre preziose, il fuoco costituisce lo strumento principale per ripristinare l'ordine della Natura.

L'ultimo libro dell'enciclopedia è invece composto in larga misura da una lunga lista di gemme ordinate secondo il colore, il processo di formazione o le proprietà. Alcune pietre, come i cristalli di rocca e gli smeraldi, sono oggetto di approfondimento, ma non sembra possibile distinguere vere unità tematiche a esclusione dei paragrafi introduttivi in cui si menzionano le più celebri gemme dell'antichità e le dattiloteche di Roma (37.2–20). In questo

⁴³ Per l'organizzazione degli ultimi cinque libri pliniani si veda Isager, *Pliny*, 109–113, 206–209.

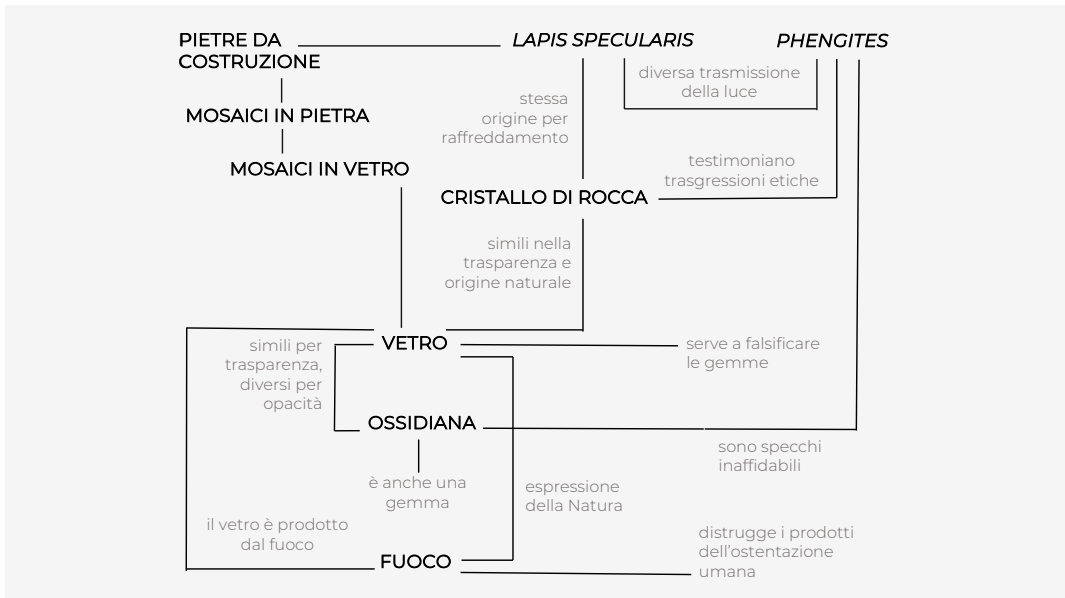


Fig. 2. Schema delle relazioni tra i materiali menzionati nella sezione conclusiva del Libro XXXVI e nella prima parte del Libro XXXVII della *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio.

volume, dedicato a prodotti perfetti di Natura, che esistono fuori dal tempo e dalle vicende umane, Plinio abbandona strategie di narrazione storica o periegetica.⁴⁴ Solo nella sezione conclusiva (37.201–204), in cui si accommiata dalla *parens rerum omnium Natura*, Plinio torna al luogo verso cui convergono tutte le risorse di Natura, l'Italia, per enumerare le creature e sostanze più preziose.

In linea con le prospettive dello stoicismo ellenistico e romano, la Natura pliniana è una forza attiva che pervade la materia secondo un disegno impenetrabile alla mente umana ma razionale.⁴⁵ La conoscenza e la creazione fanno parte di un processo di rivelazione e apprendi-

⁴⁴ Il paragrafo di apertura del trentasettesimo libro (37.1) riassume i punti programmatici della trattazione delle gemme, miracoli di concentrazione delle facoltà di Natura (*in artum coacta rerum naturae maiestas*) che esistono al di fuori del perimetro delle gerarchie umane (*extra pretia ulla taxationemque humanarum opum*). Una sola gemma, completa nella sua perfezione, permette di contemplare il progetto della Natura nel suo insieme (*ad summam absolutamque naturae rerum contemplationem satis sit una aliqua gemma*). Si veda Anguissola, *The Matter of Memory*, 13–30. È stato notato come le sezioni introduttive e conclusive dei libri dell'enciclopedia diventino più lunghe e dense con il progredire dell'opera, evidentemente in risposta alla necessità di garantire la coerenza e la chiarezza argomentativa di un lavoro sempre più esteso e complesso: Eugenia Lao, "Taxonomic Organization in Pliny's *Natural History*", *Papers of the Langford Latin Seminar* 16 (2016): 209–246 (soprattutto 223). Per le introduzioni e conclusioni dei volumi pliniani si veda anche Naas, *Projet encyclopédique*, 212–224.

⁴⁵ Nei paragrafi di apertura del secondo volume sulla cosmologia (II, 1–2), Plinio definisce la totalità del mondo (*mundus*) come una divinità (*numen*), *aeternum*, *immensum*, al contempo il prodotto della Natura e la Natura stessa (*idemque rerum naturae opus et rerum ipsa natura*). Si vedano Sandra Citroni Marchetti, *Plinio il Vecchio*

mento in cui si dispiegano le proprietà della Natura. Nei primi paragrafi del libro ventisettesimo sulle erbe medicinali Plinio spiega come anche quando un'innovazione sembri risultato del lavoro di un certo individuo, il vero responsabile di tale progresso sia in realtà la benevolenza della Natura (27.1: *rerum naturae ipsius munificentia*). L'enigma della creazione risiede dunque nell'ineffabile capacità di entrare in sintonia con il potere generativo della Natura e la sua *voluntas* (37.60: *nec quaerenda ratio in ulla parte naturae, sed voluntas*). Le infinite manifestazioni della Natura costituiscono, insieme, un oggetto di contemplazione e uno strumento per l'apprendimento.⁴⁶ Nella visione storica pliniana, Roma compie il proprio destino accumulando risorse e conoscenza nel corso della sua espansione, mentre l'enciclopedia stessa contribuisce al progetto della Natura organizzando tali informazioni e mettendole a disposizione di un vasto pubblico.⁴⁷

L'osservazione dei modi in cui questi discorsi si intrecciano rivela i limiti dei metodi tradizionali per lo studio dell'enciclopedia.⁴⁸ Né l'analisi delle sequenze tematiche entro singole sezioni, né l'indagine di determinati concetti attraverso l'intera *Naturalis historia* permettono di rendere conto delle strutture e dei processi cognitivi alla radice del testo. Del pari, non sembra efficace la scelta di isolare differenti categorie narrative, distinguendo i passi a carattere aneddótico da quelli che contengono dati e notizie.⁴⁹ La funzione stessa dell'enciclopedia,

e la tradizione del moralismo romano (Pisa: Giardini, 1991); Ead., "Filosofia e ideologia nella *Naturalis Historia* di Plinio", in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* 2, no. 36, 5 (1992): 3249–3306; Ead., *La scienza della natura per un intellettuale romano. Studi su Plinio il Vecchio* (Pisa-Roma: Giardini, 2011).

⁴⁶ Si vedano Valérie Naas, "Révélation et apprentissage dans l'*Histoire naturelle* de Plin l'Ancien", in *Révélation et apprentissage dans les textes grecs et latins*, ed. Abel N. Pena (Lisboa: Universidade de Lisboa, 2012), 229–240; Ead., "Indicare, non indagare: encyclopédisme contre histoire naturelle chez Plin", in *Encyclopédie. Formes de l'ambition encyclopédique dans l'Antiquité et au Moyen-Âge*, ed. Arnaud Zucker (Turnhout: Brepols, 2013), 145–166.

⁴⁷ Sandra Citroni Marchetti, "Iuvare mortalem. L'ideale programmatico della *Naturalis Historia* di Plinio nei rapporti con il moralismo stoico-diatribico", *Atene & Roma* 27, no. 3–4 (1982): 124–148.

⁴⁸ Sui criteri tassonomici pliniani si rimanda in primo luogo a Lao, "Taxonomic Organization", in particolare 213–224 per una discussione della bibliografia precedente. Si vedano anche Gian Biagio Conte, "L'inventario del mondo. Ordine e linguaggio della natura nell'opera di Plinio il Vecchio", in Gaio Plinio Secondo, *Storia Naturale*, I (Torino: Einaudi, 1982), xvii–xlvi; Id., "L'inventario del mondo. Forma della natura e progetto enciclopedico nell'opera di Plinio il Vecchio", in *Generi e lettori* (Pisa: Edizioni della Normale, 2012), 77–112; Francesco Della Corte, "Tecnica espositiva e struttura della *Naturalis Historia*", in *Plinio il Vecchio sotto il profilo storico e letterario* (Como: Società Archeologica Comense, 1982), 19–39; Naas, *Projet encyclopédique*, 171–234; Carey, *Pliny's Catalogue of Culture*, 26–30; Murphy, *Pliny the Elder*, 29–48.

⁴⁹ La funzione degli aneddoti e delle biografie d'artista nella *Naturalis Historia* è esaminata in: 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; Ead., "Natura, Ars, Historia. Anecdotic History of Art in Pliny the Elder's *Naturalis Historia*. Part II", *Hermes* 142, no. 3 (2014): 279–297; Verity J. Platt, "The Artist as Anecdote: Creating Creators in Ancient Texts and Modern Art History", in *Creative Lives in Classical Antiquity: Poets, Artists and Biography*, ed. Richard Fletcher, Johanna Hanink (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), 274–304; Valérie Naas, "Anecdote et théorie de l'art chez Plin l'Ancien", in *La théorie subreptice. Les anecdotes dans la théorie de l'art (XVIe-XVIIIe siècles)*, ed. Emmanuelle Hénin, François Lecercle, Lise Wajeman (Turnhout: Brepols, 2012), 39–52; da ultimo anche in Ead., *Anecdotes artistiques chez Plin l'Ancien. La constitution d'un discours romain*

che ambisce a fornire un serbatoio di conoscenze e favorirne la memoria, impone di esaminare non solo la fisionomia del testo o le premesse ideologiche del suo autore, ma anche e soprattutto le forme dell'interazione tra queste due sfere. Lo sforzo di organizzare una mole immensa di materiale impone, infatti, l'esame delle relazioni tra fatti, oggetti ed esseri viventi, al fine di identificare le somiglianze e le differenze che determinano specifiche categorie, o gruppi di oggetti caratterizzati da un elemento comune. A un livello sovraordinato, la sequenza delle categorie compone più ampi sistemi tassonomici. La possibilità che un certo oggetto appartenga a più di una categoria o che una categoria possa contribuire a molteplici sistemi tassonomici permette l'avanzamento della narrazione, che dunque segue una duplice traiettoria di relazioni verticali e orizzontali. L'orizzonte culturale e il punto di vista dell'autore guidano questo processo di apprendimento, raccolta, inclusione ed esclusione, del quale le sequenze logiche della *Naturalis historia* sono il risultato.

sur l'art (Paris: Sorbonne Université Presses, 2023), che non è stato possibile consultare durante la redazione del presente contributo.

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 Danu 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 project 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 project 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 Pline l'Ancien", in *Pline 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 sfinito/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 'imperfezione', 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 imperfezione 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 plagiari 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 flavia: 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 praetermisisset [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.

/ Articoli /

Conoscere i manoscritti aldrovandiani. Il progetto di catalogazione della Biblioteca Universitaria di Bologna

Adriana Paolini

Università di Trento
adriana.paolini@unitn.it

/ Abstract

Obiettivo del saggio è dare conto del lavoro di catalogazione dei manoscritti di Ulisse Aldrovandi, le cui schede di descrizione sono disponibili su *Manus Online*, il catalogo a cura dell'Istituto centrale per il catalogo unico (MIC), e di aprire una discussione in relazione alle scelte fatte, e continuamente rivalutate, per descrivere manoscritti difficili da interpretare quali sono quelli aldrovandiani. I manoscritti prodotti da Ulisse Aldrovandi e dai suoi collaboratori conservano perlopiù il risultato delle sue ricerche, dalle relazioni sui fenomeni naturali alle miscellanee di estratti dai testi consultati. La complessità delle ricerche e dei riferimenti ha portato lo studioso bolognese a organizzare indici dei contenuti, elenchi degli autori e delle opere consultate e anche tavole sinottiche con cui ha riassunto e schematizzato il percorso di ricerca su ogni argomento affrontato.

The aim of the essay is to give an overview of the cataloguing work of the manuscripts published on Manus Online, the catalogue edited by the Istituto centrale per il catalogo unico (MIC), and to open a debate in relation to the choices made, and continually reviewed, to describe manuscripts that are particularly difficult to comprehend, such as Aldrovandi's. The manuscripts produced by Ulisse Aldrovandi and his assistants mostly preserve the results of his research, from reports on natural phenomena to miscellany of extracts texts he consulted. The complexity of the research and references led the Bolognese scholar to organise indices of the contents, lists of the authors and works consulted, and even synoptic tables with which he summarised and schematised the research path on each subject he approached.

/ Keywords

Ulisse Aldrovandi; Manuscripts; Cataloguing.

Ulyssis Aldrovandi et amicorum
(sulla condivisione del sapere)

1. Introduzione

In occasione del 500° anniversario della nascita di Ulisse Aldrovandi (1522–1605), nei primi mesi del 2022 hanno preso avvio il Progetto dell’Edizione nazionale delle opere aldrovandiane e il Progetto Presidenza del Consiglio dei ministri “Anniversari nazionali” per le “Celebrazioni del 500° anniversario della nascita di Ulisse Aldrovandi” a cura del Sistema Museale di Ateneo della Università di Bologna.

Tra le diverse iniziative sono comprese anche quelle coordinate dalla Biblioteca Universitaria di Bologna (BUB) che porteranno alla ricostruzione ‘virtuale’ della biblioteca di Aldrovandi e che prevedono, come necessari punti di partenza, la catalogazione dei manoscritti e la valorizzazione del patrimonio librario a stampa; in parallelo procedono la digitalizzazione dei manoscritti, in collaborazione con il Museo Galilei di Firenze, e l’inventariazione da parte dei ricercatori del Museo di Palazzo Poggi degli oltre 17mila oggetti che Aldrovandi aveva raccolto per il suo museo.¹ I lavori progrediscono in autonomia ma è già possibile incrociare i primi risultati che stanno portando ad approfondire studi avviati e a individuare nuove direzioni di ricerca.

In questo saggio si darà conto della catalogazione dei 382 manoscritti di Aldrovandi conservati nella Biblioteca Universitaria di Bologna, le cui schede di descrizione sono disponibili nel Catalogo dei manoscritti delle biblioteche italiane *Manus Online*, curato dall’ICCU.² Dalla pubblicazione del catalogo curato da Lodovico Frati nel 1907 è questa la prima volta in cui viene affrontata la sistematica descrizione del materiale.³

¹ L’Edizione nazionale si è costituita con decreto del Ministro della Cultura 25 febbraio 2022, n. 76, e si è insediata a Roma il 24 marzo 2022, presso la sede della Direzione generale educazione, ricerca e istituti culturali. La Commissione Nazionale è presieduta da Marco Beretta e diretta da Monica Azzolini e Paolo Savoia. Sull’Edizione si veda “Il progetto di Edizione Nazionale”, *Aldrovandiana. Historical Studies in Natural History*, 1, no. 1 (2022): 95–116. <https://aldrovandiana.it/article/view/21/18>. La valorizzazione del patrimonio a stampa, che conta almeno 3900 esemplari, è coordinata da Giovanna Flamma della Biblioteca Universitaria di Bologna (BUB) e consiste nel completamento con le note di esemplare delle schede delle edizioni, già presenti nel Catalogo online del Polo bolognese del Servizio Bibliotecario Nazionale (SBN).

² Istituto centrale per il catalogo unico. Laboratorio del manoscritto, *Manus Online*: <https://manus.iccu.sbn.it/>. Lettrici e lettori dovranno tenere conto che le riflessioni contenute in questo saggio riguardano in particolare i manoscritti già schedati e presenti in *Manus Online* alla data 26/6/2023.

³ Lodovico Frati, *Catalogo dei manoscritti di Ulisse Aldrovandi*, con la collaborazione di Alessandro Ghigi e Albano Sorbelli (Bologna: Zanichelli, 1907). Sulla biblioteca aldrovandiana si vedano, tra gli altri, i saggi di Alfredo Serrai, “Ulisse Aldrovandi”, *Il Bibliotecario*, 36–37 (1993): 1–24; Irene Ventura Folli, “La natura ‘scritta’: la ‘libreria’ di Ulisse Aldrovandi (1522–1605)”, in *Bibliothecae selectae da Cusano a Leopardi*, a cura di E. Canone (Firenze: Olschki, 1993), 495–506; Maria Cristina Bacchi, “Ulisse Aldrovandi e i suoi libri”, *L’Archiginnasio. Bollettino della biblioteca comunale di Bologna*, 100 (2005): 255–366; Caroline Duroselle-Melish, & David Lines,

La catalogazione dei manoscritti, condotta da chi scrive, è ancora in corso ma si vorrebbe qui rendere ragione delle scelte di questo lavoro, per aprirle a un tavolo di discussione. La particolare natura dei manoscritti, infatti, ha portato a rivalutare *in itinere* i criteri e i propositi considerati in fase di progettazione.⁴

2. Descrivere i manoscritti

Obiettivo e, insieme, punto di partenza delle pratiche di tutela, conservazione e valorizzazione dei beni culturali è l'approfondita conoscenza degli oggetti e dei documenti i quali – è bene ricordarlo – realizzano l'identità di una persona e di una comunità.⁵

Per conoscere, dunque, bisogna individuare gli strumenti che consentano di comprendere l'oggetto da studiare e tutelare, così come l'ambiente che l'ha prodotto e il contesto che lo sta conservando. Questo vale per ogni bene culturale, e anche per i manoscritti su cui si sta ragionando.

Un libro, manoscritto o a stampa, è un processo collettivo, espressione e risultato di una cultura materiale e intellettuale, antropologica e sociale. Va da sé, quindi, che è necessario assumere un approccio multidisciplinare per riconoscere, definire e valutare i contenuti di un manoscritto che, a loro volta, veicolano messaggi.

L'utilizzo del plurale per indicare ciò che un manoscritto (un libro) contiene non è un re-fuso. Quando si pensa al contenuto di un manoscritto si tende a considerare il testo principale, mentre è necessario prendere atto della presenza di molti e diversi contenuti: si tratta di altri testi, come nel caso dei commenti organizzati intorno a un'opera – i quali, a volte, portano con sé il problema di saper individuare quale sia il testo principale e quale quello secondario –, oppure degli apparati decorativi o illustrativi presenti all'interno del medesimo codice. Sono contenuti anche le note marginali del copista e/o del lettore e gli elementi paratestuali quali le scritture e la disposizione del testo o dei testi sulla pagina, perché anche questi dipendono da scelte nate dalla volontà/necessità di comunicare con efficacia un messaggio.⁶

“The Library of Ulisse Aldrovandi (†1605): Acquiring and Organizing Books in Sixteenth-Century Bologna”, *The Library* (2015): 136–161.

⁴ Voglio qui ringraziare il Coordinatore gestionale Giacomo Nerozzi e le colleghe della BUB, in particolare Giovanna Flamma, e anche Rita Bertani, Martina Caroli, Stefania Filippi, Glenda Furini ed Elisa Pederzoli per la disponibilità e la competenza con cui stanno agevolando il mio lavoro; oltre che, naturalmente, Francesco Citti, presidente del Comitato scientifico della Biblioteca.

⁵ Piuttosto che limitare l'indicazione a una troppo essenziale scelta dalla vastissima bibliografia sulla conservazione dei beni librari, mi piace rimandare a un saggio nel quale vengono evidenziati da un lato i motivi sociali, economici e culturali e, dall'altro, la necessità di una maggiore consapevolezza dell'importanza di una corretta conservazione: Nadia Pedot, “Le parole rubate. Tra memoria e identità disperse”, *Silenzi e parole, presenze e assenze: discorsi sulla scrittura*, a cura di Adriana Paolini (Trento, Università di Trento. Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2022): 113–138 (https://iris.unitn.it/retrieve/332d2f5a-40d7-40ac-8278-bcea1fe20c08/Q13_Silenzi%20e%20parole_OA.pdf).

⁶ La discussione sui termini e sui concetti legati ai manoscritti è da sempre molto viva. Rispetto al concetto di ‘contenuti’ si rimanda almeno a Patrick Andrist, Marilena Maniaci, “The Codex’s Contents: Attempt at a

Le caratteristiche di un libro, inoltre – le dimensioni, le forme, i materiali, l'impostazione della pagina, lo stile decorativo – sono sempre strettamente legate tra loro e sono anche fortemente connesse ai testi, naturalmente, ma soprattutto all'ambito nel quale il libro avrebbe dovuto circolare e trovare consenso.

Mi pare chiara, così, l'importanza di considerare inscindibili contenuti e contenitore ogni qual volta si affronti la descrizione e lo studio di un manoscritto.

La difficoltà nella catalogazione di un manoscritto non si esaurisce nella descrizione dell'oggetto (descrizione esterna) e dei testi (descrizione interna), nella ricostruzione della storia del manoscritto e nello spoglio della bibliografia relativa al codice che si sta studiando.⁷

Il lavoro sarebbe infatti inutile se non si riuscisse a rendere fruibili le informazioni a tutti coloro che consultano le descrizioni, a prescindere dalle competenze e dagli obiettivi. Avere presente tale finalità impone riflessioni e analisi che partono da regole condivise, legate all'organizzazione della scheda e al linguaggio da utilizzare, e che per chi cataloga devono essere riferimenti obbligati.⁸ I dati essenziali, infatti, sono definiti dallo standard cui si decide di far riferimento, oltre che dal livello di descrizione (inventariale, sommario, analitico) da dare alle schede che viene stabilito quando si scrive il progetto di valorizzazione.

Le scelte (i giudizi) che precedono ogni progetto – dalla selezione del fondo da schedare alla definizione del singolo dato da evidenziare, ma anche alla nuova 'forma' da dare alla scheda di un database per una pubblicazione cartacea – sono il frutto di riflessioni, ripensamenti, approfondimenti e confronti che hanno come obiettivo la rappresentazione (non la riproduzione) del manoscritto. Un catalogo di manoscritti, per questo, potrebbe essere considerato un vero e proprio *epitesto*, che fornisce dati per conoscere un manoscritto e per comprenderne il processo di fattura, le finalità e perciò la funzione e gli usi, e che ne indirizza l'interpretazione.⁹ La descrizione offre allo studioso un primo orientamento: si direbbe scontato, infatti, che l'analisi autoptica dell'oggetto sia la parte necessaria e la più interessante della ricerca.

Codicological Approach”, in *Exploring Written Artefacts. Objects, Methods, and Concepts*, ed. Jörg B. Quenzer (Berlin-Boston: Walter de Gruyter 2021), 369–394.

⁷ Si fa riferimento alle sezioni di una scheda che comprende la descrizione esterna, quella interna precedute dalla descrizione anagrafica del manoscritto, e completata con le notizie storiche e la bibliografia, cfr. *Guida a una descrizione uniforme dei manoscritti e al loro censimento* (Roma: ICCU, 1990); Armando Petrucci, *La descrizione del manoscritto. Storia, problemi e modelli* (Roma: Carocci, 2020).

⁸ Scrive Petrucci nella *Descrizione del manoscritto*, 12: “Si intende per descrizione l'esposizione espressa in ordine fisso e in modo omogeneo, di una serie di dati relativi agli elementi di natura fisica, testuale e storica di ciascun manoscritto, ritenuti essenziali e capaci di permetterne l'esatta individuazione patrimoniale e scientifica”.

⁹ Ragionano così e sollecitano interessanti punti di vista Roberto Mauro e Massimo Menna ne “Il bosco dei titoli”, in *Bibliotheca encyclopaedica. Catalogo del fondo storico della Biblioteca dell'Istituto della Enciclopedia Italiana, fondata da G. Treccani*, a cura di Roberto Mauro e Massimo Menna (Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1997), vol. I, 5–8.

Non è certo questa la sede per una trattazione sulla catalogazione, ma è importante mettere in evidenza come sia da considerare una vera e propria attività di ricerca: secondo William Jerome Wilson la descrizione dei manoscritti può essere considerata “as an essential part of the major intellectual efforts of modern scholarship”.¹⁰

3. I manoscritti di Ulisse Aldrovandi

I manoscritti aldrovandiani, come detto, sono 382; a questi vanno aggiunti i diciotto codici con le tavole acquerellate e a tempera raffiguranti piante, fiori, frutta, animali e mostri, e l’Erbario secco, conservato presso l’Orto botanico, contenente oltre 5000 campioni di piante ordinate in quindici volumi.¹¹ Sugli scaffali della Biblioteca Universitaria, inoltre, sono stati ritrovati finora almeno trenta manoscritti di provenienza aldrovandiana, non ancora descritti.¹²

I codici di Aldrovandi conservano il risultato delle sue ricerche. Si possono consultare relazioni dall’osservazione diretta dei fenomeni naturali e miscellanee di estratti da testi scientifici, letterari, di carattere religioso (molto presente la Bibbia), in cui sono stati trattati, o anche solo citati, gli argomenti da lui ritenuti interessanti.

Poderosi volumi sono dedicati alla corrispondenza, sia ricevuta sia inviata, sia in originale sia trascritta dai suoi collaboratori;¹³ nella maggior parte le lettere contengono vere e proprie disquisizioni scientifiche, inviate ad altri studiosi, italiani e stranieri, come il Mattioli, Luca Ghini, Gabriele Falloppio e Joachim Camerarius il Giovane, oppure a personaggi autorevoli che avrebbero potuto aiutarlo nel prosieguo del suo lavoro, tra i quali i fratelli Paleotti, Gabriele,

¹⁰ William Jerome Wilson, “Manuscript cataloguing”, *Traditio* 12 (1956): 457–555. A titolo di esempio, si vogliono qui ricordare le riflessioni sull’importanza della catalogazione raccolte e pubblicate in Teresa De Robertis e Nicoletta Giovè, *Catalogazione, storia della scrittura, storia del libro. I manoscritti datati d’Italia vent’anni dopo* (Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2017).

¹¹ Nel 1796, insieme a numerosi altri manoscritti e incunaboli dell’Istituto delle Scienze le tavole furono prelevati dai Commissari della Repubblica Francese e portati a Parigi, da cui tornarono con la Restaurazione. Si vedano, tra gli altri, Enzo Crea, *Hortus pictus. Dalla raccolta di Ulisse Aldrovandi* (Roma: Edizioni dell’Elefante, 1993); Andrea Ubrizsy Savoia, “Aldrovandi botanico”, in *L’erbario di Ulisse Aldrovandi: natura, arte e scienza in un tesoro del Rinascimento*, a cura di Biancastella Antonino (Milano: Motta, 2003), 28–49; *Natura picta. Ulisse Aldrovandi*, a cura di Alessandro Alessandrini e Alessandro Ceregato (Bologna: Compositori, 2007). L’intero Erbario Aldrovandi è visibile e consultabile on-line: SMA, Sistema museale di Ateneo, L’Erbario di Ulisse Aldrovandi, <http://botanica.sma.unibo.it>. Sull’erbario secco si veda almeno il saggio di Fabrizio Buldrini, Alessandro Alessandrini, Umberto Mossetti, Giovanna Pezzi, Juri Nascimbene, “L’erbario di Ulisse Aldrovandi: attualità di una collezione rinascimentale di piante secche”, *Aldrovandiana. Historical Studies in Natural History* 2, no. 1 (2023): 7–34. <https://aldrovandiana.it/article/view/87>.

¹² Tra questi ci sono manoscritti sia appartenuti ad Aldrovandi sia prodotti da lui e dai suoi collaboratori. Si veda, per avere le prime informazioni, Biblioteca universitaria di Bologna, *Catalogo delle provenienze dei manoscritti*, a cura di Patrizia Moscatelli (Bologna: [s.n.] 1996), 4.

¹³ A titolo di esempio si rimanda al ms. Aldrovandi 38/2 e ai tre volumi del ms. Aldrovandi 6, entrambi digitalizzati in AMS Historica, Collezione digitale di opere storiche, *Ulisse Aldrovandi Manoscritti*, <https://historica.unibo.it/handle/20.500.14008/76565>.

arcivescovo di Bologna, e Camillo, il senatore che molto l'aiutò anche nella creazione dell'orto botanico a Bologna, e i Granduchi di Toscana Francesco I e Ferdinando I de' Medici.¹⁴

La complessità delle ricerche e dei riferimenti porta Aldrovandi a organizzare indici dei contenuti, elenchi degli autori e delle opere consultati ma anche tavole sinottiche con cui riassume e schematizza il percorso di ricerca su ogni argomento affrontato.¹⁵ Si può dire che Aldrovandi esplori e utilizzi tutte le possibilità di quell'*ars excerptendi* che trovava applicazione, soprattutto in relazione agli studi scientifici, tra Quattro e Cinquecento, nell'elaborazione di strumenti utili a organizzare saperi enciclopedici, per una più efficace condivisione e consultazione delle conoscenze e per agevolare la ricerca di studenti e di altri studiosi: "ad commodiorem posterorum instructionem".¹⁶

Per dare conto della vastità degli argomenti e dell'organizzazione dei volumi manoscritti, si porta a esempio il ms. 34 che contiene l'opera *Admirandorum naturae et artis historia*,¹⁷ alla quale sono legati anche i mss. 35, 36, 37, contenenti rispettivamente un'Appendix, la *Methodus* con le tavole sinottiche, l'indice degli argomenti (Fig. 1). Nei sette volumi del ms. 38/1, inoltre, sono raccolte e incollate alla pagina, in ordine alfabetico, schedine di varie dimensioni realizzate dagli amanuensi che collaboravano con Aldrovandi e da Aldrovandi stesso.¹⁸

Su di esse si leggono sintetiche indicazioni, risultate dallo spoglio dei numerosi libri utilizzati per la redazione del ms. 34; nei tomi del ms. 38/1 – e in tutti i volumi contenenti le schedine – le citazioni si stratificano, anche in un tempo successivo all'allesi-

¹⁴ Per un primo censimento della corrispondenza aldrovandiana si veda il saggio di Noemi Di Tommaso, "Censimento preliminare della corrispondenza di Ulisse Aldrovandi", *Aldrovandiana. Historical Studies in Natural History* 1, no. 2 (2022): 29–174, in cui si trovano altri riferimenti bibliografici relativi agli scambi epistolari di Aldrovandi. Molti dei suoi corrispondenti illustri si trovarono a visitare il suo Museo: si possono leggere i loro nomi nei mss. 41, 110, 136 (t. 17).

¹⁵ Andrea Ubrisy Savoia, "Il metodo sinottico, collante tra la Syntaxis plantarum di Ulisse Aldrovandi e le Tabulae Phytosophicae di Federico Cesi", in *Federico Cesi: un principe naturalista. Atti del Convegno, Acquasparta, 29 e 30 settembre 2003*, a cura di Antonio Graniti (Roma: Bardi, 2006), 525–555.

¹⁶ Così nel ms. 89.II che contiene l'indice delle piante dell'Erbario secco ordinato secondo le carte: *Elenchus agglutinatarum secundum ordinem chartarum ad commodiorem posterorum instructionem*. Sul metodo di Aldrovandi si vedano Sandra Tugnoli Pattaro, *Metodo e sistema delle scienze nel pensiero di Ulisse Aldrovandi* (Bologna: Clueb, 1981), Giuseppe Olmi, *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna* (Bologna: Il Mulino 1992) e Bacchi, *Ulisse Aldrovandi e i suoi libri*, 304–313. Si legga anche il saggio di Fabian Kraemer & Helmut Zedelmaier, "Instruments of invention in Renaissance Europe: the cases of Conrad Gesner and Ulisse Aldrovandi", *Intellectual History Review* 24, no. 3 (2014): 321–341. Sull'*ars excerptendi* si consulti, a titolo di esempio, Alberto Cevolini, *De arte excerptendi. Imparare a dimenticare nella modernità* (Firenze: Olschki, 2006), all'interno del quale si trova ampia bibliografia.

¹⁷ Questo titolo è in Frati, *Catalogo dei manoscritti*, 31. A c. 1r del vol. II si legge il titolo: *De admirandis*; a c. 1r del vol. III: *Admirandorum Theusaurus seu Florilegium utrum magis arriderit in quo non solum rerum naturalium et artificialium, sed et scientiarum artiumque omnium memorabilia continentur*, aggiunto da mano cinquecentesca, probabilmente da uno dei collaboratori di Aldrovandi e a c. 1r del vol. IV: *Historia admirandorum*.

¹⁸ Anche gli indici del ms. 37 sono organizzati per schedine.

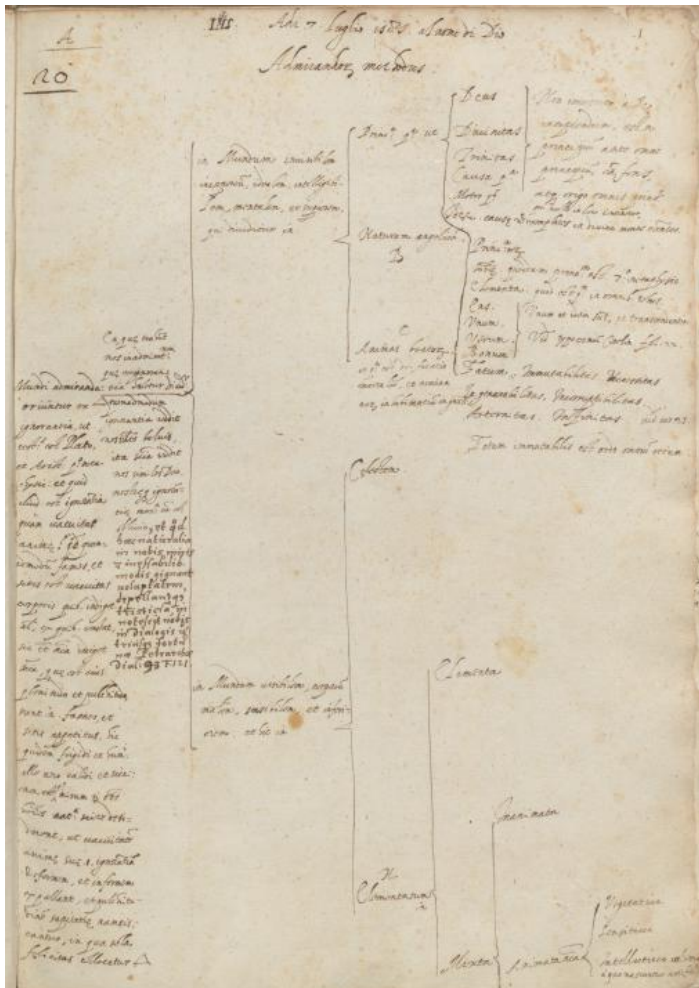


Fig. 1. BUB, ms. Aldrovandi 36, c. 1r: Methodus.

mento del manoscritto, con aggiunte di altre strisce di carta e di annotazioni apposte direttamente sul foglio.

I cinque tomi del ms. 34 sono idiografi, come lo è la maggior parte dei manoscritti, e Aldrovandi ne affida la redazione ad almeno due amanuensi e comunque interviene nella stesura dei volumi con correzioni a margine e integrazioni di testi. Gli argomenti che qui vengono trattati sono molteplici, intrecciati fra loro, anche letteralmente: si alternano senza soluzione di continuità descrizioni di animali estratte da opere scientifiche e letterarie, osservazioni sulle piante, riflessioni su strategie militari (ms. 34.IV, c. 592v: *Exercitatio mirabiles reddit uires in bello*; c. 595r: *Exercitatio in militia quantum possit*; c. 606r: *Exercitatio in militia quantum valeat*), trascrizioni di corrispondenza. Nel secondo tomo del ms. 34 una serie di estratti di opere di diverso genere va sotto il titolo di *Admirandorum farraginis tom. 2* (c. 356r): il termine *farrago*,

usato per indicare una mescolanza di erbe diverse utilizzata per il bestiame, ma anche, in senso figurato, una moltitudine confusa di cose eterogenee, è spesso presente in questo e in altri volumi (per esempio il ms. 83/1 porta il titolo di *Farrago Historiae papyri*), a indicare ampie sezioni in cui Aldrovandi raccolse e fece raccogliere testi su argomenti diversi, forse aggiunti in un momento in cui il manoscritto era stato già allestito o inseriti in questo modo per praticità, perché non c'era la possibilità o il tempo di riorganizzare tematicamente il tanto materiale (Fig. 2).

Aldrovandi concretizza, così, il suo desiderio di arrivare a tutte le informazioni sugli argomenti che lo interessano, acquisite nella lettura di autori antichi e contemporanei, e che egli ritiene la base irrinunciabile da cui partire per nuovi ragionamenti. È una concezione della conoscenza condivisa con altri studiosi del suo tempo, ma che in lui sembra assumere particolari urgenze.

Un altro esempio. Il ms. 21/3 è un composto con ventidue unità codicologiche, redatte da almeno otto amanuensi. Nel volume sono raccolti testi relativi alla disputa tra lo scienziato bolognese e il Collegio di medicina e arte di Bologna sulla composizione della teriaca (cc. 70r–115v, 133r–199r, 209r–483v),¹⁹ commenti sulle opere di Ippocrate (cc. 58r–62r, 507r–516v, 522r–528r) e una trascrizione *Ex libro Criminalium carcerum alme Ciuitatis Bononiae anno 1559 die 21 martii*, contenente l'interrogatorio di Domenica Malatesti di Bologna che venne accusata, insieme ad altre tre donne, di sortilegi *ad amorem* (cc. 28r–36r).²⁰ L'interrogatorio è preceduto da tre indici relativi a opere

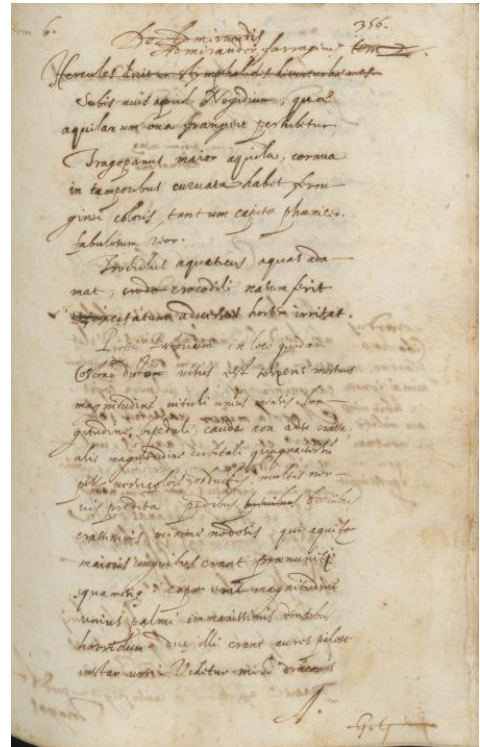
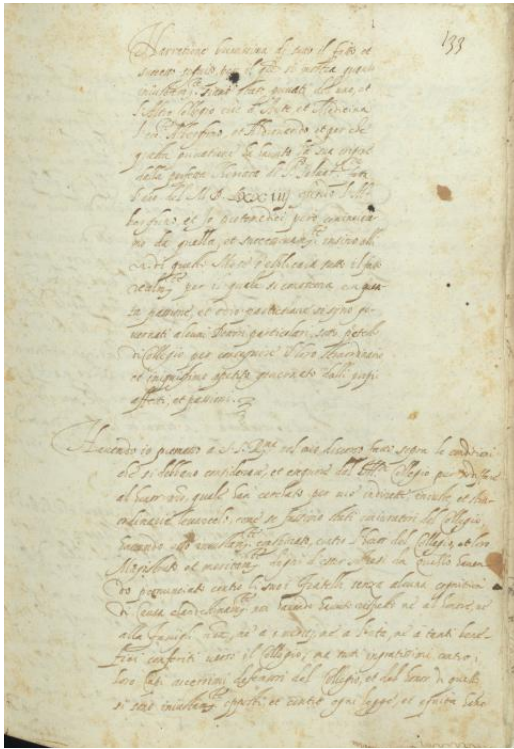


Fig. 2. BUB, ms. Aldrovandi 34.II, c. 356r.

¹⁹ Vi sono testi di natura scientifica ma anche estratti dai documenti ufficiali del Consiglio. Per la bibliografia si veda, a titolo di esempio, Giuseppe Olmi, "Farmacopea antica e medicina moderna. La disputa sulla teriaca nel Cinquecento bolognese", *Physis* 19 (1977): 197–246; Edoardo Rosa, "La teriaca panacea dell'antiquità approda all'Archiginnasio", in *L'Archiginnasio: il Palazzo, l'Università, la Biblioteca*, a cura di Giancarlo Roversi (Bologna: Credito Romagnolo, 1987), vol. I, 327–328; Enrico Cevolani, Giulia Buscaroli, "Dispute sulla teriaca tra gli speziali e Ulisse Aldrovandi nella Bologna del XVI secolo", *Atti e Memorie - Rivista di Storia della Farmacia* 1 (2018): 39–47. Sulla teriaca Aldrovandi pubblica *Antidotarium a Bonon. med. collegio ampliatum ad ill.mum Senatam Bonon. cum dupl. tab. vna praesidiorum altera morborum ... Bononiae, apud Victorium Benacium*, 1606 (Bononiae, apud Victorium Benacium, 1606), uscito l'anno successivo alla sua morte.

²⁰ Guido Dall'Olio, "Tribunali vescovili, inquisizione romana e stregoneria. I processi bolognesi del 1559", in *Il piacere del testo. Saggi e studi per Albano Biondi*, a cura di Adriano Prosperi (Roma: Bulzoni 2001), vol. I, 63–82.



in cui sono state reperite informazioni sulle cose inanimate²¹ (Fig. 3).

Anche nel ms. 21/3 sono presenti le trascrizioni di corrispondenze, tra cui lo scambio di lettere tra Aldrovandi e il medico e

Fig. 3. BUB, ms. Aldrovandi 21/3, c. 133r: *Narratione breuissima di tutto il fatto et successo seguito per il quale si mostra quanto iniustamente siano stato (sic) priuati del uno et l'altro Collegio cioè d'Arte et Medicina, l'Ecc.te Alberghino et Aldrouando et per che questa priuatione ha havuto la sua origine della perfetta theriaca di S.to Saluat.re fatta l'anno del MD.LXXIII essendo l'Alberghino et lo protomedici però cominciarono da quella et successiuam.te insino alli 22 di questo mese s'esplicarà tutto il fatto realm.te per il quale si conoscerà con quanta passione et odio particolare si siino governati alcuni Dottori particolari, sotto pretesto di Collegio per conseguire il loro straordinario et iniquissimo apeto, governato dalli propri affetti et passioni*

botanico tedesco Joachim Camerarius il Giovane (cc. 118r–122v, datate al 1579), nel quale si leggono anche alcune riflessioni sull'importanza dell'orto pubblico a Bologna, fondato nel 1568, da lui fortemente voluto.²² Segue lo scambio con Marcin Fox, medico polacco e suo ex allievo (cc. 122r–126r), e Mikolaj Firlej, uno starosta polacco che Aldrovandi ringrazia personalmente per avergli mandato, con il tramite di Fox, alcune tavole illustrate con le immagini di animali, tra cui l'alce, l'orso e il bisonte (c. 126r–v).²³

²¹ A c. 1r: *Catalogus titulorum precipuorum materiarum que in his miscellanis pertractantur*; a c. 1r: *Catalogus omnium auctorum quibus in describendo Historiam rerum inanimatarum usus sum*, a c. 19r: *Catalogus classicorum ac precipuorum auctorum à quibus potissimum est excerptenda utilis historia rerum omnium inanimatarum*.

²² Dell'orto pubblico abbiamo già detto: è un tema che si ritrova in numerose lettere e anche in forma di trattato in alcuni manoscritti, per esempio nei mss. 2, 25, 40. In quest'ultimo, in cui si alternano fascicoli manoscritti a inserti a stampa, sono anche conservati dei disegni dell'*Hortus patavinus*, di mano di Laurenz Scholtz, medico e botanico di Breslavo, corrispondente di Aldrovandi (cc. 82v–83r) e di una *Delineatio Hortis* di Hugo Blotius, anche questo autografo (cc. 84v–85r).

²³ Paulina Oszajca, "Opere di Mattioli e degli altri naturalisti italiani nelle raccolte delle biblioteche cracoviane", *Atti e memorie. Rivista di storia della farmacia* 2 (2016): 141–150. Su Fox anche *Notitia doctorum, sive Catalogus doctorum qui in collegiis philosophiae et medicinae Bononiae laureati fuerunt ab anno 1480 usque ad annum 1800*, a cura di Giovanni Bronzino (Milano: Giuffrè, 1962), 70; e Bacchi, *Ulisse Aldrovandi e i suoi libri*, 320–321.

Gli interventi di Aldrovandi e l'impiego degli stessi copisti per unità diverse lascia intendere che il volume 21/3 possa essere stato allestito in tempi prossimi alla scrittura – ma l'allestimento dei volumi presenta numerosissime incognite, come si dirà – e il rilevamento delle stesse filigrane, cioè degli stessi tipi di carte, presenti in più fascicoli, conferma l'idea di un lavoro di copia se non simultaneo, almeno organizzato nello stesso luogo e con il medesimo supporto cartaceo a disposizione. È lui stesso a precisare, infatti: “Ho tre uomini in casa che di continuo scrivono”.²⁴

Sono frequenti, comunque, gli interventi dello stesso Aldrovandi per completare e correggere il lavoro dei suoi copisti, anzi a volte troviamo la sua scrittura che si alterna a quella dei collaboratori: si può facilmente immaginare la sua presenza a sovrintendere al lavoro di copia. Nella collezione sono presenti anche manoscritti del tutto autografi, per esempio quelli delle sue lezioni universitarie.²⁵

Alla sua morte, nel 1605, Ulisse Aldrovandi lasciò il proprio patrimonio librario e il museo al Senato di Bologna, dando precise indicazioni sulla collocazione dei libri così come sulla loro cura e sorveglianza. Riportiamo qui, per comodità del lettore, alcuni passaggi dal suo testamento (1603), edito da Giovanni Fantuzzi:

[...] voglio che sia eletto un luogo atto per il mio Museo et Studio de' libri stampati et quei delle pitture [...]. Quale studio dovrà esser diviso nelle stanze con ordine sequente: primieramente una per tutti i libri, opere mie scritte a pena finite e non finite. La seconda stanza sia di tutti i libri stampati secondo l'ordine del luogo, numero, che sono tutti registrati nella loro Biblioteca. La terza sia di tutte le cose naturali attaccate parte al tassello, al muro, nelle scaffè et a cornici. [...]

Avvertendo, che tutti li scritti miei siano posti in stanza separati dalli libri stampati, o in armarj, acciò non siano tolti et maneggiati da ciascuno, se non da deputati solo per eseguire la mente mia nelle composizioni et ordinationi, acciò si stampino.²⁶

Le sue disposizioni vennero finalmente accolte nel 1617, quando la raccolta libraria e gli oggetti del museo furono sistemati nelle stanze appositamente allestite dal Senato di Bologna nel Palazzo Pubblico.²⁷

²⁴ Archivio di Stato di Bologna, Senato, Instrumenti, Scritture et altro, C. 22, fasc. 2, citazione ripresa da Maria Cristina Tagliaferri e Stefano Tommassini, “Microcosmos naturae”, in *Hortus pictus: dalla raccolta di Ulisse Aldrovandi*, a cura di Enzo Crea (Roma: Edizioni dell'Elefante, 1993), 44. I nomi dei copisti sono elencati nel ms. 110 alle cc. 235r–250r (cfr. Bacchi, *Ulisse Aldrovandi e i suoi libri*, 300–303).

²⁵ Si tratta dei mss. 45, 56, 60–64 con le lezioni di filosofia e del ms. 77 contenente i commenti all'opera di Dioscride.

²⁶ “Il Testamento di Ulisse Aldrovandi 1603”, in Giovanni Fantuzzi, *Memorie della vita* (Bologna: Della Volpe Lelio, 1774), 67–85, cit. pp. 77–78.

²⁷ Archivio di Stato di Bologna, Assunteria di studio, b. 100, n. 6: *Carte relative allo studio Aldrovandi*; la prima parte del documento si intitola *Inventario dello studio dell'Aldrovandi*. Sullo Studio aldrovandiano in Palazzo Pubblico si vedano almeno Cristiana Scappini, Maria Pia Torricelli, *Lo Studio Aldrovandi in Palazzo Pubblico (1617-1742)*, a cura di Sandra Tugnoli Pattaro (Bologna: Clueb, 1993); Irene Ventura Folli, “Per una bibliografia

Nel 1742 vennero trasferiti all'Istituto delle Scienze, fondato nel 1712 da Luigi Ferdinando Marsili (1658–1730), per volontà del papa Benedetto XIV; in questa occasione ne venne fatto un inventario sommario.²⁸ Nel 1747 l'Assunteria dell'Istituto incaricò Lodovico Montefani, bibliotecario dal 1747 al 1785, di sistemare i libri dell'intera biblioteca conservata nelle stanze di Palazzo Poggi, dividendoli e classificandoli secondo le materie, ciò che egli fece con tale acribia che in alcuni casi divise e riallestì alcuni volumi compositi. I manoscritti furono collocati a parte.

Questa operazione, che si concluse nel 1755, portò alla dispersione della biblioteca aldrovandiana - come delle altre collezioni che nel frattempo erano arrivate all'Istituto e che subirono lo stesso trattamento - non solo all'interno della biblioteca dove i libri di Aldrovandi furono mescolati a quelli di altri ma anche altrove, quando si cominciò a scambiare o vendere alcuni esemplari come doppi. Montefani redasse un inventario dei libri e dei manoscritti aldrovandiani, anche questo organizzato per materie e costituito da ventinove fascicoli contenuti in due buste, conservate nella BUB senza segnatura.²⁹

Dopo il riordino di Montefani, la Biblioteca dell'Istituto subì ulteriori interventi e la disposizione dei libri venne cambiata più volte, con grandi difficoltà nella redazione di un catalogo soddisfacente. Ancora oggi i manoscritti presentano il numero che venne assegnato loro da Liborio Veggetti, bibliotecario dell'Istituto di Scienze dal 1838 al 1866, che numerò in ordine progressivo (seguendo l'ordine alfabetico) le schede contenute nel catalogo di Lodovico Montefani, redatto, come detto, nel 1755.³⁰

I manoscritti aldrovandiani, infatti, corrispondono al n. 124 del catalogo alfabetico dei manoscritti della Biblioteca: per la catalogazione in *Manus Online*, nel campo dedicato alla denominazione del fondo si è optato per indicare il nome di Aldrovandi, e non il n. 124, per una più immediata identificazione dei materiali e per coerenza con le citazioni dei manoscritti finora utilizzate da bibliotecari e studiosi.³¹

su Ulisse Aldrovandi”, in *Animali e creature mostruose di Ulisse Aldrovandi*, a cura di Biancastella Antonino (Milano: Motta 2004), 250–254, (disponibile sul sito della BUB, <https://bub.unibo.it/it-it/bublife/maggio-2006/bibliografie-tematiche/per-una-bibliografia-su-ulisse-aldrovandic7b6.html?idC=61727&LN=it-IT>); David A. Lines, “La biblioteca di Ulisse Aldrovandi in Palazzo Pubblico: un inventario seicentesco”, in *Biblioteche filosofiche private. Strumenti e prospettive di ricerca*, a cura di Renzo Raghianti e Alessandro Savorelli (Pisa: Scuola Normale Superiore, 2014), 133–152.

²⁸ BUB, ms. 595 Y 1.

²⁹ Su alcuni manoscritti sono ancora rilevabili le segnature apposte dallo stesso Montefani. Sulla collezione dei manoscritti della BUB si legga Rita De Tata, “Per Instituti aedes migraverit: la collocazione dei manoscritti della Biblioteca Universitaria di Bologna dalle origini ai nostri giorni”, *L'Archiginnasio* 88 (1993): 323–418.

³⁰ Ai singoli manoscritti, che presentano una segnatura numerica progressiva da 1 a 150, si aggiungano i numeri 151–153 che sono stati successivamente attribuiti a tre antichi erbari illustrati appartenuti ad Aldrovandi, per i quali cfr. *Ai confini della scienza. L'alchimia nei fondi della Biblioteca Universitaria di Bologna*, Catalogo della mostra, a cura di Biancastella Antonino, Rita De Tata, Patrizia Moscatelli (Bologna: Biblioteca Universitaria, 2014), 37–38. Nelle schede recuperate dal catalogo e inserite in *Manus Online* è possibile trovare altra bibliografia.

³¹ Si vuole qui ricordare il corretto stile citazionale dei manoscritti aldrovandiani, aggiornato e uniformato in occasione dei progetti di valorizzazione in corso, es.: BUB, Ms. Aldrovandi 147, BUB, Ms. Aldrovandi 21/1; per

4. Catalogare i manoscritti aldrovandiani

Di fronte a un materiale così complesso, e corposo, trovare l'equilibrio tra le esigenze della ricerca scientifica, che auspicherebbe gli importanti approfondimenti, e i concreti limiti di tempi e di risorse richiesti dalle istituzioni non è affatto semplice, anche perché i progetti si scrivono ma poi, come sa bene chi lavora con i manoscritti, la realtà e le prospettive possono cambiare.

I manoscritti aldrovandiani, lo si è ripetuto, sono catalogati nel database *Manus Online* e questo permetterà aggiornamenti e precisazioni anche dopo la chiusura ufficiale dei lavori, dal momento che, tra gli obiettivi di conoscenza e di valorizzazione, il progetto di catalogazione ha anche quello di porsi quale punto di partenza per ulteriori percorsi di ricerca i cui risultati andranno ad aggiornare le schede.

Le caratteristiche dei manoscritti, valutate *a priori*, hanno sollecitato alcune scelte catalografiche. In fase di progettazione avevo proposto, per esempio, di mettere in evidenza soprattutto il contenuto e, da un punto di vista codicologico, oltre agli elementi ritenuti essenziali (materiale, consistenza, dimensioni, fascicolazione, specchio di scrittura, legatura), le unità che non sono legate al contesto, per esempio quelle databili a epoche precedenti (è il caso, finora unico, del ms. 39).³²

A lavoro avviato, ecco dunque i primi ripensamenti.

Rispetto al progetto iniziale ho ritenuto opportuno dare più spazio alla riflessione sui dati materiali: la fascicolazione, la segnatura dei fascicoli e la disposizione del testo a seconda della tipologia dei contenuti sono diventati elementi dal quale desumere l'organizzazione non solo del lavoro di copia e di allestimento dei codici, ma anche del metodo di ricerca sperimentato da Aldrovandi e condiviso con i suoi collaboratori.

Anche la descrizione delle filigrane ha assunto un nuovo significato quando, in seguito alle ricerche sui repertori più importanti, ho potuto constatare l'assenza in essi di buona parte dei motivi presenti sulle carte. A oggi ho potuto rilevare almeno cinquanta filigrane che si ripetono in più manoscritti e che spesso si alternano nello stesso manoscritto, a dimostrazione di una grande quantità di carta a disposizione degli amanuensi, proveniente dagli stessi fornitori.³³

i volumi con le tavole acquerellate: BUB, Ms. Aldrovandi, Tavole di animali, vol. 8, BUB, Ms. Aldrovandi, Tavole di piante, fiori e frutti, vol. 7, BUB, Ms. Aldrovandi, Volume unico, Miscellanea di animali e piante. Per i volumi a stampa: BUB, A.V.EE.III.7, BUB, A.IV.H.III.8/1.

³² Definiti e descritti come compositi sono i manoscritti contenenti opere in più volumi. Rinunciare alla descrizione delle singole unità codicologiche, che in molti volumi superano il centinaio, è stata una scelta *necessaria* per abbreviare i tempi di schedatura, anche se poi le caratteristiche delle unità, laddove possibile, sono state messe comunque in evidenza.

³³ In parallelo al lavoro di catalogazione, ho avviato il censimento delle filigrane aldrovandiane, organizzandole in un database. L'auspicio è che possa essere messo a disposizione sul sito della BUB e poi condiviso anche nel

L'organizzazione dei manoscritti rende necessaria anche una certa cautela sulla datazione.³⁴ Infatti, anche se sulle pagine dei codici sono presenti delle date, in realtà non sappiamo quando siano stati copiati i testi, perlopiù idiografi, come si è detto: fanno eccezione, per esempio, le lettere ricevute, a volte autografe, e le lezioni universitarie di mano di Aldrovandi, che comunque riferiscono le date delle singole lezioni, e, naturalmente, i (pochi) manoscritti in cui si leggono le sottoscrizioni dei copisti. Solo in alcuni casi le date presenti si riferiscono esplicitamente alla fine del lavoro di copia, per esempio nel ms. 29, che contiene l'*Index variorum authorum uniuersorum quos habeo et habiturus sum in alphabetico ordine describuntur et describentur indices anno 1558 et successiue hic omnes apponentur ut ad manum haberi possint*.³⁵ A c. 307r si legge la sottoscrizione di un copista che data la fine del lavoro: "Finem tandem auxiliante Deo sum consecutus die 14 Augusti 1580". In ogni caso, raramente è possibile dire quando siano stati allestiti i manoscritti, cioè quando quelle unità, spesso molto diverse nei contenuti e sulle quali hanno lavorato più persone, siano state legate insieme.

Le datazioni si riferiscono a singole unità codicologiche e all'interno di uno stesso codice possiamo avere date anche lontane fra loro, come per il ms. 40, all'interno del quale ci sono tavole sinottiche datate al 1551 (cc. 91v, 96v e 101v) ma anche un foglio a stampa pubblicato nel 1592. Si ipotizza, perciò, che gli amanuensi abbiano lavorato separatamente per poi unire il materiale in base agli argomenti, quando possibile, cioè quando la *farrago* non fosse risultata troppo complessa.

Ampio arco cronologico anche per i cinque volumi del ms. 12, contenenti la *Ornithologia generalis*: per datare i manoscritti ho desunto una data iniziale, il 1587, anno di inizio del lavoro di raccolta delle informazioni che si legge a c. 1r del ms. 10.I (22 *Nouembris 1587 auspicata*), legato al ms. 12 come anche i mss. 11, 13 e 14. Il *terminus ante quem* è, invece, individuabile nel 1599, anno della pubblicazione dell'opera *Ornithologiae hoc est De auibus historiae libri 12, 1599–1603*, per la quale Aldrovandi ha utilizzato i testi contenuti nei cinque volumi del ms. 12.³⁶

portale Bernstein -The memory of paper (https://www.memoryofpaper.eu/BernsteinPortal/appl_start DISP). Ringrazio Timoty Leonardi, della Fondazione Biblioteca Capitolare di Verona e membro italiano del gruppo di lavoro del portale Bernstein, per i suggerimenti utili e la disponibilità a discutere con me possibili ipotesi di lavoro sulle filigrane.

³⁴ Oltre all'inserimento della data, in *Manus* è prevista la possibilità di specificare se si tratti di datazioni espresse, desumibili e stimate.

³⁵ Il ms. 29 contiene uno dei cataloghi della biblioteca aldrovandiana, che copre il periodo dal 1558 al 1580. Il ms. 107 riguarda il periodo dal 1580 al 1582, mentre il ms. 147, datato 1583, è ritenuto il catalogo più completo. Il catalogo per materie si trova nei dodici volumi del ms. 148, compilato tra il 1582 e il 1583. Sui cataloghi si vedano almeno l'introduzione di Frati, *Catalogo*, VI–XII e Bacchi, *Ulisse Aldrovandi e i suoi libri*, 267–281.

³⁶ *Vlyssis Aldrouandi ... Ornithologiae hoc est De auibus historiae libri 12. ... Cum indice septendecim linguarum copiosissimo, Bononiae: apud Franciscum de Franciscis Senensem, 1599–1603* (Bononiae: apud Ioannem Baptistam Bellagambam, 1603).

Quando il materiale sia stato unito, però, non è possibile dirlo a meno di rilevare esplicite dichiarazioni, come visto poc'anzi. Aiuta, quando presente, l'indice dei testi contenuti aggiunto sulle carte di guardia sempre dalla stessa mano, coeva, in moltissimi codici e l'indicazione di autore e titolo sul taglio di piede, su cui si tornerà. La legatura dei codici manoscritti è raramente quella originale e non serve a individuare il momento in cui le unità siano state finalmente legate insieme.

È lampante, a questo punto, come anche i testi siano un problema. In alcuni codici le opere contenute sono di un consistente numero (per esempio, sono cinquantotto i testi individuati nel 21/3, già citato, trentanove nel ms. 44, 115 nel ms. 21/5)³⁷ e non sempre sono identificabili. Per questo si è ritenuto necessario, anche per non disorientare gli studiosi che già hanno lavorato sui codici, riferirsi ai titoli dati dal Frati nel suo catalogo e che lui in parte desume dal manoscritto (anche se non dà conto delle opere che non riesce a leggere) o dai titoli attribuiti nel corso del riordino settecentesco.

Per la scheda in *Manus* ho ricontrollato e completato tutti i dati contenuti nel catalogo del Frati, anche con i titoli da lui non citati, e ho integrato la descrizione interna con l'indicazione di *incipit* ed *explicit*, aggiungendo, dove possibile, i rimandi ad altri manoscritti contenenti lo stesso testo, a volte trascritto con variabili più o meno significative.³⁸

Per risolvere la *farrago* dei manoscritti aldrovandiani, ho pensato di collegare i manoscritti, rispetto a particolari tematiche ricorrenti, grazie allo spazio dedicato agli 'Elementi di raggruppamento' che *Manus* mette a disposizione. È in corso, per questo, l'elaborazione e la sperimentazione di un elenco di parole chiave con termini di ampio respiro (botanica, zoologia, medicina, ecc.), utili anche per la costruzione dei metadati delle digitalizzazioni, ma sto ragionando sulla possibilità di collegare argomenti più specifici. Solo per fare un esempio, la presenza in diversi codici di testi, relazioni, lettere, copie di documenti ufficiali legati alla questione della teriaca meriterebbe, a mio parere, di essere messa in evidenza.³⁹

Questi sono solo alcuni dei macro-problemi posti dalla catalogazione dei manoscritti di Aldrovandi, ma sono forse sufficienti per ribadire da un lato la complessità del lavoro di descrizione, dall'altro la ricchezza dei nuovi spunti di lettura degli stessi dati codicologici.

³⁷ Estremamente impegnativa sarà la catalogazione dei 32 volumi del ms. 136, contenenti migliaia di testi di natura non omogenea finora solo in parte studiati.

³⁸ La segnalazione dell'*incipit* e dell'*explicit* ha almeno una finalità descrittiva e di tutela del manoscritto, dal momento che sono testi finora difficilmente definibili o identificabili, poiché si tratta di scritti derivati da osservazioni e riflessioni dello stesso Aldrovandi o di estratti da altre opere di cui non sempre si hanno i riferimenti.

³⁹ A oggi, *Manus* offre la possibilità di inserire un solo termine e nel caso dei manoscritti aldrovandiani non è quasi mai sufficiente. Da valutare anche l'opportunità di seguire le diverse versioni di un trattato: per esempio i mss. 19/1, 19/2 e 84 (pp. 1-34) contengono tre redazioni della stessa opera, *Discorso sopra certi escrementi ritrovati in gran copia nelle ruine di Modigliana, li quali sono odorati à guisa di muschio della gazella* (o *Moscologia*), dedicata al cardinale Ottavio Bandini, vicelegato di Bologna dal 1593 al 1595. Con buona probabilità il testo contenuto nel ms.84 è il primo dei tre, considerando la tipologia di interventi, correzioni, aggiunte e ripensamenti, sempre della stessa mano. La seconda redazione è nel ms. 19/1 mentre l'ultima, scritta in un'italica calligrafica, è conservata nel ms. 19/2.

5. Ipotesi di ricerca

La descrizione dei manoscritti ha suggerito altre direzioni di ricerca oltre quelle già praticate dagli storici che indagano i contenuti.

Si è già accennato all'opportunità di rilevare le filigrane per ricostruire la provenienza della carta che Aldrovandi si procurava in grande quantità per metterla a disposizione dei suoi collaboratori. Chiarire la provenienza della carta non porterebbe luce solo sull'attività del gruppo aldrovandiano, ma se si allargasse la ricerca alle carte usate in altri ambiti e nello stesso periodo, magari dai notai, che potrebbero avere tra i loro documenti anche contratti o ricevute per l'acquisto del supporto scrittorio, si potrebbero approfondire le dinamiche di relazione e di commercio della carta, e non solo, della città di Bologna nel Cinquecento.⁴⁰

Un'ulteriore prospettiva è quella di ricostruire l'organizzazione del gruppo di lavoro che collaborava con Aldrovandi, composto in particolare da studenti e studiosi. Si è detto che nella sua casa dovessero lavorare almeno tre persone in contemporanea: l'alternanza nello stesso manoscritto, a volte all'interno dello stesso fascicolo, e addirittura della stessa pagina, di più mani non può che confermare questa ipotesi, anzi, avvalorerebbe l'idea di una quotidiana attività di più amanuensi che lavoravano contemporaneamente o alternandosi.

Alcune delle mani presenti nei manoscritti sono riconoscibili come quelle di Vittorio Filippini e Andrea Biancolino, tra i più assidui collaboratori di Aldrovandi, che lasciano la loro sottoscrizione nei codici, il primo nel ms. 22 (c. 166r: "Ego Victorius Philippinus de Roccha Contraria, Consiliarius in Almo Bononiæ Gymnasio, pro Prouincia Marchiæ, descripsi manu mea. Bononiæ Mense Aprili (sic) MDLXXIII") e il secondo nel ms. 38/1.VII (c. 474r: "Adi 15 Marzo 1586. Genera omnia rerum in his 7m libris contentorum excerpti maximo cum studio ac labore ego Andreas Biancolinus. Laus Deo").

Per individuare le mani di altri copisti, si sta rivelando importante l'incrocio dei dati con i risultati che il lavoro sugli stampati appartenuti ad Aldrovandi sta portando alla luce.

Il rilevamento sistematico in essi delle note di possesso di alcuni collaboratori rende possibile il confronto con le scritture dei manoscritti, dando luogo a utili chiarimenti.⁴¹ La re-

⁴⁰ Sulla carta e i cartai a Bologna l'indagine si è concentrata soprattutto sul sec. XVIII: Pierangelo Bellettini, *Carta, cartari e mulini da carta a Bologna nel XVIII secolo*, tesi di perfezionamento, Università degli Studi di Parma, Facoltà di lettere e filosofia, Corso di perfezionamento in biblioteconomia e bibliografia, a.a. 1984/1985; dello stesso autore si leggano "Cartiere e cartari", in *Produzione e circolazione libraria a Bologna nel Settecento: avvio di un'indagine. Atti del 5° Colloquio, Bologna, 22-23 febbraio 1985* (Bologna: Istituto per la storia di Bologna, 1987), 17-89; e "Il gonfalone, l'ancora e la stella: filigrane bolognesi nella prima metà del 18. Secolo", *L'Archiginnasio* 91 (1996): 164-203. Alcune informazioni anche in Rita De Tata, *Il commercio librario a Bologna tra XV e XVI secolo* (Milano: Franco Angeli, 2021) e in Giovanni Bonifati, *Dal libro manoscritto al libro stampato. Sistemi di mercato a Bologna e a Firenze agli albori del capitalismo* (Torino: Rosenberg & Sellier, 2008).

⁴¹ La descrizione della scrittura è questione molto delicata: nel campo di *Manus* dedicato alla scrittura si dà conto, per ora, di un ambito di scrittura delle mani (per es. l'italica), e del numero di copisti individuati. Appena avviato è il progetto per un catalogo cartaceo dei manoscritti aldrovandiani a cura di chi scrive, di Giovanna Flam-

dazione del ms. 46/1, per esempio, che contiene l'*Elenchus tam animalium quam fossilium determinate figure quæ summo studio ac incredibili solertia depicta in eius Museo conseruantur*, è stata affidata da Ulisse Aldrovandi a uno degli amanuensi che più spesso collaboravano con lui. Costui si sottoscrive con le sole iniziali a c. 397rB: "Laus Deo Unitrino. Hunc naturalium rerum depictarum omnium indicem octaua die Ianuarii inceptum anno 1582, die pariter octaua mensis Martii eiusdem anni Deo auspice ad finem perduximus. G.D.T.". Da un confronto con la nota posta sul verso della carta finale del volume di Ammonius Hermiae *In libros Aristotelis De interpretatione commentarii*, pubblicato nel 1555 e conservato nella Biblioteca Universitaria di Bologna, si può identificare la mano con quella del belga (o forse olandese) Gulielmus Triulx, laureatosi a Bologna in filosofia e medicina nel 1579.⁴²

Ma il confronto con gli stampati offre anche altre suggestioni. Il ms. 79 contiene le tavole sinottiche della *Methodus ex Plinii Libro XIII cap. 11.3.4.5.6*: le indicazioni desumibili dal manoscritto e l'argomento circoscritto hanno permesso l'indagine sul metodo di lettura e di classificazione dei testi messo a punto da Aldrovandi e dai suoi collaboratori attraverso il confronto con una delle edizioni dell'*Historia naturalis* di Plinio possedute da Aldrovandi.⁴³

Anche l'osservazione delle legature e dei titoli sul taglio di piede di tutti i manoscritti ha sollevato alcuni interrogativi. Riflettendo sulla 'predilezione' da parte di Aldrovandi per legature in pergamena floscia o semirigida – lo si vede nei libri a stampa –, a volte di reimpiego (per es. sul ms. 42),⁴⁴ ma anche sulla presenza di titoli apposti sul piatto anteriore da mano secentesca (rilevati per ora sui mss. 8.I e 89.II), ho ipotizzato che i piatti e le coperte in carta

ma e di Giacomo Nerozzi che verrà pubblicato nella collana diretta dalla Commissione Indici e Cataloghi del Ministero della Cultura. Tra i saggi che accompagneranno il catalogo è previsto l'approfondimento sulla cerchia di collaboratori e di copisti di Ulisse Aldrovandi, meritevole di una ricerca che parta dalla catalogazione ma che deve seguire altri percorsi.

⁴² Ammonii Hermiae *In libros Aristotelis De interpretatione commentarii. Bartholomaeo Syluanio ... interprete. Cum indice, quo omnia quae in hoc libro notatu digna sunt, locupletissimè exponuntur, Venetiis*: [Pietro Bosello], 1555 (Venetiis: apud Io. Gryphium, 1555) (A.V.DD XVI. 40/1). La nota *Gulielmus Triulx et amicorum* è sul frontespizio; a p. 394 si legge *totum perlegi ego G Triulx, 22 agosto 1578*. Su Triulx cfr. *Notitia doctorum*, 85 e Bacchi, *Ulisse Aldrovandi e i suoi libri*, 300–303.

⁴³ C. Plinii Secundi, *Historiae mundi libri 37. Maiore, quam hactenus vnquam, studio, fide, religione emendati. Adiectis ad marginem succinctis quibusdam castigatiunculis, ... Vnà cum indice totius operis copiosissimo, ...* – (Lugduni: apud Ioannem Frellonium, 1553) (BUB, A.V.EE.III.7). Per avermi offerto la possibilità di questo confronto, ringrazio Giovanna Flamma che ha rintracciato il volume sugli scaffali della BUB e che sta approfondendo le connessioni tra la *Methodus* del ms. 77 e il testo per una prossima pubblicazione. Una ricerca analoga è stata fatta da Maria Gioia Tavoni, "Nel laboratorio di Ulisse Aldrovandi: un indice manoscritto e segni di lettura in un volume a stampa", *Le Paratexte* 6 (2010): 67–80, che analizza l'esemplare contenente l'*Asinum Aureum* di Apuleio, stampato a Bologna da Faelli nel 1500 e conservato in BUB (A.V.KK.VII.38): *Commentarii a Philippo Beroaldo conditi in Asinum Aureum Lucii Apuleii. Mox in reliqua opuscula eiusdem annotationes imprimuntur* (Impressum hoc opus Bononiæ: a Benedicto Hectoris impressore solertissimo, adhibita summa diligentia, ut in manus hominum ueniret quam emendatissimum, 1500 Cal. Augusti [1.VIII.1500]).

⁴⁴ Bacchi, *Ulisse Aldrovandi e i suoi libri*, 283–288 individua nella bottega del legatore bolognese Lorenzo Belloni, tra i fornitori di Aldrovandi, il luogo di provenienza dei libri rilegati con pergamene di riuso.

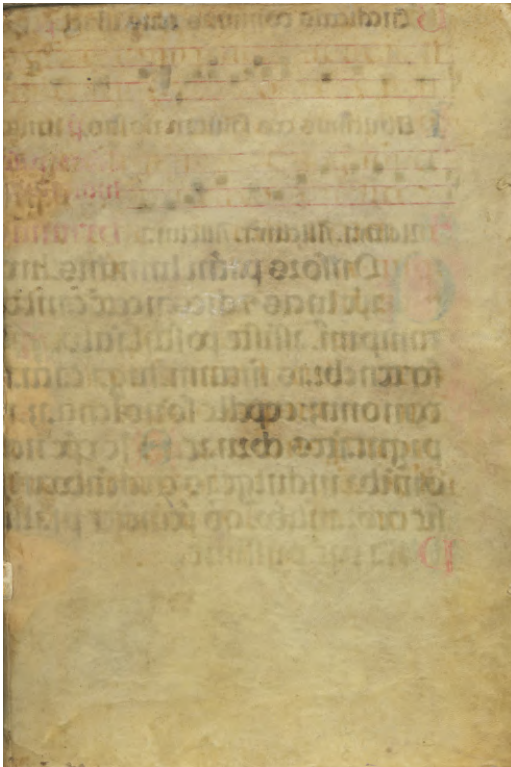


Fig. 4. BUB, ms. Aldrovandi 42, piatto anteriore: pergamena di riuso.

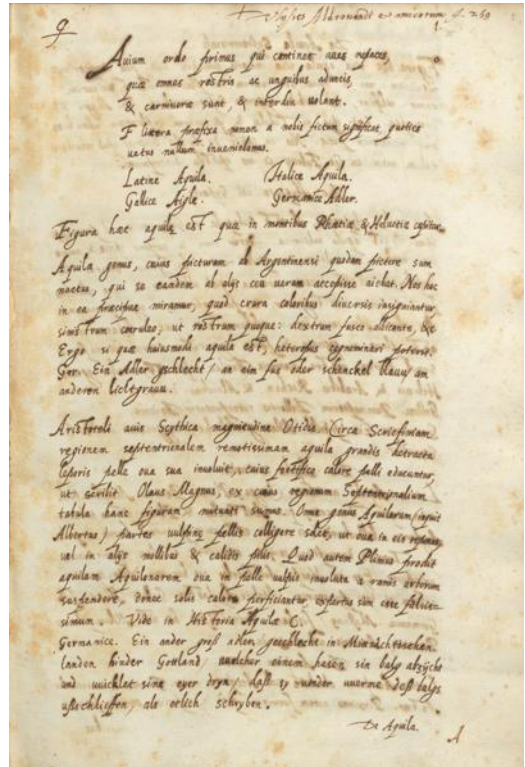


Fig. 5. BUB, ms. Aldrovandi 20, c. 1r: Ulysses Aldrovandi et amicorum f.259.

siano state montate all’arrivo dei libri presso il Palazzo Pubblico nel 1617 e poi recuperate nel corso della nuova rilegatura settecentesca, epoca cui si fa agevolmente risalire lo stile del dorso in pergamena. Da qui la grande difficoltà di risalire al ‘momento’ dell’allestimento dei volumi voluto dallo stesso Aldrovandi (Fig. 4).

Piuttosto complessa anche la ricostruzione cronologica delle segnature rilevabili sui manoscritti, sicuramente riferibili al sistema aldrovandiano delle ‘finestre’, cioè dei palchetti sui quali erano collocati i volumi delle ‘scaffè’ delle sale nella biblioteca di Aldrovandi, che in molti casi sono state depennate e sostituite da numeri poi riportati sui tagli di piede; quando, per ora, non è dato sapere (Fig. 5).⁴⁵

La conclusione del lavoro di descrizione, forse, potrà chiarire tutti questi aspetti.

Quando il lavoro di catalogazione dei manoscritti conservati nella Biblioteca Universitaria di Bologna sarà stato completato, magari anche con la descrizione codicologica dei volumi

⁴⁵ Cfr. Frati, *Catalogo*, VII e Bacchi, *Ulisse Aldrovandi e i suoi libri*, 263–266 et passim.

con le tavole dipinte e dell'Erbario secco, sarà opportuno proseguire e integrare il progetto con la descrizione dei manoscritti individuati in altre biblioteche, non solo bolognesi. Di certo il punto di partenza per questa nuova indagine non potrà che essere l'*Iter Italicum* di Kristeller nel quale sono segnalati circa cinquanta manoscritti aldrovandiani, conservati in biblioteche italiane e straniere.⁴⁶

Solo allora si potrà dire di essere prossimi a un livello di conoscenza del patrimonio librario di Aldrovandi davvero soddisfacente: ma, per questo, sarà importante che il dialogo tra specialisti – codicologici, paleografi, bibliotecari, storici della scienza, ma anche botanici, chimici, storici dell'illustrazione scientifica –, già necessario e dunque auspicabile in questa prima fase del lavoro, prosegua nello studio dei manoscritti e dei loro molteplici contenuti.

⁴⁶ *Iter italicum. A finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other libraries compiled by Paul Oskar Kristeller* (Leiden: Brill; London: Warburg Institute, 1965-).

I giardini d'Italia (1904) di Luigi Paolucci. Edizione, studio e commento. Parte I: “Quel supremo ornamento”

Luca Di Gioia

luca.digioia3@studio.unibo.it

/ Abstract

L'anconetano Luigi Paolucci (1849–1935) incarna un modello di studioso e naturalista reso possibile dalla stagione intellettuale che caratterizzò l'Italia del secondo Ottocento. Raccogliere e catalogare in un museo a carattere regionale la natura e i suoi “reperiti”, collocati questi secondo il loro esatto stadio tassonomico, rappresentò per il Paolucci la volontà di dare concreta sostanza ad un Paese che, sconosciuto anzitutto a sé stesso, doveva cominciare a rappresentarsi come Uno. *I giardini d'Italia*, opera datata al 1904 ma mai sinora pubblicata, è un lungo excursus che, prendendo eloquentemente le mosse dai giardini romani, s'allunga sino a raggiungere le soglie del XX secolo, dove il “sogno del microcosmo” (per usare una formula di Pierre Grimal), nelle mani dei giardinieri, è divenuto il delirio del macrocosmo, in cui si sono perdute le origini e dove il naturale si confonde con l'ibrido: è esattamente da questo disordine, da questa “confusione”, che il Paolucci muove. Ricollocare nelle loro famiglie naturali le piante da giardino e da parco che ornano il suolo italico equivale per il naturalista non solo ad un dovere morale, come fu per Linneo (suo dichiarato modello, al pari di Darwin), ma ad una nuova pretesa di possesso sul mondo.

Luigi Paolucci from Ancona (1849–1935) embodies an ideal model of the scholar and naturalist made possible by the intellectual atmosphere in late 19th-century Italy. Gathering and cataloging nature and its “specimens” in a regional museum, placing them according to their precise taxonomic method, inspired Paolucci to give tangible substance to a country that, unknown primarily to itself, had to begin to see itself as one. “The Gardens of Italy”, a work dated 1904 but never published until now, is a lengthy exploration that eloquently starts from Roman gardens, extending to reach the threshold of the 20th century, where the “dream of the microcosm” (to use a phrase by Pierre Grimal), in the hands of gardeners, has become the delirium of the macrocosm, where origins have been lost and where the natural blends with the hybrid: it is precisely from this disorder, from this “confusion”, that Paolucci sets out. Reassigning garden and park plants that adorn the Italian soil to their natural families is, for the naturalist, not only a moral duty, as it was for Linnaeus (his role model, along with Darwin), but also a new claim of ownership over the world.

/ Keywords

Italian Risorgimento; History of gardening; Ornamental plants.

C'è chi lascia un poema
 e chi non lascia niente
 perché esse muto è 'l tema
 de vive, in tanta gente.

Però te m'hai ingannato,
 vecchio, e pe' non morì
 muto com'eri stato,
 m'hai lasciato un giardi.

Franco Scataglini, *M'hai lasciato un giardi*

1. Introduzione

1.1 *L'incanto e il disincanto*

V'è una sentenza di Ennio Flaiano (1910–1972) secondo cui “[q]uando la scienza avrà messo tutto in ordine, toccherà ai poeti mischiare daccapo le carte”.¹ Nel suo incoraggiamento a vedere al di là del telescopio di Galileo, come fece Dante (*sic*), v'è un atteggiamento che Raimondi chiama, con grande consapevolezza, “umanesimo conservatore”,² incapace per ferma volontà di superare quella dicotomia che, dai tempi di Platone, vede opporsi poesia e pensiero, *scientia* e *sapientia*, “nei termini irriducibili dell'idealismo crociano”³ il quale, correva l'anno 1907, nel condannare il verismo e i suoi paradigmi, così sentenziò: “[l]a scienza e l'arte sono inconciliabili, non perché avverse, ma perché diverse”.⁴ In questa cosmogonia: “[i]l poeta sarebbe appunto colui che in quanto esprime un'immagine dell'esperienza umana muove sempre dalla fede nella dignità della vita e dell'uomo, mentre la scienza, condizionando ancora di più il suo campo immaginativo, vanifica irrimediabilmente l'ipotesi esistenziale di un universo antropocentrico, simbolico e tolemaico”.⁵

Vi sarebbe dunque, per i poeti, un mistero da proteggere, che è quello del tutto, in cui si custodisce il senso irriducibile dell'umano, che con ogni mezzo, delegando da ogni morale, la scienza tenta da secoli di profanare, di ordinare, e dunque di assoggettare. Quando il poeta fallisce, e la scienza avanza portando con sé il suo “universo di morte” (Wordsworth, *Ballate liriche*, 1979), ecco l'uomo svanire, farsi essere minuto in un mondo espresso in un linguaggio a lui incomprensibile, spogliato di bellezza, ingabbiato in una formula. È il regno della non poesia, per usare la nota formula di Croce.

¹ Ennio Flaiano, *Autobiografia del Blu di Prussia* (Milano: Adelphi, 2003), 14.

² Ezio Raimondi, *Scienza e letteratura* (Torino: Einaudi, 1978), 17.

³ Andrea Battistini, *Letteratura e scienza* (Bologna: Zanichelli, 1977), 1.

⁴ *Ibid.*

⁵ Raimondi, *Scienza e letteratura*, 16.

Non è però allo sguardo mediato dalle lenti del telescopio di Galileo che può imputarsi il disincanto del mondo.⁶ I caratteri che comunemente si attribuiscono alla scienza – esattezza assoluta, acronia, eclissi del soggetto, isolamento dell'oggetto indagato ecc. – sono da tempo stati smascherati come “idoli” (è stato Popper,⁷ sulla scorta di Bacone, a dar loro tale statuto). È ora possibile sostenere senza remore che “anche la scienza si vale dell'immaginazione e si muove secondo una sua estetica [...] ha le sue scuole, i suoi ‘generi’, i suoi ‘movimenti’, le sue mode”⁸.

Non è nei presupposti epistemologici di questo elaborato negare a letteratura e scienza due diversi statuti e linguaggi; quel che qui s'intende provare è che esse non sono però inconciliabili, e men che meno in lotta, anzi: “le scoperte della scienza raggiungono il loro compimento nel vero della poesia, nella sua percezione interna degli oggetti, che coinvolge tutto l'uomo e si radica nel profondo della sua esperienza esistenziale”.⁹ Se s'intende assegnare alla letteratura una funzione gnoseologica di analisi del reale nella sfera del possibile, capace dunque non solamente di *delectare*, non è possibile separare i due poli che esse rappresentano, pena il dannoso arrestarsi di quel processo d'avanzamento noto col nome di conoscenza.

Tra quello del poeta e quello del naturalista v'è un discorso intermedio, com'è intermedio ogni paesaggio, che è possibile esprimere nei termini di una contemporanea equidistanza dal vero e dall'analogico, ricondotti questi ad uno stesso principio generatore di rigore ed esattezza sul modello dell'immaginazione pura. Letteratura e scienza, “alla luce della teoria einsteiniana e del suo postulato di un osservatore sempre interno al campo, appaiono i due momenti di una stessa ricerca gnoseologica”,¹⁰ mossi da una comune volontà di conoscenza in cui non è possibile separare il dominio del razionale da quello dell'irrazionale poiché non v'è che un'unica dimensione che li concepisce compresenti.¹¹

Riconoscendo alle due discipline statuti e linguaggi diversi ci si tutela da ogni atteggiamento di enfasi declamatoria, di pedante ossequio, ponendosi così alla giusta distanza per poter cogliere usi e riusi, sincrasi e idiosincrasie, accogliendo così la proposta popperiana di un metodo a congetture e confutazioni che possa abolire l'*aut aut* di una lettura del fenomeno

⁶ Secondo un rapporto inversamente proporzionale espresso dal Vico nei termini seguenti: “[l]a fantasia tanto è più robusta quanto è più debole il raziocinio”. (*La scienza nuova* (1911) I, XXXVI, 133).

⁷ Karl Raimund Popper, *Logica della scoperta scientifica. Il carattere autocorrettivo della scienza* (Torino: Einaudi, 2010).

⁸ Battistini, *Letteratura e scienza*, 2–3.

⁹ Raimondi, *Scienza e letteratura*, 6.

¹⁰ *Ibid.*, 9.

¹¹ Ludwik Fleck, *Stili di pensiero. La conoscenza scientifica come creazione sociale* (Milano: Mimesis, 2019); Robert King Merton, *La sociologia della scienza. Indagini teoriche ed empiriche* (Milano, Franco Angeli, 1981); Lorraine Daston, Peter Galison, *Objectivity* (New York: Zone Books, 2011).

umano separata da un'analisi del fenomeno naturale,¹² facendo così della scienza un campo della storia, una parte della letteratura.¹³

È infatti solamente nella polisemia dell'arte che i due linguaggi possono realizzarsi in un ferace binomio, capace di dar luogo a convergenze che: “consistono nella correlazione della forza immaginativa della letteratura con la logica preesistente dei suoi paradigmi, nella riduzione problematica del soggetto attraverso la scomposizione psicologica dei modelli rappresentati e nel dislocarsi del linguaggio dall'ambito di una descrittiva storica a nuova scienza analitica e fenomenologica [...]”.¹⁴

2. Luigi Paolucci: profilo biografico

2.1 Una targa in via Indipendenza

Al numero 3 di via Indipendenza una targa in marmo, apposta dal Comune di Ancona nel novembre 2010, “a 75 anni dalla morte”, rende omaggio al prof. Luigi Paolucci, celebrato come “il più grande naturalista anconetano”.

Luigi Paolucci (Fig. 1) nacque ad Ancona il 23 marzo 1849 da famiglia borghese; “il padre veterinario anche lui ed appassionato naturalista”¹⁵ lo indirizzò nel 1861, all'indomani dell'Unità d'Italia, verso gli studi tecnici: Luigi aveva 12 anni quando fece il suo ingresso nel recentemente inaugurato Regio Istituto Tecnico e Nautico di Ancona¹⁶ dove, sin dagli esordi, palesò un notevole interesse per le scienze e le tecniche, colonne portanti dell'allora neonata nazione, che si voleva rappresentare laica e liberale.

Studente diligente e preparato (come documentano i numerosi premi ottenuti dal Municipio di Ancona negli anni 1865–1866),¹⁷ il Paolucci proseguì i propri studi presso la Scuola Provinciale di Veterinaria, dove divenne assistente del prof. Francesco De Bosis (1832–1883)¹⁸

¹² Bruno Latour, *Non siamo mai stati moderni* (Milano: Elèuthera, 2018); Michel Serres, *Il contratto naturale* (Milano: Feltrinelli, 2019); Christophe Bonneuil, Jean-Baptiste Fressoz, *La terra, la storia e noi. L'evento antropocene* (Roma: Treccani, 2019).

¹³ *Letteratura e scienza nella storia della cultura italiana. Atti del IX congresso A.I.S.L.L.I.*, a cura di Vittore Branca et al. (Palermo: Manfredi, 1978).

¹⁴ Raimondi, *Scienza e letteratura*, 13.

¹⁵ Giorgio Mangani, *Il Museo di scienze naturali “Luigi Paolucci”* (Ancona: Sistema Museale della Provincia di Ancona, 2006), 5.

¹⁶ Il decreto Valerio del 1860 estese anche alle Marche quanto la legge Casati del 13 novembre 1859 già prevedeva circa l'educazione tecnica di I° (scuola tecnica) e II° grado (istituto tecnico). Sin dai primi anni l'Istituto si caratterizzò per i suoi successi, tanto nel numero degli allievi quanto nella qualità dei suoi insegnamenti.

¹⁷ Pamela Galeazzi, Massimo Bonifazi, “Luigi Paolucci: l'archivio, il museo, l'erbario tra studio e meraviglia”, *Picenum Seraphicum* XXXIII (2019), 145.

¹⁸ Nato ad Ancona nel 1832, si laureò in Ingegneria civile nel 1856. Dal 1860 occupò la cattedra di Fisica presso l'ateneo maceratese, per dedicarsi poi al riordino degli studi in Ancona, ove insegnò Storia naturale, Chimica e Fisica. Nel 1876 ottenne la direzione dell'Istituto Tecnico di Ancona.



Fig. 1. Il prof. Luigi Paolucci, 1898, Biblioteca storica di medicina e botanica Vincenzo Pinali e Giovanni Marsili, Università degli Studi di Padova, IB.FF.3.

(“posto riservato a quei giovani allievi che maggiormente si distinguono negli studi”¹⁹ nelle parole del docente stesso), allora alle prese con il progetto di un gabinetto di scienze naturali, il quale divenne poi, alla morte del professore, la principale occupazione del Paolucci dopo la laurea in Medicina veterinaria ottenuta a pieni voti nel 1870 presso l’ateneo bolognese.

Il progetto del De Bosis divenne ancor più ambizioso sotto l’egida del Paolucci, che lo fece proprio, tornando nel 1875 alla Scuola di Veterinaria nelle vesti di docente di Scienze naturali. Lo scopo divenne allora quello di predisporre un museo regionale di storia naturale, ampliandone le collezioni con i reperti che egli stesso andava raccogliendo nel corso di numerose esplorazioni condotte dal 1873 sino agli esordi del secolo venturo, e culminate nella pubblicazione di numerosi saggi di botanica, zoologia, paleontologia e mineralogia (come l’ancora insuperata *Flora marchigiana*, *Le piante fossili dei gessi di*

Ancona, *I funghi mangerecci*, *Le pescagioni della zona italiana del medio Adriatico* ecc.).

L’idea di raccogliere in un museo i vari aspetti salienti della natura regionale rappresentava per il Paolucci la volontà di dare concreta sostanza ad un paese che, sconosciuto anzitutto a sé stesso, doveva cominciare a rappresentarsi come uno:²⁰ indispensabile allo scopo diventava dunque raccogliere le fonti della ricerca e dello studio nei più diversi campi d’indagine, dall’arte alle scienze naturali. Come aveva infatti lamentato uno studioso della portata di Auguste De La Rive (1801–1873) durante la Seconda riunione

¹⁹ Galeazzi, Bonifazi, *Luigi Paolucci: l’archivio, il museo, l’erbario tra studio e meraviglia*, 145.

²⁰ Antonio Stoppani, *Il Bel Paese. Conversazioni sulle bellezze naturali, la geologia e la geografia fisica dell’Italia* (Firenze: Barbera, 2012); Carlo Bovolo, “Naturalisti sulle Alpi. Gli zoologi dell’Università di Torino e le scienze naturali sulle montagne dell’Ottocento”, *Histoire des Alpes* XXVI (2021): 51–69; *Le Alpi: dalla riscoperta alla conquista. Scienziati, alpinisti e l’Accademia delle Scienze di Torino nell’Ottocento*, a cura di Alberto Conte (Bologna: Il Mulino, 2015); *Storia d’Italia. Annali XXVI. Scienza e cultura dell’Italia unita*, a cura di Francesco Cassata, Claudio Pogliano (Torino: Einaudi, 2011), 11–35, 37–40, 58–62.

degli scienziati italiani tenutasi a Torino nel 1840, la divisione della penisola in tanti Stati isolati rappresentava il più grande ostacolo per lo sviluppo della scienza nazionale italiana.²¹

È in questo scenario che si colloca la fondazione, avvenuta nel 1782 ad opera del veronese Anton Mario Lorgna (1735–1796), della Società italiana delle scienze (poi comunemente detta dei XL, dal numero dei suoi membri: quaranta per l'appunto). Nello stesso anno Lorgna pubblicò il primo numero delle *Memorie accademiche*, nella cui prefazione si legge: “lo svantaggio dell'Italia è l'aver ella le sue forze disunite” e che, per unirle, bisognava cominciare ad “associare le cognizioni e l'opera di tanti illustri italiani separati”.²²

Il successo della Società, che nel giro di pochi anni venne considerata come la sola rappresentante della scienza italiana, documenta in maniera inequivocabile la volontà di valorizzazione della scienza nazionale, quadro in cui il Paolucci può esemplarmente essere collocato e il cui lavoro può essere letto: il suo studio non solamente incarna i valori risorgimentali ma se ne fa vessillo e portavoce.

Animati in quegli anni dagli stessi intenti furono il botanico e micologo Pier Andrea Saccardo (1845–1920),²³ il quale nel 1864 diede alle stampe un *Prospetto della Flora Trevigiana* (Venezia, Antonelli) che si estese negli anni a seguire in un ambizioso progetto di catalogazione di tutte le specie fungine allora conosciute (erano all'incirca 70 mila), progetto che si realizzò nella pubblicazione in ben 25 volumi della *Sylloge fungorum omnium hucusque cognitorum* (Padova, 1882–1913) e il chimico e botanico Antonio Targioni Tozzetti (1785–1856),²⁴ il quale, seguendo in ciò le orme del padre, dal 1821 gli si accostò nella direzione del Giardino dei Semplici di Firenze di cui nel 1841 realizzò un catalogo.²⁵ Lo stesso Orazio Comes (1848–1917),²⁶ dichiarata fonte del Paolucci soprattutto per quanto concerne i suoi studi sui dipinti pompeiani, con l'opera su *I funghi del Napoletano* (Napoli, 1878) si può ascrivere al medesimo clima di fermento che caratterizzò in quegli anni.

²¹ Marco Ciardi, “Scienza e Risorgimento nazionale”, *Treccani.it – Enciclopedia on-line*, 2013, <https://www.treccani.it/enciclopedia/scienza-e-risorgimento-nazionale>.

²² Per un approfondimento sulla storia della Società cfr. <https://www.accademiaxl.it/accademia/storia>.

²³ Alessandro Ottaviani, “Saccardo, Pier Andrea”, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2017), vol. 89. https://www.treccani.it/enciclopedia/pier-andrea-saccardo_%28Dizionario-Biografico%29/.

²⁴ Daniele Vergari, “Targioni Tozzetti, Antonio”, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2019), vol. 95. [https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-targioni-tozzetti_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-targioni-tozzetti_(Dizionario-Biografico)/).

²⁵ Federico Maniero, *Fitocronologia d'Italia* (Firenze: Olschki, 2000), 1–5.

²⁶ Maurizia Alippi Cappelletti, “Comes, Orazio”, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1982), vol. 27. [https://www.treccani.it/enciclopedia/orazio-comes_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/orazio-comes_(Dizionario-Biografico)/).

Sullo stesso sfondo si possono collocare, come conseguenza delle spoliazioni napoleoniche,²⁷ voracemente mosse dal desiderio di radunare a Parigi il meglio dell'arte europea, la fondazione del museo archeologico e dell'archivio di Stato (ambedue datate al 1863) nati allo scopo di conservare, proteggere e rendere accessibili agli studiosi le fonti marchigiane di maggior pregio.

Come sottolinea Mangani nel presentare al pubblico il museo di scienze naturali "Luigi Paolucci": "[I]a «collezione», come il museo, dovevano dare infatti agli studiosi la possibilità di rappresentare, secondo un ordine didatticamente utile, le fasi storico-genetiche del fenomeno studiato e, in questo modo, ripristinando in laboratorio una natura sistematizzata ed ordinata, ne avrebbero permesso lo studio organico e comparativo. Questo atteggiamento svolgeva anche una funzione vicaria dell'esperimento: il museo era diventato *il tempio della nuova scienza sperimentale* [corsivo aggiunto]."²⁸

Nella seconda metà dell'Ottocento i paradigmi del collezionismo naturalistico mutarono sensibilmente, anche in virtù dello sviluppo di nuove discipline fondate sullo studio e l'analisi dei "reperti" della natura (si prenda ad esempio la paleontologia) che andavano ricollocati, in questo laboratorio-museo, secondo il loro esatto stadio tassonomico. Viaggiare per collezionare, dunque, e collezionare per ordinare secondo una duplice prassi che per il Paolucci sarà determinante: quella linneiana e, soprattutto quella darwiniana.

2.2 Nel nome di Carlo (Paolucci, Linneo e Darwin)

Luigi Paolucci aveva dieci anni quando Charles Darwin (1809–1882) diede alle stampe l'opera *On the Origin of Species* [*L'origine delle specie*] (1859); diciassette l'anno in cui Gregor Mendel (1822–1884) presentò la sua memoria sui *Versuche über Pflanzen-Hybriden* [*Esperimenti sull'ibridazione delle piante*] (1865) alla Società dei naturalisti di Brünn (oggi Brno) e aveva già pubblicato numerosi saggi quando, agli esordi del Novecento, Hugo De Vries (1848–1935), Carl Correns (1864–1933) ed Erich von Tschermak (1871–1962) riscoprono i *Versuche mendeliani* e la biologia acquisì il carattere di scienza sperimentale quantitativa.²⁹

È questo il fecondo clima intellettuale in cui il Paolucci si forma. La lettura delle carte conservate presso il *fondo Luigi e Carlo Paolucci* ne documenta l'importanza: sono numerosi

²⁷ Per Napoleone la Marca d'Ancona "è una delle più belle e certamente la più ricca degli stati del Papa". Si pensi che, solamente a Loreto, la milizia napoleonica requisì 94 chili d'oro, 17 quintali d'argento, numerosi quadri e cristalli di Boemia, senza risparmiare nemmeno la famosa statua della Madonna nera con le sue reliquie. Per un approfondimento sul passaggio di Napoleone nelle Marche cfr. <https://www.whymarche.com/napoleone-nelle-marche/>.

²⁸ Mangani, *Il Museo di scienze naturali "Luigi Paolucci"*, 7.

²⁹ Leone Damiani, "Da Luigi a Carlo Paolucci. La declinazione della scienza pura per le tecnologie del primo Novecento", in *Generazioni: di padre in figlio. Luigi e Carlo Paolucci*, a cura di Pamela Galeazzi (Ancona: Andrea Livi, 2022), 19–27.

gli interessi che hanno caratterizzato la produzione del Paolucci, dalla linguistica alle scienze naturali, tutti accomunati però da un minimo comune denominatore.

Per cercare di comprenderne la natura occorre andare alla data del 25 febbraio 1884. Quel giorno: “[p]ochi momenti fa, cioè alle ore 7 e 37 minuti di questa sera, è nato un figlio maschio che fin da questo punto chiameremo Carlo, in onore e memoria dei due più grandi naturalisti: Linneo e Darwin che ebbero lo stesso nome”.

È con queste parole che s’apre *Rose e Spine*, cronaca e diario manoscritto³⁰ dei primi otto anni di Carlo, sulle cui spalle pesa – sin dalla sua comparsa nel mondo – un pesante fardello. Non sorprenda, di conseguenza, che lo stesso Carlo conseguì la laurea in Scienze naturali, presumibilmente a Roma, seguendo in ciò le orme del padre.³¹

La noeme di “secondo Adamo” data a Carl von Linné (1707–1778)³² da Albrecht von Haller (1708–1777)³³ dopo la pubblicazione del suo *Systema naturae* (1735) tanto ci dice dello stato informe e disordinato in cui versava, agli inizi del Settecento, una mole di dati naturali tanto ingente quanto mancante di un vero e proprio ordinamento sistematico.

Quando, nel 1735, fece la sua comparsa la prima edizione del *Systema naturae* la botanica era allora in uno “stato caotico”.³⁴ Prima di Linneo le piante venivano catalogate con un’espressione detta “designazione diagnostica”, per analogia con talune procedure mediche. La diagnosi consisteva in una lunga sequenza di termini – in taluni casi anche quindici – che corrispondeva quasi alla descrizione completa dell’esemplare. Linneo, preceduto solamente da pochi – come, ad esempio, il medico e botanico Augustus Quirinus Rivinus (1652–1723) –, ne prese aspramente le distanze, proponendo – ed in ciò fu il primo – una valida soluzione ai consueti esercizi di mnemonica cui i botanici erano allora obbligati. Questa consisteva nel sostituire alla lunga diagnosi un’agile coppia di termini, richiamando dapprima il genere d’appartenenza dell’esemplare quindi la specie. La nomenclatura binaria, coi suoi indubbi ed innegabili vantaggi, venne acclamata come la “lingua comune” che ancora mancava alle scienze naturali.

Fondata sull’individuazione di cinque categorie (la varietà, la specie, il genere, l’ordine e la classe), il sistema linneiano è basato su di un metodo meramente “naturale”, ispirato cioè ad un rigidissimo principio di subordinazione dei caratteri. Questo consiste nel considerare come secondari i caratteri ambientali e comportamentali e come primari una piccola parte dei caratteri morfologici e anatomici dell’esemplare.

Il Paolucci, adottando questo modo d’intendere e vedere la natura, ne renderà omaggio all’autore all’interno del suo saggio su *Le piante fossili dei gessi di Ancona* (Ancona: Morelli,

³⁰ Conservato presso la Biblioteca San Giacomo della Marca, *fondo Luigi e Carlo Paolucci*, busta 8 (<http://www.bibliotecafrancescanapicena.it/strumenti-di-consultazione/>).

³¹ Ibid.

³² Lisbet Koerner, *Linnaeus. Nature and Nation* (Cambridge: Harvard University Press, 1999).

³³ Wolf Lepenies, *Natura e scrittura. Autori e scienziati nel XVIII secolo* (Bologna: Il Mulino, 1992), 32.

³⁴ Ibid.

1896, pp. X– XI): “[n]oi sappiamo come nella istituzione della specie sia indispensabile imporsi dei limiti nella valutazione dei caratteri differenziali, per non raggiungere i deliri di certi micromorfomani che, centuplicando i nomi della sistematica, col disconoscere tutto il grande e sapiente valore della scuola linneiana, condussero la storia naturale in un labirinto spesso inutile nonché dannoso alla scienza”³⁵

Nel 1751 Linneo pubblicò un testo di fondamentale importanza: la *Philosophia botanica*, il quale si può “leggere come un libro delle leggi”³⁶ e con la cui pubblicazione “chiuse un’epoca, organizzandone le conoscenze, per aprirne lui stesso, inconsapevolmente, una nuova”³⁷. Fa la sua comparsa in queste pagine la celebre sentenza secondo cui “*species tot sunt, quot diversas formas ab initio produxit infinitum Ens*”. Nulla poté provare la nascente disciplina paleontologica:³⁸ per il naturalista svedese la natura era incontestabilmente immobile; così come fu creata, così ancora la si poteva osservare.³⁹ Su questo terreno, com’è noto, nacque e si combatté la lunga contesa con il naturalista George-Louis Leclerc de Buffon (1707–1788), pubblicamente inaugurata nel 1744, quando questi presentò dinnanzi all’Académie des sciences l’abbozzo⁴⁰ di quella che sarebbe poi divenuta, nel 1749, la sua monumentale *Histoire naturelle*.

Se per Linneo la natura è ordinata per il fatto stesso di essere opera di Dio,⁴¹ che nel crearla ha indubbiamente operato secondo un piano coerente e omogeneo, per il Paolucci, a distanza di un secolo, questa tesi è irrimediabilmente compromessa, inaccettabile nella sua preponderante componente meta-sensibile. A separare i due fu una stupefacente coincidenza:⁴² la pubblicazione, avvenuta nel 1859, dell’*Origin of Species* ad opera del naturalista inglese Charles Darwin. L’opera fu resa disponibile ai lettori italiani nel 1864 (Modena: Zanichelli),⁴³ quando il Paolucci aveva appena quindici anni.

³⁵ Mangani, *Il Museo di scienze naturali “Luigi Paolucci”*, 8.

³⁶ Lepenies, *Natura e scrittura*, 32.

³⁷ Giorgio Manzi, *Il grande racconto dell’evoluzione umana* (Bologna: Il Mulino, 2013), 26.

³⁸ Laurent Goulven, “L’Ottocento: biologia. Sistematica, paleontologia e trasformismo in Francia”, in *Treccani.it – Enciclopedia on-line*, 2003. <https://www.treccani.it/enciclopedia/1-ottocento-biologia-sistematica-paleontologia-e-trasformismo-in-francia>.

³⁹ Lucio Russo, *Stelle, atomi e velieri. Percorsi di storia della scienza* (Milano: Mondadori, 2015), 166. Era opinione di Linneo che le specie – animali o vegetali che fossero – note solamente allo stato fossile si fossero semplicemente spostate in luoghi diversi, “dove non erano ancora state osservate”.

⁴⁰ Giulio Barsanti, *La mappa della vita. Teorie della natura e teorie dell’uomo in Francia (1750–1850)* (Napoli: Guida, 1983), 70 ss. In detta bozza si può leggere che: “[...] il metodo di Linneo è, di tutti, il meno sensato e il più mostruoso, poiché inserisce nella stessa classe, e spesso nello stesso genere, piante che sono assolutamente diverse”.

⁴¹ Manzi, *Il grande racconto dell’evoluzione umana*, 26; Russo, *Stelle, atomi e velieri*, 166.

⁴² È proprio nei termini di una stupefacente coincidenza che Darwin raccontò all’amico geologo Charles Lyell (1797–1875) gli avvenimenti che portarono alla pubblicazione dell’*Origine*. La lettera, datata 18 giugno 1858, è disponibile all’interno del *Darwin Correspondence Project*, “Letter n. 2285”. <http://www.darwinproject.ac.uk/DCP-LETT-2285>.

⁴³ Giuliano Pancaldi, *Darwin in Italia. Impresa scientifica e frontiere culturali* (Bologna: Il Mulino, 1983); *Sulle tracce di un evoluzionista: le “cose” di Giovanni Canestrini*, a cura di Elena Canadelli, Elisa Dalla Longa (Milano: Editrice Bibliografica, 2022).

Nell'opera che lo rese celebre, perlomeno all'interno della sua terra natale, la *Flora marchigiana* (Pesaro: Federici, 1890, p. X), il Paolucci dichiara sin dagli esordi che “[i]l metodo naturale che ho scelto per le divisioni fondamentali è informato ai principî del *moderno evoluzionismo* [corsivo aggiunto]”. Pochi anni prima, nel 1878, il Paolucci aveva dato alle stampe un testo che, collocando il suo autore ben al di là del mero contesto provinciale, rivelava sin dal nome il suo carattere moderno (nel senso cui *supra*): *Il canto degli uccelli. Note di fisiologia e biologia zoologica in rapporto alla scelta sessuale e alla lotta per l'esistenza* (Milano: Bernardoni, 1878).

In questo saggio il Paolucci applica, in maniera assai originale, i dettami darwiniani all'analisi del canto degli uccelli da lui studiati direttamente sul campo, sul suo amato monte Conero. È qui avanzata dal naturalista anconetano una tesi che pone in diretto collegamento gli organi funzionali dei volatili con il suono da loro emesso, ed il fenomeno – secondo quanto appreso dalla lettura dell'*Origin* – muterebbero col mutare delle condizioni ambientali, in maniera del tutto analoga con quanto accadrebbe nell'essere umano. Come espone Darwin: “la variabilità è generalmente in rapporto con le condizioni d'esistenza a cui ciascuna specie è stata esposta per diverse successive generazioni [...] In tutti i casi vi sono due fattori, la natura dell'organismo, che è il più importante dei due, e la natura delle condizioni. [...] In un certo senso si può dire che le condizioni d'esistenza non solo causano la variabilità, o direttamente o indirettamente, ma includono anche la selezione naturale, poiché le condizioni determinano se questa o quella varietà sopravviverà”.⁴⁴

A fondamento della sua tesi il Paolucci pone quello che qui chiama principio di differenziazione, secondo il quale vi sarebbe una scala di progresso, di specializzazione, degli organi fonatori che appare e si rende nota man mano che si procede lungo la catena zoologica, dalle specie più remote a quelle più recenti. Tornando a Darwin: “la selezione naturale agisce esclusivamente per mezzo della conservazione e accumulazione delle variazioni che sono utili nelle condizioni organiche e inorganiche alle quali ciascuna creatura è esposta in tutti i periodi della sua esistenza. Ciò comporta che ciascuna creatura tende a divenire sempre più migliorata in relazione alle sue condizioni. Questo miglioramento inevitabilmente conduce ad un graduale progresso nell'organizzazione del più grande numero di esseri viventi nel mondo”.⁴⁵

A questo principio il Paolucci ne assomma un secondo, quello della legge della sostituzione funzionale che, nelle parole dell'autore stesso, agisce “quando un animale, per carenza biologica, non potendo eseguire due o più atti di relazione con mezzi diversi, li eseguisce con un mezzo solo, che sostituisce tutti quelli dell'animale più perfetto”.⁴⁶ In una parola: adattamento.

⁴⁴ Charles Darwin, *L'origine delle specie* (Torino: Bollati Boringhieri, 2011), 202–203.

⁴⁵ *Ibid.*, 192.

⁴⁶ Mangani, *Il Museo di scienze naturali “Luigi Paolucci”*, 11–12.

Consapevole della gravidanza e del valore del lavoro condotto, nel 1878 il Paolucci comunicherà al suo mentore, Charles Darwin, le importanti conseguenze del suo studio sul canto degli uccelli. Lo scambio di opinioni che ne seguirà è comprovato da un breve carteggio, i cui originali sono sfortunatamente andati perduti nel tempo.⁴⁷ Ciononostante, il lavoro del Paolucci conobbe negli anni a seguire un discreto successo, tanto da fornire al Pascoli spunti di pregevole valore lirico per la sua opera in versi.⁴⁸

2.3 "Ανδρα πολύτροπον

Com'è noto, quelli che seguirono la pubblicazione dell'*Origin of Species* furono anni di enorme fermento intellettuale. Nel 1883, l'11 marzo a Roma e il 30 a Napoli, Francesco De Sanctis (1817–1883), l'autore della monumentale *Storia della letteratura italiana*, tenne una conferenza dal nome: *Il darwinismo nell'arte*. Pochi mesi dopo, il 29 dicembre, morì. Nel testo della conferenza si legge (Napoli, 1883, p. 4): “[s]e Darwin fosse stato solo un naturalista, la sua influenza sarebbe rimasta in quella cerchia speciale di studi. Ma Darwin non fu solo lo storico, fu il filosofo della natura, e dai fatti e dalle leggi naturali cavò tutta una teoria intorno ai problemi più importanti della nostra esistenza, ai quali l'umanità non può rimanere indifferente. E da questo rispetto Darwin fu e sarà per suo quarto d'ora una forza dirigente, la cui presenza si sente in tutti gli indirizzi”.

Tra gli indirizzi che maggiormente fecero propri i dettami darwiniani vi furono indubbiamente le scienze sociali, le quali applicarono impropriamente le leggi naturali all'intero corpus sociale,⁴⁹ degenerando presto in teorie imperialiste, colonialiste e razziste, basate sulla supremazia di un uomo (l'Übermensch nietzschiano) sui suoi pari (guardati come deboli, e dunque necessariamente condannati a soccombere o a essere assoggettati), con le infelici conseguenze che ognuno sa.

Miglior uso ne fecero invece i linguisti⁵⁰ contemporanei del Paolucci: August Schleicher (1821–1868), che nel 1873 diede alle stampe l'opera *Die Darwinsche Theorie und die Spra-*

⁴⁷ Benché perduti gli originali, è oggi possibile leggere il testo della corrispondenza per mezzo di reperti fotografici. Si veda: https://web.archive.org/web/20140803024605/http://www.musan.it/cms/vis/cms.php?id_idcms=87.

⁴⁸ Sull'importanza dell'opera del Paolucci per il Pascoli si veda Giuseppe Nava, *Myrica. Ediz. critica* (Bologna: Patron, 1974); Marina Marcolini, “Il peso della cultura scientifica di fine secolo nell'opera di Giovanni Pascoli”, *Filologia & Critica* XXII (1997); Edoardo Sanguineti, *Poesia italiana del Novecento* (Torino: Einaudi, 2018), vol. I, 9, nota 6.

⁴⁹ Si vedano, ad esempio, Giacomo Novikow, *Critica del darwinismo sociale* (Bologna: Zanichelli, 1910); *Storia d'Italia. Annali XXVI*, a cura di Claudio Pogliano, Francesco Cassata (Torino: Einaudi, 2011), 131–156.

⁵⁰ È interessante notare che, se le scienze sociali hanno da tempo smantellato e abbandonato ogni paradigma darwiniano, lo stesso non può dirsi delle scienze del linguaggio. Si veda, ad esempio, il recente Mark Aronoff, “Competition and the lexicon”, in *Livelli di analisi e fenomeni di interfaccia*, a cura di Annibale Elia, Claudio Iacobini, Miriam Voghera (Roma: Bulzoni, 2016), 39–52.

chwissenschaft [La teoria darwiniana e le scienze del linguaggio], Franz Bopp (1791–1867), Wilhelm von Humboldt (1767–1835) e Friedrich Müller (1834–1898).

Non v'è dunque da stupirsi se il Paolucci, allora giovane studente di veterinaria presso l'ateneo bolognese, leggesse con gusto i testi del linguista e orientalista tedesco Max Müller (1823–1900) che, facendo propri gli insegnamenti di Schleicher, nelle sue *Lectures on the Science of Language* [Letture sopra le scienze del linguaggio] (Milano: Daelli & Co., 1870, p. 46) scrisse: “[v]i è una scienza del linguaggio come vi è una scienza della natura e della terra, delle piante e delle stelle. Il linguaggio è così un organismo che si evolve [corsivo aggiunto], è pregno di un dinamismo che lo rende dialettico, così come la natura di cui è parte e, in qualche modo, specchio”⁵¹

Chiedendo per il linguaggio un posto all'interno dell'alveo delle cosiddette scienze dure, Müller dovette prepararsi alle numerose obiezioni di coloro che fermamente credevano che le lingue fossero opera dell'uomo (pp. 29 ss.): “[f]osse pure qualunque l'origine del linguaggio, fu notato con grande apparenza di vero che il linguaggio ha una storia propria, come l'arte, la legge, la religione; e che, perciò, la scienza del linguaggio spetta al campo delle scienze storiche, ossia, nel modo che si usò chiaramente per distinguerle dalle fisiche, al campo delle scienze morali”.

Ciononostante, mette in guardia Müller: “[n]oi dobbiamo distinguere il cambiamento storico dallo svolgimento naturale. L'arte, la scienza, la filosofia e la religione, tutte hanno una istoria; il linguaggio [...] non ammette se non uno svolgimento progressivo”.

L'interesse per le lingue del mondo, nato sui banchi dell'Alma Mater, accompagnerà il Paolucci per tutto il corso della sua esistenza: nel 1926, nove anni prima di morire, comporrà le *Voci e modi-smi ad uso degli italiani per parlare e scrivere correttamente la moderna lingua spagnola*, ma già nel 1923 (secondo il numero di giugno de *La voce studentesca* in cui se ne dà nuova) aveva elaborato uno *Studio comparativo teorico-pratico sulla morfologia, fonetica e fraseologia della lingua spagnola*.

Ma basta dare una scorsa all'inventario del fondo Luigi e Carlo Paolucci per rendersi conto che l'idioma spagnolo non fu il solo ad occupare l'ingegno proteiforme dell'anconetano: è infatti del 1867 la *Grammatica dell'antica lingua greca*, preceduta di poco (1866) da un quaderno d'esercizi e temi redatti in greco moderno.

3. Paradisi perduti e mai cercati: i giardini d'Italia

3.1 Alma Roma

Narrare i prodromi del giardinaggio prendendo le mosse dall'Eden, il “paradiso delle delizie” secondo la *Vulgata* di Girolamo (*Genesi* 2,8–15), è prassi comune nella maggior parte dei testi sull'argomento.⁵² Secondo Gilles Clément (1943) “[...] il principio del giardino rimane

⁵¹ Mangani, *Il Museo di scienze naturali “Luigi Paolucci”*, 9–10.

⁵² Lucia Tongiorgi Tomasi, Luigi Zangheri (a cura di), *Bibliografia del giardino e del paesaggio italiano. 1980-2005* (Firenze: Leo S. Olschki, 2007).

costante: avvicinarsi il più possibile al paradiso”.⁵³ Il termine giardino, prosegue in nota Clément, origina dal tedesco *Garten*: recinto (vedi: *hortus conclusus*); paradiso da *paradisus*, calco dal greco *paradeisos*, termine che origina dal persiano *pairidaeza*, recinto, da *pairi*, intorno (che darà luogo al *peri* greco) e *daeza*, bastione. Il giardino, conclude Clément, come il paradiso, è dunque in primo luogo una fortezza, un luogo di protezione.

Secondo Pierre Grimal (1912–1996), autore di una celebre *Art des jardins [L'arte dei giardini]*: “il giardino dà corpo al vecchio sogno del microcosmo. [...] In un giardino tutto diventa possibile. Vi si può modellare a proprio modo la creazione, giocare con le stagioni, le luci, le prospettive, le chiome. [...] Il giardino è il recinto meraviglioso in cui si impara a «barare» con le leggi della natura”.⁵⁴

Per i due autori, dunque, giardino è sinonimo di un mondo chiuso (secondo le parole dello stesso Grimal);⁵⁵ per il secondo esso è nientemeno che esterno alle leggi della natura, al cui interno (in quanto recinto, sacrale *tèmenos*) sembrerebbe quasi poterci venire a patti.

Per il Paolucci, invece, sin dagli esordi dell'opera qui presentata, il giardino è un mondo aperto, in perenne mutamento e divenire, una cacofonia di forme e colori, al cui ordine del cosmo si oppone il disordine del caos [4]; ed è esattamente da questo disordine, da questa confusione [1] che il Paolucci muove: il sogno del microcosmo, nelle mani dei giardinieri,⁵⁶ è divenuto il delirio del macrocosmo, in cui si sono perdute le origini e dove il naturale si confonde con l'ibrido [5].

Barare con le leggi della natura (se questo è possibile) ha creato un mondo instabile, sfuggente ogni ordinamento [9]: si prenda il genere *Rosa*, dove “nel pelago delle sue numerosissime e incessanti varietà” [12] è divenuto pressoché impossibile individuarne la progenie. Ricollocare nelle loro famiglie naturali le piante da giardino e da parco che ornano il suolo italico equivale per il Paolucci non solo ad un dovere morale, come fu per Linneo,⁵⁷ ma ad una nuova pretesa di possesso sul mondo, perché è solamente nell'ordine e nella chiarezza che può esservi comprensione.⁵⁸ Per far ciò è allora necessario tornare alle origini, nella culla del genere umano. L'Eden, il *paradisus voluptatis* della *Genesi*? No: Roma.

⁵³ Gilles Clément, *Breve storia del giardino* (Macerata: Quodlibet, 2022²), 17, note 2 e 3.

⁵⁴ Pierre Grimal, *L'arte dei giardini. Una breve storia* (Milano: Feltrinelli, 2022⁴), 4.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ L'immagine di un Dio giardiniere è presente nella Bibbia sin dai suoi esordi, laddove nella *Genesi* si legge: “[...] poi il Signore Dio piantò un giardino in Eden, a oriente, e vi collocò l'uomo che aveva plasmato” (2,8–15).

⁵⁷ Lepenies, *Natura e scrittura*, 32.

⁵⁸ Giuseppe Olmi, *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna* (Bologna: Il Mulino, 1997); Paula Findlen, *Possessing Nature* (Berkeley: University of California Press, 1994); Brian Ogilvie, *The science of describing. Natural history in Renaissance Europe* (Chicago: University of Chicago Press, 2006); Hubertus Fischer, Volker Remmert, Joachim Wolschke-Bulmahn, *Gardens, knowledge and the sciences in the early modern period* (Switzerland: Birkhäuser, 2016); «Flora e Pomona». *L'orticoltura nei disegni e nelle incisioni dei secoli XVI-XIX*, a cura di Lucia Tongiorgi Tomasi, Arturo Tosi (Firenze: Olschki, 1990).

Collocare gli esordi del giardinaggio a Roma non è fatto imputabile ad ignoranza dell'autore. Soprattutto, come s'è detto (§ 2.3), alla luce degli interessi del Paolucci e, a maggior ragione, alla luce dell'indagine condotta sui *Nomi volgarmente più comunemente noti delle piante e degli animali* pubblicata nel 1925. Del resto, è lo stesso Paolucci ad informarci [30] che è a conoscenza dell'origine tedesca della parola, pur commettendo un'inesattezza: egli crede infatti erroneamente che la parola giardino origini direttamente da *hortus*, ipotesi da tempo scartata (e ciò nonostante dall'orto discendano tutti i giardini),⁵⁹ come conferma il Tommaseo-Bellini.⁶⁰ In ogni caso, al di là d'ogni convinzione, quella commessa dal Paolucci si può leggere come una vera e propria dichiarazione d'intenti.⁶¹

Si torni al De Sanctis, ora però all'interno della *Storia della letteratura italiana*. Egli, in apertura del cap. XIX: *La nuova scienza*, così esordisce: “[i] carattere di questo nuovo filosofare [è] l'indipendenza della filosofia dirimpetto la fede e l'autorità, il metodo sperimentale, e la riabilitazione della materia o della natura, risecato dalla investigazione tutto ciò che è soprannaturale e materia di fede”.⁶²

A questo processo di secolarizzazione del sapere, comune tanto all'arte quanto alla scienza, non può non accostarsi il concetto di *Romanitas*. Il 17 marzo 1861, com'è noto, il primo parlamento proclamò nato il Regno d'Italia. Il nuovo regno, però, non comprendeva ancora Roma, fermo dominio del papato. Pochi giorni dopo, il 25 e il 27 marzo, Cavour tenne il suo primo, celebre discorso alla Camera dei deputati. Per Cavour Roma “è la necessaria capitale d'Italia”, senza la quale il processo allora in corso non avrebbe potuto dirsi concluso. Al termine del suo discorso, il parlamento approvò un ordine del giorno proclamando Roma capitale naturale d'Italia e chiedendo che “Roma, capitale acclamata dall'opinione nazionale, sia congiunta all'Italia”. Il discorso di Cavour, le cui conseguenze portarono alla presa di Roma (il 20 settembre 1870), si può leggere come la volontà di dare all'Italia e agli italiani (ancora tutti da fare, secondo la nota sentenza di d'Azeglio) un comune nodo ombelicale.

Per il Paolucci, dunque, Roma non può che essere la sua *alma*, la sua anima, “ove tutto era grande, tutto era bello, tutto pareva dovesse durare per sempre”. E che cos'è il paradiso se non questo: una promessa d'eterna, grandiosa, bellezza?

Perché i giardini? Per Clément “[i]l primo giardino della Storia non è quello dei libri di Storia, bensì quello della storia dei popoli che nel tempo – quale che sia stata l'epoca – hanno

⁵⁹ Clément, *Breve storia del giardino*, 21–22.

⁶⁰ “Germ. *Garten*; ma questo non da *hortus* né da *viretum*” (Tommaseo-Bellini 2, 1068).

⁶¹ Clément, *Breve storia del giardino*, 55. “Nella sua complessità, il giardino riassume una cosmogonia e insieme un modello di società. Lungi dall'essere puro ornamento o semplice passeggiata pubblica, accoglie i giochi e le tecniche nuove, il teatro e la politica”.

⁶² Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana* (Firenze: Salani, 1965), 681. “Questo grande movimento dello spirito che segna l'aurora de' tempi moderni, e che si può ben chiamare il Rinascimento, avea nell'intelletto italiano la sua posizione più avanzata”.

abbandonato il nomadismo per stabilirsi in un punto del loro territorio”.⁶³ I nomadi non fanno giardini, questo l’assunto di partenza per Clément. Se ciò è vero, ne consegue che fare la storia dei giardini è fare la storia di un popolo; collocarne gli esordi a Roma – questo il punto – è per il Paolucci sostenere che lì s’è fatto il popolo italiano, e che da lì, dunque, è doveroso prendere le mosse per fare, contemporaneamente, la storia d’Italia e quella dei suoi giardini.⁶⁴

3.2 Parlare chiaro

Parlare oscuramente lo sa fare ognuno, ma chiaro pochissimi.
Galileo Galilei, *Considerazioni al Tasso*, Venezia, Valle, 1793.

Nel presentare al lettore l’opera del Paolucci è indispensabile fare almeno un cenno alla forma di suddetto *corpus*. Come s’è detto (§ 2.1), l’autore dedicò all’insegnamento numerosi anni della propria carriera, la quale si concluse felicemente nel 1923, quando venne congedato dall’Istituto Tecnico e Navale Benincasa. In una pubblica cerimonia che si tenne ad Ancona, presso le Muse, numerose e ammirate lodi gli vennero cantate tanto dai colleghi quanto dagli studenti. Questi, nel discorso di commiato, così resero omaggio al professore: “[c]hi è stato studente dell’Ist.to tecnico ha certamente fatto, sotto la sua guida, almeno una passeggiata portando sulle spalle la cassetta delle erbe. È uno dei godimenti indimenticabili. Quest’uomo conquista chi lo ascolta [...] i suoi racconti scientifici sono pieni di poesia – Paolucci non è solo uno scienziato. È anche un artista innamorato della sua scienza”.

In segno di riconoscenza per il lavoro condotto e l’impegno profuso nello sviluppo delle scienze naturali, l’allora Ministro dell’Istruzione Giovanni Gentile (1875–1944) gli conferì la Commenda della Corona d’Italia, venne fondata una borsa di studio a suo nome⁶⁵ ed egli stesso fu nominato conservatore onorario delle collezioni dell’Istituto Tecnico.⁶⁶

Gli anni passati in cattedra, come documentano le cronache commosse dei propri studenti, sono stati forse fondamentali nello sviluppo di una forma chiara e comprensibile, ma non per questo scevra di poesia, indirizzata al coinvolgimento e al genuino entusiasmo di coloro che gli prestavano orecchio, che fossero studenti o meno.

Ben lungi da ogni forma di solipsismo, di ragionamento tortuoso, di abuso di tecnicismo, la prosa del Paolucci è un esempio di chiarezza e rigore. Se ne ha prova documentata leggendo le parole adoperate dall’autore stesso nel presentare al lettore la sua *Flora marchigiana* (prefazione, pp. IX–X): “[i]l concetto fondamentale che mi ha guidato in tutto il corso dell’opera

⁶³ Clément, *Breve storia del giardino*, 16.

⁶⁴ Ibid., 19. “Se il primo giardino nasce con la storia della sedentarizzazione dei popoli, la prima organizzazione di questo giardino e, di conseguenza, le prime manifestazioni dell’arte dei giardini, nascono con lui”.

⁶⁵ Con R.D. del 30 settembre 1926, n. 1856.

⁶⁶ Galeazzi, Bonifazi, “Luigi Paolucci: l’archivio, il museo, l’erbario tra studio e meraviglia”, 148.

fu la massima semplicità del linguaggio e la più discreta economia della parte descrittiva, compatibili con la necessaria chiarezza. Allorché pertanto mi fu possibile, ho sempre sostituito alle parole dotte termini volgari del comune linguaggio italiano, e nella compilazione delle chiavi analitiche come delle diagnosi di famiglie, di generi e di specie ho preferito, senza però trascurarne il valore, l'apprezzamento di caratteri facilmente indagabili e riconoscibili, escludendo quelli di esame difficile, quando la sufficienza delle diagnosi stesse me lo concedeva”.

E conclude: “[s]o per prova quanto sia di sconforto a chi principia lo studio delle specie vegetali, il convenzionale e conciso linguaggio della scienza e la minuta ricerca, alla quale non si riesce se non si possiede una tecnica lungamente sperimentata”.

Il Paolucci è, degli insegnanti, il genere che t'accompagna per mano in un sapere vasto quanto il mondo, in cui è assai facile perdersi o provare lo sconforto di chi s'accinge a muovere i suoi primi passi: lo studente che vaga in questo mondo senza nessuno a sgombrargli il cammino, senza un Virgilio capace di ammutolire quell'animale feroce ch'è il tecnicismo, è per fato condannato a perdersi – come lo stesso Paolucci sa per prova. Esattamente come con le passeggiate fatte in compagnia dei suoi studenti, cassetta delle erbe in spalla, la lingua è da intendersi per il Paolucci come una guida: sapiente e capace, sa sempre dove condurti, coniugando al rigore del passo la chiarezza dello sguardo, e a questo la ferma conoscenza d'ogni minuto dettaglio del paesaggio.

Gli stessi concetti fondamentali (nel senso cui *supra*) che hanno ispirato l'autore nella stesura della *Flora*, sono presenti in egual misura all'interno dell'opera che qui s'intende presentare. Il linguaggio è semplice, sobrio benché elegante, perennemente teso nel raggiungimento di un equilibrio capace di coniugare l'esattezza della disamina “con la necessaria chiarezza”. Al linguaggio convenzionale e conciso della scienza egli ha saputo sovrapporre un italiano limpido e arioso, talora persino capace di slanci di lirismo, com'è il caso [46] della splendida veduta sui giardini romani, “con i suoi viali di platani, di pioppi, di elei, ove già nella superba Roma Imperiale, come oggi, svolazzavano le cornacchie [...]”.

Le seconda parte che compone *I giardini d'Italia*, nelle cui pagine il Paolucci colloca e dispone nelle proprie famiglie naturali le piante ornamentali all'epoca presenti su suolo italico, nonostante il suo carattere tecnico e assai meno discorsivo della parte precedente, è stata pensata e realizzata secondo gli stessi principî: alla semplicità del linguaggio si somma qui la discreta economia nella descrizione delle 144 famiglie presentate. D'ognuna è detto brevemente la natura, se erbacea o lignescente; l'allevamento, se in serra o a pien'aria; le ragioni di suddetto allevamento, se per il fogliame o i germogli e come questi si dispongono: a pannocchie, in ombrelle, grappoli, spiche o cime; la morfologia delle foglie e – se presente – quella del pomo. Sovente, o in chiusura o in nota, si accenna agli ibridi e alle varietà date da taluni generi, complice – naturalmente – la mano del giardiniere.

È, chiaramente, lo stesso “apprezzamento di caratteri facilmente indagabili e riconoscibili” premesso e promesso all'interno della *Flora*.

3.3 Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi: Paolucci e le sue fonti

“Un parco che, di stagione in stagione, non sia continuamente creato dalla mano dell’uomo, è condannato a morte. Dopo pochi mesi non ne rimane che un ricordo: la descrizione di un poeta, il disegno di un pittore o di un incisore”. Queste le parole di Grimal,⁶⁷ che ben si prestano a far comprendere al lettore quanto ardua possa essere l’impresa di stendere una storia dei giardini che possa dirsi quantomeno soddisfacente, benché perennemente incompleta.

Per cercare di evocare un fantasma dei giardini che furono, il Paolucci interroga a mo’ di oracoli i testi degli autori classici, cui assomma lo studio dei dipinti pompeiani, cercando, nonostante la lamentata pochezza delle fonti, che sovente confondono le piante ornamentali con quelle agrarie [19], di renderne un’immagine quantomeno testualmente accurata.

Plinio il Vecchio (23–79 d.C.), padre della monumentale *Naturalis historia*, è autore di cui il Paolucci fa (abbondante) uso. Egli fu il primo a raccontare di un *hortus* romano: quello del re Tarquinio il Superbo, reso celebre dal gesto sanguinario lì compiuto (XIX, 168–169): “[f]uisse autem in honore apud Romanos semper indicio est Tarquinius Superbus, qui legatis a filio missis decutiendo papavera in horto altissima sanguinarium illud responsum hac facti ambage reddidit”.

Il *Liber XII* è il primo dedicato al mondo vegetale, argomento che occuperà una larga parte dell’opera pliniana: dal XII al XIX saranno presentate tutte le piante e i loro prodotti, dal XX al XXVII i medicinali che se ne possono ottenere. A fondamento dell’importanza data da Plinio ai vegetali v’è il fatto che gli alberi furono i primi idoli della religione pagana (XII, 3): “[h]aec fuere numinum templa, priscoque ritu simplicia rura etiam nunc deo praecellentem arborem dicant. Nec magis auro fulgentia atque ebore sumulacra quam lucos et in iis silentia ipsa adoramus”.

Il *Liber XIX*, da cui è preso il passo sull’*hortus* di Tarquinio il Superbo, ha per oggetto gli ortaggi, e con loro Plinio si accinge a concludere la sua disamina sul mondo vegetale. Sono numerosi i luoghi del testo in cui il Paolucci dà prova di una profonda conoscenza dell’opera pliniana ma, soprattutto, è da imputarsi a Plinio l’aspetto disordinato e miscelaneo che il giardino romano assume agli occhi dell’autore: com’è noto, non era prassi pliniana procedere ordinatamente, secondo una metodica standardizzata e modulare. Plinio, anzi, deroga spesso e con gusto da un ordine scrupoloso, concorrendo così a dare all’immaginario del giardino romano lo stesso aspetto confuso ed eterogeneo della sua prosa.

Un secondo autore caro al Paolucci fu Columella (4–70 d.C.), celebre per il suo *De re rustica*. L’opera, composta di dodici volumi, rappresenta – con quella di Catone il Vecchio (234–149 a.C.) e Varrone (116–27 a.C.) – la maggior fonte di conoscenza sullo stato delle

⁶⁷ Grimal, *L’arte dei giardini*, 3.

scienze agrarie in epoca romana. Il *Liber X*, dedicato a Virgilio, il quale in numerosi passi delle *Georgiche* (IV, 116–124; 147–148) aveva lamentato di non poter dedicare una parte della sua opera al tema degli *horti*, è interamente dedicato all'argomento.

Columella abbandona qui l'usuale concretezza della sua prosa e, mosso dalle preghiere di Silvino, s'accinge qui a completare le *Georgiche* con il loro stesso verso: "*Hortorum quoque te cultus, Silvine, docebo / atque ea, quae quondam spatiis exclusus iniquis, / cum caneret laetas segetes et munera Bacchi / et te, magna Pales, nec non caelestia mella, / Vergilius nobis post se memoranda reliquit*".

Lo stesso Virgilio (70–19 a.C.), poc' anzi nominato, rappresenta per il Paolucci una fonte di sommo interesse. La lettura delle *Georgiche*, nonostante il loro carattere assai idealizzante, consente al naturalista di cogliere taluni importanti aspetti dell'*hortus* romano, come l'apprezzata presenza di recessi ombrosi⁶⁸ o di profumi grati all'uomo tanto quanto all'insetto, presenza costante d'ogni *hortus*, qui rappresentati in uno stato di equilibrata armonia.⁶⁹ Le *Bucoliche*, non diversamente dalle *Georgiche*, vengono soventemente adoperate dal Paolucci per cavarne informazioni circa la presenza a Roma di alberi a scopo ornamentale: ecco, dunque, il corbezzolo (VII, 45–46), il bosso o mortella (II, 437), il pino (*Egloga VIII*) ecc. Benché in misura minore, anche l'*Eneide* (nonché l'*Appendix*) può essere annoverata nel lungo elenco delle fonti paolucciane.

La sua lettura consente all'autore di appropriarsi di un *tòpos* assai caro all'immaginario romano, quello del *locus amoenus*. L'uso del vocabolo *amoenus* rimanda con inequivocabile chiarezza al lessico virgiliano, che così chiama sempre la sua 'bella' natura (per es. in *En.* V, 734 e VII, 30). Echeggiano qui soprattutto i versi che narrano l'approdo di Enea all'Elisio (VI 638 ss.) laddove il paesaggio è dipinto nei termini seguenti: "[*d*] *evenere locos laetos et amoena virecta / fortunatorum nemorum sedesque beatas. / Largior hic campos aether et lumine vestit / purpureo, solemque suum, sua sidera norunt*". Come fa notare Servio nel suo commento all'opera, *amoenus* è posto in diretto rapporto con la parola *amor* (un nesso analogo a quello presente nei vocaboli tedeschi *Liebllich* e *Liebe*). I luoghi ameni sarebbero dunque quelli che hanno come scopo il solo godimento dell'animo come – per l'appunto – i giardini.⁷⁰

Virgilio non è però il solo poeta ad esser chiamato in causa. All'augusteo vanno ad aggiungersi l'Ovidio (43 a.C. – 18 d.C.) dei *Fasti* (V, 336) e il Propertio (47–16 a.C.) delle *Elegie* (I, 17; 21–22), ambedue interrogati sull'uso romano delle ghirlande di rose.

Accanto agli autori romani, fondamentale è l'apporto dato dalla lettura dei testi greci. Tra questi l'*Historia plantarum* (Περὶ Φυτῶν Ἱστορίας) e il *De causis plantarum* (Περὶ

⁶⁸ *Georgiche* II, 437.

⁶⁹ *Georgiche* IV, 149–227.

⁷⁰ Ernst Robert Curtis, *Letteratura europea e medioevo latino* (Firenze: La Nuova Italia, 1992), 213–216.

φυτικῶν αἰτιῶν) del greco Teofrasto (371–287 a.C.), testi imprescindibili per chiunque voglia andare comparando gli *horti* romani con i loro predecessori greci, la cui conoscenza e attento studio permetteranno di importarne forme e contenuti.⁷¹

Tra i contemporanei del Paolucci è da segnalarsi l'opera del botanico napoletano Orazio Comes (1848–1917). La sua *Illustrazione delle piante rappresentate nei dipinti pompeiani* (Napoli: Giannini, 1878) è per il Paolucci una fonte assai pregevole. Egli, chiedendosi “[m]a, le piante rappresentate sugl’intonachi pompeiani sono desse fantastiche, oppure riproduzioni dal vero?” (p. 2), procede in una disamina assai attenta e scrupolosa dei dipinti murali rinvenuti a Pompei, fornendo con l’opera sua numerosi indizi sulla natura dell’*hortus* romano, dal momento che “[...] ci è tanto elemento di verità in quei dipinti, che non si può fare a meno di riconoscere le diverse piante feconde ed ornamentali ivi rappresentate” (*ibidem*).

4. Nota al testo

Il presente elaborato pubblica il testo del naturalista anconetano Luigi Paolucci in edizione diplomatica del manoscritto *I giardini d'Italia* (conservato presso il *fondo Luigi e Carlo Paolucci* della Biblioteca San Giacomo della Marca) con la mera correzione degli errori materiali di forma.

Il *fondo Luigi e Carlo Paolucci*, conservato presso le sedi dell’Archivio storico della Provincia di San Giacomo della Marca dell’ordine dei Frati Minori delle Marche (AN), è stato schedato ed inventariato nel 2012, all’interno del progetto CEI-Ar, promosso dall’UNBCE della Conferenza Episcopale Italiana (CEI) in accordo col MiBACT secondo l’Intesa del 18 aprile 2000.

Il fondo in oggetto, contenente le carte prodotte dal naturalista anconetano dall’anno 1863 sino al 1932 e quelle della di lui progenie, Carlo, contenente documenti dal 1880 al 1921, è pervenuto alla Biblioteca da donatore anonimo.

Il manoscritto che in questa sede s’intende presentare (busta 11) si presenta autografo in fascicolo cartaceo legato in cartone di 200 carte, comprensive degli apparati di corredo interni, con indice per carte (posto in apertura) per nome dei generi vegetali. Come l’autore stesso ci informa (c. 2v), il manoscritto può essere datato al 1904, anno di presunto compimento, nonostante la presenza di luoghi ancora incerti (segnalati con punto di domanda in parentesi tonde) nonché la presenza di generi segnalati in indice ma assenti all’interno del manoscritto (è questo il caso dei due generi *Dasyllirion* e *Glycine*).

All’interno del fascicolo sono presenti numerose carte non legate e non numerate, scartafacci rappresentanti un precedente ordinamento delle famiglie, per aree di provenienza, poi

⁷¹ Grimal, *L’arte dei giardini*, 18–21.

abbandonato (Figg. 5 e 6) in fase avanzata di stesura in favore di un raggruppamento per generi. Non di tutte le famiglie è possibile però osservare detta bozza preparatoria, parte delle quali è andata probabilmente perduta nel tempo.

Le carte del manoscritto, composto di due parti, presentano una numerazione autografa (in diretto rapporto con l'indice dei generi) solamente nella seconda parte, apposta nel margine superiore sinistro in lapis. Le carte poste invece in apertura del manoscritto si presentano non numerate. È però da segnalarsi la presenza, in suddette carte, di numeri romani di colore bluette, apposti in ordine crescente (da I a VII) al termine di paragrafi omogenei, si suppone a mo' di spunta, e dunque posteriori ad una stesura base del testo, da leggersi e intendersi come un "riveduto e corretto" (Fig. 2).

Tale correzione è avvenuta per mano dell'autore direttamente sul testo, mediante comune lapis, intervenendo con cassature e rimpiazzi o con aggiunte in margine collegate al testo per mezzo di segni di rappiccio (sovente numerici). È in questi luoghi del testo che è stato collocato dal Paolucci la maggior parte degli echi alle fonti da lui adoperate, si suppone dunque in un secondo momento, posteriore ad una stesura base del testo.

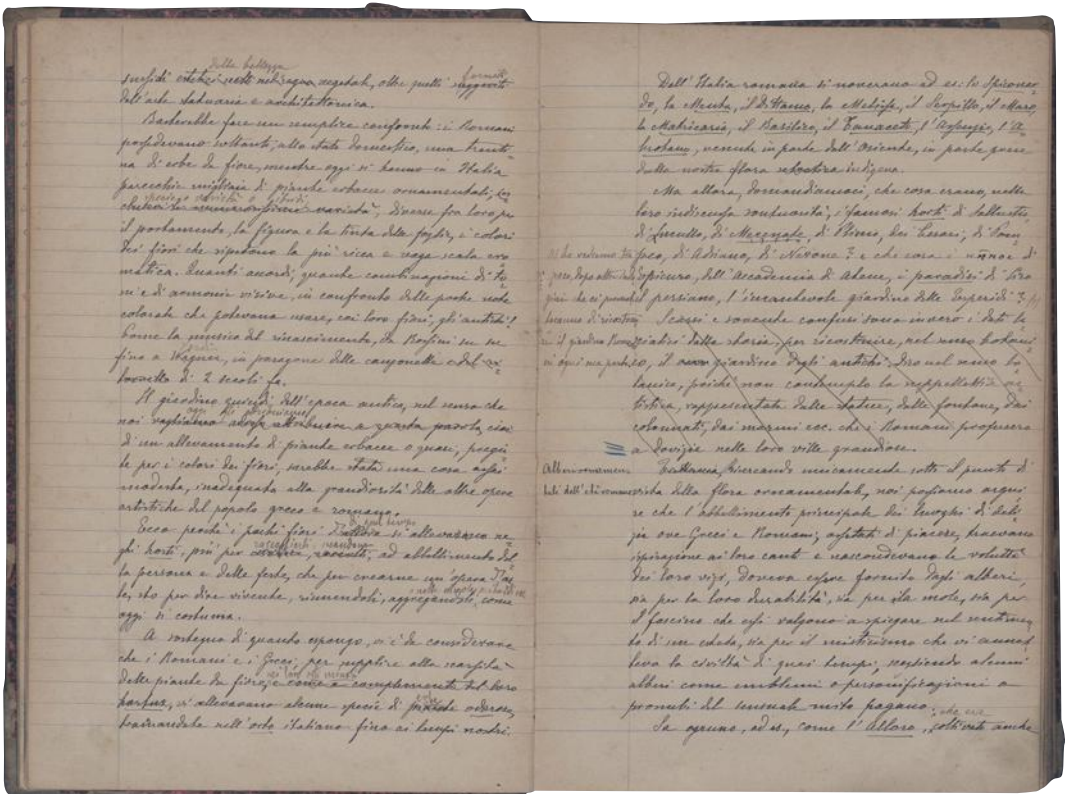


Fig. 2. C. 15r. – es. di cassatura, aggiunta in margine con segno di rappiccio e "spunta" blu (BSFP, fondo Luigi e Carlo Paolucci, b. 11).

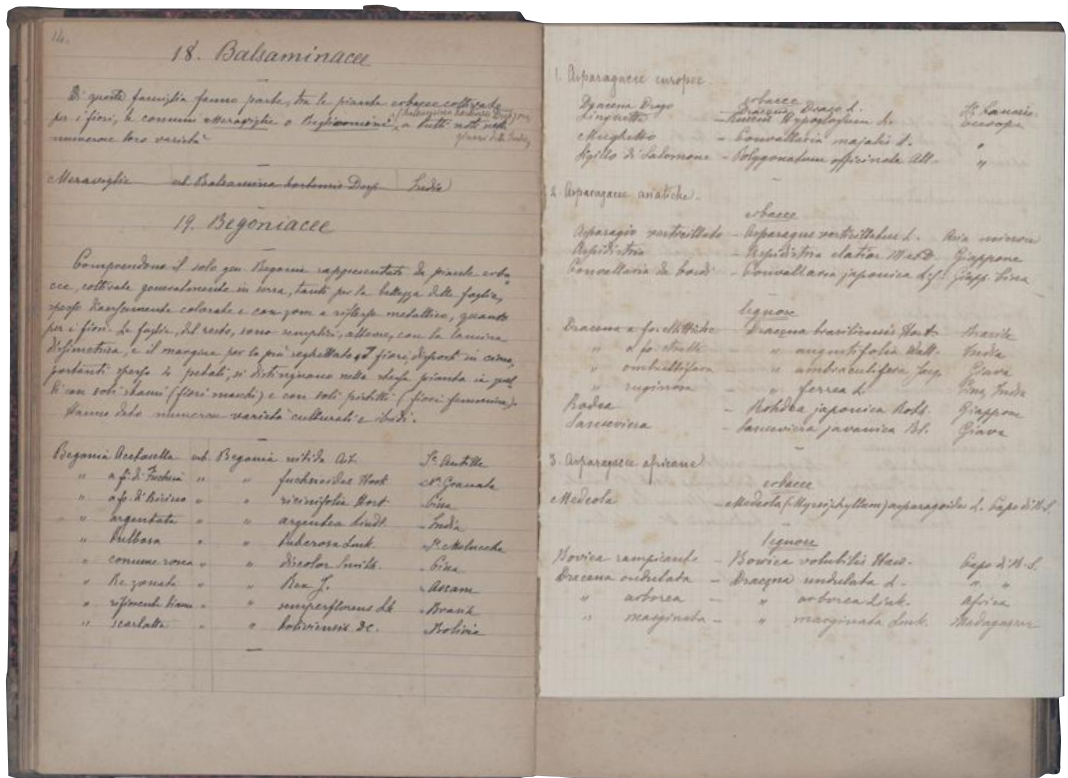


Fig. 3. C. 40v (p. 14) - famiglia delle Balsaminaceae (BSFP, fondo Luigi e Carlo Paolucci, b. 11).

Tale metodo correttorio è stato adoperato anche nella seconda parte del manoscritto, nella quale è possibile osservare lo “smantellamento” di talune tabelle di famiglie (Fig. 3) che sono state in questo modo integrate all’interno del testo che precede ogni tabella.

È da segnalarsi la presenza di due campagne correttorie: terminata la stesura base del testo, il Paolucci, lapis alla mano, è tornato su questo adoperandosi per apportare numerose aggiunte: la maggior parte delle note, degli echi alle fonti, delle integrazioni nonché la compilazione stessa dell’indice dei generi con l’aggiunta dei numeri di pagina è da intendersi attuato in questa campagna. La seconda, invece, condotta in lapis color bluette, si palesa per mezzo di accenti di colore: marcati e ben visibili nelle carte 10v–21r, appena accennati nelle carte che compongono la seconda parte dell’opera, apposti accanto al luogo di provenienza del genere a mo’ di “spunta” (Fig. 4).

Si ignorano le cause che, nonostante lo stato pressoché concluso dei lavori, non hanno condotto alla stampa. I carteggi che dell’autore è ancora possibile leggere⁷² hanno carattere formale, ossequioso, e in nessun modo hanno permesso di cogliere indizi in tal senso.

⁷² Anch’essi conservati presso la Biblioteca San Giacomo della Marca, fondo Luigi e Carlo Paolucci, busta 1 (1863–1931).

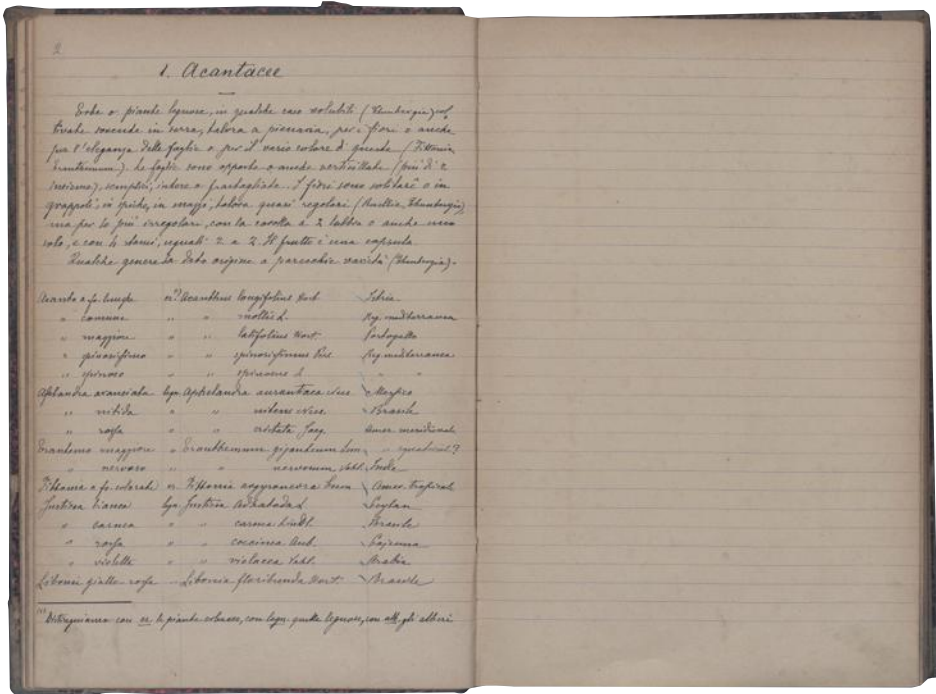


Fig. 4. C. 2lv. (p. 2) - famiglia delle Acanthaceae (BSFP, fondo Luigi e Carlo Paolucci, b. 11).

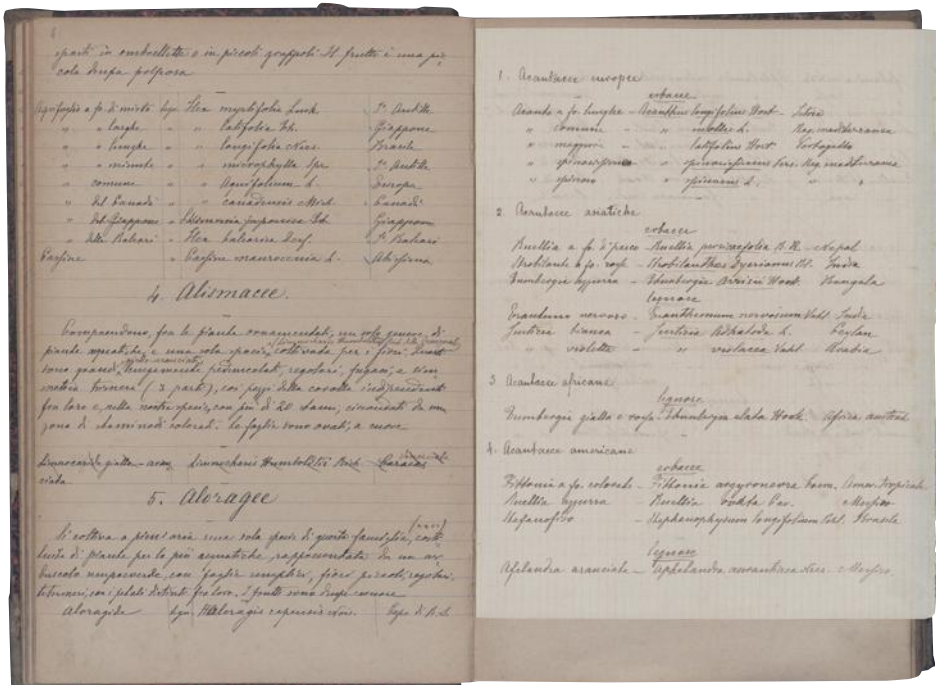


Fig. 5. C. non numerata - bozza famiglia delle Acanthaceae (BSFP, fondo Luigi e Carlo Paolucci, b. 11).

CRITERI DI EDIZIONE

1. Testo

[39] Ma allora, domandiamoci, che cosa erano, nella loro indiscussa sontuosità, i famosi *horti* di Salustio, di Lucullo, di Mecenate, di Plinio, dei Cesari, di Pompeo, di Adriano, di Nerone? <E> che cosa i κήποι di Epicuro, dell'Accademia di Atene, i paradisi di Ciro il persiano, l'incantevole giardino delle Esperidi?⁽¹⁾

1.1. Si propone a testo l'ultima lezione ricavabile dal msn. La trascrizione è quanto più possibile fedele alle originali volontà dell'autore, di cui è così possibile cogliere ogni singolarità (punteggiatura, paragrafatura ecc.).

1.2. L'inizio di ogni paragrafo è segnalato all'interno di parentesi quadre numerate in ordine progressivo, in raccordo con l'apparato, nella forma seguente:

[1] paragrafo 1...

[2] paragrafo 2...

1.3. La paragrafatura non è prodotta del curatore bensì dell'autore stesso, che ne dà indicazione nel msn. per mezzo di un leggero discostamento dal margine sx. della pagina.

1.4. Le aggiunte tardive, presenti sovente nei margini del ms. o in interlinea, vengono integrate al testo nel luogo indicato dall'autore per mezzo di un segno di rappicco, o, in assenza di questo, per congettura del curatore, che ne dà poi conto nel commento.

1.5. Per il corretto uso dei nomi di piante ci si è attenuti alle linee guida contenute nel *Codice internazionale di nomenclatura per le alghe, funghi e piante* (IAPT, 2012, <https://www.iapt-taxon.org/melbourne/main.php>).

1.6. Tutti i nomi di piante, a qualunque rango, sono stati sottoposti ad *authority control* per mezzo del database realizzato all'interno del progetto *The World Flora Online* (WFO, 2023, <http://www.worldfloraonline.org>).

2. Apparato

[46] di pioppi... come oggi,] *ins.* svolazzavano... Virg.] *ins. in marg. sx. (laureta)] ins.* seducenti nascondigli] *sps. a* le sue siepi con le sue siepi] *ins.*

2.1. L'apparato è genetico, annota quindi tutti gli interventi correttori, immediati o tardivi, desumibili dal ms. in rapporto alla lezione riprodotta a testo. L'apparato, orizzontale e misto – parlato e simbolico – è collocato separatamente dal testo, in un cap. lui dedicato. Questo per agevolare la lettura del commento, che è stato collocato a piè di pagina.

2.2. Il raccordo al testo nell'apparato è dato dal numero di paragrafo [n] e dalla porzione di testo interessata da variante racchiusa in parentesi quadra. Dopo di essa vengono presentate le varianti genetiche; ogni variante è separata dalle restanti per mezzo di spazi bianchi.

2.3. La seriazione delle fasi di correzione, unicamente se plurime, è segnalata da un esponente numerico progressivo apposto davanti alla variante. Quando invece non vi sia che una sola fase di correzione, la variante genetica viene presentata immediatamente, senza apice numerico. La fase terminale, coincidente con la lezione a testo, è stata resa nota per mezzo dell'abbreviazione "T" solo quando questa sia stata ricavata dal parziale riuso della lezione precedente.

2.4. Le parole lasciate in sospenso dall'autore o di incerta lettura sono state completate per congettura dal curatore, che segnala il suo intervento racchiudendo le porzioni di testo aggiunto in parentesi uncinata (<...>).

3. Note e commento

²³ Gli *horti* Luculliani si estendevano dall'attuale scalinata di piazza di Spagna sino a Villa Borghese; il dislivello del terreno allora presente venne colmato da terrazze con scalinate. Stando ai documenti, Lucullo fece piantare sulla terrazza principale alcuni alberi, che cent'anni dopo la sua morte erano cresciuti in tutto il loro splendore, divenendo così una rappresentazione unica dell'idea del *rus in urbe*. Kluckert, *Giardini d'Europa*, 17. Sarà proprio questo sistema a terrazze sovrapposte ad ispirare, nel 1503, al Bramante il progetto per i suoi Giardini del Belvedere, con i quali "è tutta l'estetica del giardino romano che rinasce", Grimal, *L'arte dei giardini*, 62.

3.1. Le note di carattere autoriale sono state poste al termine del paragrafo cui originariamente sono state collocate per mezzo di apici numerici in parentesi tonda (ⁿ).

3.2. Il commento del curatore, posto a piè di pagina, si raccorda al testo per mezzo di semplici apici numerici.

Luigi Paolucci

I FIORI E GLI ALBERI ORNAMENTALI IN ITALIA

Ordinamento e origine delle piante attualmente coltivate nei giardini, nelle serre e nei parchi

Ragione del presente lavoro

[1] Per la confusione che ormai regna nei cataloghi dei floricultori, tra le specie, gl' ibridi, le varietà artificiali delle piante ornamentali, le loro determinazioni, la trascuranza delle famiglie naturali a cui tali specie si riferiscono, la incompleta designazione della loro origine, ho creduto non inutile sottoporre ad un esame scientifico la flora dei nostri giardini, delle serre e dei parchi, onde ordinarla nelle stirpi naturali che la rappresentano, e farci conoscere il tributo fornito all'arte del giardinaggio dalle diverse parti del mondo⁽¹⁾.

[2] Onde facilitare la ricerca delle specie comprese in questa rassegna e non elevare d'altronde di troppo la loro sistemazione botanica, ho disposto in ordine alfabetico tanto le famiglie, quanto i nomi italiani delle piante comprese in ciascuna di esse, senza ommettere l'indice dei generi, per chi cercasse direttamente la denominazione latina.

[3] Io, prima d'ogni altro, riconosco questo mio scritto come un lavoro di semplice compilazione, dove certo le lacune non mancheranno: ad altri quindi, con mezzi di studio più vasti dei miei e con maggiore competenza, il far meglio.

Ancona, gennaio 1904

L. Paolucci

⁽¹⁾ Italianizzati i nomi scientifici⁷³ con la pronuncia corretta.

Posto accanto al nome una qualifica della pianta, poi spesso il colore dei fiori.

⁷³ L'uso è stato mantenuto soprattutto nella denominazione delle famiglie di generi, laddove è stato eliminato l'uso del dittongo æ e delle consonanti estere X e Y. Questo in linea con i principî di chiarezza e semplicità che da sempre orientano l'operato del Paolucci (§ 3.2).

Indice dei generi

<i>Abelia</i>	pag. 20	<i>Allamanda</i>	" 9
<i>Abies</i>	" 31	<i>Allium</i>	" 51
<i>Abobra</i>	" 39	<i>Alnus</i>	" 16
<i>Abronia</i>	" 74	<i>Alocasia</i>	" 10
<i>Abutilon</i>	" 67	<i>Aloe</i>	" 52
<i>Acacia</i>	" 60–61	<i>Alonsoa</i>	" 107
<i>Acalypha</i>	" 46	<i>Alpinia</i>	" 106
<i>Acanthus</i>	" 2	<i>Alsophila</i>	" 47
<i>Acer</i>	" 102	<i>Alstroemeria</i>	" 5
<i>Achillea</i>	" 27	<i>Alternanthera</i>	" 7
<i>Achimenes</i>	" 50	<i>Alyssum</i>	" 38
<i>Achyranthes</i>	" 7	<i>Amaranthus</i>	" 7
<i>Aconitum</i>	" 95	<i>Amar<y>llis</i>	" 5
<i>Acorus</i>	" 10	<i>Amelanchier</i>	" 90
<i>Acroclinium</i>	" 27	<i>Ammobium</i>	" 27
<i>Actinidia</i>	" 40	<i>Amorpha</i>	" 60
<i>Adamia</i>	" 11	<i>Amorphophallus</i>	" 10
<i>Adenophora</i>	" 19	<i>Ampelopsis</i>	" 8
<i>Adiantum</i>	" 47	<i>Amsonia</i>	" 9
<i>Adlumia</i>	" 48	<i>Amygdalopsis</i>	" 93
<i>Adonis</i>	" 95	<i>Andromeda</i>	" 44
<i>Aechmea</i>	" 17	<i>Anemone</i>	" 95
<i>Aeschynanthus</i>	" 50	<i>Angraecum</i>	" 77
<i>Aesculus</i>	" 103	<i>Anguloa</i>	" 77
<i>Agapanthus</i>	" 51	<i>Anoectochilus</i>	" 77
<i>Agathea</i>	" 27	<i>A<n>nona</i>	" 8
<i>Agave</i>	" 6	<i>Anthurium</i>	" 10
<i>Ageratum</i>	" 28	<i>Aphelandra</i>	" 2
<i>Agl<a>onema</i>	" 10	<i>Apios</i>	" 62
<i>Agnostus</i>	" 92	<i>Apocynum</i>	" 9
<i>Agrostis</i>	" 53	<i>Aponogeton</i>	" 73
<i>Ailantus</i>	" 112	<i>Aquilegia</i>	" 95
<i>Ajax</i>	" 6	<i>Arabis</i>	" 38
<i>Akebia</i>	" 15	<i>Aralia</i>	" 11
<i>Alcea</i>	" 67	<i>Araucaria</i>	" 32

<i>Arbutus</i>	“ 44	<i>Benthamia</i>	“ 36
<i>Ardisia</i>	“ 70	<i>Berberis</i>	“ 15
<i>Areca</i>	“ 81–82	<i>Bertolonia</i>	“ 68
<i>Arenaria</i>	“ 22	<i>Betula</i>	“ 15
<i>Arenga</i>	“ 82	<i>Bignonia</i>	“ 16
<i>Aristolochia</i>	“ 11	<i>Billardiera</i>	“ 86
<i>Aristotelia</i>	“ 113	<i>Biota</i>	“ 34
<i>Armeria</i>	“ 87	<i>Blechnum</i>	“ 47
<i>Arnebia</i>	“ 17	<i>Blechnum</i>	“ 77
<i>Arpophyllum</i>	“ 77	<i>Bocconia</i>	“ 84
<i>Artanema</i>	“ 108	<i>Boehmeria</i>	“ 80
<i>Artemisia</i>	“ 27–29	<i>Boltonia</i>	“ 28
<i>Arundinaria</i>	“ 53	<i>Bonaparteia</i>	“ 17
<i>Asclepias</i>	“ 12	<i>Bouvardia</i>	“ 100
<i>Asparagus</i>	“ 13	<i>Boussingaultia</i>	“ 24
<i>Asphodelus</i>	“ 57	<i>Bournea</i>	“ 13
<i>Aspidistra</i>	“ 13	<i>Brachycome</i>	“ 28
<i>Aspidium</i>	“ 47	<i>Brachychiton</i>	“ 110
<i>Asplenium</i>	“ 47	<i>Brabea</i>	“ 82
<i>Aster</i>	“ 27	<i>Brassavola</i>	“ 77
<i>Astilbe</i>	“ 104	<i>Broussonetia</i>	“ 72
<i>Astrocaryum</i>	“ 82	<i>Browallia</i>	“ 109
<i>Athanasia</i>	“ 28	<i>Brugmansia</i>	“ 109
<i>Athrotaxis</i>	“ 33	<i>Brunfelsia</i>	“ 109
<i>Attalea</i>	“ 82	<i>Brugmansia</i>	“ 103
<i>Aubreyia</i>	“ 37	<i>Bryonopsis</i>	“ 39
<i>Aucuba</i>	“ 36	<i>Buddleja</i>	“ 65
<i>Azalea</i>	“ 44	<i>Bureavella</i>	“ 87
		<i>Burchellia</i>	“ 100
<i>Baccaris</i>	pag. 28	<i>Burlingtonia</i>	“ 77
<i>Balsamina</i>	“ 14	<i>Buphthalmum</i>	“ 28
<i>Bambusa</i>	“ 53	<i>Bupleurum</i>	“ 76
<i>Baptisia</i>	“ 60	<i>Buxus</i>	“ 18
<i>Bartonia</i>	“ 5		
<i>Begonia</i>	“ 14	<i>Caecophora</i>	pag. 64
<i>Bellis</i>	“ 30	<i>Caladium</i>	“ 10

<i>Calampelis</i>	" 16	<i>Cedrus</i>	" 32–33
<i>Calandrinia</i>	" 91	<i>Celastrus</i>	" 23
<i>Calanthe</i>	" 77	<i>Celestina</i> ⁷⁴	" 28
<i>Calceolaria</i>	" 107	<i>Celosia</i>	" 7
<i>Calendula</i>	" 28	<i>Celtis</i>	" 80
<i>Calla</i>	" 10	<i>Centaurea</i>	" 27–28–29
<i>Callicarpa</i>	" 116	<i>Centradenia</i>	" 69
<i>Calliopsis</i>	" 28	<i>Centranthus</i>	" 116
<i>Callirhoe</i>	" 67	<i>Centropogon</i>	" 65
<i>Callistemon</i>	" 71	<i>Centrostemma</i>	" 12
<i>Callistephus</i>	" 27	<i>Cephalanthus</i>	" 100
<i>Calonyction</i>	" 35	<i>Cephalotaxus</i>	" 33
<i>Calycanthus</i>	" 72	<i>Cerastium</i>	" 22
<i>Calystegia</i>	" 35	<i>Cercis</i>	" 60
<i>Camellia</i>	" 113	<i>Cereus</i>	" 18
<i>Canarina</i>	" 20	<i>Ceroxylon</i>	" 83
<i>Campanula</i>	" 19	<i>Cestrum</i>	" 109
<i>Campylobotrys</i>	" 100	<i>Chama<e>cyparis</i>	" 33
<i>Canna</i>	" 106	<i>Chamaedorea</i>	" 82
<i>Capsicum</i>	" 109	<i>Chamaerops</i>	" 83
<i>Caragana</i>	" 60	<i>Cheiranthus</i>	" 38
<i>Cardiospermum</i>	" 103	<i>Chelone</i>	" 107
<i>Cartha<m>us</i>	" 31	<i>Chimonanthus</i>	" 72
<i>Carya</i>	" 57	<i>Chionanthus</i>	" 75
<i>Caryopteris</i>	" 116	<i>Chirita</i>	" 50
<i>Caryota</i>	" 82	<i>Choisya</i>	" 101
<i>Cassia</i>	" 61	<i>Chorizema</i>	" 61
<i>Cassine</i>	" 4	<i>Chrysanthemum</i>	" 28–29
<i>Casuarina</i>	" 23	<i>Chrysocoma</i>	" 28
<i>Catalpa</i>	" 16	<i>Chy<s>is</i>	" 78
<i>Cat<t>le<y>a</i>	" 77	<i>Cineraria</i>	" 28
<i>Ceanothus</i>	" 94	<i>Cissus</i>	" 8
<i>Cedrela</i>	" 69	<i>Citrus</i>	" 101

⁷⁴ Popolarmente nota con diversi nomi – piombaggine, gelsomino azzurro, pianta del piombo o ancora geranio azzurro – il suo nome corretto è *Plumbago*, della famiglia delle Plumbaginaceae.

<i>Clarkia</i>	" 42–43	<i>Corylopsis</i>	" 5
<i>Clematis</i>	" 95	<i>Corynocarpus</i>	" 8
<i>Cleome</i>	" 20	<i>Corypha</i>	" 82
<i>Clerodendr<um></i>	" 116	<i>Cosmea</i>	" 27
<i>Clethra</i>	" 44	<i>Costus</i>	" 106
<i>Cleyera</i>	" 113	<i>Cotoneaster</i>	" 90
<i>Clianthus</i>	" 61	<i>Crassula</i>	" 36
<i>Clintonia</i>	" 65	<i>Crataegus</i>	" 90
<i>C<r>inum</i>	" 6	<i>Crepis</i>	" 28
<i>Clivia</i>	" 6	<i>Crocus</i>	" 56
<i>Cobaea</i>	" 87	<i>Croton</i>	" 46
<i>Coccoloba</i>	" 89	<i>Cryptomeria</i>	" 33
<i>Cocculus</i>	" 69	<i>Cucurbita</i>	" 39
<i>Cocos</i>	" 82	<i>Cunning<h>amia</i>	" 33
<i>Coelogyne</i>	" 78	<i>Cuphea</i>	" 64
<i>Coffea</i>	" 100	<i>Cupressus</i>	" 33
<i>Coix</i>	" 54	<i>Curculigo</i>	" 6
<i>Colchicum</i>	" 25	<i>Curcuma</i>	" 106
<i>Coleus</i>	" 57	<i>Cyanophyllum</i>	" 68
<i>Colle<t>ia</i>	" 94	<i>Cyathea</i>	" 47
<i>Collinsia</i>	" 107	<i>Cycas</i>	" 24
<i>Collomia</i>	" 87	<i>Cyclamen</i>	" 92
<i>Colocasia</i>	" 10	<i>Cyclanthus</i>	" 24
<i>Columnnea</i>	" 50	<i>Cymbidium</i>	" 78
<i>Colutea</i>	" 61	<i>Cyperus</i>	" 25
<i>Commelina</i>	" 26	<i>Cypripedium</i>	" 78
<i>Convallaria</i>	" 13	<i>Cytisus</i>	" 60
<i>Convolvulus</i>	" 35		
<i>Coprosma</i>	" 100	<i><u>D</u>ahlia</i>	pag. 28
<i>Corchorus</i>	" 99	<i>Dalechampia</i>	" 46
<i>Cordyline</i>	" 13	<i>Daphne</i>	" 114
<i>Coreopsis</i>	" 28	<i>Dasyliiri<on></i>	[assente]
<i>Coriaria</i>	" 63	<i>Datura</i>	" 110
<i>Cormus</i>	" 36	<i>Daubentonia</i>	" 61
<i>Coronilla</i>	" 61	<i>Delphinium</i>	" 96
<i>Correa</i>	" 101	<i>Dendrobium</i>	" 78

<i>Desmodium</i>	" 61	<i>Erinus</i>	" 107
<i>Deutzia</i>	" 104	<i>Erysi<m>um</i>	" 38
<i>Dianthus</i>	" 22	<i>Erythrina</i>	" 61
<i>Dichorisandra</i>	" 26	<i>Escallonia</i>	" 105
<i>Dieffenbachia</i>	" 10	<i>Eschscholzia</i>	" 84
<i>Diclytra</i>	" 48	<i>Eucalyptus</i>	" 71
<i>Diervilla</i>	" 21	<i>Eucharis</i>	" 6
<i>Digitalis</i>	" 107	<i>Eucomis</i>	" 52
<i>Dillonia</i>	" 47	<i>Eugenia</i>	" 71
<i>Dioclea</i>	" 61	<i>Eupatorium</i>	" 29
<i>Dioon</i>	" 24	<i>Euphorbia</i>	" 46
<i>Dioscorea</i>	" 40	<i>Eurya</i>	" 113
<i>Diosma</i>	" 101	<i>Euterpe</i>	" 82
<i>Diospyros</i>	" 41	<i>Eutoca</i>	" 54
<i>Diplopappus</i>	" 29	<i>Euonymus</i>	" 46
<i>Dodecatheon</i>	" 92		
<i>Dolichos</i>	" 61	<i>Fabiana</i>	pag. 109
<i>Doryanthes</i>	" 6	<i>Fagus</i>	" 39
<i>Drac<a>ena</i>	" 13	<i>Farfugium</i>	" 29
<i>Dracocephalum</i>	" 58	<i>Feijoa</i>	" 71
<i>Duranta</i>	" 116	<i>Ferdinanda</i>	" 29
<i>Dyckia</i>	" 17	<i>Ferraria</i>	" 56
		<i>Ficus</i>	" 72
<i>Eccremocarpus</i>	pag. 16	<i>Fittonia</i>	" 2
<i>Echeveria</i>	" 37	<i>Fontanesia</i>	" 75
<i>Echinocactus</i>	" 18	<i>Forsythia</i>	" 75
<i>Echites</i>	" 9	<i>Fragaria</i>	" 48
<i>Elaeagnus</i>	" 42	<i>Franciscea</i>	" 109
<i>Elaeis</i>	" 83	<i>Fraxinus</i>	" 75
<i>Epacris</i>	" 45	<i>Freesia</i>	" 56
<i>Epidendrum</i>	" 78	<i>Fre<y>c<i>netia</i>	" 13
<i>Epimedium</i>	" 15	<i>Fritillaria</i>	" 51-52
<i>Epiphyllum</i>	" 19	<i>Fuchsia</i>	" 43
<i>Eranthemum</i>	" 2	<i>Funkia</i>	" 51-52
<i>Erianthus</i>	" 54		
<i>Erigeron</i>	" 28	<i>Gaillardia</i>	pag. 29

<i>Gardenia</i>	“ 100	<i>Hakea</i>	“ 92
<i>Garrya</i>	“ 36	<i>Halimodendron</i>	“ 60
<i>Gastonia</i>	“ 11	<i>Halesia</i>	“ 111
<i>Gaultheria</i>	“ 44	<i>Halleria</i>	“ 107
<i>Gaura</i>	“ 43	<i>Haloragis</i>	“ 4
<i>Gazania</i>	“ 29	<i>Harpalium</i>	“ 29
<i>Gelsemium</i>	“ 65	<i>Hebeclinium</i>	“ 29
<i>Genista</i>	“ 61	<i>Hedera</i>	“ 41
<i>Geonoma</i>	“ 82	<i>Hedychium</i>	“ 106
<i>Gesneria</i>	“ 50	<i>Hedysarum</i>	“ 61
<i>Geum</i>	“ 98	<i>Helenium</i>	“ 29
<i>Gilia</i>	“ 88	<i>Helianthus</i>	“ 29
<i>Gladiolus</i>	“ 56	<i>Helichrysum</i>	“ 30
<i>Glaziovà</i>	“ 82	<i>Heliconia</i>	“ 73
<i>Gleditsia</i>	“ 61	<i>Heliotropium</i>	“ 17
<i>Gloxinia</i>	“ 50	<i>Helleborus</i>	“ 96
<i>Glycine</i>	[assente]	<i>Helwingia</i>	“ 36
<i>Glyptostrobus</i>	“ 33	<i>Hemerocallis</i>	“ 52
<i>Gnaphalium</i>	“ 29	<i>Hesperis</i>	“ 38
<i>Godetia</i>	“ 43	<i>Heuchera</i>	“ 105
<i>Gomphrena</i>	“ 7	<i>Hibiscus</i>	“ 67
<i>Gossypium</i>	“ 67	<i>Higg<i>nsia</i>	“ 100
<i>Grevillea</i>	“ 92	<i>Hote<i>a</i>	“ 105
<i>Griffinia</i>	“ 6	<i>Hovenia</i>	“ 94
<i>Griselinia</i>	“ 36	<i>Hoya</i>	“ 12
<i>Gunnera</i>	“ 80	<i>Hyacinthus</i>	“ 51
<i>Guzmania</i>	“ 17	<i>Hydrangea</i>	“ 105
<i>Gymnocladus</i>	“ 61	<i>Hyophorbe</i>	“ 81
<i>Gymnogramma</i>	“ 47	<i>Hypericum</i>	“ 55
<i>Gymnothrix</i>	“ 54	<i>Hyssopus (vedi I)</i>	“ 58
<i>Gynerium</i>	“ 54		
<i>Gynura</i>	“ 28	<i>Kalmia</i>	pag. 44
<i>Gypsophila</i>	“ 22	<i>Kadsura</i>	“ 66
		<i>Kaempferia</i>	“ 106
<i>Habrothamnus</i>	pag. 109	<i>Kennedyia</i>	“ 61
<i>Haemanthus</i>	“ 6	<i>Kentia</i>	“ 82

<i>Kerria</i>	" 99	<i>Livistona</i>	" 82
<i>Kleinia</i>	" 28	<i>Loasa</i>	" 64
<i>Koelreuteria</i>	" 103	<i>Lobelia</i>	" 65
		<i>Lomaria</i>	" 47
<i>Lachenalia</i>	pag. 52	<i>Lomatia</i>	" 92
<i>Laelia</i>	" 78	<i>Lonicera</i>	" 21
<i>Lagerstroemia</i>	" 64	<i>Lopezia</i>	" 43
<i>Lantana</i>	" 116	<i>Lophospermum</i>	" 107
<i>Lapageria</i>	" 13	<i>Luffa</i>	" 39
<i>Larix</i>	" 33	<i>Lunaria</i>	" 38
<i>Lasiandra</i>	" 69	<i>Lupinus</i>	" 62
<i>Latania</i>	" 82	<i>Lycaste</i>	" 78
<i>Lathyrus</i>	" 62	<i>Lychnis</i>	" 22
<i>Laurus</i>	" 59	<i>Lycopodium</i>	" 62
<i>Lavandula</i>	" 58	<i>Lygodium</i>	" 47
<i>Lavatera</i>	" 67		
<i>Leon< o > tis</i>	" 58	<i>Iberis</i>	pag. 38
<i>Leptosiphon</i>	" 88	<i>Idesia</i>	" 62
<i>Lеспе< za ></i>	" 62	<i>Ilex</i>	" 4
<i>Leucojum</i>	" 5	<i>Illicium</i>	" 66
<i>Leycesteria</i>	" 21	<i>Indigofera</i>	" 62
<i>Libertia</i>	" 56	<i>Inula</i>	" 29
<i>Libocedrus</i>	" 32	<i>Ipom< o > ea</i>	" 35
<i>Libonia</i>	" 2	<i>Ipomopsis</i>	" 88
<i>Licuala</i>	" 82	<i>Iresine</i>	" 7
<i>Ligularia</i>	" 29	<i>Iris</i>	" 56
<i>Ligustrum</i>	" 75	<i>Isolepis</i>	" 25
<i>Lilium</i>	" 51-52-53	<i>Itea</i>	" 105
<i>Limnanthemum</i>	" 48	<i>Ixia</i>	" 56
<i>Limnocharis</i>	" 4		
<i>Limonia</i>	" 101	<i>Jasminum</i>	pag. 75
<i>Linospadix</i>	" 82	<i>Jubaea</i>	" 82
<i>Linum</i>	" 63	<i>Juglans</i>	" 57
<i>Lippia</i>	" 116	<i>Juniperus</i>	" 32-33
<i>Liquidambar</i>	" 5	<i>Justicia</i>	" 2
<i>Liriodendron</i>	" 66		

<i>Macleay</i>	pag. 84	<i>Monarda</i>	" 58
<i>Maclura</i>	" 80	<i>Monstera</i>	" 10
<i>Madia</i>	" 29	<i>Montanoa</i>	" 30
<i>Magnolia</i>	" 66	<i>Montbretia</i>	" 56
<i>Mahonia</i>	" 15	<i>Moraea</i>	" 56
<i>Malcolmia</i>	" 38	<i>Musa</i>	" 73
<i>Malope</i>	" 67	<i>Myosotis</i>	" 17
<i>Malva</i>	" 67	<i>Myrica</i>	" 70
<i>Mammillaria</i>	" 19	<i>Myrsine</i>	" 70
<i>Mandevilla</i>	" 9	<i>Myrsiphyllum</i>	" 13
<i>Manettia</i>	" 100	<i>Myrtus</i>	" 71
<i>Maranta</i>	" 68		
<i>Martynia</i>	" 50	<i>Naegelia</i>	pag. 50
<i>Matthiola</i>	" 38	<i>Nandina</i>	" 15
<i>Maurandya</i>	" 107	<i>Narcissus</i>	" 6
<i>Maxillaria</i>	" 78	<i>Negundo</i>	" 102
<i>Meconopsis</i>	" 84	<i>Nelumbium</i>	" 74
<i>Medeola</i>	" 13	<i>Nemophila</i>	" 54
<i>Medicago</i>	" 61	<i>Nepeta</i>	" 58
<i>Medinilla</i>	" 69	<i>Nerine</i>	" 6
<i>Melaleuca</i>	" 71	<i>Nerium</i>	" 9
<i>Melia</i>	" 69	<i>Nicotiana</i>	" 110
<i>Melissa</i>	" 58	<i>Nidularium</i>	" 17
<i>Melocactus</i>	" 19	<i>Nierembergia</i>	" 109
<i>Menyanthes</i>	" 48	<i>Nigella</i>	" 96
<i>Menispermum</i>	" 69	<i>Nolana</i>	" 35
<i>Menziesia</i>	" 44	<i>Nuphar</i>	" 74
<i>Mespilus</i>	" 90	<i>Nuttallia</i>	" 93
<i>Mesembryanthemum</i>	" 3	<i>Nyctago</i>	" 74
<i>Metrosideros</i>	" 71	<i>Nycterinia</i>	" 108
<i>Miltonia</i>	" 79	<i>Nymphaea</i>	" 74
<i>Mimosa</i>	" 61-62		
<i>Mimulus</i>	" 107	<i>Odontoglossum</i>	pag. 79
<i>Mina</i>	" 109	<i>Oenocarpus</i>	" 82
<i>Mirabilis</i>	" 74	<i>Oenothera</i>	" 43
<i>Momordica</i>	" 39	<i>Olearia</i>	" 30

<i>Omphalodes</i>	" 17	<i>Phaseolus</i>	" 61
<i>Oncidium</i>	" 79	<i>Philadelphus</i>	" 105
<i>Opuntia</i>	" 19	<i>Phillyrea</i>	" 76
<i>Oreodo</i> < <i>x</i> > <i>a</i>	" 82	<i>Philodendron</i>	" 10
<i>Origanum</i>	" 58	<i>Phlomis</i>	" 58
<i>Osmanthus</i>	" 76	<i>Phlox</i>	" 87-88
<i>Osmunda</i>	" 47	<i>Phoenix</i>	" 83
<i>Oxalis</i>	" 81	<i>Phormium</i>	" 57
 		<i>Photinia</i>	" 90
<i>Pachysandra</i>	pag. 18	<i>Phygelius</i>	" 107
<i>Paeonia</i>	" 96	<i>Phyllica</i>	" 97
<i>Pancreatium</i>	" 6	<i>Phyllocactus</i>	" 19
<i>Pandanus</i>	" 83	<i>Physianthus</i>	" 12
<i>Papaver</i>	" 84	<i>Physostegia</i>	" 58
<i>Parrotia</i>	" 5	<i>Pilea</i>	" 80
<i>Passiflora</i>	" 85	<i>Pilogyne</i>	" 39
<i>Paulownia</i>	" 108	<i>Pinus</i>	" 33-34
<i>Pavetta</i>	" 100	<i>Pistacia</i>	" 112
<i>Pavia</i>	" 103	<i>Pittosporum</i>	" 86
<i>Pavonia</i>	" 67	<i>Platanus</i>	" 86
<i>Pelargonium</i>	" 49	<i>Platynerium</i>	" 47
<i>Pellionia</i>	" 80	<i>Platycodon</i>	" 20
<i>Pennisetum</i>	" 54	<i>Plumbago</i>	" 86-87
<i>Penstemon</i>	" 108	<i>Plumeria</i>	" 9
<i>Peperomia</i>	" 85	<i>Plodocarpus</i>	" 34
<i>Pereskia</i>	" 19	<i>Pogonia</i>	" 79
<i>Perilla</i>	" 58	<i>Pogostemon</i>	" 58
<i>Peripocla</i>	" 12	<i>Poinciana</i>	" 62
<i>Persea</i>	" 59	<i>Poinsettia</i>	" 46
<i>Petracanthus</i>	" 116	<i>Polemonium</i>	" 88
<i>Petunia</i>	" 109	<i>Polyanthes</i>	" 53
<i>Phaedra</i>	" 54	<i>Polygalaceae</i>	" 88
<i>Phajus</i>	" 78	<i>Polygonatum</i>	" 13
<i>Phalaenopsis</i>	" 78	<i>Polygonum</i>	" 89
<i>Phalaris</i>	" 54	<i>Polypodium</i>	" 47
<i>Pharbitis</i>	" 35	<i>Pontederia</i>	" 90

<i>Populus</i>	“ 102	<i>Robinia</i>	“ 60/62
<i>Porlieria</i>	“ 117	<i>Rochea</i>	“ 37
<i>Portulaca</i>	“ 91	<i>Rohdea</i>	“ 13
<i>Potentilla</i>	“ 98	<i>Rondeletia</i>	“ 100
<i>Pothos</i>	“ 10	<i>Rosa</i>	“ 98
<i>Primula</i>	“ 92	<i>Rubus</i>	“ 98
<i>Prinos</i>	“ 23	<i>Rudbeckia</i>	“ 30
<i>Pritchardia</i>	“ 83	<i>Ruellia</i>	“ 3
<i>Prumnopitys</i>	“ 34	<i>Ruscus</i>	“ 13
<i>Prunus</i>	“ 93	<i>Russelia</i>	“ 108
<i>Psidium</i>	“ 71		
<i>Ptelea</i>	“ 101	<i>Sabal</i>	pag. 83
<i>Pterocarya</i>	“ 57	<i>Saccharum</i>	“ 54
<i>Ptychosperma</i>	“ 83	<i>Saccolabium</i>	“ 79
<i>Pueraria</i>	“ 62	<i>Saguerus</i>	“ 82
<i>Pulmonaria</i>	“ 17	<i>Salisburia</i>	“ 34
<i>Punica</i>	“ 93	<i>Salix</i>	“ 102
<i>Pyrethrum</i>	“ 28/30	<i>Salpiglossis</i>	“ 109
<i>Pyrus</i>	“ 90	<i>Salvia</i>	“ 58
		<i>Sambucus</i>	“ 21
<i>Quercus</i>	pag. 39	<i>Sanchezia</i>	“ 108
		<i>Sansevieria</i>	“ 13
<i>Ranunculus</i>	pag. 96	<i>Santolina</i>	“ 30
<i>Raphiolepis</i>	“ 90	<i>Sanvitalia</i>	“ 30
<i>Reseda</i>	“ 96	<i>Saponaria</i>	“ 22
<i>Restrepia</i>	“ 79	<i>Sarcococca</i>	“ 18
<i>Retin<i><i>spora</i></i>	“ 34	<i>Sarracenia</i>	“ 104
<i>Rhamnus</i>	“ 94	<i>Sassafras</i>	“ 59
<i>Rhapis</i>	“ 83	<i>Saxegoth<a>ea</i>	“ 34
<i>Rhodanthe</i>	“ 30	<i>Saxifraga</i>	“ 105
<i>Rhododendron</i>	“ 44–45	<i>Scabiosa</i>	“ 41
<i>Rhus</i>	“ 112	<i>Schinus</i>	“ 8
<i>Rhynchospermum</i>	“ 9	<i>Schizanthus</i>	“ 109
<i>Ribes</i>	“ 97	<i>Schizophragma</i>	“ 105
<i>Ricinus</i>	“ 46	<i>Sciadocalyx</i>	“ 50
<i>Richardia</i>	“ 10	<i>Sciadopitys</i>	“ 34

<i>Scilla</i>	“ 53	<i>Stokesia</i>	“ 30
<i>Scolopendrium</i>	“ 47	<i>Stranvaesia</i>	“ 90
<i>Scyphanthus</i>	“ 64	<i>Strelitzia</i>	“ 73
<i>Seafortbia</i>	“ 83	<i>Strobilanthes</i>	“ 3
<i>Sedum</i>	“ 37	<i>Struthiopteris</i>	“ 47
<i>Selaginella</i>	“ 63	<i>Styrax</i>	“ 111
<i>Senecio</i>	“ 27/30	<i>Syagrus</i>	“ 83
<i>Sequoia</i>	“ 34	<i>Symphoria</i>	“ 91
<i>Serissa</i>	“ 100	<i>Syringa</i>	“ 76
<i>Sicyos</i>	“ 39		
<i>Silene</i>	“ 22	<i>Tabernaemontana</i>	pag. 9
<i>Siphocampylus</i>	“ 65	<i>Tagetes</i>	“ 30
<i>Skimmia</i>	“ 101	<i>Tamarix</i>	“ 111
<i>Sobralia</i>	“ 79	<i>Tamonopsis</i>	“ 47
<i>Solanum</i>	“ 109	<i>Tanacetum</i>	“ 29–30
<i>Solidago</i>	“ 31	<i>Taxodium</i>	“ 33
<i>Sollya</i>	“ 86	<i>Taxus</i>	“ 34
<i>Sonerila</i>	“ 69	<i>Tecoma</i>	“ 16
<i>Sophora</i>	“ 62	<i>Tetranthera</i>	“ 59
<i>Sophronitis</i>	“ 79	<i>Teucrium</i>	“ 58
<i>Sparaxis</i>	“ 56	<i>Thalia</i>	“ 68
<i>Sparmannia</i>	“ 113	<i>Thalictrum</i>	“ 96
<i>Sphenogyne</i>	“ 30	<i>Thrinax</i>	“ 83
<i>Spiraea</i>	“ 98–99	<i>Thuia</i>	“ 34
<i>Stachys</i>	“ 58	<i>Thu<j>opsis</i>	“ 33–34
<i>Stachyurus</i>	“ 113	<i>Thunbergia</i>	“ 3
<i>Stanhopea</i>	“ 79	<i>Thymus</i>	“ 58
<i>Stapelia</i>	“ 12	<i>Tilia</i>	“ 113
<i>Staphylea</i>	“ 103	<i>Tillandsia</i>	“ 17
<i>Statice</i>	“ 87	<i>Torenia</i>	“ 108
<i>Stauntonia</i>	“ 15	<i>Torreya</i>	“ 34
<i>Stenocarpus</i>	“ 92	<i>Tournefortia</i>	“ 17
<i>Stephanophysum</i>	“ 3	<i>Trachycarpus</i>	“ 83
<i>Stephanotis</i>	“ 12	<i>Tradescantia</i>	“ 26
<i>Sterculia</i>	“ 110	<i>Trichopilia</i>	“ 79
<i>Stevia</i>	“ 30	<i>Trichosanthes</i>	“ 39

<i>Tricyrtis</i>	“ 53	<i>Viscaria</i>	“ 23
<i>Triteleia</i>	“ 53	<i>Vitex</i>	“ 115
<i>Trithrinax</i>	“ 83	<i>Vittadinia</i>	“ 31
<i>Tritoma</i>	“ 52	<i>Vol<k>ameria</i>	“ 116
<i>Trollius</i>	“ 96		
<i>Tropaeolum</i>	“ 114	<i>Wahlenbergia</i>	pag. 20
<i>Tulipa</i>	“ 53	<i>Washingtonia</i>	“ 83
<i>Tupistra</i>	“ 10	<i>Weigelia</i>	“ 21
<i>Tydaea</i>	“ 50	<i>Wellingtonia</i>	“ 34
		<i>Wigandia</i>	“ 54
<i>Ulmus</i>	pag. 80	<i>Wistaria</i>	“ 61–62
<i>Uniola</i>	“ 54	<i>Withania</i>	“ 110
<i>Urostigma</i>	“ 72		
		<i>Xanthoceras</i>	pag. 103
<i>Vallota</i>	pag. 6	<i>Xanthoxylon</i>	“ 101
<i>Vanda</i>	“ 80	<i>Xeranthemum</i>	“ 30
<i>Vanilla</i>	“ 80		
<i>Verbena</i>	“ 116	<i>Yucca</i>	pag. 52
<i>Vernonia</i>	“ 31		
<i>Veronica</i>	“ 117	<i>Zamia</i>	pag. 24
<i>Viburnum</i>	“ 21	<i>Zausch<n>eria</i>	“ 43
<i>Villarezia</i>	“ 23	<i>Zelkova</i>	“ 80
<i>Villarsia</i>	“ 48	<i>Zeph<y>ranthes</i>	“ 6
<i>Vinca</i>	“ 9	<i>Zinnia</i>	“ 31
<i>Viola</i>	“ 117	<i>Zygopetalum</i>	“ 80
<i>Virgilia</i>	“ 62		

I. Cenzo storico sui giardini d'Italia

[I.I.] Specie e varietà culturali

[4] Le piante coltivate in Italia a scopo d'ornamento, escluse quelle più rare che <qua> e là s'introducono dagli amatori, ammontano a poco più di 1800 specie.⁷⁵ Tra esse sono comprese quelle allevate a <plen'aria>,⁷⁶ se provenienti da clima simile al nostro, e a cui abbiano potuto facilmente adattarsi, e le altre custodite nei <tepidari>,⁷⁷ nelle aranciere,⁷⁸ nelle serre, se originarie dei paesi assai più caldi del bacino mediterraneo, <per cui> non è concesso di esporle all'aria libera se non nell'estate.

[5] Ma il numero delle forme vegetali di cui si occupa l'arte del giardinaggio sarebbe di molto accresciuto, se si volesse tener conto degli ibridi e delle varietà,⁷⁹ che ascendono a parecchie migliaia, ottenute fin giù e che si ottengono di continuo mercé l'opera dei floricultori. Per l'intento del presente lavoro, col quale ho voluto semplicemente rintracciare l'origine geografica, il paese nativo delle nostre piante da giardino e da parco, ordinandole, come dissi, nelle loro famiglie naturali, si è dovuta escludere la far<r>agine di tutte le varietà uscite dalla scelta artificiale e dalla ibridazione.

[6] È ben vero che in molti casi, siffatte varietà artificiali, sia per la bizzarria delle forme, sia per la bellezza dei colori, interessano gli amatori assai più delle buone specie. Ma, attesa la loro grande mutabilità, sarebbe stato forse impossibile, avendone pure avuta larga conoscenza, trattarle con quegli stessi | criteri scientifici che valgono a determinare e classificare le specie originarie e tenaci.

[7] In questa rassegna non vennero dunque registrate le numerosissime piante ornamentali, derivate in Europa e in altri paesi da modificazioni di vere e buone specie, dalla coltura delle quali, o il caso o l'arte,⁸⁰ fecero uscire discendenti diversi, ove apparvero caratteri nuovi,⁸¹

⁷⁵ In assenza di fonti certe indicate dal Paolucci può forse giovare alla comprensione della portata dell'opera sapere che in un testo coevo (1889²) Cazzuola e Nencioni si fermavano a 200 nell'indicare al lettore il numero di specie ornamentali presenti in Italia. Nel 2016 un rapporto del *Royal Botanic Gardens, Kew* ha indicato che sarebbero 391 mila le specie di piante attualmente note alla scienza. Di queste, il 94 per cento è rappresentato da piante potenzialmente ornamentali.

⁷⁶ Dal fr. *en plein air*: espressione usata per indicare allevamenti vegetali fuori serra.

⁷⁷ Dal lat. *tepidarium*: serra in ferro, non riscaldata, usata come riparo per le piante durante la stagione invernale.

⁷⁸ Dall'arab. *narangi*: serra in muratura di forma allungata e sovente dotata sul lato meridionale di grandi aperture, usata come riparo per gli agrumi posti in vaso durante la stagione invernale. Per un approfondimento cfr. <https://www.teknoiring.com/wikitecnica/storia/aranciera/>.

⁷⁹ Gli ibridi sono piante nate dall'incrocio di specie diverse (generalmente però dello stesso genere); si parla invece di varietà se le diversità sono già presenti in natura.

⁸⁰ cfr. Darwin, *L'origine delle specie*, capp. 1 e 2, laddove si parla di variazioni "allo stato domestico" e di variazioni "allo stato di natura".

⁸¹ "[...] gli organismi devono essere sottoposti a nuove condizioni di esistenza per diverse generazioni perché possa prodursi una qualsiasi variazione di notevole entità". Ibid., 89.

che al coltivatore premette di mantenere, talvolta con difficile cura,⁸² tanto nella mole, quanto nella forma o nel colore, sia degli organi vegetativi, sia di quelli fiorali.

[8] Nelle piante erbacee i prodotti della ibridazione e le forme ottenute coi vari mezzi della coltura e della selezione artificiale, furono di gran lunga più numerosi in confronto degli alberi. E ciò principalmente perché in quelle la durata della vita è più breve, maggiore la loro naturale plasticità morfologica, assai più rapida la moltiplicazione o per seme o per talea⁸³ o per rizomi o per bulbi.⁸⁴

[9] È così ad esempio che da una sola specie di giacinto, di ranuncolo, di cineraria, da due specie di crisantemo, di dalia<, > da poche specie di pelargonio, di tulipano, di viola ecc. si ottennero centinaia e anche migliaia (giacinti 2500)⁸⁵ di varietà, continuamente mutabili alla loro volta e che mentre fuggono, con la loro instabilità, a qualunque sistemazione, costituiscono una suppellettile di sommo interesse per i floricoltori.

[10] Nelle piante arboree, per ragioni fisiologiche opposte a quelle ricordate nelle piante erbacee, il numero delle varietà è, relativamente, ristretto, in particolar modo nelle famiglie che si riproducono per seme. Fanno eccezione quindi le specie legnose, in cui è facile la moltiplicazione per talea o per margotta,⁸⁶ come le azalee, le camelie, le gardenie, le rose.

[11] E tra le piante legnose stesse, quelle minori, cioè i suffrutici e gli arbusti, che concorrono alla ornamentazione dei giardini con i loro fiori e col vario colore delle foglie, come le piante erbacee, offrono <un> maggiore numero di varietà, a paragone dei grandi alberi, sia perché più facilmente si prestano alla mutabilità e alla selezione artificiale, sia perché in esse tale mutabilità è promossa con maggiore arte, e ricercata con maggiore premura. Si hanno, ad esempio, serie ammirabili di varietà nei generi: *Fuchsia*, *Azalea*, *Rhododendron*, *Camellia*, *Hibiscus*, *Abutilon*, *Spiraea*, *Syringa*, *Weigelia*, *Clematis*, *Hedera*, *Aucuba*, *Euonymus*, *Ligustrum*, *Nerium*, *Bouvardia* ecc.

[12] Tra i frutici merita speciale ricordo il gen<enere> *Rosa*,⁸⁷ la regina dei fiori entrata sotto il dominio dell'uomo dai tempi più remoti, tenuta in altissimo conto dai Greci e dai

⁸² “[...] un certo tipo di organizzazione, quando abbia incominciato a variare, continua a farlo nel corso di numerose generazioni. Non si ricordano casi di organismi variabili che abbiano cessato di variare allo stato domestico”. Ibid.

⁸³ La riproduzione per talea consiste nel recidere una piccola parte della pianta (un ramo, una foglia, parti di radici, bulbi) per piantarla nel terreno o immergerla in acqua, con lo scopo di creare una nuova pianta, del tutto autonoma dalla madre.

⁸⁴ La riproduzione per rizomi o bulbi consiste, similmente a quella per talea, nel taglio di sezioni di queste parti, contenenti ognuno almeno una gemma o un germoglio, che dovranno poi essere piantati singolarmente.

⁸⁵ Fu durante il XIX secolo che il giacinto raggiunse l'apice del suo successo, tanto che, a conferma di quanto indicato dal Paolucci – che qui, come in diversi luoghi del testo, non indica le fonti dei suoi dati – nel 1860 si contavano all'incirca duemila varietà.

⁸⁶ La riproduzione per margotta consiste nel far radicare un ramo ancora collegato alla pianta madre; ciò è possibile grazie alla capacità di alcune specie vegetali – soprattutto legnose – di emettere nuove radici dal fusto e dai rami (proprietà nota col nome di rizogenesi).

⁸⁷ Per una panoramica aggiornata del genere *Rosa* cfr. la scheda realizzata a cura del *Royal Botanic Gardens Kew*: <https://powo.science.kew.org/taxon/urn:lsid:ipni.org:names:30002432-2>.

Romani, proclive per sua natura alla ibridazione, facilmente sottomessa agli incroci, spinta a variazioni sempre nuove con diversi metodi di coltura. Dimodoché nel pelago delle sue numerosissime e incessanti varietà, è reso assai difficile, se non impossibile, rintracciare le specie originarie, dopo l'aggiunta di nuove razze alle poche stirpi antiche.

[13] Le diverse suddivisioni dei rosai, adottate dai floricultori, sono fondate spesso su criteri empirici, e piuttosto ché illuminarci nel rintracciare le specie selvatiche | da cui uscì la serie innumerevole delle rose domestiche, ne intralciano e arrestano anche la ricerca.⁸⁸

[14] Tra gli alberi ornamentali una sola famiglia, quella delle *Conifere*,⁸⁹ in mezzo a circa un centinaio di specie, coltivate oggi più abbondantemente in Italia, ci ha dato un buon numero di varietà artificiali, distinte più che altro per il portamento della chioma e per il colore delle foglie.

[I.II.] Giardini dell'epoca romana

[15] I Greci e i Romani, dotati di un sentimento estetico squisito, dovettero necessariamente tenere in gran pregio quel supremo ornamento, che è rappresentato sulla terra dalle piante e dai fiori.⁹⁰ A prescindere quindi dalle specie che essi vollero sacre, per la loro utilità diretta (piante agrarie) o indiretta (essenze dei boschi), ebbero cura di coltivare nei loro giardini, dei quali cercheremo in seguito di rievocare l'aspetto,⁹¹ i fiori più pregiati o per il colore o pel profumo, noti al mondo antico.

[16] La mitologia, i poemi dell'antichità, ciò che resta delle storie di Grecia e di Roma, i rilievi scolpiti e gli affreschi salvati dalle rovine del tempo, sono le sorgenti ove possiamo attingere le notizie relative ai giardini delle età civili da noi più lontane.

[17] Ma è purtroppo da lamentare la scarsità di tali documenti, perché, negli scritti greci e romani, le piante ornamentali sono spesso ricordate per incidenza, confuse sovente con piante agrarie ed orticole, e nella descrizione di molte fra esse, non è detto ben chiaro se si mantenevano allo stato selvatico o erano già entrate nel dominio della domesticità. È da supporlo, ma molte volte non ci è dato di documentarlo.

[18] A significare il giardino usarono i Romani | la parola *hortus*⁹² (che doveva pronunciarsi, almeno in principio, *ghortus*), da cui derivò, come ognun vede, la parola italiana orto.

⁸⁸ La polemica procede al §121, interamente dedicato alla famiglia delle Rosacee.

⁸⁹ Trattata dettagliatamente al §40.

⁹⁰ Si aggiunga che: "mai, anche dopo aver sottomesso l'universo, i Romani perdettero la nostalgia delle loro tenute famigliari, sulle pendici delle colline del Lazio e nelle valli della Sabina". Grimal, *L'arte dei giardini*, 17.

⁹¹ "Nei primi testi latini in cui si tratta di giardini di piacere, il giardiniere è *topiarius*, cioè "paesaggista". La sua arte è l'*ars topiaria*, termine di cui gli storici moderni hanno troppo spesso limitato il senso affermando che si applicava solamente alla potatura pittoresca degli arbusti. In realtà questa potatura, di cui sappiamo che fu inventata e praticata dai giardinieri romani, è soltanto uno dei procedimenti dell'*ars topiaria*, e non appare che negli anni che precedettero immediatamente l'era cristiana, mezzo secolo circa dopo la nascita del giardino paesaggista romano". Ibid., 18.

⁹² Per un approfondimento cfr. il lemma "orto" del *Dizionario della lingua italiana* di Niccolò Tommaseo e Bernardo Bellini, <http://www.dizionario.org>.

Ma il senso che anche oggi noi attribuiamo all'orto, cioè quel recinto dove si coltivano particolarmente le piante alimentari o aromatiche da condimento, scaturisce evidentemente dal significato stesso che i Romani davano al loro *hortus* ove, se si allevavano le poche specie ornamentali a loro note, non mancavano le erbe propriamente orticole, che pare anzi avessero una certa predilezione. Tali sono ad esempio: la cicoria, la rucetta, il sisero⁹³ (venuto forse per la Grecia dall'Asia occidentale) <, > il capperi, l'aneto, la ruta, la senape, l'aglio, la cipolla, il lepidio, il cavolo, il porro, la maggiorana (d'origine persiana e quindi data a noi dai Greci) <, > la santoreggia, la zucca con il cocomero e il melone (venuti dalle Indie, probabilmente con la spedizione di Alessandro il Macedone), il carciofo, l'asparagio, la bietola, la rapa, il prezzemolo (apio), la pastinaca, il ravanello, l'elenio. E fra queste piante orticole, sono ricordate promiscuamente le specie ornamentali, come il narciso, il giglio, la viola, il papavero,⁹⁴ la bocca di leone, l'amaranto (Plinio,⁹⁵ Columella),⁹⁶ tanto da far credere che si allevassero insieme. La separazione quindi fra piante orticole e piante fiorifere da giardino è da ritenere si effettuasse gradatamente più tardi.

[19] Al principio del medio evo (secolo IX) l'abate Valafrido⁹⁷ nel suo poema l' <H>*ortulus*, ci descrive il giardino che continuava ad avere l'aspetto del <I'>|*hortus* romano, con ancora la coltura della salvia, della ruta,⁹⁸ dell'assenzio, della menta, della melissa, del sedano, del finocchio ecc. insieme alla rosa, al giglio, al papavero, al gladiolo.⁹⁹

⁹³ Sisaro (*Sium sisarum* L.), pianta comune dei luoghi umidi e paludosi, le cui radici vengono adoperate in cucina come quelle della carota.

⁹⁴ Celebre l'episodio del "taglio dei papaveri" narrato tanto da Livio nella sua opera *Ab Urbe condita libri* quanto da Plinio il Vecchio nella sua *Naturalis historia* (XIX, 169), gesto con cui Tarquinio il Superbo, re di Roma, suggerì a Sesto Tarquinio la presa di Gabii per mezzo dell'assassinio dei nobili del luogo: "*fuisse autem in honore apud Romanos semper indicio est Tarquinius Superbus, qui legatis a filio missis decutiendo papavera in horto altissima sanguinariū illud responsum hac facti ambage reddidit*".

⁹⁵ Caio Plinio Secondo, meglio conosciuto come Plinio il Vecchio (23–79 d.C.), autore della monumentale *Naturalis historia*, fu il primo a narrare di un *hortus* romano, quello – appunto – di Tarquinio il Superbo (vedi *supra*).

⁹⁶ Lucio Giunio Moderato Columella (4–70 d.C.), celebre per il suo *De re rustica*, rappresenta la maggiore fonte di conoscenza sullo stato delle scienze agrarie in epoca romana. Il *Liber X*, dedicato a Virgilio, il quale in numerosi passi delle *Georgiche* (IV, 116–124; 147–148) aveva lamentato di non poter dedicare una parte della sua opera al tema degli *horti*, è interamente dedicato all'argomento.

⁹⁷ Poeta, glossatore e letterato di pregio, nacque nella prima metà dell'800 d.C. Divenuto monaco benedettino dell'abbazia di Reichenau, sul lago di Costanza in Svizzera, scrisse un libello, *De cultura hortorum*, più comunemente noto col nome di *Hortulus*, nel quale descrisse il primo modello di orto medievale: esso, sebbene riveli il desiderio del monaco di ristorare la propria anima ed evocare il paradiso biblico – secondo i canoni della regola benedettina – rappresenta comunque il suo sincero bisogno di una natura che possa fornire giornalmente il proprio sostentamento.

⁹⁸ "Il bosco ombroso della ruta cerulea dipinge una piccola selva verdissima; la ruta dalle piccole foglie lanceolate con piccoli ombrelli [...] allontana dal corpo ogni tossina e danno". Franco Cardini, Massimo Miglio, *Nostalgia del paradiso. Il giardino medievale* (Roma-Bari: Laterza, 2020⁶), 19.

⁹⁹ Diversamente da quello che accadde in Oriente, dove i giardini non furono mai abbandonati, quest'arte conobbe in Occidente una lunga eclissi dopo la caduta dell'Impero romano: "senza dubbio i monasteri gli as-

[20] Ma allora fu che, nascendo la lingua italiana, essa serbò la parola orto per significare il recinto di coltura delle civaie,¹⁰⁰ e fu costretta a creare la parola giardino, che del resto scaturisce dallo stesso nome latino *hortus* (*ghortus*),¹⁰¹ per intendere l'altro recinto, destinato all'allevamento delle piante ornamentali.

[21] Così la voce *hortus* si ritrova in quella d'un dialetto tedesco, *gort'n*, da cui venne il tedesco classico attuale *garten*, e quindi le parole: *garden* (ing<lese), giardino, *jardin* (fra<n-cese>), *jardin* (sp<agnolo> - pronunciando con aspirazione *ghardin*)¹⁰² ecc.

[22] In una scrittura<, > riferendosi a Carlo il Calvo, nell'anno 849⁽¹⁾, occorre per la prima volta la parola *gardinum* o *gardinium*, dalla bassa latinità, ove si parla di uno stabilimento posto «*inter vineam et aedificia et gardinium*».¹⁰³

(1) Debbo questa notizia alla cortesia del valente filologo prof. mns. Giamagli.¹⁰⁴

[23] Si aggiunga che, allorquando si istituirono in Europa quelli che oggi si chiamano giardini botanici, prima in Italia a Venezia, a Padova, a Pisa, a Bologna,¹⁰⁵ e più tardi altrove, essi non furono destinati di preferenza alla coltivazione delle piante ornamentali, ma valsero specialmente come sussidio agli studi della medicina, che attribuiva allora grandi virtù a certe piante | o semplici, e perciò si chiamarono orti dei semplici.¹⁰⁶

[I.III.] Piante da fiore, allevate dai Romani

[24] Fra le piante che all'epoca romana si allevavano per la bellezza o l'odore dei fiori, sa ognuno che ebbe il primato la rosa, cantata e ricordata, può dirsi, da tutti i poeti dell'età latina, consacrata dalla mitologia, che la fece nascere dal sangue di Venere. E ram-

segnarono un ruolo all'interno della propria economia materiale e spirituale, ma [fu] un ruolo subalterno [...]". Grimal, *L'arte dei giardini*, 41.

¹⁰⁰ Dal lat. *cibaria*: nome generico di ogni legume, e spec. dei loro semi (fagioli, ceci, lenticchie, ecc.).

¹⁰¹ Qui il Paolucci commette un'inesattezza, dal momento che la parola 'giardino' origina da una radice indo-germanica: *Gart* o *Hart* (*Ghordho* secondo Kluckert); "non da *hortus* né da *viretum*". Per un approfondimento cfr. il lemma "giardino" del Tommaseo-Bellini.

¹⁰² Il paragrafo è prova di quell'interesse per le lingue del mondo che il Paolucci mai abbandonerà nel corso degli anni, redigendo numerosi quaderni d'esercizi in greco (tanto moderno quando ellenico) e, soprattutto, in spagnolo.

¹⁰³ Il testo a cui il Paolucci qui allude è reperibile all'interno della *Recueil des actes de Charles II le Chauve, roi de France. Tome 1 (840-860)*, in Ferdinand Lot, Georges Tessier, *Chartes et diplômes relatifs à l'histoire de France*, 1943.

¹⁰⁴ Nobile quanto longeva famiglia di Sebenico, in Dalmazia. Secondo la cronaca di Niccolò Tommaseo, i Giamagli si stanziarono in Ancona ai primi del 1700. Nel 1789 un ramo andò a stabilirsi a Polverigi, poco distante da Ancona, dove tuttora ha dimora. L'uomo cui qui il Paolucci rende omaggio è probabilmente monsignor Gualtiero Giamagli, nato a Polverigi il 14 marzo 1839 dove ebbe l'incarico di arciprete di lettere.

¹⁰⁵ Qui il Paolucci commette nuovamente un'inesattezza, dal momento che Venezia fu dotata di un proprio giardino botanico solamente nel 1810; Padova nel 1545, Pisa nel 1543, Bologna nel 1568. Assente, seppur degna di menzione, è Firenze, che fu dotata di un proprio Giardino dei Semplici nel 1545 da Cosimo I de' Medici.

¹⁰⁶ In lat. *horti simplicium*.

mentando l'uso larghissimo che i Romani facevano delle rose, con le quali intessevano ghirlande per i conviti⁽¹⁾, i sacrifici, i dei Lari, le tombe⁽²⁾, le glorie guerresche, convien pensare che della coltivazione delle rose molto s'interessassero.¹⁰⁷ Sappiamo infatti (Plinio) che ne distinguevano alcune razze,¹⁰⁸ cioè la *Rosa Pr<a>enestina*, la *Ca<m>pana*, la *Milesia*, la *T<rach>inia*, l'*Alabandica*, la *Spin<i>ola*⁽³⁾, già in allora uscita da poche specie originarie.

(1) «Et latet iniecta splendida mensa rosa» OVID.¹⁰⁹

(2) «Illa meo caros donasset funere crines, / molliter et tenera poneret ossa rosa» PROP.¹¹⁰

(3) E persino la rosa rifiorante di Pesto «biferique rosaria Paesti» VIRG.¹¹¹

[25] Tra queste, assai probabilmente era entrata nella domesticità la specie indigena, *Rosa gallica*,¹¹² dacché Plinio ci dice che le rose domestiche d'Italia uscivano, fin d'allora, anche da specie selvatiche. Ed esisteva pure, chiaramente descrittaci, la *Rosa centifolia*,¹¹³ che è la nostra comune rosa maggenga,¹¹⁴ splendida sempre, anche nella sua rusticità, per il colore e la forma, squisitamente profumata.

[26] Se si tiene conto dell'origine indiana di questa specie, è da credere che dalle Indie essa sia venuta in Grecia, donde fu trasportata in Italia.¹¹⁵ D'altronde il fatto che questa specie di rosa, che cresce oggi fra noi senz'alcuna cura, ha assunto il carattere biologico di pianta indigena, ci conferma nel ritenere antichissima la sua introduzione nei nostri | orti e giardini.

[27] Che le rose si coltivassero abbondantemente in Grecia è risaputo con certezza dagli scrittori di quel paese ed è particolarmente detto da Teofrasto,¹¹⁶ che ne distingue parecchie (non si può capire se varietà o specie) con odore e senza odore. E tanto nel-

¹⁰⁷ “La coltivazione delle rose fece grandi progressi, e se ne conoscevano un gran numero di varietà, di cui alcune provenivano dall'Italia meridionale ed altre erano state importate dalla Grecia”. Grimal, *L'arte dei giardini*, 26.

¹⁰⁸ *NH XXI*, 16–17. Otto, per l'esattezza: *Praenestina*, *Campana*, *Milesia*, *Trachinia*, *Alabandica*, *Spiniola*, *Centifolia* e *Graecula*.

¹⁰⁹ *Fasti V*, 336.

¹¹⁰ *Elegie I*, 17; 21–22.

¹¹¹ *Georgiche IV*, 119.

¹¹² *Rosa gallica* L., Sp. Pl.: 492 (1753).

¹¹³ *Rosa centifolia* L., Sp. Pl.: 491 (1753). *NH XXI*, 4.

¹¹⁴ Meglio nota con il nome di rosa di maggio.

¹¹⁵ L'origine e la provenienza della *Rosa centifolia* è tutt'oggi incerta: taluni sostengono che la si debba collocare nell'Olanda del XVII secolo, taluni nell'India del 1596. In ogni caso, è indubbia la sua natura di complesso ibrido di diverse specie di rose.

¹¹⁶ Si deve al greco Teofrasto (Θεόφραστος; 371–287 a.C.), discepolo di Aristotele e a cui succedette come scolarca nella direzione del Liceo, da tanti considerato come il padre della botanica, la prima catalogazione delle rose conosciute in Occidente. Nella sua *Historia plantarum* (Περὶ Φυτῶν Ἱστορίας) egli le cataloga non solamente in base al binomio con odore/senza odore, bensì anche secondo il numero dei petali (da cinque a cento, chiamate queste le *rhoda hekatontophylla*) e la bellezza del colore.

la lingua greca (ροδωνιά)¹¹⁷ quanto nella latina (*rosetum*, *rosarium*), abbiamo parole che rivelano come<, > nelle civiltà dei popoli greci e latini, le rose venissero coltivate anche allora gregarie, come si pratica oggi.

[28] Poche sono invero le altre piante, ornamentali per i loro fiori, che vengono ricordate nei libri greci e romani. E la maggior parte di esse è rimasta ancora negli attuali giardini, ma come piante volgari, coltivate talora anche nei nostri orti.

[29] Così sappiamo che negli *horti* romani (Plinio) si allevavano le piante seguenti: il papavero, di cui Tito Livio fa risalire la coltivazione ai tempi leggendari di Tarquinio il Superbo,¹¹⁸ nominato pure da Omero (νηπενθες)¹¹⁹ e venutoci quindi dal Levante, sua patria, per il tramite della Grecia; l'anemolo,¹²⁰ ove la mitologia simboleggiò le lacrime di Venere;¹²¹ l'adonide rossa,¹²² scaturita dal sangue di Adone; il giglio aranciato,¹²³ che è l'emeroallide di Dioscoride;¹²⁴ il giglio turco<, >¹²⁵ che risponde all'asfodelo (ασφοδελος)¹²⁶ dei greci; il nelumbio¹²⁷ (κυαμος¹²⁸ di Teofrasto)<, > che dalla sua terra nativa, l'Egitto, passò in Grecia; la mammola¹²⁹ o viola (τον)¹³⁰ e il giacinto⁽¹⁾,¹³¹ la violacciocca,¹³² già distinta da Plinio in bianca e rossa,¹³³ la violacciocca gial-

¹¹⁷ Cespuglio di rose, roseto. THPHR. *HP.* 2.2.1.

¹¹⁸ Vedi nota 18. "[...] *rex velut deliberabundus in hortum aedium transit sequente nuntio filii; ibi inambulans tacitus summa papaverum capita dicitur baculo decussisse*". *Ab Urbe condita libri* (I, 54)

¹¹⁹ Lett. che scaccia il dolore. *OD.* 4, 219–221: "ἔνθ' αὐτ' ἄλλ' ἐνόησ' Ἑλένη Διὸς ἐκγεγαυία: / αὐτίκ' ἄρ' εἰς οἶνον βάλει φάρμακον, ἔνθεν ἔπινον, / νηπενθές τ' ἄχολόν τε, κακῶν ἐπιλήθον ἀπάντων". Il termine *nepente* è un *hapax*, è cioè presente solamente in questo passo omerico in tutta la letteratura greca arcaica. THPHR. *HP.* 9.15.1.

¹²⁰ *Anemonoides* Mill., *Gard. Dict.* Abr. ed. 4: s.p. (1754).

¹²¹ Qui il Paolucci commette nuovamente un'inesattezza, dal momento che Venere, piangendo sul corpo morente di Adone, ucciso da un cinghiale scagliato dall'ira gelosa di Marte, generò dal contatto delle sue lacrime col terreno delle fragole da bosco.

¹²² *Adonis annua* L., *Sp. Pl.*: 547 (1753).

¹²³ *Lilium bulbiferum* L., *Sp. Pl.*: 302 (1753).

¹²⁴ Dioscoride Pedanio (Πεδάσιος Διοσκοουρίδης; 40–90) è stato un medico e botanico greco, nato sotto Nerone. È noto soprattutto per il suo *De materia medica*, un erbario medico che ebbe larga fortuna, rimanendo in uso sino al XVII secolo, eclissandosi poi con la venuta della moderna scienza medica. È da segnalare che, in assenza di fonti certe indicate dal Paolucci, il dato non può essere confermato. I due generi, *Lilium* Tourn. e *Hemerocallis* L., benché somiglianti in taluni aspetti morfologici, appartengono oggi a due famiglie diverse.

¹²⁵ *Hemerocallis fulva* L., *Sp. Pl.* ed. 2: 462 (1762).

¹²⁶ THPHR. *HP.* 1.10.7. Benché appartenenti alla stessa famiglia, quella cioè delle Asphodelaceae, *Hemerocallis* L. e *Asphodelus* L. sono oggi due specie diverse.

¹²⁷ *Nelumbo* Adans., *Fam. Pl.* 2: 76, 582 (1763).

¹²⁸ Fava egizia. THPHR. *HP.* 4.8.7.

¹²⁹ *Viola odorata* L., *Sp. Pl.*: 934 (1753).

¹³⁰ THPHR. *HP.* 1.13.2.

¹³¹ *Hyacinthus* Tourn. ex L., *Sp. Pl.*: 316 (1753)

¹³² *Matthiola* Aiton, *Hortus Kew.* 4: 119 (1812).

¹³³ *NH.* XXI, 64.

la;¹³⁴ il mughetto;¹³⁵ la ninfea;¹³⁶ il giglio bianco comune¹³⁷ (λειριον)¹³⁸ <, > che si ritiene anch'esso originario d'Oriente.¹³⁹ |

(1) Ricordati da Virgilio nei versi: «*qualem uirgineo demessum pollice florem / seu mollis uiolae seu languentis hyacinthi*». ¹⁴⁰

[30] Altre piante da fiori si ricordano pure da scrittori romani (Varrone,¹⁴¹ Columella) e cioè: il narciso¹⁴² (νάρκισσος);¹⁴³ la bocca di leone;¹⁴⁴ l'iride o giaggiolo¹⁴⁵ (Ιρις),¹⁴⁶ di cui gli antichi possedevano varie specie o varietà, come ci dice Plinio <: > «*floret [Iris] diversi coloris specie, sicut areus coelestis*»;¹⁴⁷ il fior di Giove o licnide¹⁴⁸ (λυχνις)¹⁴⁹ e l'immortale o amaranto¹⁵⁰ (*gompbrena* <in> lat., αειζων),¹⁵¹ originario delle Indie, donde venne in Grecia con la spedizione di Macedone, perciò detto anche amaranto d'Alessandro, e dalla Grecia in Italia⁽¹⁾.

(1) N<e> mancava l'aranciata calendula<, >¹⁵² che doveva essere la *caltha* di Virgilio. È ricordata infatti come pianta ornamentale insieme al giglio e al <lo> zafferano («*aut crocus alterna coniungens lilia caltha*» CIRIS).¹⁵³

¹³⁴ *Cheiranthus cheiri* L., Sp. Pl.: 661 (1753).

¹³⁵ *Convallaria majalis* L., Sp. Pl.: 814 (1753).

¹³⁶ *Nymphaea* L., Sp. Pl.: 510 (1753).

¹³⁷ *Lilium candidum* L., Sp. Pl.: 302 (1753).

¹³⁸ THPHR. HP. 9.16.6.

¹³⁹ L'areale originario di questa specie va dal sud della Macedonia del Nord al sud-ovest della Turchia, dal Libano a Israele.

¹⁴⁰ EN. XI, 59–60.

¹⁴¹ Il testo da cui il Paoluccio può aver desunto le informazioni che seguono è indubbiamente il *De re rustica*, opera didascalica in prosa del 37 a.C. del letterato e agronomo romano Marco Terenzio Varrone (116–27 a.C.), il cui *Liber X* è dedicato interamente alla cura del giardino.

¹⁴² *Narcissus* L., Sp. Pl.: 289 (1753).

¹⁴³ THPHR. HP. 6.8.1.

¹⁴⁴ *Antirrhinum majus* L., Sp. Pl.: 617 (1753).

¹⁴⁵ *Iris* L., Sp. Pl.: 38 (1753).

¹⁴⁶ THPHR. HP. 1.7.2.

¹⁴⁷ NH. XXI, 7. La parola *Iris*, in parentesi quadra nel testo, è aggiunta dal Paolucci e non compare nell'originale pliniano.

¹⁴⁸ *Lychnis flos-jovis* Desr., Encycl. 3: 644 (1792).

¹⁴⁹ THPHR. HP. 6.8.3.

¹⁵⁰ *Amaranthus* L., Sp. Pl.: 989 (1753).

¹⁵¹ Lett. pianta che non appassisce. THPHR. HP. 1.10.4.

¹⁵² *Calendula officinalis* L., Sp. Pl.: 921 (1753).

¹⁵³ *Appendix Vergiliana, Ciris*, 96–97: “[...] *deponunt flores aut suave rubens narcissus / aut crocus alterna coniungens lilia caltha*”.

[31] Di tali piante alcune si riscontrano negli affreschi di Pompei¹⁵⁴ (Comes),¹⁵⁵ quali il nelumbio,¹⁵⁶ il narciso,¹⁵⁷ l'iride,¹⁵⁸ il malvone,¹⁵⁹ l'amello,¹⁶⁰ senza dire delle rose.¹⁶¹

[32] È da rilevare infine che alcune altre piante floreali, ricordate più specialmente dai Greci, entrassero pure negli *horti* romani, come il cartamo o zafferanone¹⁶² (κνηκος)¹⁶³ preso dall'Egitto, il ricino¹⁶⁴ (κροτών)¹⁶⁵ venuto dalle Indie, il ginestrone giallo¹⁶⁶ (κτύτισος),¹⁶⁷ la saponaria¹⁶⁸ (στρουθειοσ),¹⁶⁹ il ciclamino¹⁷⁰ (κυκλαμινος),¹⁷¹ l'asfodelo giallo¹⁷² (ασφοδελοσ),¹⁷³ la scilla¹⁷⁴ (σκιλλα),¹⁷⁵ la peonia¹⁷⁶ (Παιονία),¹⁷⁷ la dafne¹⁷⁸ (θυμελαια),¹⁷⁹ il lillatro¹⁸⁰ (φιλυρέα).¹⁸¹

[33] Ma pur tenendo conto di tutte le piante da fiore note nell'antichità e passate qui in rassegna, ben poca cosa poteva essere il giardino floristico di Roma, per quanto sussidiato dall'arte estetica d'allora, in confronto del vero giardino nel senso moderno, arricchito dagli splendori di migliaia di piante esotiche. Vedremo come gli antichi, a dare tutta la nota gran-

¹⁵⁴ "Le case trovate negli scavi di Pompei ci fanno conoscere un gran numero di giardini, come quelli che potevano possedere le famiglie della piccola borghesia. Uno studio minuzioso delle impronte lasciate dalle radici nella cenere unito all'esame delle rappresentazioni dei giardini permette di avere qualche idea della flora di cui disponevano i Romani". Grimal, *L'arte dei giardini*, 25.

¹⁵⁵ Il testo cui il Paolucci qui è allude è l'*Illustrazione delle piante rappresentate nei dipinti pompeiani*, opera del 1879 del botanico napoletano Orazio Comes (1848–1917).

¹⁵⁶ Orazio Comes, *Illustrazione delle piante rappresentate nei dipinti pompeiani* (Napoli: Giannini, 1879), 45–47.

¹⁵⁷ Ibid., 42–43.

¹⁵⁸ Ibid., 34–35.

¹⁵⁹ *Alcea rosea* L., Sp. Pl.: 687 (1753). Ibid., 12–13.

¹⁶⁰ *Aster amellus* L., Sp. Pl.: 873 (1753). Ibid., 17–18.

¹⁶¹ Ibid., 65–66.

¹⁶² *Carthamus tinctorius* L., Sp. Pl.: 830 (1753).

¹⁶³ THPHR. HP. 1.13.3.

¹⁶⁴ *Ricinus communis* L., Sp. Pl.: 1007 (1753).

¹⁶⁵ THPHR. HP. 1.10.1.

¹⁶⁶ *Ulex europaeus* L., Sp. Pl.: 241 (1753).

¹⁶⁷ THPHR. HP. 4.16.5.

¹⁶⁸ *Saponaria officinalis* L., Sp. Pl.: 408 (1753).

¹⁶⁹ THPHR. HP. 6.4.3.

¹⁷⁰ *Cyclamen* L., Sp. Pl.: 145 (1753).

¹⁷¹ THEOCR. 5.123.

¹⁷² *Asphodeline lutea* Rchb., Fl. Germ. Excurs.: 116 (1830).

¹⁷³ THPHR. HP. 1.10.7.

¹⁷⁴ *Scilla* L., Sp. Pl.: 308 (1753).

¹⁷⁵ THPHR. HP. 7.9.4.

¹⁷⁶ *Paeonia* L., Sp. Pl.: 530 (1753).

¹⁷⁷ *Celidonia*. DIOOSC². 2.180a.

¹⁷⁸ *Daphne* L., Sp. Pl.: 356 (1753).

¹⁷⁹ *Timelea*. HN. XIII, 114.

¹⁸⁰ *Phillyrea latifolia* L., Sp. Pl.: 8 (1753).

¹⁸¹ *Filirea*. THPHR. HP. 1.9.3.

diosità ai loro *horti*, dovettero ricorrere ad altri | sussidi della bellezza vegetale, oltre quelli forniti dall'arte statuaria e architettonica.

[34] Basterebbe fare un semplice confronto: i Romani possedevano soltanto, allo stato domestico, una trentina d'erbe da fiore, mentre oggi si hanno in Italia parecchie migliaia di piante erbacee ornamentali, in specie o varietà o ibridi, diverse fra loro per il portamento, la figura e la tinta delle foglie, i colori dei fiori che ripetono la più ricca e vaga scala cromatica. Quanti accordi, quante combinazioni di toni e di armonie visive, in confronto delle poche note colorate che potevano usare, coi loro fiori, gli antichi! Come la musica del <R>inascimento, da Rossini su su fino a Verdi, in paragone delle canzonette di <due> secoli fa.

[35] Il giardino quindi dell'epoca antica, nel senso che noi oggi gli attribuiamo, cioè di un allevamento di piante erbacee o quasi, pregiate per i colori dei fiori, sarebbe stata una cosa assai modesta, inadeguata alla grandiosità delle altre opere artistiche del popolo greco e romano.

[36] Ecco perché i pochi fiori di quel tempo si allevavano negli *horti*, più per raccogliarli, usandone ad abbellimento della persona e delle feste, che per crearne un'opera d'arte, sto per dire vivente, riunendoli, aggregandoli nelle aiuole, nei bastieri, come oggi si costuma.

[37] A sostegno di quanto espongo, vi è da considerare che i Romani e i Greci, per supplire alla scarsità delle piante da fiore, nei loro orti minori, vi allevavano alcune specie di erbe odorose, tramandate nell'orto italiano fino ai tempi nostri. |

[38] Dell'Italia romana si noverano ad es<empio>: lo spigonardo,¹⁸² la menta,¹⁸³ il dittamo,¹⁸⁴ la melissa,¹⁸⁵ il serpillo,¹⁸⁶ il maro,¹⁸⁷ la matricaria,¹⁸⁸ il basilico,¹⁸⁹ il tanaceto,¹⁹⁰ l'assenzio,¹⁹¹ l'abrotano,¹⁹² venute in parte dall'Oriente, in parte prese dalla nostra flora indigena.

[39] Ma allora, domandiamoci, che cosa erano, nella loro indiscussa sontuosità, i famosi *horti* di Sallustio, di Lucullo,¹⁹³ di Mecenate, di Plinio, dei Cesari, di Pompeo, di Adria-

¹⁸² Var. meno comune di spigonardo. *Lavandula dentata* L., Sp. Pl.: 572 (1753).

¹⁸³ *Mentha* L., Sp. Pl.: 576 (1753).

¹⁸⁴ *Dictamnus albus* L., Sp. Pl.: 383 (1753).

¹⁸⁵ *Melissa officinalis* L., Sp. Pl.: 592 (1753).

¹⁸⁶ *Thymus serpyllum* L., Sp. Pl.: 590 (1753).

¹⁸⁷ Comunemente noto come erba dei gatti. *Teucrium marum* L., Sp. Pl.: 564 (1753).

¹⁸⁸ Comunemente nota come camomilla. *Matricaria chamomilla* L., Sp. Pl.: 891 (1753).

¹⁸⁹ *Ocimum basilicum* L., Sp. Pl.: 597 (1753).

¹⁹⁰ *Tanacetum vulgare* L., Sp. Pl.: 844 (1753).

¹⁹¹ *Artemisia absinthium* L., Sp. Pl.: 848 (1753).

¹⁹² *Artemisia abrotanum* L., Sp. Pl.: 845 (1753).

¹⁹³ Gli *horti* Luculliani si estendevano dall'attuale scalinata di piazza di Spagna sino a Villa Borghese; il dislivello del terreno allora presente venne colmato da terrazze con scalinate. Stando ai documenti, Lucullo fece piantare sulla terrazza principale alcuni alberi che, cent'anni dopo la sua morte, erano cresciuti in tutto il loro splendore, divenendo così una rappresentazione unica dell'idea del *rus in urbe*. Ehrenfried Kluckert, *Giardini d'Europa. Dall'antichità a oggi* (Milano: Könemann, 2000), 17. Sarà proprio questo sistema a terrazze sovrapposte ad ispirare, nel 1503, al Bramante il progetto per i suoi Giardini del Belvedere, con i quali "è tutta l'estetica del giardino romano che rinasce". Grimal, *L'arte dei giardini*, 62.

no,¹⁹⁴ di Nerone? <E> che cosa i κηποι¹⁹⁵ di Epicuro, dell'Accademia di Atene, i paradisi di Ciro il persiano, l'incantevole giardino delle Esperidi?⁽¹⁾

(1) Lo vedremo tra poco, dopo altre indagini che ci permetteranno di ricostruire il giardino <r>omano in ogni sua parte.

[I.IV.] Alberi ornamentali dell'età romana

[40] Ricercando unicamente sotto il punto di vista della flora ornamentale, noi possiamo arguire che l'abbellimento principale dei luoghi di delizia ove Greci e Romani, assetati di piacere, traevano ispirazione ai loro canti e nascondevano la voluttà dei loro vizi, doveva essere fornito dagli alberi, sia per la loro durabilità, sia per la mole, sia per il fascino che essi valgono a spiegare nel sentimento di un esteta, sia per il misticismo che vi annetteva la civiltà di quei tempi, scegliendo alcuni alberi come emblemi o personificazioni o pronubi del sensuale mito pagano.

[41] Sa ognuno, ad es<empio>, come l'alloro,¹⁹⁶ che era coltivato anche | gregario (*laurum*), fosse sacro ad Apollo e godesse la maggiore celebrità, per il preteso potere d'infondere l'entusiasmo ai poeti e lo spirito di profezia.¹⁹⁷ Veniva piantato accanto alle porte dei palazzi imperiali e attorno ad essi e Plinio, con Cicerone, lo chiama: «*gratissima domibus ianatrix*». ¹⁹⁸ Il mirto,¹⁹⁹ emblema degli amanti,²⁰⁰ dedicato a Venere,²⁰¹ usato sovente nei ludi della dea,²⁰² doveva allevarsi copiosamente nel *myrtetum*. Così l'edera,²⁰³ sacra a Bacco dai Greci, doveva essere largamente sparsa nei giardini, dacché si usava anche coronarne le deità protettrici di questi. E così dicasi pure della quercia,²⁰⁴ sacra a Giove,²⁰⁵ del pioppo²⁰⁶ a Ercole.

¹⁹⁴ Ibid., 18–19.

¹⁹⁵ Giardini, orti, parchi.

¹⁹⁶ *Laurus nobilis* L., Sp. Pl.: 369 (1753).

¹⁹⁷ Presunto potere dato dal consumo delle sue foglie che sono all'uomo in parte velenose e in parte inebrianti.

¹⁹⁸ *NH.* XV, 127.

¹⁹⁹ *Myrtus communis* L., Sp. Pl.: 471 (1753).

²⁰⁰ Considerato dai romani come una rappresentazione dell'amore e per questo soprannominato da Plinio «*Myrtus coniugalis*», era uso comune ornarne i banchetti di nozze come augurio di un sereno e fecondo sposalizio.

²⁰¹ Così racconta Catone all'interno dell'ottavo libro del suo *De Agricultura*: «nei pressi di una città è consigliabile piantare un giardino (*sub urbe hortum*) con ogni genere di verdura e fiori per le corone, cipolle, mirto per la sposa, mirto bianco e mirto nero, alloro selvatico e alberi di noce». Kluckert, *Giardini d'Europa*, 15.

²⁰² Le donne che prendevano parte alle feste (ludi) in onore della Venere Mirtea se ne cingevano le braccia, il capo e le caviglie, sperando che il suo potere potesse accendere negli uomini il desiderio.

²⁰³ *Hedera helix* L., Sp. Pl.: 202 (1753).

²⁰⁴ *Quercus* L., Sp. Pl.: 994 (1753).

²⁰⁵ Come i greci, anche i romani consideravano la quercia sacra a Giove, facendola assurgere a emblema di virtù, forza, coraggio, dignità e perseveranza. Per un approfondimento sulle piante sacre ai romani cfr. <https://www.romanoimperio.com/2018/03/piante-sacre-romane.html>.

²⁰⁶ *Populus* L., Sp. Pl.: 1032 (1753).

[42] Il cipresso²⁰⁷ fu tramandato ai latini come emblema del dolore, dai Greci²⁰⁸ che lo trovarono selvatico nell'arcipelago. Il platano orientale,²⁰⁹ principale ornamento dei giardini dell'Accademia di Atene,²¹⁰ venne a Roma verso l'epoca della sua conquista dai Galli, e tanto i Romani ne apprezzarono la grande bellezza, da coltivarlo abbondantemente nei loro *platanon*, ad imitazione dei Greci (*πλατανων*).

[43] A tali alberi, che sono fra i più maestosi, compresa l'edera²¹¹ che vi <sale>, si aggiungano tutti gli altri coltivati nell'antichità, indispensabili a completare l'adornamento di un parco. Rammentiamo, fra essi, il leandro,²¹² effigiato anche a Pompei;²¹³ il melograno,²¹⁴ che si ritiene portato in Roma da Cartagine;²¹⁵ la palma,²¹⁶ consacrata dai poeti agli eroi e alla vittoria; il pistacchio,²¹⁷ tratto dalla flora indigena ed entrato nelle colture d'Italia ai tempi di Tiberio;²¹⁸ il tiglio,²¹⁹ grato anche all'ape, per il miele de' suoi fiori fragranti (Virgilio);²²⁰ il corbezzolo,²²¹ dai rami e dai frutti di corallo, di cui Virgilio mirifica l'ombra soave in quei versi:

*Muscosi font<e>s et somno mollior herba,
et quae vos rara viridis tegit arbutus umbra;*²²²

²⁰⁷ *Cupressus* L., Sp. Pl.: 1002 (1753).

²⁰⁸ Si deve al personaggio di Cipariso (*Κυπάρισσος*) la funesta fama del cipresso. Figlio di Telefo, e quindi nipote del semidio Eracle, fu uno dei ragazzi più amati dal dio Apollo. Compagnia prediletta di Cipariso era un bel cervo, il quale un giorno, sfortunatamente, cadde preda di un giavellotto scagliato dallo stesso ragazzo. Il dolore fu tale e tanto che il giovane si mutò in cipresso, il quale divenne da allora emblema del lutto e dell'inconsolabile dolore della morte. Nella versione di Ovidio (*Metamorphosēon* X, 106) Cipariso avrebbe chiesto allo stesso Apollo di far scorrere per sempre le sue lacrime, così spiegando le goccioline di resina presenti sul fusto del cipresso, del tutto simili ad un pianto eterno.

²⁰⁹ *Platanus orientalis* L., Sp. Pl.: 999 (1753).

²¹⁰ È noto un brano di Plutarco in cui si racconta come lo statista ateniese Cimone fece piantare alcuni platani intorno all'agorà e dispose in aggiunta la collocazione di diverse piante in città, soprattutto lungo i canali e le condutture idriche che portavano l'acqua ai chioschi. "Per Platone questo sistema idrico collegato ai giardini e alle zone alberate era uno degli elementi ideali e fondamentali dell'urbanistica, come riporta nel sesto libro delle sue *Nomoi*". Questo sistema prese il nome di *oikia kai kepos*. Kluckert, *Giardini d'Europa*, 14.

²¹¹ Scrive Cicerone in una lettera a Quinto: "vorrei complimentarmi con il tuo giardiniere. Ha rivestito tutto di edera, a partire dalla base della villa alle colonne lungo il portico, così da dare l'impressione che le statue stiano facendo giardinaggio o vendendo l'edera". Ibid., 16.

²¹² Var. meno comune di oleandro. *Nerium oleander* L., Sp. Pl.: 209 (1753).

²¹³ Comes, *Illustrazione delle piante rappresentate nei dipinti pompeiani*, 47–48. Il leandro sarebbe forse, secondo il Comes, la pianta più comunemente rappresentata a Pompei (si vedano il viridario della casa n. 10, reg. VII, Is VII, decumano min.; la casa di Olconio, n. 4; le botteghe n. 4 e 5 ecc.).

²¹⁴ *Punica granatum* L., Sp. Pl.: 472 (1753).

²¹⁵ Nonostante il nome, assegnato lui da Plinio, possa far pensare ad un'origine in tal senso, l'ipotesi oggi più corroborata lo vede provenire dall'Asia.

²¹⁶ *Chamaerops humilis* L., Sp. Pl.: 1187 (1753).

²¹⁷ *Pistacia vera* L., Sp. Pl.: 1025 (1753).

²¹⁸ Racconta Plinio (*NH*. XV, 83) che fu Lucio Vitellio (5 a.C.-51), legato dell'imperatore Tiberio in Siria, il primo a dedicarsi in Italia all'allevamento di pistacchi.

²¹⁹ *Tilia europaea* L., Sp. Pl.: 514 (1753).

²²⁰ *Georgiche* IV, 149–227.

²²¹ *Arbutus unedo* L., Sp. Pl.: 395 (1753).

²²² *Bucoliche* VII, 45–46.

l'agnocasto,²²³ apprezzato dai tempi più remoti; e poi il bosso o mortella,²²⁴ di cui Virgilio ammirava la folta chioma... <: > «*et juvat undantem Buxo*»;²²⁵ il corniolo,²²⁶ consacrato dai Romani, che ne recingevano di muri le piante;²²⁷ l'olivo di Boemia o eleagno,²²⁸ trasportato dall'Asia in Grecia e a Roma (*Ziziphus Cappadocica* (?) di Plinio); il ligustro,²²⁹ tenuto in pregio per il candore dei fiori (*alba ligustra*);²³⁰ il viburno <, >²³¹ di cui dice Virgilio, alludendo alla sua coltivazione: «*quantum lenta solent inter viburna cupressi*»;²³² l'acacia vera²³³ (da non confondersi con la nostra comune robinia)²³⁴ tradotta dall'Egitto, effigiata nei dipinti pompeiani;²³⁵ l'aloe di Grecia,²³⁶ il moro nero ricordato da Plinio e da Virgilio,²³⁷ dipinti pure a Pompei (Comes).²³⁸

[44] Né, a complemento delle colture di alberi ornamentali, potevano mancare certe conifere allora note in Europa. Ricordiamo che Virgilio ammira la bellezza del pino²³⁹ nei giardini, confrontandolo al frassino selvatico:²⁴⁰ «*Fraxinus in silvis pulcherrima, pinus in horto*». ²⁴¹ Il tasso²⁴² <lo> avranno forse i Romani bandito dal novero delle conifere ornamentali, dacché ne ritenevano velenosa perfino l'ombra;²⁴³ seppure, insieme al cipresso, non l'usavano come pianta funebre, essendo esso triste emblema, portato ad ombreggiare le rive dello Stige e di Acheronte.²⁴⁴ Invece

²²³ *Vitex agnus-castus* L., Sp. Pl.: 638 (1753).

²²⁴ *Buxus sempervirens* L., Sp. Pl.: 983 (1753).

²²⁵ *Georgiche* II, 437.

²²⁶ *Cornus mas* L., Sp. Pl.: 117 (1753).

²²⁷ Dopo che, per provare la sua prestantza, Romolo scagliò un'asta dall'Aventino e lì dove la punta s'immerse nel terreno nacque un corniolo, esso divenne sacro per i Romani, i quali – per sempre venerarlo – lo custodirono con un muro (Plutarco, *Bioi Παράλληλοι* I, 20).

²²⁸ *Elaeagnus angustifolia* L., Sp. Pl.: 121 (1753).

²²⁹ *Ligustrum* L., Sp. Pl.: 7 (1753).

²³⁰ *Bucoliche*, Egloga II: “*alba ligustra cadunt, vaccinia nigra leguntur*”.

²³¹ *Viburnum* L., Sp. Pl.: 267 (1753).

²³² *Bucoliche*, Egloga I.

²³³ *Acacia* Mill., Gard. Dict. Abr.: s.p. (1754).

²³⁴ *Robinia pseudoacacia* L., Sp. Pl.: 722 (1753).

²³⁵ Comes, *Illustrazione delle piante rappresentate nei dipinti pompeiani*, 7–8. Si veda la casa di Adone, n. 18, reg. VI, Is VIII.

²³⁶ *Aloe vera* Burm.f., Fl. Indica: 83 (1768).

²³⁷ *Morus nigra* L., Sp. Pl.: 986 (1753). Secondo Plinio (*NH.* XVI, 25) il gelso è il più saggio degli alberi perché, cessato l'inverno, è il primo a rivestirsi di foglie. Virgilio ne parla invece all'interno delle *Bucoliche* (VI, 22): “*Sanguineis frontem moris, et tempora pingit*”.

²³⁸ Comes, *Illustrazione delle piante rappresentate nei dipinti pompeiani*, 38–39. Interamente rappresentato nel peristilio della casa n. 18, reg. V Is I, cardo (comunemente nota come casa del toro).

²³⁹ *Pinus* L., Sp. Pl.: 1000 (1753).

²⁴⁰ *Fraxinus* L., Sp. Pl.: 1057 (1753).

²⁴¹ *Bucoliche*, Egloga VIII: “*Fraxinus in silvis pulcherrima, pinus in horto, populus in fluviis, abies in montibus alti*”.

²⁴² *Taxus baccata* L., Sp. Pl.: 1040 (1753).

²⁴³ Velenoso in ogni sua parte (corteccia, foglie, semi, radici) a causa degli alcaloidi presenti nei suoi tessuti (soprattutto taxani), esso fu per questo impiegato dai greci – che lo chiamarono per l'appunto *tóxon* – per la fabbricazione di dardi letali.

²⁴⁴ *EN.* VI, 295-330.

avranno compreso tra le conifere d'ornamento l'eccelso abete,²⁴⁵ di cui molto apprezzavano e largamente usavano il legno. |

[45] E ora si noti che quasi tutti gli alberi ornamentali che abbiamo ricordati e di cui è accertata la coltivazione negli antichi tempi, sono piante sempreverdi.²⁴⁶ I Romani dovevano quindi dare il carattere di una verdura perenne ai luoghi di delizia ove si allevavano. Da qui pertanto i nomi di *viridarium*, *viridia*, usati spesso dai latini come sinonimi della nostra parola giardino.

[I.V.] Aspetto del giardino romano

[46] Ecco adunque il giardino romano che ci si delinea in tutta la sua grandiosità, con i suoi viali di platani, di pioppi, di elei, ove già nella superba Roma Imperiale, come oggi, svolazzavano le cornacchie («*ante sinistra cava monuisset ab ilice cornix*» VIRG.²⁴⁷), coi suoi recessi ombrosi e fragranti (*amoena vire<c>ta*)²⁴⁸ dell'alito dei pini e del profumo di tigli e di leandri fioriti<, > coi suoi boschetti d'alloro (*laureta*), con seducenti nascondigli di mirto⁽¹⁾, con le sue siepi di bossi, con le spalliere di rose, con le edere abbarbicanti e con le altre piante legnose che abbiamo in precedenza nominate⁽²⁾.

(1) «*gratissima <...> formosae myrtus Veneri*» VIRG.²⁴⁹

(2) E fra queste piante disposte con arte squisita in spaziate di radure ove il sole concedesse le zolle fiorite, era profuso anche il superbo ornamento complementare dell'arte architettonica, della statua, delle fontane e di quant'altro fosse degno di aumentare la meravigliosa bellezza di quei luoghi di delizia in quell'*alma* Roma ove tutto era grande, tutto era bello, tutto pareva dovesse pure essere eterno.

[47] Che tale fosse in realtà il giardino romano, è confermato specialmente dagli scritti di Plinio il Giovane.²⁵⁰ Così nella lettera ad Apollinare,²⁵¹ descrivendo egli la sua *Tusculana*,²⁵²

²⁴⁵ *Abies* Mill., Gard. Dict. Abr.: s.p. (1754).

²⁴⁶ Maniero, *Fitocronologia d'Italia*, 7. «Pur nella consapevolezza che negli impianti più datati la distinzione fra la funzione ornamentale e quella utilitaristica era spesso impercettibile, possiamo dire [...] che gli antichi giardini italiani erano realizzati con un numero limitato di specie e varietà, soprattutto sempreverdi».

²⁴⁷ *Bucoliche*, Egloga IX.

²⁴⁸ Emerge qui, in questi toni lirici, il *topos* del *locus amoenus*, L'uso del vocabolo *amoenus* rimanda con inequivocabile chiarezza al lessico virgiliano (dichiarata fonte del Paolucci), che così chiama sempre la sua bella natura (ad es. *EN*. V, 734 e VII, 30). Echeggia qui soprattutto l'approdo di Enea all'Elisio (VI 638 ss.) laddove il paesaggio è dipinto in questi termini: “[*d*]evenere locos laetos et amoena virecta / fortunatorum nemorum sedesque beatas. / Largior hic campos aether et lumine vestit / purpureo, solemque suum, sua sidera norunt”. Come fa notare Servio nel suo commento all'opera, *amoenus* è posto in diretto rapporto con la parola *amor* (un nesso analogo a quello presente nei vocaboli tedeschi *Liebllich* e *Liebe*). I luoghi ameni sono dunque quelli che hanno come scopo il solo godimento dell'animo come – appunto – il giardino.

²⁴⁹ *Bucoliche*, Egloga VII.

²⁵⁰ Nipote di Plinio il Vecchio, e da lui adottato dopo la morte del padre, Gaio Plinio Cecilio Secondo (61/62–114 circa) è celebre soprattutto per il suo epistolario (*Epistularum*): composto da 371 lettere, di cui 72 compongono la sua corrispondenza con l'imperatore Traiano. Esse rappresentano una fonte di immenso valore per lo studio e la conoscenza dell'Impero romano.

²⁵¹ *Epistularum* V, 6.

²⁵² Una villa che egli possedeva in *Tuscis*, nell'area di Colle Plinio.

ricorda le siepi di bosso e di altre piante, ad arte modellate e tosate, gli allori, i mirti, i platani e, se accenna alle aiuole fiorite, dice più specialmente di porte e di finestre attorniate di verdura. Allorché parla della villa di Caninio Rufo a Como,²⁵³ ne esalta i viali e il *platanon opacissimus*, per dire delle fitte ombre, specialmente gradite, come già dissi, ai Romani.

[48] Ma se tanta parte avevano gli alberi nei giardini d'allora, ciò non toglie che vi si lasciassero, come si pratica oggi nei nostri parchi, quegli spazi che aggiungevano alla bellezza delle ombre gli splendori del sole. E in questi spazi si saranno allevati i pochi fiori che i Romani conoscevano. |

[49] Si aggiunga che alla flora ornamentale arborea, probabilmente partecipavano allora anche gli alberi da frutto. Plinio serviva a Gallo dei fichi e dei mori che adornavano il suo giardino di Laurento. Si sa inoltre che i Romani coltivavano le piante da frutto gregarie nel loro *pometum*, che avrà servito anche d'ornamento campestre, traendone forse esempio dai popoli d'Oriente.²⁵⁴ Sappiamo infatti che cosa fosse il giardino delle Esperidi, posto nella Cirenaica, descritto nel Periplo di Scyraz: tra i mirti, gli allori e l'edera, vi sono noverati molti alberi da frutto, oltre gli aranci o cedri che anche oggi si coltivano colà e che s'introdussero in Italia più tardi.

[I.VI.] Giardini del medio evo²⁵⁵

[50] E con l'arbusto che ci dà il profumato frutto chiamato cedro,²⁵⁶ noi entriamo nel periodo medievale del giardinaggio italiano. Sebbene infatti il cedro, noto a Plinio²⁵⁷ e ai Greci (μήλον μηδικόν)²⁵⁸ venisse portato dalle Indie nella Persia e nella Media, dopo la spedizione d'Alessandro, non si acclimatò in Italia se non nel V secolo,²⁵⁹ pare per opera di Palladio.

²⁵³ *Epistularum* I, 3: “[q]uid agit Comum, tuae meaeque deliciae? Quid suburbanum amoenissimum, quid illa porticus uerna semper, quid platanon opacissimus, quid euripus uiridis et gemmeus, quid subiectus et seruiens lacus, quid illa mollis et tamen solida gestatio, quid balineum illud quod plurimus sol implet et circumit, quid triclinia illa popularia illa paucorum, quid cubicula diurna nocturna?”

²⁵⁴ “Alla metà del primo secolo dopo Cristo, i giardini e i pomari dell'aristocrazia romana erano assegnati a schiavi siriani o cilici ritenuti abilissimi nell'arte del giardinaggio, e probabilmente a loro si deve in Italia l'attecchimento del pesco (*Prunus persica* L.) e dell'albicocco (*Prunus armeniaca* L.) che, come indicano i nomi, provenivano dall'interno dell'Asia. Allora, i loro frutti erano tanto apprezzati da essere considerati esotici e senza prezzo”. Luigi Zangheri, Brunella Lorenzi, Nausikaa N. Rahmati, *Il giardino islamico* (Firenze: Olschki, 2006), 54.

²⁵⁵ “Il giardino [...] nel medioevo, come lo raccontano le fonti più accessibili, [...] è un'idea ed un'allegoria, piuttosto che una realtà: la proiezione di una rarefatta gerarchia sociale, spesso espressione di una perfezione irraggiungibile e di un mondo perfetto [...] il giardino è un paradiso in terra”. Cardini, Miglio, *Nostalgia del paradiso*, VI; Kluckert, *Giardini d'Europa*, 20–31; Grimal, *L'arte dei giardini*, 41–53.

²⁵⁶ *Citrus medica* L., Sp. Pl.: 782 (1753).

²⁵⁷ Noto ai romani col nome di mela assira e originario, secondo Plinio, della Media, una vasta regione dell'antica Persia.

²⁵⁸ Lett. alla maniera dei Medi.

²⁵⁹ Qui il Paolucci commette nuovamente un'inesattezza, dal momento che, come documentano Zangheri *et al.*, l'attecchimento del cedro in Italia avvenne sul chiudersi del I secolo, divenendo una pianta ornamentale delle

[51] Dopo il cedro, forse nel XIII secolo (Clarici),²⁶⁰ s'introdussero tra noi l'arancio amaro,²⁶¹ probabilmente all'epoca delle Crociate,²⁶² e il limone,²⁶³ ambedue di origine ugualmente indiana.²⁶⁴ Assai più tardi, cioè in epoca moderna dal XVI secolo, si ebbe dalla Cina l'arancio dolce.²⁶⁵

[52] Del resto poche notizie ho potuto raccogliere sull'accrescersi delle piante ornamentali, sia degli alberi, sia dei fiori, nei mezzi tempi.²⁶⁶ Però se di qualche poco aumentò il numero delle specie erbacee che scaturirono, più che altro, dalla flora selvatica indigena, pare non avanzassero i progressi del giardinaggio. È da ritenere invece | che nell'arte di quest'ultimo assai si decadde in paragone della precedente età romana.²⁶⁷

[53] Tuttavia, da quanto lasciò scritto sui fiori l'imperatore Costantino IV,²⁶⁸ detto Pogonato, del VII secolo, sembra che a Costantinopoli, per opera specialmente dei turchi,²⁶⁹ si coltivassero in quel tempo molte piante di giardino. Certo è bizantina l'origine

ville e dei giardini romani. I cedrati, racconta Florentino in un testo conservato all'interno della *Geoponica* di Cassiano Basso: "si tengono lungo i muri, che stendendosi, prospettando il mezzogiorno, da occidentale ad oriente, e si coprono durante l'inverno con delle stuoie". Zangheri, Lorenzi, Rahmati, *Il giardino islamico*, 55.

²⁶⁰ Il testo cui il Paolucci qui è allude è l'*Istoria e coltura delle piante che sono pe'l fiore più ragguardevoli, e più distinte per ornare un giardino in tutto il tempo dell'anno* del cartografo e botanico anconetano Paolo Bartolomeo Clarici (1664–1725), pubblicato postumo nel 1726.

²⁶¹ *Citrus aurantium* L., Sp. Pl.: 783 (1753).

²⁶² Secondo la cronaca di Al Musudi, prosatore arabo del X secolo: "il limone rotondo venne recato dall'India dopo l'anno 300 dall'Egira e fu dapprima seminato nel paese d'Oman. Di là fu portato a Bassora, nell'Irak e nella Siria ove divenne comunissimo [...] Né prima d'allora si conosceva". Zangheri, Lorenzi, Rahmati, *Il giardino islamico*, 57.

²⁶³ *Citrus limon* Osbeck, Reise Ostindien: 250 (1765).

²⁶⁴ La cui presenza in Italia è cantata dal poeta arabo Abd ar-Rahman: "i rigogliosi aranci dell'isoletta [di Favara, in Sicilia] sembrano fuoco ardente su rami di smeraldo; il limone sembra avere il pallore di un amante che abbia passato la notte dolendosi dell'angoscia della lontananza". Cardini, Miglio, *Nostalgia del paradiso*, 53; Zangheri, Lorenzi, Rahmati, *Il giardino islamico*, 55–56.

²⁶⁵ *Citrus sinensis* Osbeck, Reise Ostindien: 250 (1765).

²⁶⁶ Un testo di fondamentale importanza per la conoscenza dello stato delle scienze agrarie in epoca tardo medievale è rappresentato dai *Ruralia commoda* del bolognese Piero de' Crescenzi (1233–1320). Opera in dodici libri, l'autore ne dedica ai giardini ben due: il VI, che prende a modello soprattutto Palladio e ha come oggetto gli orti utili all'alimentazione e il VIII, che analizza invece i giardini ornamentali, "che all'animo danno diletto". Cardini, Miglio, *Nostalgia del paradiso*.

²⁶⁷ Dopo il 476 d.C. i popoli germanici che si insediarono all'interno dell'Impero mutarono progressivamente quelle che furono le prassi alimentari dei romani, nonché i loro caratteri produttivi e il loro rapporto con l'ambiente e la natura. Portatori di una dieta basata sui grassi animali e sulle proteine, per procurarsene occorrevano loro grandi spazi aperti per l'allevamento di bovini, ovini e caprini: questa necessità determinò la lenta scomparsa degli *horti* romani.

²⁶⁸ Figlio di Costante II, fu proclamato augusto nel 654 e dal 662 al 668, durante la spedizione del padre in Italia, ebbe la reggenza del governo a Costantinopoli.

²⁶⁹ "[...] proprio ai turchi si dovette una nuova concezione della natura e del paesaggio, e quindi del giardino, sostanzialmente diversa da quella araba e persiana. Memori delle proprie origini asiatiche [...] i turchi cercarono di replicarle nei loro giardini dove i *köşk* (chioschi) formavano dei padiglioni aperti al paesaggio su tutti i lati". Zangheri, Lorenzi, Rahmati, *Il giardino islamico*, 63.

di parecchie, coltivate fra noi da vari secoli, che si considerano oggi tra le specie ornamentali più comuni.

[54] Ricordiamo anzitutto il garofano,²⁷⁰ che s'introdusse in Italia verso la fine del XIII secolo. E, dopo il garofano, il giacinto,²⁷¹ portatoci dall'Oriente al ritorno dalle Crociate,²⁷² l'artemisia dracuncolo,²⁷³ il muschio comune,²⁷⁴ la lunaria,²⁷⁵ il viburno palla di neve,²⁷⁶ l'alaterno,²⁷⁷ i primi ranuncoli,²⁷⁸ verso la metà del 1200; la rosa di Damasco,²⁷⁹ la nigella di Damasco,²⁸⁰ il croco comune o zafferano²⁸¹ nel 1300.

[55] Oltre queste piante, che perdurano nei nostri giardini e boschetti, rammentiamo qui alcune altre specie di origine indigena, ormai abbandonate o quasi dai floricultori, ma la cui coltura resistette fino al principio del secolo testé chiuso. Tali sarebbero, coi nomi che loro si attribuivano nel 1700 (Clarici): il muschio greco (*Muscari racemosum*),²⁸² l'ermodattilo (*Hermodactylus tuberosus*),²⁸³ la linaria di Portogallo (*Linaria triornithophora*), il gigliastro (*Lilium album*),²⁸⁴ l'ornitogolo (*Ornithogalum narbonense et umbellatum*), il giglio alessandrino (*Ornithogalum arabicum*), il giacinto stellare (*Scilla campanulata*),²⁸⁵ alcune *Orchis* e *Ophrys* indigene, distinte promiscuamente col nome di palmacristi, la viola bulbosa | (*Leucojum vernum*), il falangio (*Phalangium liliago*²⁸⁶ et *ramonum*)²⁸⁷ <,> il moly giallo e bianco²⁸⁸ (*Allium moly et neapolitanum*) <,> la pulsatilla (*Anemone pulsatilla*),²⁸⁹ la frassinella (*Dictam-*

²⁷⁰ *Dianthus caryophyllus* L., Sp. Pl.: 410 (1753). Ibid., 64.

²⁷¹ *Hyacinthus orientalis* L., Sp. Pl.: 317 (1753), "portato da Baghdad e Aleppo a Venezia e poi in Olanda". Ibid.

²⁷² L'importanza delle Crociate per la storia del giardinaggio è stata in questi anni fortemente discussa da diversi autori. Tra questi Grimal: "la Sicilia, dove l'imperatore Federico II aveva tenuto per lungo tempo una corte mezzo cristiana e mezzo moresca, era in relazione costante con i paesi italiani e con la Francia. In Spagna, le meraviglie di Granada, di Toledo, di Cordoba, non erano sconosciute. La "terra dei Saraceni" cominciava nella stessa Europa". Grimal, *L'arte dei giardini*, 46.

²⁷³ Comunemente detta draguncello. *Artemisia dracunculus* L., Sp. Pl.: 849 (1753).

²⁷⁴ *Bryum argenteum* Hedw., Sp. Musc. Frond.: 181 (1801).

²⁷⁵ *Lunaria* Tourn. ex L., Sp. Pl.: 653 (1753).

²⁷⁶ *Viburnum opulus* L., Sp. Pl.: 268 (1753).

²⁷⁷ *Rhamnus alaternus* L., Sp. Pl.: 193 (1753).

²⁷⁸ *Ranunculus asiaticus* L., Sp. Pl.: 552 (1753), "tanto amato da Maometto IV, il quale lo fece raccogliere in tutte le sue forme negli stati del suo grande impero per i giardini di Istanbul". Ibid.

²⁷⁹ *Rosa damascena* Herrm., (1762).

²⁸⁰ *Nigella damascena* L., Sp. Pl.: 584 (1753).

²⁸¹ *Crocus sativus* L., Sp. Pl.: 36 (1753).

²⁸² *Muscari neglectum* Guss. ex Ten., Fl. Neap. Syll. App. v. 13 (1842).

²⁸³ *Iris tuberosa* L., Sp. Pl.: 40 (1753).

²⁸⁴ *Paradisea liliastrium* Bertol., Fl. Ital. 4: 133 (1840).

²⁸⁵ *Hyacinthoides hispanica* Rothm., Feddes Repert. Spec. Nov. Regni Veg. 53: 14 (1944).

²⁸⁶ *Anthericum liliago* L., Sp. Pl.: 310 (1753).

²⁸⁷ *Anthericum ramosum* L., Sp. Pl.: 310 (1753).

²⁸⁸ Comunemente noti come aglio dorato e aglio napoletano.

²⁸⁹ *Pulsatilla vulgaris* Mill., Gard. Dict. ed. 8: n. 1 (1768).

nus albus), la conyza (*Linosyris vulgaris*), l'asteroide²⁹⁰ (*Inula salicina*), la verga d'oro (*Solidago virgaurea*), il caprifoglio (*Lonicera caprifolium*) ed alcune altre che, come le nominate, s'incontrano facilmente selvatiche nella flora nostra.

[I.VII.] Giardini dell'epoca moderna

[56] È facile capire come, con l'estendersi delle comunicazioni verso l'Asia orientale e meridionale, con la circumnavigazione dell'Africa australe, con la scoperta infine dell'America, abbiano potuto giungere in Europa, dopo il medio evo, le prime falangi di piante ornamentali esotiche. E in tal modo i giardini, con l'intervento specialmente delle piante erbacee da fiore, abbiamo assunto l'aspetto odierno, siano sorte le serre per la coltura delle specie tropicali e fosse dato ai floricultori di modificare il numero degli ibridi e delle varietà.

[57] I veri giardini<,> pertanto, destinati specialmente alla coltivazione dei fiori sorsero tra il 1500 e 1600, distinti dai parchi ove, più che altro, si ha di mira l'ornamento degli alberi.

[58] Rammentiamo ad es<empio> in Italia i giardini romani dei Cornari, dei Mattei, dei Peretti, dei Farnesi, dei Ludovisi, dei Doria, dei Borghese, dei Bentivoglio, dei Barberini, e dei Pontefici, oltre quelli di Tivoli, di Frascati, di Citerna; il giardino dei Gonzaga a Mantova, dei Medici a Firenze, del Principe | di Caserta. E fuori d'Italia, basterà ricordare i giardini di Costantinopoli, che continuarono a fornire di nuove piante i già nominati; indi i giardini dei Re di Spagna a Toledo, dei Re di Francia a Versaglia, a Parigi, dei Duchi di Brabanza a Bruselle;²⁹¹ e poi quelli di Vienna, di Salisburgo, d'Olanda, di Windsor in Inghilterra.²⁹²

[I.VIII.] Piante ornamentali introdotte dal 1500 alla fine del 1700

[59] Per ciò che riguarda l'Italia tenterò, coi dati che ho potuto raccogliere, di enumerare le specie di piante ornamentali più rimarchevoli, tanto erbacee quanto legnose, entrate successivamente nelle nostre colture durante i secoli XVI, XVII e XVIII.

²⁹⁰ Comunemente nota come enula aspra; deve il nome con cui qui è presentata ad una sua superata nomenclatura: *Aster salicinus*.

²⁹¹ Il presente fenomeno di italianizzazione dei toponimi era assai comune all'epoca. Il termine Versaglia in luogo di Versailles ha numerose occorrenze all'interno dei *Commentarj della Rivoluzione Francese* (1830–1831) di Lazzaro Papi (1763–1834); Brabanza in luogo di Brabante, benché meno attestato, ha comunque un'occorrenza all'interno del GDLI (vol. IV°, 829 in Birago, 101); Bruselle in luogo di Bruxelles torna invece ad avere numerose occorrenze in opere coeve a quella del Paolucci (come i famosi cavoletti di Bruselle in un'opera del Cecchi).

²⁹² Per un approfondimento sui giardini qui nominati cfr. l'*Indice dei luoghi* in Kluckert, *Giardini d'Europa*, 494–495.

[I.VIII.I] Secolo XVI

[60] Nel 1500 s'introdussero fra noi le piante seguenti: aconito,²⁹³ speronella,²⁹⁴ vellutino,²⁹⁵ celosia,²⁹⁶ canna d'India,²⁹⁷ campanula piramidale,²⁹⁸ fiocco di cardinale,²⁹⁹ erba pappagalla,³⁰⁰ asfodelo giallo,³⁰¹ meraviglia,³⁰² gelsomino di Catalogna,³⁰³ ciclamino di Persia,³⁰⁴ gelsomino bianco,³⁰⁵ gelsomino della notte,³⁰⁶ riccio di dama,³⁰⁷ girasole,³⁰⁸ tuberosa,³⁰⁹ tulipano d'Olanda,³¹⁰ pianta del refe,³¹¹ iberide violetta,³¹² lunaria,³¹³ garofano a mazzetti,³¹⁴ sassafrosso,³¹⁵ lilla comune,³¹⁶ stramonio bianco e violetto,³¹⁷ polemonio,³¹⁸ leonuro,³¹⁹ digitale,³²⁰ corona imperiale,³²¹ giglio susino, iride minore di Spagna,³²² elleboro nero (rosa di Natale),³²³ sempiterno giallo,³²⁴ chioma d'oro,³²⁵ astro turchino,³²⁶ puzza,³²⁷ crisantemo da corona, margheritina,³²⁸

²⁹³ *Aconitum* L., Sp. Pl.: 532 (1753).

²⁹⁴ *Delphinium* L., Sp. Pl.: 530 (1753).

²⁹⁵ *Cynoglossum officinale* L., Sp. Pl.: 134 (1753).

²⁹⁶ *Celosia* L., Sp. Pl.: 205 (1753).

²⁹⁷ *Canna indica* L., Sp. Pl.: 1 (1753).

²⁹⁸ *Campanula pyramidalis* L., Sp. Pl.: 164 (1753).

²⁹⁹ *Prunus cerasifera* Ehrh., Gartenkalender 4: 190 (1785).

³⁰⁰ *Amaranthus tricolor* L., Sp. Pl.: 989 (1753).

³⁰¹ *Asphodelus luteus* L., Sp. Pl.: 309 (1753).

³⁰² *Mirabilis jalapa* L., Sp. Pl.: 177 (1753).

³⁰³ *Jasminum grandiflorum* L., Sp. Pl. ed. 2: 9 (1762).

³⁰⁴ *Cyclamen persicum* Mill., Gard. Dict. ed. 8: 5 (1768).

³⁰⁵ *Jasminum officinale* L., Sp. Pl.: 7 (1753).

³⁰⁶ *Solanum laxum* Spreng., Syst. Veg., ed. 16: 682 (1824).

³⁰⁷ *Lilium martagon* L., Sp. Pl.: 303 (1753).

³⁰⁸ *Helianthus annuus* L., Sp. Pl.: 904 (1753).

³⁰⁹ *Polianthes tuberosa* L., Sp. Pl.: 316 (1753).

³¹⁰ *Tulipa* L., Sp. Pl.: 305 (1753).

³¹¹ *Agave geminiflora* Gawl., Brand. J. Sci. 3: 3 (1817).

³¹² *Iberis violacea* Aiton, Hortus Kew. 4: 85 (1812).

³¹³ *Lunaria* Tourn. ex L., Sp. Pl.: 653 (1753).

³¹⁴ *Dianthus barbatus* L., Sp. Pl.: 409 (1753).

³¹⁵ *Sassafras officinale* Nees & Eberm., Syst. Laurin: 488 (1836).

³¹⁶ *Syringa vulgaris* L., Sp. Pl.: 9 (1753).

³¹⁷ *Datura stramonium* L., Sp. Pl.: 179 (1753).

³¹⁸ *Polemonium* L., Sp. Pl.: 162 (1753).

³¹⁹ *Leonurus* L., Sp. Pl.: 584 (1753).

³²⁰ *Digitalis* Tourn. ex L., Sp. Pl.: 621 (1753).

³²¹ *Fritillaria imperialis* L., Sp. Pl.: 303 (1753).

³²² *Iris pumila* L., Sp. Pl.: 38 (1753).

³²³ *Helleborus niger* L., Sp. Pl.: 558 (1753).

³²⁴ *Antennaria dioica* Gaertn., Fruct. Sem. Pl. 2: 410 (1791).

³²⁵ *Chrysocoma coma-aurea* L., Sp. Pl.: 840 (1753).

³²⁶ *Aster alpinus* L., Sp. Pl.: 872 (1753).

³²⁷ *Tagetes* L., Sp. Pl.: 887 (1753).

³²⁸ *Bellis perennis* L., Sp. Pl.: 886 (1753).

bignonia o gelsomino del Canada, gelsomino giallo senza odore,³²⁹ gelsomino giunchiglia, lillà roseo,³³⁰ *Lonicera americana*,³³¹ *Lonicera della Cina*,³³² fior di passione o granadiglia.³³³

Di questo stesso secolo conviene ricordare la patata,³³⁴ introdotta da principio come pianta ornamentale.

[I.VIII.II] Secolo XVII

[61] Nel 1600 si aggiunsero: gladiolo,³³⁵ gelsomino mugherino,³³⁶ garofano da bordi, cappuccina o tropeolo comune,³³⁷ anemoli di Costantinopoli³³⁸ (in varietà), azalea delle Indie,³³⁹ gaggia,³⁴⁰ robinia comune³⁴¹ (acacia), giglio del Canada,³⁴² colchico maggiore di Bisanzio,³⁴³ colchico macchiato di Grecia,³⁴⁴ geranio malvarosa,³⁴⁵ geranio giallo odoroso,³⁴⁶ lavatera rosea,³⁴⁷ sensitiva,³⁴⁸ sommacco peloso,³⁴⁹ albero del pepe,³⁵⁰ ranuncoli di Costantinopoli³⁵¹ (in varietà), stramonio a due colori,³⁵² iride persiana,³⁵³ amarillide belladonna,³⁵⁴ amarillide vellutata,³⁵⁵ vite del Canada,³⁵⁶ fagiolo Caracalla,³⁵⁷ fagiolo scarlatto,³⁵⁸ lobelia della Virginia (cardinalizia),³⁵⁹

³²⁹ *Jasminum nudiflorum* Lindl., J. Hort. Soc. London 1: 153 (1846).

³³⁰ *Syringa* L., Sp. Pl.: 9 (1753).

³³¹ *Lonicera americana* Koch, Wochenschr. Vereines Beförd. Gartenbaues Königl. Preuss. St. 10: 279 (1867).

³³² *Lonicera sinensis* Hort., Handb. Laubholz. 1: 224 (1889).

³³³ *Passiflora* L., Sp. Pl.: 955 (1753).

³³⁴ *Solanum tuberosum* L., Sp. Pl.: 185 (1753).

³³⁵ *Gladiolus* L., Sp. Pl.: 36 (1753).

³³⁶ *Jasminum sambac* Aiton, Hort. Kew. 1: 8 (1789).

³³⁷ *Tropaeolum* L., Sp. Pl.: 345 (1753).

³³⁸ *Anemoneoides* Mill., Gard. Dict. Abr. ed. 4: s.p. (1754).

³³⁹ *Rhododendron indicum* Sweet, Hort. Brit. ed. 2: 343 (1830).

³⁴⁰ *Mimosa farnesiana* L., Sp. Pl.: 521 (1753).

³⁴¹ *Robinia pseudoacacia* L., Sp. Pl.: 722 (1753).

³⁴² *Lilium canadense* L., Sp. Pl.: 303 (1753).

³⁴³ *Colchicum byzantinum* Gawl., Bot. Mag. 26: t. 1028 (1807).

³⁴⁴ *Colchicum variegatum* L., Sp. Pl.: 342 (1753).

³⁴⁵ *Pelargonium graveolens* L'Hér., Hort. Kew. 2: 423 (1789).

³⁴⁶ *Pelargonium triste* L'Hér., Hort. Kew. 2: 418 (1789).

³⁴⁷ *Lavatera trimestris* L., Sp. Pl.: 692 (1753).

³⁴⁸ *Mimosa pudica* L., Sp. Pl.: 518 (1753).

³⁴⁹ *Rhus typhina* L., Cent. Pl. II: 14 (1756).

³⁵⁰ *Schinus molle* L., Sp. Pl.: 388 (1753).

³⁵¹ *Ranunculus* L., Sp. Pl.: 548 (1753).

³⁵² *Datura metel* L., Sp. Pl. 1: 179. (1753).

³⁵³ *Iris susiana* L., Sp. Pl.: 38 (1753).

³⁵⁴ *Amaryllis belladonna* L., Sp. Pl.: 293 (1753).

³⁵⁵ *Amaryllis formosissima* L., Sp. Pl.: 293 (1753).

³⁵⁶ *Parthenocissus quinquefolia* Planch., Monogr. Phan. 5: 448 (1887).

³⁵⁷ *Phaseolus caracalla* L., Sp. Pl.: 725 (1753).

³⁵⁸ *Phaseolus coccineus* L., Sp. Pl.: 724 (1753).

³⁵⁹ *Lobelia cardinalis* L., Sp. Pl.: 930 (1753).

bella di notte o enotera,³⁶⁰ santolina o nebbia,³⁶¹ balsamina,³⁶² scilla spicata,³⁶³ corallino, rododendro porporino,³⁶⁴ noce americano,³⁶⁵ albero della canfora,³⁶⁶ castagno d'India (di Costantinopoli),³⁶⁷ pomo d'amore,³⁶⁸ zucca comune,³⁶⁹ rosa della Cina,³⁷⁰ tradescanzia azzurra,³⁷¹ licnide croce di cavaliere,³⁷² puzzole grandi,³⁷³ ambretta muschiata,³⁷⁴ ambretta candida,³⁷⁵ verga d'oro del Canada,³⁷⁶ viola matronale,³⁷⁷ campanula foglia di pesco,³⁷⁸ campanello o convolvolo comune,³⁷⁹ primule³⁸⁰ (in varietà), campanello rosso, campanello a tre colori,³⁸¹ campanello quamo-clit,³⁸² astro delle Alpi,³⁸³ fisostegia,³⁸⁴ campanula delle Canarie,³⁸⁵ viola del pensiero minore,³⁸⁶ nerina rossa,³⁸⁷ vedovella.³⁸⁸

Si aggiungano anche in questo secolo alcuni alberi da frutto a fiore doppio come il pesco,³⁸⁹ il cotogno,³⁹⁰ il melograno.

[62] Inoltre il '600 può dirsi il secolo d'oro delle piante bulbose. Difatti sorse allora la mania dei tulipani d'Olanda e si crearono numeroso varietà di *Gigliacee*, *Amarillidacee* e *Colchi-*

-
- ³⁶⁰ *Oenothera biennis* L., Sp. Pl.: 346 (1753).
³⁶¹ *Santolina chamaecyparissus* L., Sp. Pl.: 842 (1753).
³⁶² *Momordica balsamina* L., Sp. Pl.: 1009 (1753).
³⁶³ *Scilla hyacinthoides* L., Syst. Nat. 2: 243 (1767).
³⁶⁴ *Rhododendron ferrugineum* L., Sp. Pl.: 392 (1753).
³⁶⁵ *Juglans nigra* L., Sp. Pl.: 997 (1753).
³⁶⁶ *Laurus camphora* L., Sp. Pl.: 369 (1753).
³⁶⁷ *Aesculus hippocastanum* L., Sp. Pl.: 344 (1753).
³⁶⁸ *Solanum pseudocapsicum* L., Sp. Pl.: 184 (1753).
³⁶⁹ *Cucurbita maxima* Duchesne, Ess. Hist. Nat. Courges: 7 (1786).
³⁷⁰ *Hibiscus liliiflorus* Cav., Diss. 3: 154 (1787).
³⁷¹ *Tradescantia virginica* L., Sp. Pl.: 288 (1753).
³⁷² *Lychnis chalconica* L., Sp. Pl.: 436 (1753).
³⁷³ *Tagetes erecta* L., Sp. Pl.: 887 (1753).
³⁷⁴ *Centaurea moschata* L., Sp. Pl.: 909 (1753).
³⁷⁵ *Centaurea candidissima* Lam., Encycl. 1: 669 (1785).
³⁷⁶ *Solidago canadensis* L., Sp. Pl.: 878 (1753).
³⁷⁷ *Hesperis matronalis* L., Sp. Pl.: 663 (1753).
³⁷⁸ *Campanula persicifolia* L., Sp. Pl.: 164 (1753).
³⁷⁹ *Convolvulus arvensis* L., Sp. Pl.: 153 (1753).
³⁸⁰ *Primula* L., Sp. Pl.: 142 (1753).
³⁸¹ *Convolvulus tricolor* L., Sp. Pl.: 158 (1753).
³⁸² *Ipomoea quamoclit* L., Sp. Pl.: 159 (1753).
³⁸³ *Aster alpinus* L., Sp. Pl. 2: 872 (1753).
³⁸⁴ *Physostegia virginiana* Benth., Edwards's Bot. Reg. 15: sub t. (1829).
³⁸⁵ *Canarina canariensis* Vatke, Linnæa 38: 700 (1874).
³⁸⁶ *Viola tricolor* L., Sp. Pl.: 935 (1753).
³⁸⁷ *Nerine bowdenii* Watson, Gard. Chron. 36: 365 (1904).
³⁸⁸ *Scabiosa caucasica* Bieb., Fl. Taur.-Caucas. 1: 98 (1808).
³⁸⁹ *Prunus persica* Batsch, Beytr. Entw. Gewächsreich: 30 (1801).
³⁹⁰ *Cydonia oblonga* Mill., Gard. Dict. ed. 8: 1 (1768).

cacee, dalle specie introdotte. Di tali piante abbiamo una rassegna nell'opera di J. Parkinson,³⁹¹ farmacista di Londra (1629), intitolata: *Paradisi in Sole Paradisus Terrestris*.

[I.VIII.III] Secolo XVIII

[63] Nel 1700³⁹² al patrimonio floristico si aggiunsero: alisso o cesta d'oro,³⁹³ amorino o reseda,³⁹⁴ gardenia,³⁹⁵ azalea pontica,³⁹⁶ azalea a fiori nudi,³⁹⁷ calceolaria,³⁹⁸ camelia³⁹⁹ (1739), iberide sempreverde,⁴⁰⁰ celestina azzurra,⁴⁰¹ crassula rossa,⁴⁰² cedrina (lilla),⁴⁰³ cineraria,⁴⁰⁴ ciclamino maggiore di Persia, fucsia comune,⁴⁰⁵ zinnia,⁴⁰⁶ dalia,⁴⁰⁷ margherita riflorente legnosa, ortensia,⁴⁰⁸ giglio corallo, giglio papilloso del Giappone,⁴⁰⁹ garofano della Cina,⁴¹⁰ silene rosea,⁴¹¹ gilia rossa,⁴¹² glicinia violetta,⁴¹³ pelargononi del Capo (gerani),⁴¹⁴ calicanto Pompadour,⁴¹⁵ vainiglia (eliotropio),⁴¹⁶ valenbergia,⁴¹⁷ latiro odoroso,⁴¹⁸ lupino azzurro,⁴¹⁹ lupino giallo,⁴²⁰

³⁹¹ John Parkinson (1567–1650) fu farmacista alla corte di Giacomo I nonché uno dei membri fondatori della *Worshipful Society of Apothecaries* di Londra. Noto come uno dei giardinieri più eminenti del suo tempo, è oggi conosciuto soprattutto per due sue opere: il *Paradisi in Sole Paradisus Terrestris* correttamente datata dal Paolucci e il *Theatrum Botanicum* del 1640.

³⁹² Maniero, *Fitocronologia d'Italia*, 7–17.

³⁹³ *Alyssum saxatile* L., Sp. Pl.: 650 (1753).

³⁹⁴ *Reseda odorata* L., Amoen. Acad. 3: 51 (1756).

³⁹⁵ *Gardenia* Ellis, Philos. Trans. 51: 935 (1761).

³⁹⁶ *Azalea pontica* L., Sp. Pl.: 150 (1753).

³⁹⁷ *Azalea nudiflora* L., Sp. Pl. 1: 214 (1762).

³⁹⁸ *Calceolaria* L., Kongl. Vetensk. Acad. Handl. 31: 288 (1770).

³⁹⁹ *Camellia* L., Sp. Pl.: 698 (1753).

⁴⁰⁰ *Iberis sempervirens* L., Sp. Pl.: 648 (1753).

⁴⁰¹ *Caelestina caerulea* Cass., Dict. Sci. Nat. 6: 8 (1817).

⁴⁰² *Crassula coccinea* L., Sp. Pl.: 282 (1753).

⁴⁰³ *Lippia citrodora* Kunth, Nov. Gen. Sp. 2: 269 (1818).

⁴⁰⁴ *Cineraria* L., Sp. Pl. 2: 1242 (1763).

⁴⁰⁵ *Fuchsia* L., Sp. Pl.: 1191 (1753).

⁴⁰⁶ *Zinnia* L., Syst. Nat. 2: 1189 (1759).

⁴⁰⁷ *Dahlia* Cav., Icon. 1: 56 (1791).

⁴⁰⁸ *Hydrangea* Gronov., Sp. Pl.: 397 (1753).

⁴⁰⁹ *Lilium japonicum* Thunb., Nat. Hist. 2: 245 (1780).

⁴¹⁰ *Dianthus chinensis* L., Sp. Pl.: 411 (1753).

⁴¹¹ *Silene pendula* L., Sp. Pl.: 418 (1753).

⁴¹² *Ipomopsis rubra* Wherry, Bartonica 18: 56 (1937).

⁴¹³ *Wisteria frutescens* Poir., Tabl. Encycl. 3: 674 (1823).

⁴¹⁴ *Pelargonium* L' Hér., Hort. Kew. 2: 417 (1789).

⁴¹⁵ *Calycanthus floridus* L., Syst. Nat. 2: 1066 (1759).

⁴¹⁶ *Heliotropium arborescens* L., Syst. Nat. 2: 913 (1759).

⁴¹⁷ *Wahlenbergia* Schrad., Nov. Pl. Sp.: 399 (1821).

⁴¹⁸ *Lathyrus odoratus* L., Sp. Pl.: 732 (1753).

⁴¹⁹ *Lupinus polyphyllus* Lindl., Bot. Reg. 13: 1095 (1827).

⁴²⁰ *Lupinus sulphureus* Hook., Botany 57 (1871).

petrea,⁴²¹ fico d'India,⁴²² crisantemo (artemisia) maggiore,⁴²³ astro della Cina celeste,⁴²⁴ dracocefalo,⁴²⁵ flos a pannocchia,⁴²⁶ dodecanteo,⁴²⁷ stramonio tromba del giudizio, centranto (valeriana rossa),⁴²⁸ catalpa,⁴²⁹ cobeia rampicante violetta,⁴³⁰ perla,⁴³¹ <gleditsia>,⁴³² liriodendro,⁴³³ paternostri,⁴³⁴ papirifero,⁴³⁵ nespolo del Giappone,⁴³⁶ lauroceraso,⁴³⁷ correa,⁴³⁸ lino azzurro,⁴³⁹ realcamara,⁴⁴⁰ poligono corallino,⁴⁴¹ lobelia azzurra,⁴⁴² caffè,⁴⁴³ sapindo giallo,⁴⁴⁴ sassifraga di Siberia,⁴⁴⁵ sassifraga sarmentosa.⁴⁴⁶

[I.IX.] Giardini contemporanei

[64] Siamo giunti così alle piante ornamentali che chiameremo odierne, di cui durante il 1800 si arricchirono in maniera sorprendente,⁴⁴⁷ non tanto le colture a pien'aria che già, come vedremo, ne avevano abbastanza dai secoli antecedenti, quanto i <tepidari>, ove, o per la bellezza o per le forma o per il profumo, ammiriamo oggi un grandissimo numero di specie, scelte di recente dalla flora tropicale di tutto il mondo. E ad esse aggiungansi le numerosissime varietà, ognora crescenti, ottenute dalla progredita arte del giardinaggio, in quelle specie che più si presentano alla scelta artificiale e all'ibridazione.

⁴²¹ *Petrea* L., Sp. Pl.: 626 (1753).

⁴²² *Opuntia ficus-indica* Mill., Gard. Dict.: 2. (1768).

⁴²³ *Artemisia absinthium* L., Sp. Pl.: 848 (1753).

⁴²⁴ *Callistephus chinensis* Nees, Gen. Sp. Aster.: 222 (1832).

⁴²⁵ *Dracocephalum* L., Sp. Pl.: 594 (1753).

⁴²⁶ *Phlox paniculata* L., Sp. Pl.: 151 (1753).

⁴²⁷ *Dodecatheon* L., Sp. Pl.: 144 (1753).

⁴²⁸ *Valeriana rubra* L., Sp. Pl.: 31 (1753).

⁴²⁹ *Catalpa* Scop., Intr. Hist. Nat.: 170 (1777).

⁴³⁰ *Cobaea scandens* Cav., Icon. 1: 11 (1791).

⁴³¹ *Symphoria racemosa* Pursh, Fl. Amer. Sept. 1: 162 (1813).

⁴³² *Gleditsia* L., Sp. Pl.: 1056 (1753).

⁴³³ *Liriodendron* L., Sp. Pl.: 535 (1753).

⁴³⁴ *Melia azedarach* L., Sp. Pl.: 384 (1753).

⁴³⁵ *Broussonetia papyrifera* Vent.,

⁴³⁶ *Mespilus japonica* Thunb., Fl. Jap. 206 (1784).

⁴³⁷ *Prunus laurocerasus* L., Sp. Pl.: 474 (1753).

⁴³⁸ *Correa* Andrews, Bot. Repos. 1: 18 (1798).

⁴³⁹ *Linum perenne* L., Sp. Pl.: 277 (1753).

⁴⁴⁰ *Lantana* L., Sp. Pl.: 627 (1753).

⁴⁴¹ *Polygonum orientale* L., Sp. Pl.: 362 (1753).

⁴⁴² *Lobelia erinus* L., Sp. Pl.: 932 (1753).

⁴⁴³ *Coffea arabica* L., Sp. Pl.: 172 (1753).

⁴⁴⁴ *Koelreuteria paniculata* Laxm., Novi Comment. Acad. Sci. Imp. Petrop. 16: 563 (1772).

⁴⁴⁵ *Saxifraga crassifolia* L., Sp. Pl.: 401 (1753).

⁴⁴⁶ *Saxifraga sarmentosa* L.f., Dionaea muscip.: 16 (1780).

⁴⁴⁷ Maniero, *Fitocronologia d'Italia*, 19–31.

[65] Basterebbe ricordare i crisantemi,⁴⁴⁸ di cui gli amatori contano ormai le varietà a migliaia, uscite tutte da <due> rappresentanti, che giunsero in Europa nei primi venti anni del 1700, dal Giappone e dalla Cina.

[I.X.] Conifere

[66] Nel chiudere questa breve rassegna storica sulle piante ornamentali, ricordiamo che le *Conifere*, scelte attentamente prima di ogni altra nella costruzione di qualunque giardino, e che conferiscono la più spiccata caratteristica ad un parco, sono, nella massima parte, d'importazione recente, cioè del secolo XIX.

[67] Fra le più antiche, abbiamo il tasso che, associato agli edifici sacri nei mezzi tempi, entrò a far parte del giardino durante il '500, insieme alla tuia occidentale del Canada.⁴⁴⁹ L'abete argentato balsamico,⁴⁵⁰ il cipresso della Virginia,⁴⁵¹ il cedro della Virginia,⁴⁵² giunsero in Europa dall'America settentrionale nel decorso del '600; e in quel tempo stesso venne dall'Asia minore il cedro del Libano.⁴⁵³ Nel '700 si aggiunsero: l'abete rosso,⁴⁵⁴ l'abete nano, il tsuga del Canada,⁴⁵⁵ il pino rigido,⁴⁵⁶ il pino di Weymouth,⁴⁵⁷ tutti nordamericani, l'abete orientale del Caucaso,⁴⁵⁸ l'araucaria rustica del Cile,⁴⁵⁹ la tuia comune del Giappone,⁴⁶⁰ la salisburia della Cina.⁴⁶¹ E al principio del '800 il ginepro greco,⁴⁶² il ginepro della Cina,⁴⁶³ il podocarpus del Giappone.⁴⁶⁴ Tutte le altre conifere da noi registrate nei seguenti elenchi delle specie, si coltivano in Europa e in Italia da circa mezzo secolo o meno.

[I.XI.] Descrizione geografica generale di tutte le piante ornamentali

[68] Riguardo al contributo che le varie parti del mondo diedero, alla flora generale dei nostri giardini, l'America settentrionale tiene il primato, <avendo> avuto particolare riguar-

⁴⁴⁸ Per una panoramica aggiornata del genere *Chrysanthemum* cfr. la scheda realizzata a cura del *Royal Botanic Gardens Kew*: <https://powo.science.kew.org/taxon/urn:lsid:ipni.org:names:331492-2>.

⁴⁴⁹ *Thuja occidentalis* L., Sp. Pl.: 1002 (1753).

⁴⁵⁰ *Abies balsamea* Mill., Gard. Dict.: 3 (1768).

⁴⁵¹ *Taxodium distichum* Rich., Ann. Mus. Hist. Nat. 16: 298 (1810).

⁴⁵² *Juniperus virginiana* L., Sp. Pl.: 1039 (1753).

⁴⁵³ *Cedrus libani* Rich., Dict. Class. Hist. Nat. 3: 299 (1823).

⁴⁵⁴ *Picea abies* Karst., Deut. Fl.: 325 (1881).

⁴⁵⁵ *Abies canadensis* Michx., Fl. Bor.-Amer. 2: 206 (1803).

⁴⁵⁶ *Pinus rigida* Mill., Gard. Dict.: 10 (1768).

⁴⁵⁷ *Pinus strobus* L., Sp. Pl. 2: 1001 (1753).

⁴⁵⁸ *Abies orientalis* Poir., Encycl. 6: 518 (1804).

⁴⁵⁹ *Araucaria imbricata* Pav., Mem. Real Acad. Méd. Madrid 1: 199 (1797).

⁴⁶⁰ *Biota orientalis* Endl., Syn. Conif.: 47 (1847).

⁴⁶¹ *Salisburia adiantifolia* Sm., Trans. Linn. Soc. 3: 330 (1797).

⁴⁶² *Juniperus excelsa* Bieb., Numer. List: 6041 (1831).

⁴⁶³ *Juniperus chinensis* L., Mant. Pl. 127 (1767).

⁴⁶⁴ *Podocarpus macrophyllus* Sweet, Hort. Suburb. Lond.: 211 (1818).

do alla sua flora forestale e alla facilità con cui, nelle specie di quella vasta regione geografica, si acclimatarono fra noi: ad es<esempio> le piante di California, che possiede un clima assai somigliante al clima d'Italia.

[69] Di poco inferiore al Nordamerica sta l'Asia, in special modo l'estremo Oriente, ove la Cina e il Giappone, che nutre un vero culto per i fiori,⁴⁶⁵ fornirono molte piante (specie e varietà) già colà addomesticate.

[70] Vengono in seguito l'America meridionale e l'Europa<, > che quasi si equivalgono. Indi, per ordine decrescente, l'Affrica, con predominio di piante dal Capo <di Buona Speranza>, l'Australia, l'America centrale, le maggiori isole oceaniche.

⁴⁶⁵ Grimal, *L'arte dei giardini*, 100–101.

/ News /

Muséum, objet d'histoire. The National Museum of Natural History as History's Object. Research, People, Institutions, Heritage, Teaching

Seminar held at the Muséum national d'histoire naturelle

(Paris, once a month, from October 2023 to June 2024, at 17.30, at the Jardin des Plantes)

The seminar *Muséum, objet d'histoire* focuses on the history of the Muséum national d'histoire naturelle and its collections. It also reports on current research in the history of science and learned institutions dedicated to natural history. The seminar has been taking place for more than ten years, as a collaborative initiative between the Muséum, the Département Homme Environnement and the Centre Koyré. It takes place one Thursday a month in the Amphithéâtre Rouelle of the Jardin des Plantes, in Paris. The seminar is held in French and can be attended online.

For the complete program of the 2023-2024 edition, <https://objethistoire.hypotheses.org/2386>.

Muséum, objet d'histoire. Le Muséum national d'histoire naturelle, objet d'histoire. Recherches, hommes, institutions, patrimoine, enseignement.

Seminario tenuto presso il Muséum national d'histoire naturelle

(Parigi, una volta al mese, da ottobre a giugno, dalle 17.30 alle 19.30 al Jardin des Plantes)

Muséum, objet d'histoire è un seminario dedicato alla storia del Muséum national d'histoire naturelle e delle sue collezioni. Si tratta di un'occasione per presentare ricerche di storia delle scienze naturali e conoscere gli studi recenti sulle istituzioni e sulle accademie votate alla storia naturale. Questo ciclo di appuntamenti si svolge ogni anno da oltre un decennio ed è il frutto della collaborazione tra il Muséum, il Département Homme Environnement e il Centre Koyré. Il seminario si svolge un giovedì al mese all'Amphithéâtre Rouelle del Jardin des Plantes di Parigi. Gli incontri si tengono in francese e possono essere seguiti da remoto.

Per il programma completo dell'edizione 2023-2024 del seminario, vi invitiamo a consultare questo link: <https://objethistoire.hypotheses.org/2386>.

Minéraux : objets de collection

Exposition at the Mineralogy Museum of the École des Mines

(Paris, September 6, 2023 – Mars 9, 2024)

The Mineralogy Museum of the École des Mines de Paris presents a new exhibition entitled *Minéraux: objets de collection*. For this event, the museum will reveal gems, minerals, rocks, meteorites and art objects, and the hidden history behind acquiring these treasures, accumulated over two hundred years.

The exhibit consists of an immersive experience that showcases the beauty of minerals and explores their scientific, cultural and historical importance. For the first time, hundreds of documents from purchases, collections, archives, revolutionary confiscations and donations will be visible to the public, telling the story of the arrival of the minerals at the Museum and their history in the institution. The exhibition is aimed at a wide range of visitors, those curious about the fascinating world of minerals and the experts who will be able to appreciate an unusual side of mineralogy, that of its strategic and economic role in the political history of sciences.

All the information can be found at the following link: <https://www.musee.minesparis.psl.eu/Evenements/ExpoTemp/ExpoTemp2023/collectionnisme/>.

Minéraux : objets de collection

Esposizione temporanea al Museo di Mineralogia dell'École des Mines

(Parigi, dal 6 settembre 2023 al 9 marzo 2024)

Il Museo di Mineralogia dell'École des Mines di Parigi presenta una nuova mostra dal titolo "Minéraux: objets de collection". Per questo evento, il museo svelerà gemme, minerali, rocce, meteoriti e oggetti d'arte mai esposti prima d'ora, e la storia nascosta dietro l'acquisizione di questi tesori accumulati nel corso di oltre duecento anni.

L'esposizione intende proporre ai visitatori un'esperienza coinvolgente che mostri la bellezza dei minerali ed esplori la loro importanza scientifica, culturale, storica ed economica. Per la prima volta saranno visibili al pubblico centinaia di documenti relativi a collezioni, archivi, confische rivoluzionarie, scambi e donazioni che raccontano la storia dell'arrivo dei minerali al Museo e le vicende legate alla loro acquisizione nell'istituzione. La mostra si rivolge tanto ai curiosi dell'affascinante mondo dei minerali, quanto agli esperti di mineralogia che potranno apprezzare un'altra faccia della materia, ossia quella del suo ruolo strategico nella storia politica delle scienze.

Tutte le informazioni sulla mostra, consultare il seguente link: <https://www.musee.minesparis.psl.eu/Evenements/ExpoTemp/ExpoTemp2023/collectionnisme/>.

Opening of the Museo della Natura e dell'Uomo in Palazzo Cavalli, Padua, Italy

The new Museo della Natura e dell'Uomo, which exhibits 200,000 natural and anthropological relics from the University of Padua, has been inaugurated last summer and is now Italy's largest university museum. Located between the historic Palazzo Cavalli and a modern purpose-built building, the Museum houses four of the University of Padua's historical collections, those of Mineralogy, Geology and Palaeontology, Zoology and Anthropology. In addition to the room that displays rare fluorescent minerals, the one in which two-metre-long ichthyosaur fossils are exhibited, and the display case with a saber-toothed tiger that lived 2 million years ago, one of the most exciting rooms is the Hall of the Palms, a Palaeolithic jungle. Its walls are entirely covered by huge stone slabs imprinted with fossils of the foliage of the tropical plants that covered nowadays Veneto 50 million years ago.

For more information on the museum, <https://visitmnu.it/en/>.

Apertura del Museo della Natura e dell'Uomo a Palazzo Cavalli, Padova

È stato inaugurato il museo universitario più grande d'Italia, il Museo della Natura e dell'Uomo che espone 200mila reperti naturalistici e antropologici dell'Università di Padova. Allestito tra lo storico Palazzo Cavalli e un nuovo edificio costruito ad hoc, il Museo riunisce in un'unica sede quattro collezioni storiche dell'università patavina, quelle di Mineralogia, Geologia e Paleontologia, Zoologia e Antropologia. Oltre alla sala che ospita rari minerali fluorescenti, a quella in cui sono esposti i fossili di ittiosauri lunghi due metri e la teca con una tigre dai denti a sciabola vissuta 2 milioni di anni fa, una delle più emozionanti da visitare è la Sala delle Palme, una giungla paleolitica. Le sue pareti sono interamente coperte da enormi lastre di pietra su cui sono rimasti impressi i fossili delle fronde di piante tropicali che ricoprivano i territori dell'attuale Veneto 50 milioni di anni fa.

Per maggiori informazioni sul museo e sui percorsi espositivi, <https://visitmnu.it/>.

/ Reviews /

Irina Podgorny, *Los argentinos vienen de los peces. Ensayo de filogenia nacional*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2021, 187 pp., ISBN: 9789508453990 and *Florentino Ameghino y hermanos. Empresa argentina de paleontología ilimitada*, Buenos Aires: Edhasa, 2021, 348 pp., ISBN: 9789876285988

In August 1911, the Argentinian weekly magazine *Caras y caretas* covered its front page with a large cartoon of a crumbling museum room. Among debris and wooden boxes, ramshackle dinosaur skeletons kept polite conversation. “Here is going to be erected a statue to Dr Ameghino on a very, very high pedestal. – Can’t be so high, because the roof... – Oh! By the time they build it the roof will have long fallen in”.¹

Irina Podgorny’s two new books cast a similarly satirical eye over the life, work, collections, and posthumous commemoration of Florentino Ameghino (1853–1911) and add a thick layer of historical detail and context to their story. Born in Liguria and raised in Argentina from an early age, Ameghino rose to prominence due to bountiful fossil discoveries in the Pampas and Patagonia and fantastical theories regarding the South American origins of humanity. He gives Podgorny an opportunity to paint a vivid portrait of the earth sciences in *fin-de-siècle* Argentina. Naturalists emerge in it as a collective that is equal parts erudite and quarrelsome, whose scholarly operations were entwined with and often mimicked both commercial practices and the partisan tactics of social and political promotion that characterized the regime of the Conservative Republic (1880–1916).

Although both books tell the same story, each does so differently. *Los argentinos vienen de los peces. Ensayo de filogenia nacional* is a short piece that uses what is perhaps Ameghino’s most notorious blunder – his misinterpretation of a long- and well-known species of armored catfish as a new species – as a thread to tie together snippets of graphic and textual sources and provide an impressionistic account of Ameghino and his times. An entirely different approach is taken in *Florentino Ameghino y hermanos. Empresa argentina de paleontología ilimitada*, published in Edhasa’s collection of Argentinian biographies. Although the choice to do away with footnotes unnecessarily limits its utility to specialists, it bears witness to the author’s decades-long research into Ameghino and to the wealth of documentation she has unearthed along the way (including archives, newspapers, drawings, and the huge mass his fastidiously technical writings).

Podgorny’s originality in both books lies in her putting Ameghino’s highly glorified life and work in context, as they became “fashioned by the means he used to build his reputation, means which should be understood historically” (*Florentino Ameghino*, 13). One such means, Podgorny demonstrates, was trade, as the title of the second book suggests. She pays special attention to the commercial and financial operations involved in making, maintaining, and exchanging collections – which were supposed to be profitable for their owners not only intellectually, but also politically, socially, and economically. An immigrant who started his career as a school preceptor in the provincial town of Mercedes, Ameghino belonged to a generation of naturalists who were collectors above all and who,

¹ All translations are mine.

in Argentina, exploited the rich fossiliferous soils of their country to make a living within it and a reputation abroad. The Paris Universal Exposition of 1889 presented Ameghino and countless others with an opportunity to do business over bones and artifacts. Someone exhorted Ameghino to “get rid of all and turn it into money” (48) if what he wanted was to make a name for himself in the natural sciences. One way or another, collecting was often a commercial affair in his hands, as when he conditioned his naming as deputy director of La Plata Museum to the acquisition of his collections by the provincial government. After all, Ameghino was a tradesman for most of his life. He ran a bookstore in La Plata, then in Buenos Aires (“El Glyptodón”), that he set up as a family business employing (without salaries) wife, mother, and one brother behind the counter, as well as another brother as a collector in Luján, Chaco, and Patagonia.

There were other crucial ways in which his career and name was made. For example, through the press, Podgorny’s main source for her research. A dizzying number of periodicals mushroomed in late-nineteenth- and early-twentieth-century Argentina: they provided naturalists like Ameghino with a medium for publicizing both their discoveries and their acrimonious disputes – and thus also with a tool for building their reputations. As Podgorny shows, the “logics of scandal, confrontation, fragmentation, and political partisanship” (*Ameghino y hermanos*, 13) that prevailed in newspapers and magazines shaped the social dynamics of scholarly work in the earth sciences. Ameghino’s rise was largely due to his successfully hopping through various groups of political influence that opened for him the doors of cultural institutions like the university of Córdoba, the La Plata Museum, and the Museo Nacional. There is nothing new in that. What seems exceptional is the degree to which the political and scientific favor-carrying, bickering, and tantrum-throwing of earth scientists unfolded publicly through periodicals.

The press and the “framework of [personal and political] jealousies, resentments, and obsessions” over prehistory and paleontology that it sustained largely account for the ascent of Ameghino and his work as a political symbol in Argentina past and present. (Today, he lends his name to parks, gardens, schools, a canal, a dam, and a handful of towns and cities in the province of Buenos Aires alone, not to speak of a shelter in the Argentinian base in Antarctica). Various currents of laicism, socialism, and nationalism ended up converging to rise Ameghino as the patron saint of teachers, the founder of South American paleontology and prehistory, and the *sabio nacional* (the national scholar or wise man), inflating along the way his autodidactic background, his marginality in his country, his reputation abroad, and in sum: his Argentineness.

The story of Ameghino and his work has been told many times, but probably not in the same way that Podgorny does in her two books: one marked by an uncompromising consideration to context and, like the cartoon of *Caras y caretas* published soon after Ameghino’s death, a good dose of amused irony.

José Beltrán

CNRS, TEMOS (UMR 9016)

jose.beltran@cnrs.fr

Elena Serrano, *Ladies of Honor and Merit. Gender, Useful Knowledge, and Politics in Enlightened Spain*, Pittsburgh: Pittsburgh University Press, 2022, 230 pp., ISBN: 9780822947165

In *Ladies of Honor and Merit. Gender, Useful Knowledge, and Politics in Enlightened Spain*, Elena Serrano presenta la storia e l'eccezionalità dell'unica società scientifica per sole donne del XVIII secolo, la *Junta de damas de honor y mérito*, fondata a Madrid nel 1787. Le attività della *Junta* erano guidate dal principio illuminista secondo cui le innovazioni tecnologiche e lo studio di materie tecniche potessero apportare dei miglioramenti significativi nella vita delle persone. La *Junta* perseguiva questo orizzonte di pubblica utilità e di cambiamenti favorevoli per la popolazione attraverso lo studio e la diffusione di *conoscenze utili* che potessero essere applicate praticamente, nella quotidianità e nelle attività produttive. I saperi utili cui si dedicavano le *damas* della *Junta* spaziavano dalle sperimentazioni per migliorare le tinture tessili, alla promozione di nuove tecniche agricole per potenziare la fertilità delle campagne, al perfezionamento di alimenti alternativi al latte materno con cui nutrire i neonati. In una decina d'anni, la *Junta* arrivò a contare più di sessanta componenti, tutte donne colte, esponenti dell'aristocrazia e dell'alta borghesia, che venivano ammesse al comitato per elezione diretta. Le donne locali si incontravano settimanalmente in una sala del municipio della capitale spagnola e le corrispondenti, che scrivevano dall'Europa orientale, dalle isole atlantiche e dalle Americhe, collaboravano alle attività della *Junta* con testimonianze delle innovazioni locali e inviando piante autoctone sconosciute in Spagna.

Il fatto che la *Junta* sia stato l'unico comitato scientifico per sole donne tra le quasi cinquecento società e accademie scientifiche fondate nel XVIII secolo la rende di per sé un caso di studio notevole. Anche la specializzazione della *Junta* nella produzione di saperi utili in vista del benessere collettivo la caratterizza come un'associazione scientifica singolare nel panorama del tempo, quando le società e accademie più prestigiose prediligevano una produzione scientifica teorica e sperimentale, poco tesa ad obiettivi pragmatici. Tuttavia, Serrano riesce a mettere in luce un elemento ancora più interessante e decisivo per l'impatto della *Junta* nella storia spagnola e nella storia delle donne: il ruolo che la *Junta* ricoprì nel creare uno spazio civico in cui le donne godessero di visibilità pubblica e possedessero iniziativa politica. Grazie all'efficacia dei provvedimenti e alla fama crescente delle sue socie, la *Junta* fu un'istituzione determinante nello sviluppo di un'identità politica femminile nella Spagna tra fine Settecento e inizio Ottocento. Le donne che l'animavano si identificavano come *amigas* del Paese, si spendevano per la sua prosperità e si consideravano delle patriote. Lo statuto della *Junta* permise alle sue socie di agire tangibilmente nella vita della comunità e, contestualmente, espose pubblicamente l'impatto concreto sulla società dell'attività di un gruppo di donne laiche e istruite. I vantaggi apportati dell'operato dalla *Junta de damas* furono subito considerati un importante risultato del regno di Carlo III, soprattutto per lo sviluppo di una percezione della Spagna come Paese moderno e civilmente avanzato in cui le donne colte e socialmente ben inserite erano importanti vettori simbolici di progresso e urbanità.

L'opera si articola in cinque capitoli dedicati alle attività che più contraddistinsero i lavori della *Junta*. Il primo capitolo è dedicato al dibattito che diede origine alla *Junta* e presenta una prima indagine sulla parte giocata dall'istituzione nel plasmare un ruolo pubblico e politico attivo per le donne. Il capitolo si apre con il ritratto di Isidra Quintina Guzmán y de la Cedra, la prima donna a conseguire il titolo di dottore in Spagna, nel 1785, e favilla del dibattito che portò alla costituzione della *Junta*. Immediatamen-

te elevata a simbolo della modernità degli alti ambienti intellettuali spagnoli, Guzmán y de la Cedra fu anche una figura destabilizzante per il panorama scientifico della Spagna del tempo. La sua ammissione alla più importante accademia reale del Paese, la *Sociedad Económica de los Amigos del País*, riattivò la declinazione spagnola del dibattito (che già animava i pensatori di tutta Europa) sul ruolo delle donne nella società e sull'opportunità di permettere loro di far parte di istituzioni scientifiche e rappresentative della scena culturale di un Paese. Fu re Carlo III di Spagna a porre fine alla diatriba decidendo di non ammettere altre donne nelle accademie reali e, contestualmente, di istituire un comitato esclusivamente femminile che potesse agire parallelamente alla *Sociedad*, integrandone l'operato con un approccio pragmatico. Il comitato fu fondato con il patrocinio del re nel 1787, e prese il nome di *Junta de damas de honor y mérito*. Tra le prime socie ci furono Guzmán y de la Cedra, la prima dottoressa; Josefa Amar y Borbón, intellettuale che si era battuta per il riconoscimento dell'uguaglianza delle capacità intellettuali tra i sessi e per la partecipazione femminile nelle istituzioni culturali spagnole; Maria Josefa de la Soledad Alonso Pimentel, duchessa di Benavente e di Osuna, la donna più influente della Spagna del tempo, proprietaria di enormi terreni in Andalusia ed erede di una delle più fornite biblioteche private di Spagna; la principessa Maria Luisa, moglie del futuro Carlo IV e le *infantas* della famiglia reale.

Il secondo e il terzo capitolo del libro affrontano la storia della partecipazione della *Junta* all'amministrazione dell'orfanotrofio di Madrid, un'enorme struttura che ogni giorno accoglieva tre o quattro nuovi bambini da accudire e nutrire. Questi capitoli illustrano come la *Junta* riuscì ad ottenere il controllo totale dell'istituzione, togliendolo all'autorità del clero cittadino, e a caratterizzare gli ottimi risultati della sua amministrazione come risultato dell'approccio prettamente femminile che permeava il suo intervento nel brefotrofio. Serrano illustra i miglioramenti voluti dalla *Junta*, dall'introduzione di avanzate misure igieniche e moderne pratiche di registrazione dei bimbi accolti, al controllo attento delle loro condizioni di salute e delle balie cui venivano affidati. I dati raccolti in questi registri erano curati, puntuali, ed esaustivi della storia familiare e sanitaria di ogni ospite. Sulla base delle informazioni raccolte dalla *Junta*, furono elaborate delle statistiche che vennero utilizzate anche dall'Accademia reale spagnola di medicina per studiare le evoluzioni delle condizioni di salute dei bambini, di fatto migliorando le conoscenze del tempo in ambito pediatrico. Il secondo capitolo serba la descrizione di alcuni documenti d'archivio straordinari. È il caso dei *pergamini*, etichette recanti le informazioni fondamentali per l'identificazione di ogni bambino che venivano legate alla vita di ciascuno di loro per gestirne efficacemente l'alimentazione e facilitare il controllo del loro stato di salute. Nel terzo capitolo sono illustrati i vari esperimenti di dietetica infantile curati dalla *Junta*. Il comitato delle *damas* perfezionò un congegno con cui alimentare gli ospiti dell'orfanotrofio con latte di capra direttamente dalle mammelle degli animali, e si dedicò anche alla sperimentazione di ricette di latte sostitutivo. Fu testata una grande varietà di preparati con cui poter allattare artificialmente bambini affetti da forme congenite di sifilide, che non potevano essere allattati dalle nutrici a causa dell'alta contagiosità della malattia. Le *damas* stabilirono che il preparato più nutriente consistesse in una miscela di latte animale e di *nuevo sagù*, una radice procurata a Cuba da una delle corrispondenti locali della *Junta*.

Il quarto capitolo è dedicato alle prassi con cui le *damas* della *Junta* riconfigurarono il loro ruolo di madri, che riuscirono ad arricchire di connotazioni intellettuali. Nelle famiglie illuminate delle donne della *Junta*, le madri non provvedevano soltanto alla cura affettuosa e domestica, ma si occupavano attivamente anche dell'educazione dei figli. Erano direttamente coinvolte nella selezione degli istitutori per i bambini, nell'adozione di metodi pedagogici moderni, quali l'uso di giochi didattici e strumenti scientifici durante le ore di lezione, e nella scelta dei libri su cui avrebbero studiato. Quest'ultimi erano appositamente vagliati sulla base della rappresentazione che proponevano di donne e bambine, che

dovevano essere presentate come ben accolte nei luoghi di produzione di scienza e cultura e come valenti interlocutrici degli uomini nelle conversazioni erudite. Questo tipo di letteratura per l'infanzia era ritenuta uno strumento efficace per abituare le bambine a sentirsi sicure di sé anche in ambienti in cui le donne erano rare. Serrano dimostra come le famiglie delle donne della *Junta* fossero spazi di applicazione di nuove teorie educative che vedevano nell'istruzione delle figlie femmine un elemento fondamentale per realizzare una riconfigurazione del ruolo delle donne nello spazio pubblico e culturale sin dalla prima infanzia.

L'ultima sezione del libro, significativamente intitolata "Imaginig a New Country", illustra come le *damas* avessero adottato principi fisiocratici nell'interpretare e plasmare la natura per fini giovievoli alla produttività e alla bellezza delle campagne. Il capitolo affronta il modo in cui la *Junta* si dedicò allo studio e alla diffusione di metodi per facilitare la durezza del lavoro contadino e potenziare l'economia rurale. Grazie ad una rete di curati che si estendeva in tutto il Paese, le nozioni di agronomia e chimica applicata elaborate dalle *damas* venivano lette durante la messa domenicale per avvicinare i contadini ai metodi più moderni ed efficaci per aumentare la rendita delle loro coltivazioni. Queste stesse innovazioni tecniche venivano applicate nei lussureggianti e spettacolari giardini delle loro dimore private, creati per stupire e suscitare un senso di "curiosità utile" (secondo un'espressione tipicamente settecentesca) negli avventori, invitati nei loro parchi come in saloni culturali all'aria aperta.

La particolarità della *Junta de damas* e l'impossibilità di compararla ad altre istituzioni sarebbero potuti risultare degli elementi limitanti del lavoro di Serrano. Invece, l'autrice riesce a valorizzare l'originalità della *Junta* e, allo stesso tempo, a mostrare come la storia di un'istituzione così singolare abbia giocato un ruolo altrettanto originale sia nella produzione di conoscenze pratiche sia nella creazione di un'autorità civica per le donne. Serrano accompagna lettrici e lettori lungo il percorso di ridefinizione di nuove identità di genere e di idee di femminilità negoziate dalla *Junta de damas* grazie al suo intervento attivo nella società e nella produzione scientifica applicata. Inoltre, l'autrice mostra quanto l'intervento diffuso della *Junta* in tutto il Paese sia stato un fattore essenziale per far riconoscere e apprezzare le capacità di intervento femminili anche tra la popolazione. Nell'opera di Serrano, poi, la *Junta* si rivela essere una lente inedita attraverso cui osservare una nuova sfaccettatura dell'Illuminismo spagnolo. Serrano riprende le fila di studi recenti su un movimento culturale poco studiato nella sua declinazione spagnola, rivisitando le forme in cui questa corrente culturale fu adottata nella penisola iberica e comprovandone l'orientamento pragmatico.

Ladies of Honor and Merit è una pubblicazione preziosa per studiosi e studiose di storia della scienza, che qui possono trovare nuove piste per una storia sociale e pragmatica dei saperi. Chi si interessa di storia delle donne e di genere può osservare da nuove prospettive i ruoli civici che le donne seppero forgiarsi nella società settecentesca. A coloro che si occupano di circolazioni di saperi, il volume di Serrano presenta un'inedita rete intercontinentale di donne e fornisce le coordinate per ricostruire dinamiche femminili tra locale e globale, tra centro madrileno, periferie iberiche e confini coloniali. Infine, questo libro è una lettura stimolante, oltre che piacevole, anche per chiunque voglia scoprire la storia unica di un'istituzione femminile affascinante, che grazie all'opera di Serrano si riscopre nella sua veste di plasmatrice di una nuova identità civica e politica per le donne.

Elena Danieli

Università di Bologna/Université Paris Cité
elena.danieli3@unibo.it

Susana V. García (ed.), *En el mar Austral. La historia natural y la explotación de la fauna marina en el Atlántico Sur*, Rosario: Prohistoria, 2021, 218 pp., ISBN: 9789878090085

En el mar austral. La historia natural y la explotación de la fauna marina en el Atlántico Sur. With this suggestive title emerged the tenth volume of the collection “Historia de la Ciencia”, published by Prohistoria Ediciones (Rosario, Argentina). This is the first volume in that book series that is devoted entirely to the sea – at last. Susana V. García, both editor and author, accompanied by a cast of erudite contributors, guides us through original proposals that invite us to rethink mental and physical maps, and established ideas.

The whole book is an historiographical challenge. Regardless of the reader’s background, the predominant storyline is conceived of from a Western – preferably from the Northern hemisphere – perspective, with its feet planted on solid ground. Throughout the pages, readers circle the globe, blurring centres and establishing networks that determined how trade, politics and nature were intertwined beneath the waves in the middle of the nineteenth century.

Setting the ocean as basecamp, each chapter is an exercise in revisiting, understanding and explaining the hustle and bustle of natural history practice. Shipping routes were conditioned, if not determined, by extractive and commercial interests. Transatlantic voyages compounded a myriad of interests on a single ship. In this convergence and its conflicts, its exchanges and trade, on board and in the ports, knowledge and exploitation of Southern nature were shaped and spread almost inseparably.

Boundaries, geographical or political, lose any meaning they may have had on land once the ship sets sail. The sea is the seafarers’ homeland. Distances take on another dimension and priorities change. Living, or surviving, on board, means being permanently expectant of the immediate future, the upcoming storm, the next provisioning opportunity. To the swaying rhythm of the ship, sometimes planned, sometimes pioneering, the extractive activities were developed to supply distant cities avid for resources, as well as their inhabitants, who were eager to possess some of those rare, exotic, distant lifeforms and artefacts. This initially European demand also took root in the growing cosmopolitan communities along the Southern cone, which were essential to ensure the success of the voyage and its commercial mission – to which any other activity was subordinate.

The book weaves together the history of navigation with that of natural history. Starting with Podgorny’s chapter considering the little-studied yet indispensable relationship between the classification of marine fauna and its uses and ending with a chapter in which we change expeditions on the high seas for those undertaken within walls of a museum. Following testimonies to reconstruct this forgotten past, García traces the links between cetacean collections, strandings and the development of knowledge and industry related to whaling in Argentina.

In the continuum between those points, each chapter is a proposal for a journey focused on a practice, animal or place. Buenos Aires, Montevideo, Las Malvinas, Isla Esperanza, South Georgia: coasts and waters where activities were developed and new settlements grew around a parade of ships and their crews, as quickly as they fell into oblivion only a few decades later. Activity hot spots moving to the margins of the nautical charts they starred, once the routes were modified: gradually

preferring to cross the American continent through the Panama Channel opened in 1904. Many of the material extraction practices became less efficient or alternative products replaced the southern ones, such as electricity taking on oil. However, especially during the 19th century, those economic activities generated knowledge on and from the sea in little-known areas, while serving as resources to grease the economic gears that turned in the antipodes: Northern Europe, mainly.

Many of these extractive practices were shaped in response to circumstances as the coastline and its possibilities were explored and mapped. Few times can we talk of exclusive dedication of whalers, lobstermen, traders, or guano merchants. There were captains who undertook the voyage and often did it all at once, along the way, trying to make the expedition towards uncertainty a profitable one. Thus, the construction of knowledge about the natural history of remote coasts, their climate and inhabitants – animals, plants and humans – responds to exploration, but more often built upon the regime of visits and settlements of whalers, sealers and their multiple activities, as we see in García's second chapter on the French whalers. Chapter five offers us the history of the Dallmann expedition into Antarctic waters, signed by Lüdecke; while chapter six presents García and Reguero's study of Anton Larsen's expedition.

Some thoughts outline a thread through all the chapters. Necessarily, the development in the knowledge of the 'fat beasts' went hand in hand with the progress in the campaigns for their trade; an appropriation that raises doubts on their classification in the natural order. As we can see in the first chapter on these beasts, and also in the third chapter on guano, questions also arise about the ownership and regulation of these exploitations, the right of the first occupier of deserted islands, legislation, control, and the profitability of each exploitation. At the same time, there were growing concerns about limits. Resources were exploited, reducing availability, and extraction centres were moved to more profitable locations, with the consequent loss of population or entire colonies. This even led to the disappearance of species such as the case of the Malvinas' fox, explained in detail by Martínez in chapter four, while at the same time opening up questions: How was the management of other extinctions affected by the direct and participating observation. Did it generate conservationist concerns?

Studying the exploitation of Patagonian resources gives us a glimpse into different aspects of the past. Firstly, the political aspect: in spite of law efforts, the real control that could be exercised from the capitals on those remote lands was limited. Secondly, the social aspect: the impact on the people who inhabited the exploited coasts and were benefited or affected by it. Finally, the natural side that is especially embodied in this compilation of activities involving nature that serve to unravel how people understood, worked and built knowledge around it. These research lines are also useful in reconstructing populations' ecology leading to a greater understanding of its fluctuations over time, perhaps contributing to research focusing on our uncertain future.

Another undercurrent that runs through all texts is that of landscape modification. A recurring theme, central to chapters such as Haller's. Patagonian lands are commonly taken for pristine, but many places were populated and exploited. The extraction of penguin and cormorant guano often meant settlements of families, with their orchards and herds. This configured new landscapes now forgotten, in addition to the displacement and conflict with the indigenous population or the disappearance of bird colonies. Several questions arise in the reader's mind, for instance: how did the extraction of 73.485 tons of Patagonian guano – brought in by Great Britain – modify the coastline and what inhabits it?

Each of the authors offers us a new reading of coordinates that today emerge in the imagination as eternally inhospitable and distant. They recover histories, natures, and connections, indispensable to understand the developments in the north: from food and clothing, to the functioning of machines and lights or the fertilisation of crops. We could even add a new issue: guano used in explosives. Chapter after chapter, readers are challenged to rethink the world's configuration, opening up new paths of investigation from coasts once crucial and now relegated to the limits of globalisation. In sum, the work is a must-read to reframe history off land, from the South and from the Sea.

Aina Trias Verbeeck

IMF, CSIC

tribeeck@gmail.com

Finito di stampare nel mese di dicembre 2023
per i tipi di Bologna University Press

Aldrovandiana. Historical Studies in Natural History is a scientific journal dedicated to the study of natural history from antiquity to the twenty-first century. The journal's namesake is owed to the 16th century naturalist Ulisse Aldrovandi, whose study of the natural world was characterized by a unique combination of empirical curiosity and a search for comprehensiveness. Inspired by the Aldrovandi's global perspective, the founders of the journal seek to consider "natural history" in its broadest sense, and within the entirety of the Mediterranean world, including the Near- and Middle-Eastern regions. *Aldrovandiana* offers a space dedicated to interdisciplinarity and exchange between early-career scholars and senior researchers. *Aldrovandiana* is a biannual, peer-reviewed, and open access journal that publishes contributions in both Italian and English, granting ample space to illustrations and images.

€ 25,00

ISBN 979-12-5477-368-0



9 791254 773680