

L'ARTE DEL DIRITTO
Collana diretta da Luigi Garofalo

19

ANNA PLISECKA

'TABULA PICTA'
ASPETTI GIURIDICI DEL LAVORO PITTORICO
IN ROMA ANTICA



CASA EDITRICE DOTT. ANTONIO MILANI
2011

QUESTO VOLUME È ANCHE ONLINE

Consultalo gratuitamente ne "La Mia Biblioteca", la prima biblioteca professionale in the cloud con le pubblicazioni di CEDAM, UTET Giuridica, IPSOA. Grazie al suo evoluto sistema di ricerca puoi accedere ai tuoi scaffali virtuali e ritrovare tra i tuoi libri la soluzione che cerchi da PC, iPad o altri tablet. Ovunque tu sia.

Per conoscere le modalità di accesso al servizio e consultare il volume online collegati a www.lamiabiblioteca.com e clicca su "Richiedi la tua password".

La consultazione online viene offerta all'acquirente del presente volume a titolo completamente gratuito ed a fini promozionali del servizio "La Mia Biblioteca" e potrebbe essere soggetto a revoca da parte dell'Editore.

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

Copyright 2011 Wolters Kluwer Italia S.r.l.

ISBN 978-88-13-29114-3

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche), sono riservati per tutti i Paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941, n. 633.

Le riproduzioni diverse da quelle sopra indicate (per uso non personale – cioè, a titolo esemplificativo, commerciale, economico o professionale – e/o oltre il limite del 15%) potranno avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, Corso di Porta Romana, n. 108, 20122 Milano, e-mail segreteria@aidro.org e sito web www.aidro.org

L'elaborazione dei testi, anche se curata con scrupolosa attenzione, non può comportare specifiche responsabilità per eventuali involontari errori o inesattezze.

Stampato in Italia - Printed in Italy

Fotocomposizione: Overtime - Castelfranco V.to (TV)

Stampa: L.E.G.O. S.p.A. - Lavis (TN)

Desidero ringraziare tutti coloro che mi sono stati di aiuto nella preparazione del presente volume.

Nel corso della ricerca ho potuto giovarmi dalla guida costante del mio Maestro, professor Tomasz Giaro, le cui osservazioni critiche mi hanno indotto in più punti ad un maggiore rigore espositivo e concettuale. Il professor Cosimo Cascione ha seguito la ricerca con notevole pazienza, offrendomi inestimabili suggerimenti e consigli. Un vivo ringraziamento va, inoltre, alla dottoressa Agnieszka Kacprzak per i continui incoraggiamenti e per la disponibilità alla discussione, dimostratami durante l'intera stesura dell'opera.

Poiché le ricerche mi hanno indotto a confrontarmi con i documenti della prassi provinciale, sono molto riconoscente al professor Giuseppe Camodeca ed al dottor Jakub Urbanik per i loro preziosi commenti sulla parte papirologica del libro, nonché alla professoressa Maria Nowicka per le sue generose indicazioni sulla parte introduttiva e papirologica, e per avermi consentito la consultazione della sua biblioteca.

Ai dottori Raffaele d'Alessio e Roberto Scevola sono debitrice per l'intelligente e severo lavoro di correzione e supervisione del testo.

A tutti costoro desidero esprimere la mia più profonda gratitudine; gli errori e le sviste sono, evidentemente, da addebitarsi soltanto a me.

Devo, infine, rivolgere un sentito ringraziamento ai professori Alberto Burdese e Luigi Garofalo per aver accolto questo lavoro nella collana *L'arte del diritto*.

1609 PO 379017

INDICE SOMMARIO

INTRODUZIONE

- | | | |
|--|------|----|
| 1. L'impostazione del problema | pag. | 1 |
| 2. Lo stato della dottrina romanistica | » | 5 |
| 3. Valutazione sociale della pittura e del lavoro pittorico .. | » | 16 |

CAPITOLO PRIMO ASPETTI MATERIALI ED ORGANIZZAZIONE DEL LAVORO PITTORICO

- | | | |
|---|------|----|
| 1. La terminologia | pag. | 23 |
| 2. Le tecniche operative | » | 25 |
| 3. <i>Instrumentum pictoris</i> | » | 36 |
| 4. Provenienza e condizione sociale dei pittori | » | 46 |

CAPITOLO SECONDO ASPETTI PROPRIETARI DEL LAVORO PITTORICO

- | | | |
|---|------|----|
| 1. La controversia sulla <i>tabula picta</i> e le scuole di diritto ... | pag. | 66 |
| 2. La <i>tabula picta</i> tra <i>accessio</i> e <i>specificatio</i> | » | 70 |
| 3. Il rapporto di valore tra la pittura ed il supporto | » | 94 |

4. Il percorso della controversia sulla *tabula picta* pag. 100
 5. Il risarcimento » 110

CAPITOLO TERZO

ASPETTI CONTRATTUALI DEL LAVORO PITTORICO

1. La pittura come oggetto della *locatio conductio* pag. 121
 2. *Locatio conductio*: le controversie e le scuole » 123
 3. L'oggetto del contratto di locazione: *materia e opus* » 141
 4. Il caso della *pictura* » 159
 5. La *merces* » 163

CAPITOLO QUARTO

CARATTERISTICHE PARTICOLARI DELLE PRESTAZIONI
PITTORICHE DI SCHIAVI E LIBERTI

1. Schiavi pag. 171
 2. Liberti » 178

CAPITOLO QUINTO
LA PRASSI GIURIDICA.

1. Documenti dell'età tolemaica pag. 203
 2. Conti per i pigmenti » 220
 3. Documenti dell'età tardo-imperiale » 225

Conclusioni pag. 247

Indice degli autori pag. 257

Indice delle fonti » 267

INTRODUZIONE

SOMMARIO: 1. L'impostazione del problema. – 2. Lo stato della dottrina romanistica. – 3. Valutazione sociale della pittura e del lavoro pittorico.

1. *L'impostazione del problema.*

Il punto di partenza della presente ricerca è costituito dalla controversia giurisprudenziale, sorta all'epoca del Principato, sull'appartenenza di un quadro dipinto su tavola altrui: i giuristi romani discutevano se la proprietà del quadro andasse assegnata al pittore, oppure al proprietario del supporto. Nel discorso giurisprudenziale la fattispecie viene riconnessa ad una serie dei casi di unione tra cose di cui l'una fosse applicata alla superficie dell'altra. In tali casi, secondo la regola generale in base alla quale *superposita inferioribus cedunt*, espressamente formulata soltanto dall'Epitome visigotica delle Istituzioni gaiane (Gai Ep. 2.1.4), ma utilizzata in modo entimematico già dai giuristi classici¹, il supporto sarebbe ritenuto cosa principale e, pertanto, la proprietà del quadro sarebbe dovuta essere ceduta al proprietario del supporto. La regola generale fu applicata al caso della pittura da Paolo (21 *ad ed.* D. 6.1.23.3), mentre Gaio considerava tale fattispecie un'eccezione secondo cui in luogo della tavola la *res* principale fosse la pittura (Gai 2.78; Gai. 2 *rer. cott.* D. 41.1.9.2). La situazione dell'insicurezza giuridica perdurò attraverso tutto il periodo postclassico fino ai tempi di Giustiniano, il quale nelle sue Istituzioni (I. 2.1.34) la troncò definitivamente nel senso favorevole al pittore. Tuttavia, atteso che non soltanto nel Digesto giustiniano (D. 6.1.23.3 e

¹ Ulp. 69 *ad ed.* D. 43.17.3.7: *Labeo ait ... semper enim superficiem solo cedere.*

D. 41.1.9.2), ma persino nei Basilici (Bas. 15.1.23.3 e Bas. 50.1.8.2) vengono menzionate entrambe le soluzioni contrastanti, si può presumere che la relativa disciplina non fosse ancora pacificamente accolta.

Sono ignote le ragioni per cui i giuristi romani si sarebbero posti il problema sopra menzionato e l'avrebbero discusso per secoli con notevole acribia: in particolare, sarebbe da chiarire fino a che punto le dispute giurisprudenziali siano state provocate da condizioni sociali della produzione artistica. La circostanza per la quale i testi giuridici, in cui tale caso viene menzionato, provengono da opere di carattere teorico, quali le Istituzioni, le *res cottidianae* ed il commentario edittae, ma non da raccolte di *responsa* o da altre opere d'indole problematica (*quaestiones, disputationes* ecc.), induce a pensare piuttosto ad una configurazione astratta della fattispecie. Ciononostante, nel presente lavoro si parte dal presupposto che il quesito, come sottolineava già Francesco Lucrezi, doveva essere in qualche misura radicato nelle condizioni organizzative della produzione pittorica². In particolare, va sottolineato che la situazione in cui un possessore di buona fede avesse dipinto su tavola altrui difficilmente potrebbe immaginarsi fuori dal contesto di un contratto tra committente e pittore. Tale ipotesi fu prospettata già dai glossatori, che dedicarono ampio spazio all'analisi comparativa della *pictura* e della *scriptura*, richiamandosi esplicitamente alle situazioni della prassi contrattuale quotidiana, sicché in questo ambito i glossatori medesimi avrebbero per primi attirato l'attenzione sul rapporto tra il costo del lavoro ed il prezzo del materiale³.

Inoltre, dal momento che il discorso giurisprudenziale sulla *pictura* è inglobato in una certa prassi sociale, bisogna interrogarsi sia sulla figura stessa del pittore, sia sull'organizzazione del suo lavoro. Seguendo questa scia, la controversia viene interpretata in connessione con un altro dissidio giurisprudenziale, quello relativo alla qualificazione del contratto di locazione in cui il committente dell'opera non fornisce i materiali (Gai 3.147). Nella discussione, se in questo caso eccezionale venisse conclusa un'*emptio venditio* piuttosto che una lo-

² F. LUCREZI, *La 'tabula picta' tra creatore e fruitore*, Napoli, 1984, 51-77.

³ P. MAFFEI, *'Tabula picta'. Pittura e scrittura nel pensiero dei glossatori*, Milano, 1988, 85-87; U. BARTOCCI, *Aspetti giuridici dell'attività letteraria in Roma antica. Il complesso percorso verso il riconoscimento dei diritti degli autori*, Torino, 2009, 60-61.

catio conductio operis, prevalse la prima opinione. Isolato rimase, invece, il parere di Cassio Longino, secondo cui si sarebbero conclusi al contempo due contratti: la vendita dei materiali e la locazione del lavoro.

Atteso che l'applicazione della regola *superficies solo cedit* al caso dell'*inaedificatio*, verificatasi in base ad un contratto, permette ai giuristi di allargare lo schema della *locatio conductio operis* ai casi in cui non tutto il materiale, ma almeno il supporto, ossia il suolo, fosse fornito dal committente, sembra plausibile che nel caso della pittura tale regola avesse un significato analogo. D'altro canto, siccome la definizione del contratto incide sulle prestazioni delle parti, l'ammissione di un'eccezione alla regola avrebbe aggravato in quest'ultimo caso, la posizione contrattuale del pittore il quale adopera il materiale proprio, mancando mezzi sicuri di tutela giuridica risultanti da un contratto tipico. In tale prospettiva l'opinione giurisprudenziale che attribuisce la proprietà del quadro al pittore dispiega, contrariamente a quanto ritenuto in dottrina⁴, conseguenze pregiudizievoli per il produttore.

L'analisi dei documenti papiracei relativi alla produzione pittorica rende possibile un confronto tra la prospettiva dogmatica dei giuristi romani e le esigenze della prassi. Siccome la maggioranza dei pittori proveniva dalle province orientali dell'Impero o, almeno, era addestrata da maestri di tale origine, sembra probabile che nella prassi pittorica penetrassero e perdurassero a Roma usanze provinciali relative tanto all'organizzazione del lavoro, quanto alle forme contrattuali. D'altra parte, un influsso parallelo, che partiva da oriente dirigendosi verso il centro politico dell'impero, si osserva pure nell'evoluzione stilistica della pittura⁵; a proposito della prassi di produzione pittorica, si evince dai documenti papiracei che l'artigiano, oltre al lavoro, talvolta forniva anche i materiali, di talché la consuetudine di pagare i pittori separatamente, per il lavoro e per i materiali, era assai diffusa.

Nella dottrina romanistica, relativamente alla controversia sulla *tabula picta* viene spesso sottolineato il problema della comparazione, e della sproporzione, tra prezzo del materiale e costo del lavoro⁶. Nel

⁴ Vedi per tutti F. LUCREZI, *La 'tabula picta'*, cit., 79-126.

⁵ M. BORDA, *La pittura romana*, Milano, 1958, 4, 14-15, 158-159, 181.

⁶ F. LUCREZI, *La 'tabula picta'*, cit., 230.

caso della pittura è, infatti, difficile individuare quale dei componenti, il lavoro o il materiale, determini il valore dell'opera⁷.

Il conflitto tra il valore del materiale, fornito dal committente, e quello del lavoro può sorgere soltanto nell'ambito di una relazione contrattuale instaurata con un pittore indipendente, non avendo, invece, alcuna ragion d'essere nel rapporto tra lo schiavo pittore e il suo proprietario, o tra il liberto e il patrono. Ciononostante, come osservano alcuni studiosi, una forte presenza della manodopera servile, riscontrabile sul mercato dei lavori pittorici fino al secondo secolo d.C., poteva aver contribuito al loro deprezzamento, peggiorando indirettamente la situazione degli artigiani liberi⁸. D'altro canto, l'effettiva concorrenza sul mercato tra il lavoro servile e libertino da una parte, e quello dei produttori indipendenti dall'altra, sembra abbastanza ristretta, atteso che riguarda esclusivamente i lavori eseguiti all'interno di tali rapporti specifici; inoltre, sia il valore aggiuntivo di uno schiavo addestrato come pittore, sia l'insistenza dei patroni sullo sfruttamento gratuito delle opere pittoriche dei propri liberti, riconfermano un alto valore economico di questo tipo di prestazioni. Nondimeno, occorre sottolineare che la valutazione sociale del lavoratore non corrisponde necessariamente al costo del suo lavoro⁹.

La controversia giurisprudenziale sembra, quindi, essere stata stimolata da questa valutazione ambigua, alta dell'opera pittorica, da un lato, e bassa del lavoratore, dall'altro. L'interpretazione proposta in dottrina, secondo cui tale controversia sia condizionata unicamente dalle fluttuazioni della condizione sociale e giuridica dei pittori¹⁰, traslascia invece a torto il primo fattore, cioè la reputazione della pittura in quanto tale.

⁷ I. CALABI LIMENTANI, *Studi sulla società romana. Il lavoro artistico*, Milano, 1958, 61.

⁸ I. CALABI LIMENTANI, *Studi*, cit., 80-85; F. LUCREZI, *La 'tabula picta'*, cit., 183-196; ID., *'Pictores servi'*, in *Opus*, III, 1984, 85-92. Recentemente Peter Temin ha argomentato che il lavoro schiavistico, soprattutto nell'ambito delle professioni artigianali, faceva parte di un globale mercato di lavoro, essendo in tal modo strettamente correlato con quello liberto, cfr. P. TEMIN, *The Labor Market of the Early Roman Empire*, in *Journal of Interdisciplinary History*, XXXIV, 2004, 513-538.

⁹ F. COARELLI, *Artista e società nel mondo antico*, in ID., *'Revixit ars'. Arte e ideologia a Roma. Dai modelli ellenistici alla tradizione repubblicana*, Roma, 1996, 4-5.

¹⁰ F. LUCREZI, *La 'tabula picta'*, cit., 51-77.

Nella dottrina romanistica si è da tempo notato, come la problematica del lavoro pittorico si presti particolarmente bene ad una ricerca interdisciplinare¹¹. Sulla scia di tale indicazione, seguita negli studi sulla *tabula picta* già durante gli anni ottanta del secolo scorso¹², si tenterà nel presente lavoro un approccio interdisciplinare. Accettando in linea generale il postulato ascrivibile a Francesco Lucrezi, laddove questi reputa proficuo analizzare il problema in connessione con la storia sociale della pittura antica¹³, non si può escludere, tuttavia, che la controversia sorse in una ben precisa relazione dogmatica con i contratti conclusi tipicamente tra pittore e committente.

2. Lo stato della dottrina romanistica.

Il contrasto netto tra le opinioni prospettate nel diritto romano sul caso della *tabula picta* e, soprattutto, i motivi che indussero i Romani ad introdurre in questa fattispecie l'eccezione alla regola generale *superposita inferioribus cedunt*, continuarono a suscitare l'interesse dei giuristi già a partire dal periodo medioevale.

Il primo a soffermarsi sull'ipotesi della pittura fu il glossatore Piacentino che, nella sua *Summa Institutionum*, dedicò ampio spazio all'acquisto della proprietà del quadro dipinto su tavola altrui, evidenziando molti dei problemi discussi successivamente nella glossa e rimasti finora irrisolti nella romanistica¹⁴. Piacentino ha individuato le tre possibili soluzioni del caso: l'una, secondo cui la pittura cede sempre alla tavola, senza la quale non può esistere; la seconda, in base alla quale la tavola cede alla pittura, ma soltanto se quest'ultima sia di maggior valore (*dignitas*); e la terza, secondo cui la tavola cede alla pittura sempre ed indipendentemente dal suo valore. Lo stesso Piacentino ha, inoltre, formulato la questione se nel caso della pittura si avesse

¹¹ Sull'utilità di una impostazione interdisciplinare cfr. P. DE FRANCISCI, *Le arti nella legislazione del secolo IV*, in *Atti Pontif. Accad. Rom. Arch.*, XXVIII, 1955-1956, 63-64.

¹² F. LUCREZI, *La 'tabula picta'*, cit., 19-22; T.G. WATKIN, *'Tabula picta': Images and icons*, in *SDHI*, L, 1984, 383-399.

¹³ F. LUCREZI, *La 'tabula picta'*, cit., 51-52.

¹⁴ PLACENTINUS, *'Summa Institutionum'*, in *'Corpus Glossatorum Iuris Civilis'*, I, Torino, 1973, 25-26.

un'accessione o sorgesse piuttosto una *nova species*, notando che l'attribuzione della proprietà al pittore concorda con la *media sententia* dei giuristi romani. Secondo il glossatore, la tavola dovrebbe cedere alla pittura anche se il pittore fosse stato in mala fede, con eccezione dei casi in cui il supporto fosse più costoso.

Per quanto riguarda le azioni concesse alle parti, Piacentino le definisce come identiche, sostenendo per di più che anche l'*exceptio*, esperibile dal proprietario della tavola, avesse la stessa natura di quella del pittore (*gemina exceptio*). Tuttavia, seppure la pittura venisse raschiata dalla tavola, il proprietario di quest'ultima non potrebbe rivendicarla con l'aiuto dell'*actio directa* perché, analogamente a quanto avverrebbe nel caso della *ferruminatio*, la cosa avrebbe irreversibilmente cambiato la sua natura.

Piacentino cercava, infine, di formulare una definizione della *pictura*, servendosi a tale scopo di due criteri: l'uno riguardava il soggetto rappresentato, mentre l'altro i colori impiegati. Il primo criterio richiedeva che fosse dipinta una persona umana e non un animale (*si quis dipinxerit hominem non ursum vel leonem*)¹⁵, mentre, alla luce del secondo, sarebbero dovuti essere adoperati vari colori (*non de calce vel encausto conficiatur sed de coloribus variis confectis depingatur*)¹⁶.

Il pensiero di Piacentino era ulteriormente sviluppato da Azzone, principalmente per quanto riguarda la causa dell'eccezione alla regola dell'*accessio* e la possibilità di comprendervi anche la scrittura¹⁷. Il giurista bolognese sosteneva che l'eccezione vigesse nell'antichità soltanto per la pittura, perché il lavoro del pittore fosse notevolmente più esoso rispetto a quello dello scriba. Siccome queste condizioni cambiarono in seguito al notevole rialzo dei costi del lavoro scrittoria, che superò il valore del supporto, l'eccezione andava estesa alla scrittura. Inoltre, secondo Azzone, visto che la pittura assomigliava alla *ferruminatio*, anche la tavola abrasa non sarebbe tornata al proprietario originario. Circa l'aspetto processuale, egli sosteneva che qualora entrambi, sia il proprietario della tavola che il pittore, avessero agito contro un estraneo, si sarebbe dovuta attribuire la precedenza al-

¹⁵ PLACENTINUS, 'Summa Institutionum', cit., 25-26, vv. 72-73.

¹⁶ PLACENTINUS, 'Summa Institutionum', cit., 25-26, vv. 73-74.

¹⁷ AZZO, 'Summa Institutionum', in 'Corpus Glossatorum Iuris Civilis', II, Torino, 1966, 355.

l'azione diretta del pittore. Ciononostante, diversamente da Piacentino, Azzone negava sia la *vindicatio* che l'*exceptio doli* al pittore in mala fede.

Le dottrine dei giuristi medievali in tema di *tabula picta* sono state analizzate in due lavori recenti: l'uno di Paola Maffei¹⁸ e l'altro di Marta Madero¹⁹. La Maffei parte dal presupposto che l'interesse per la regolazione dei casi della pittura e della scrittura, ridestatosi nell'età medievale, prendeva spunto da controversie sempre più frequenti nella prassi quotidiana. Secondo l'autrice senese, in tale contesto si collocerebbe l'estensione dell'eccezione alla regola *superposita inferioribus cedunt*, operata dai giuristi medievali, eccezione in precedenza prevista soltanto per la pittura, ma estesa anche alla scrittura in ragione dell'alto costo del lavoro scrittoria²⁰.

Al contrario, Marta Madero sostiene che la controversia sulla *tabula picta* sarebbe stata priva di qualsiasi nesso con la prassi di produzione artigianale rappresentando, ancora nel periodo medioevale un tipico caso di scuola²¹. Ciononostante la diversità delle opinioni giuridiche in proposito costituisce, secondo la studiosa argentina, una preziosa testimonianza sulla percezione della cultura materiale nel medioevo.

Una nuova spiegazione della diversità tra le soluzioni prospettate per i casi della pittura e della scrittura fu tentata all'epoca dei commentatori da Bartolo da Sassoferrato, il quale ricondusse la divergenza al fatto che lo scritto occupa soltanto una parte della superficie, mentre la pittura copre l'intera tavola²². Con l'approccio sistematizzante, prevalso all'inizio del seicento, cessano, tuttavia, i tentativi di chiarificare la ragione dell'eccezione, prevista per la pittura. Di conseguenza, Arnold Vinnius avrebbe rifiutato tale soluzione particolare, argomentando che la pittura, impressa sulla tavola allo stesso modo della scrittura sulla carta, deve seguire la medesima *ratio*, sì da adottare, in lu-

¹⁸ P. MAFFEI, 'Tabula picta', cit. 20-84.

¹⁹ M. MADERO, 'Tabula picta'. *La peinture et l'écriture dans le droit médiéval*, Paris, 2004.

²⁰ P. MAFFEI, 'Tabula picta', cit., 11-19.

²¹ M. MADERO, 'Tabula picta', cit., 20.

²² BARTHOLUS A SAXOFERRATO, 'In Primam Digesti Veteris Partem', ad D. 6.1.23.3 Sed et id, Venetiis, 1615, 171-172.

go di quella gaiana, l'opinione paolina²³; analogamente, anche Einccio rifiutava la possibilità di individuare la cosa principale in base al maggior valore economico²⁴.

Nel Settecento la controversia sulla *tabula picta* fu oggetto di due *disputationes* dottorali, ricevendo in tal modo le sue prime elaborazioni monografiche²⁵. Nel 1747 all'Università di Tubinga Johannes Ludovicus Huber presentò sotto la direzione di Ludovicus Conradus Smalcalder la dissertazione inaugurale intitolata *De pictura principali, scriptura accessorio*, nella quale cercava di restringere la portata dell'eccezione, accolta per il caso della pittura²⁶. Successivamente le sue tesi furono aspramente criticate da Christophorus Rudolph nella dissertazione *De accessione picturae*, presentata nel 1756 alla 'Kurfürstlich Maintzische Akademie nützlicher Wissenschaften' di Magonza²⁷.

Johannes Huber esclude che nei casi di congiunzione la decisione sulla proprietà si possa fondare sulla quantità e qualità oppure sul prezzo, affermando che la proprietà dell'insieme viene assegnata sempre secondo la stessa regola: *accessorium sequitur principale*²⁸. L'individuazione della cosa principale avviene, a sua volta, in base alla possibilità di esistenza autonoma: in altre parole, viene considerata principale quella, delle cose congiunte, che può sussistere indipendentemente dall'altra, e quindi la scrittura che non può esistere senza la carta costituisce cosa accessoria. L'eccezione a quella regola sarebbe prevista, secondo lo studioso tubinghese, esclusivamente per le *imagines maiorum*, a causa della loro importanza per la dimostrazione della

²³ A. VINNIUS, 'In quattuor libros Institutionum imperialium commentarius academicus et forensis', I, Venetiis, 1730, 188-189.

²⁴ J.G. HEINECCIUS, *Elementa iuris civilis, secundum ordinem Pandectarum*, Utrecht, 1772, ad D. 41.1.9.2.

²⁵ In generale sulla natura dei *Disputationsschriften* vedi: E. Horn, *Die Disputationen und Promotionen an den Deutschen Universitäten, vornehmlich seit dem 16. Jahrhundert*, Nendeln, 1968, 51-72; G. SCHUBART-FIKENTSCHER, *Untersuchungen zur Autorschaft von Dissertationen im Zeitalter der Aufklärung*, Berlin, 1970.

²⁶ *Dissertatio inauguralis 'De pictura principali, scriptura accessorio pro licentia supremos in iure honores'* (praes.: LUDOVICUS CONRADUS SMALCALDER, resp.: JOHANNES LUDOVICUS HUBER) Tubingae, Christiani Godofredi Cottae, 1747, 2-24.

²⁷ *Dissertatio inauguralis iuridica 'De accessione picturae pro summis in utroque iure honoribus'* (resp.: JOHANNES CHRISTOPHORUS RUDOLPH) Erlangen, apud Cameraarium, 1756, 31-33.

²⁸ L.C. SMALCALDER - J.L. HUBER, 'De pictura principali, scriptura accessorio', cit., 5-9.

discendenza nobile, mentre altri tipi di pittura sarebbero sottoposti alla regola generale dell'accessione²⁹.

A parere di Johannes Rudolph, pittura e tavola si uniscono in un modo per il mezzo del quale sia l'una che l'altra può essere cosa principale: diversamente da Huber egli ritiene però che, siccome entrambe sono prodotte in modo artificiale ad un certo scopo, è quest'ultimo a determinare quale delle due sia cosa principale. Dunque, se la tavola fosse prodotta per diventare supporto della pittura, essa sarebbe la cosa accessoria, invece, se la tavola fosse stata allestita per un uso diverso e decorata con la pittura, accessoria sarebbe quest'ultima³⁰. Secondo l'autore norimberghese, Gaio si sarebbe riferito soltanto alle pitture artistiche, mentre Paolo a quelle semplicemente decorative. Giustiniano a sua volta, per evitare equivoci, si servì dell'esempio di due pittori celebri, indicando in tal modo il suo interesse esclusivo per la pittura artistica³¹. Rudolph sottolinea, inoltre, che dall'inseparabilità della congiunzione risulta l'obbligo da parte del pittore di restituire il valore della tavola al suo proprietario: qualora invece il dipinto sia accessorio, il regime della restituzione si adatterebbe a quello relativo alle cd. spese voluttuarie³².

Anche nella romanistica dell'età contemporanea la controversia ha continuato a suscitare grande interesse. Una spiegazione del problema della *pictura* nell'ottica della specificazione è stata tentata da Carlo Arnò³³, secondo cui atteso che molti artisti avrebbero esercitato al contempo sia la pittura che la scultura, la disciplina giuridica sarebbe dovuta essere uguale per entrambe le arti. La controversia sulla pittura sarebbe, dunque, sorta per così dire a fianco di quella sulla *specificatio* tra le scuole serviana e muciana: mentre per i primi la pittura avrebbe seguito lo stesso principio applicato alla scrittura, per i secondi essa si sarebbe dovuta conformare alla scultura in marmo³⁴. Le

²⁹ L.C. SMALCALDER - J.L. HUBER, 'De pictura principali, scriptura accessorio', cit., 17-19.

³⁰ J. CH. RUDOLPH, 'De accessione picturae', cit., 19-22.

³¹ J. CH. RUDOLPH, 'De accessione picturae', cit., 29.

³² J. CH. RUDOLPH, 'De accessione picturae', cit., 33-34.

³³ C. ARNÒ, 'Sculptura' e 'pictura', in *Annuario dell'Ist. di storia del dir. rom.*, XVII, 1828, 31-41.

³⁴ L'opinione muciana si basava, secondo Arnò, sul fatto che una copia del dipinto, come quella della scultura, non sarebbe mai di valore pari all'originale, mentre ciò

opinioni serviane sono state successivamente accolte dalla scuola sabiniana, mentre quelle muciane dai proculiani. A parere di Arnò, in progresso di tempo è stata dimenticata l'originaria ragione dell'opinione muciana, mentre si era insinuato il criterio del valore della pittura, il quale contribuì al successo della tesi muciana. Poiché essa prevalse ai tempi di Gaio, il giurista, pur essendo sostenitore dell'opinione contraria, fu costretto ad accogliere nel suo manuale l'opinione favorevole al pittore. Però, dal momento che il manuale si rifaceva ad un vecchio testo serviano, Gaio non aveva accantonato la rivendica del proprietario della tavola, ma soltanto, per conciliare le due dottrine, l'aveva mitigata rendendola un'*actio utilis*³⁵.

La maggioranza dei lavori di quel periodo attiene, tuttavia, quasi esclusivamente all'aspetto processuale del conflitto tra il pittore ed il proprietario della tavola. Lo sforzo dei romanisti era diretto verso il chiarimento dell'enigma di due azioni reali coesistenti sul medesimo oggetto. L'apparente contraddizione ha indotto molti studiosi del periodo della 'Interpolationenjagd', quali Giovanni Bortolucci³⁶, Siro Solazzi³⁷ e Silvio Perozzi³⁸, a ritenere che l'*actio utilis*, concessa nei testi gaiani al proprietario della tavola (Gai 2.78 e Gai. 2 rer. cott. D. 41.1.9.2), fosse introdotta soltanto dai giuristi postclassici o giustiniani. In questo filone interpretativo si iscrive, dal punto di vista metodologico, anche l'ultima monografia dedicata al problema della *tabula picta* negli anni Ottanta del secolo scorso da Francesco Lucrezi³⁹.

La maggior parte degli studiosi ammetteva, tuttavia, la coesistenza delle due azioni, ma riducendo la funzione dell'*actio utilis*. Secondo tale interpretazione, il mezzo processuale a disposizione del proprietario della tavola non gli avrebbe garantito la riacquisizione del quadro, e nemmeno il risarcimento del suo intero valore, ma unicamente del prezzo della tavola. Questa linea di pensiero, inaugurata da Rudolf

potrebbe verificarsi nel caso della scrittura (C. ARNÒ, 'Sculptura' e 'pictura', cit., 32-33).

³⁵ C. ARNÒ, 'Sculptura' e 'pictura', cit., 34-35.

³⁶ G. BORTOLUCCI, Nota a Gaio, Inst. II.78, in BIDR, XXXIII, 1923, 151-161; ID., 'Tabula picta', in Scritti C. Arnò, Modena, 1928, 14-22.

³⁷ S. SOLAZZI, Glosse a Gaio, in ID., Scritti di diritto romano, VI, Napoli, 1972, 346-347.

³⁸ S. PEROZZI, Istituzioni di diritto romano², I, Roma, 1928 (ristampa 2002), 706.

³⁹ F. LUCREZI, La 'tabula picta', cit., 250-278.

von Jhering⁴⁰, era seguita da Pietro Bonfante⁴¹, Salvatore Riccobono⁴², Enzo Nardi⁴³, Paolo Maddalena⁴⁴ e Max Kaser⁴⁵. La portata dell'*actio utilis* è stata ulteriormente ristretta già da Flaminio Mancaloni⁴⁶, secondo cui l'azione – priva di carattere reale – costituirebbe una mera *actio in personam*⁴⁷.

Soltanto negli anni Ottanta del secolo scorso si è notata nella romanistica la necessità d'inquadrare l'analisi della controversia giurisprudenziale sulla *tabula picta* in un contesto più ampio che, trascendendo il campo puramente giuridico, comprende anche la storia sociale e dell'arte antica. Seguendo tale orientamento, Francesco Lucrezi osserva che il dibattito sulla *tabula picta*, sebbene vertente su un caso di scuola, rispecchia anche la posizione sociale dei pittori in quanto produttori d'arte. In particolare, l'*iter* della controversia avrebbe rivelato i cambiamenti del rapporto di forza tra creatori e consumatori d'arte⁴⁸.

Siccome in seguito alla conquista della Grecia vi fu nella Roma tardorepubblicana un notevole afflusso dei pittori ellenici di condizione servile, completamente dipendenti dai loro proprietari, a questi ultimi spettava la proprietà delle opere. Con il trascorrere del tempo, tuttavia, sarebbe cresciuto l'impiego della manodopera libera, per cui i pittori avrebbero conquistato una maggiore indipendenza, ma tale situazione non avrebbe contribuito immediatamente ad assegnare la proprietà del dipinto al suo creatore. Come tappa importante che preparò la vittoria finale dell'artista sul committente, Lucrezi indivi-

⁴⁰ R. VON JHERING, Übertragung der Reivindicatio auf Nießteigentümer, in ID., Gesammelte Aufsätze, I, Jena, 1881 (ristampa Aalen 1969), 47-121.

⁴¹ P. BONFANTE, Corso di diritto romano, II.2, rist. corr. della I ed., Milano, 1968, 107.

⁴² S. RICCOBONO, 'Formulae ficticiae': a normal means of creating new law, in TR, IX, 1929, 43-50.

⁴³ E. NARDI, Un'osservazione in tema di 'tabula picta', in Archivio Giuridico 'Filippo Serafini', XVII, 1939, 129-144.

⁴⁴ P. MADDALENA, 'Tabula picta': ritorno a Jhering, in Labeo, XIII, 1967, 68-74.

⁴⁵ M. KASER, 'Tabula picta', in TR, XXXVI, 1986, 31-56.

⁴⁶ F. MANCALEONI, Contributo alla storia ed alla teoria della 'rei vindicatio utilis', in Studi Sarsaresi, I, 1901, 1-36.

⁴⁷ Cfr. infra, 112-116.

⁴⁸ F. LUCREZI, La 'tabula picta', cit., 19-22, con le Recensioni di T.G. WATKIN, in SDHI, LI, 1985, 512-518; A. BÜRGE, in ZSS, CIII, 1986, 561-570; TH. MAYER-MALY, Nuove ipotesi in tema di 'tabula picta', in Labeo, XXXII, 1986, 78-82; G. COPPOLA, In tema di 'tabula picta', in Index, XVI, 1988, 401-410.

dua i privilegi imperiali, concessi nel IV secolo d.C. ai pittori di condizione ingenua⁴⁹. Tuttavia, soltanto ai tempi di Giustiniano con il riconoscimento della figura dell'artista indipendente, si sarebbe affermata l'opinione attribuyente la proprietà del quadro, anche dipinto sul supporto altrui, al pittore. In tal modo sarebbe stata riconosciuta la paternità dell'opera artistica. Secondo Lucrezi, il mutamento delle opinioni giurisprudenziali si accorderebbe al processo storico di miglioramento della condizione sociale dei pittori⁵⁰.

L'opinione giurisprudenziale favorevole al pittore viene reputata dall'autore napoletano storicamente successiva rispetto a quella opposta, ed allora Lucrezi è costretto a negare l'originalità dei passi gaiani, sia di quello istituzionale (Gai 2.78), sia di quello versato nelle *res cottidianae* (D. 41.1.9.2), ricostruendo il pensiero del giurista antoniniano unicamente in base all'Epitome visigotica delle Istituzioni (Gai Ep. 2.1.4). Tuttavia, come è stato dimostrato già da Gian Gualberto Archi, i tentativi di ricostruire l'originario pensiero di Gaio sulla *tabula picta* seguendo l'Epitome non sono affatto convincenti⁵¹.

Un altro tentativo d'inquadrare la controversia sulla *tabula picta* nel suo contesto sociale è stato intrapreso da Thomas Glyn Watkin nell'articolo '*Tabula picta: Images and icons*'⁵². Lo studioso gallese individua come un fattore decisivo per la varietà delle opinioni giurisprudenziali la religione, basandosi sull'ipotesi di una netta distinzione tra l'*imago*, che avrebbe un carattere sacrale, e la *pictura*, priva dei significati religiosi⁵³. In tal modo Watkin spiega la differenza tra la regolazione relativa alla pittura murale, dominante dal punto di vista quantitativo negli ultimi decenni della Repubblica, ma di carattere puramente decorativo, e la pittura su tavola, più rara, ma munita di un ruolo sacrale collegato con la *pietas*. Originariamente, la disputa giurisprudenziale sulla *tabula picta* sarebbe quindi connessa con le imma-

⁴⁹ F. LUCREZI, *La 'tabula picta'*, cit., 236-241.

⁵⁰ F. LUCREZI, *La 'tabula picta'*, cit., 19-22, 30.

⁵¹ G.G. ARCHI, *L'Epitome Gaii. Studio sul tardo diritto romano in Occidente*, Milano, 1937 (ristampa: Antiqua 61, Napoli, 1991), 242-243.

⁵² T.G. WATKIN, '*Tabula picta*', cit., 383-399; Id., *Recensione a F. LUCREZI, La 'tabula picta'*, cit., 512-518.

⁵³ T.G. WATKIN, '*Tabula picta*', cit., 384, 395; Id., *Recensione a F. LUCREZI, La 'tabula picta'*, cit., 513, 514, 517.

gini in quanto oggetti di devozione, per cui alle pitture su tavola non si sarebbe applicata la regola dell'accessione.

L'argomentazione di Watkin, che poggia principalmente su aspetti terminologici dei testi analizzati, lo porta a conclusioni vicine alla tesi di Huber⁵⁴: l'autore gallese rileva come nel passo delle Istituzioni gaiane (Gai 2.78), ritenuto la più antica testimonianza del dissidio, sarebbe stata impiegata – in riferimento all'eccezione – la parola *imago*, che testimonia una regola risalente, relativa alle *imagines maiorum*, il cui culto stesse all'origine dell'eccezione⁵⁵. Dato che questo fondamento dell'eccezione sarebbe stato dimenticato già ai tempi di Gaio, il giurista, pur riportando tale principio nelle Istituzioni in ossequio al conservativismo giuridico, ne ignora la ragione, il che sarebbe ancora più evidente nelle *res cottidianae*, laddove la distinzione tra i due tipi di pittura sparisce del tutto. Un'ulteriore decadenza dell'antica *pietas* è testimoniata, secondo Watkin, dal passo di Paolo (Paul. 21 *ad ed.* D. 6.1.23.3) che rifiuta l'eccezione, erroneamente ritenendola fondata sulla preziosità della pittura⁵⁶.

Il ritorno giustiniano all'antica regola sarebbe stato favorito dalla comparsa delle pitture munite di funzione sacrale, seppure questa volta in un contesto diverso, cioè quello della religione cristiana. Nonostante che la regola venisse formulata ed applicata a tutti i tipi di pittura su tavola, essa si riconnetteva, a parere di Watkin, al culto delle icone, nascente nel VI secolo d.C. Benché Giustiniano avesse fondato la sua decisione sull'alto valore economico della pittura, l'autore britannico ritiene che l'argomento addotto espressamente dall'imperatore non avrebbe rivelato l'effettivo fondamento della sua opinione. Il vero motivo della decisione imperiale sarebbe invece traibile dall'impiego della parola *imago* nelle Istituzioni giustiniane (I. 2.1.34), e del lemma εἰκών nella Parafrasi di Teofilo (Th. 2.1.34)⁵⁷.

In questa chiave Watkin spiega anche il problema dell'*actio utilis*, la quale sarebbe concessa al proprietario della tavola in riferimento

⁵⁴ L.C. SMALCALDER - J.L. HUBER, '*De pictura principali, scriptura accessorio*', cit., 18-19.

⁵⁵ A proposito dell'antico *ius imaginum*, cfr. J.P. ROLLIN, *Untersuchungen zu Rechtsfragen römischer Bildnisse*, Bonn, 1979, 5-37; H. DRERUP, *Totenmaske und Abnenbild bei den Römern*, in *MDAI Röm. Abt.*, LXXXVII, 1980, 81-129.

⁵⁶ T.G. WATKIN, '*Tabula picta*', cit., 395.

⁵⁷ T.G. WATKIN, '*Tabula picta*', cit., 393.

alla *pictura*, mentre la *vindicatio* del pittore sarebbe sempre relativa all'*imago*. Di conseguenza, lo studioso ritiene che la *vindicatio* sarebbe scaturita dalla regola *tabula picturae cedit*, ma, poiché essa discende dal carattere sacrale di un determinato tipo di dipinto, qualora nel caso di una pittura semplice tale attributo fosse mancato, il proprietario della tavola avrebbe potuto esperire una *vindicatio utilis*. Tale ipotesi è confermata, secondo Watkin, dalla circostanza che né la parola *imago* né la parola εἰκών vengono impiegate in riferimento all'oggetto dell'*actio utilis*.

Occorre qui notare che le parole *imago* ed εἰκών indicano, oltre alle immagini dipinte, anche quelle scolpite e fuse. L'autore non apporta, tuttavia, nessuna ragione per cui l'eccezione fu prevista esclusivamente per i dipinti su tavola, mentre le *imagines maiorum* avevano principalmente la forma di maschera di cera⁵⁸. Difficilmente si spiega, perché un'analogia eccezione non si applicava alla toreutica. Siccome questa tecnica conduce ad una trasformazione reversibile, le immagini eseguite con suo aiuto appartenevano, secondo la regola introdotta da Giuliano nella *media sententia* (Gai 2.79; Gai. 2 rer. cott. D. 41.1.7.7), al proprietario del materiale⁵⁹. Inoltre, se la regolamentazione fosse originata dall'antica *pietas*, dovuta ad immagini degli antenati, la conseguenza logica più probabile sarebbe quella di assegnare la proprietà del quadro al committente quale discendente della persona rappresentata piuttosto che non al pittore.

Soffermandosi sulla relazione tra pittura e scultura Watkin critica la tesi che lega il caso della pittura alla *specificatio*, espressa da Carlo Arnò, il cui contributo viene purtroppo ignorato⁶⁰. Watkin esclude la possibilità che la pittura fosse mai stata qualificata come *specificatio*, sottolineando che sia la critica gaiana della regola *tabula picturae cedit* sia la soluzione paolina sono fondate sul principio dell'accessione. Aderendo alla tesi di Wacław Osuchowski⁶¹, secondo cui la

⁵⁸ Plin. nat. hist. 35.2.6: *Aliter apud maiores in atris haec erant, quae spectarentur; non signa externorum artificum nec aera aut marmora: expressi cera vultus singulis disponebantur armariis, ut essent imagines, quae comitarentur gentilicia funera, semperque defuncto aliquo totus aderat familiae eius qui unquam fuerat populus. stemmata vero lineis discurrebant ad imagines pictas.* H. DRERUP, *Totenmaske und Ahnenbild*, cit., 122-124.

⁵⁹ F. LUCREZI, *La 'tabula picta'*, cit., 34-51.

⁶⁰ C. ARNÒ, *'Sculptura' e 'pictura'*, cit., 31.

⁶¹ W. OSUCHOWSKI, *Des études sur les modes d'acquisition de la propriété en droit*

media sententia, che introduce per la specificazione il criterio di reversibilità, fu formulata da Paolo⁶², Watkin sottolinea come il giurista severiano, anziché ricorrere a tale argomento, assegni il quadro incondizionatamente al proprietario della tavola⁶³.

Con questi argomenti Watkin contraddice anche l'ipotesi di Lucrezi, secondo cui l'opinione che attribuisce il quadro al pittore si sarebbe fondata sul principio della specificazione⁶⁴. Inoltre, l'autore gallesse giudica forzata la tesi secondo cui la paternità di un'opera d'arte venisse riconosciuta soltanto per la pittura, ma non per le altre attività artistiche, quali la scultura e la scrittura⁶⁵.

I due autori sopra menzionati, Francesco Lucrezi e Thomas Glyn Watkin, riconoscono, dunque, la necessità di ricercare l'origine della controversia sulla *tabula picta* all'esterno dello stesso dibattito giurisprudenziale: ciascuno di essi focalizza, tuttavia, il discorso su un aspetto diverso del contesto sociale. Lucrezi, infatti, individua il pittore, in quanto produttore delle opere d'arte, come figura centrale della controversia, sottolineando conseguentemente che la stessa riflette il miglioramento della sua posizione sociale nei confronti dei committenti; Watkin, invece, individua tale connotato nella pittura in quanto oggetto sacrale, subordinando le varie posizioni nel dissidio giurisprudenziale al riconoscimento del carattere religioso del dipinto. Da queste due impostazioni scaturiscono due visioni diverse della questione; mentre Lucrezi ipotizza uno scontro tra portatori di interessi economici contrastanti, Watkin ravvisa in primo luogo una successione temporale delle opinioni giurisprudenziali, le quali riflettono mutamenti della funzione sacrale della pittura.

romain. *Recherche sur l'auteur de la théorie électorique en matière de la spécification*, in *Studi in onore di V. Arangio-Ruiz*, III, Napoli, 1957, 37-50.

⁶² L'adesione alla tesi di Wacław Osuchowski comporterebbe la necessità di ritenere spuri i passi gaiani relativi alla *media sententia* (Gai 2.79 e Gai. 2 rer. cott. D. 41.1.7.7). Tuttavia, questa tesi è ormai superata, ritenendosi quasi unanimemente (eccetto M.J. SCHERMAIER, *'Materia'. Beiträge zur Frage der Naturphilosophie im klassischen römischen Recht*, Wien - Köln - Weimar, 1992, 229) che la *media sententia*, formulata da Giuliano, sia di origine classica. Tutto ciò non esclude che, come osserva giustamente Watkin, nelle sue opinioni sui casi di specificazione Paolo segua la *media sententia*, mentre in quella sulla pittura segua il principio dell'accessione.

⁶³ T.G. WATKIN, *'Tabula picta'*, cit., 396.

⁶⁴ F. LUCREZI, *La 'tabula picta'*, cit., 38-39.

⁶⁵ T.G. WATKIN, *Recensione a F. LUCREZI, La 'tabula picta'*, cit., 512-518.

Sulla sponda opposta alla corrente dogmatica si trova la recente interpretazione di Tessa Leesen che ha tentato di riconnettere gli argomenti impiegati nella controversia sulla *tabula picta* ai *τόποι* ciceroniani⁶⁶. La studiosa belga nega decisamente il carattere teoretico della controversia, che sarebbe invece originata da un concreto caso pratico in cui un pittore avrebbe dipinto su tavola altrui; la studiosa omette, tuttavia, di inquadrare tale caso nelle categorie generali del diritto romano, con particolare riferimento alla buona fede del pittore. Quest'ultimo avrebbe, dunque, consultato i giuristi indicati da Gaio come *quidam*, mentre il proprietario della tavola quelli indicati come *alii*, avendo ottenuto entrambi *responsa* contrastanti, ma ugualmente fondati. Gli argomenti sarebbero scelti richiamando, rispettivamente, il *locus ex comparatione* nel primo e il *locus ex causis* nel secondo caso⁶⁷, laddove il primo, fondato sulla comparazione tra i valori di due cose, la pittura e la tavola, comporta l'attribuzione della proprietà del quadro al pittore *propter pretium picturae*⁶⁸, mentre il secondo argomento importa che la pittura ceda alla tavola, poiché quest'ultima costituisce la *causa* del quadro⁶⁹.

In ordine all'identificazione dell'argomento favorevole all'artista con il *locus* ciceroniano *ex comparatione*, essa non sembra del tutto stringente: difatti Gaio nega che il relativo valore materiale delle componenti potrebbe costituire criterio determinante la cosa principale, dato chiaramente escerpibile dalle sue Istituzioni (Gai 2.77). Atteso che il problema rimase discusso dai giuristi per sei secoli, per essere definitivamente risolto soltanto dall'imperatore Giustiniano, sembra più convincente l'ipotesi di una controversia scolastica di carattere teorico, salva restando la necessità di appurarne il contesto sociale.

3. Valutazione sociale della pittura e del lavoro pittorico.

Nella cultura dell'antica Roma la pittura svolgeva una rilevante funzione propagandistica: infatti, in ogni occasione politica venivano

⁶⁶ T. LEESSEN, *Romeinse schilderkunst op andermans paneel. Wie wordt eigenaar van de 'tabula picta'?*, in *Groninger Opmerkingen en Mededelingen*, XXIII, 2006, 113-130.

⁶⁷ T. LEESSEN, *Romeinse schilderkunst*, cit., 123-125.

⁶⁸ T. LEESSEN, *Romeinse schilderkunst*, cit., 126-127.

⁶⁹ T. LEESSEN, *Romeinse schilderkunst*, cit., 127-129.

eseguiti ritratti di personaggi celebri e ciascun trionfo militare veniva ricordato in una rappresentazione dipinta⁷⁰. Di conseguenza, un cospicuo numero delle pitture veniva temporaneamente o permanentemente esibito in luoghi pubblici e privati⁷¹. L'abbondante presenza dei ritratti di Marco Aurelio era stata menzionata da Frontone prima ancora che costui diventasse imperatore: l'erudito, tuttavia, notava, oltre alla profusione dei ritratti, la loro bassa qualità artistica e la scarsa rassomiglianza al modello⁷².

L'esibizione di una ricca collezione di quadri poteva portare prestigio alla famiglia aiutandola nelle lotte politiche, e a tale scopo i grandi collezionisti romani, come Asinio Pollione e Petronio Arbitro, lasciavano quindi le proprie pinacoteche aperte al pubblico⁷³. Cesare eresse addirittura un apposito edificio sul Campidoglio per esibire al popolo le sue collezioni, mentre Augusto espose i quadri di Apelle in una parte del Foro. In questo contesto, Plinio il Vecchio critica lo spostamento dell'interesse dalla pittura su tavola verso quella parietale, manifestatosi ai suoi tempi, perché in seguito le opere d'arte rimasero racchiuse negli ambienti privati, ai quali il pubblico non aveva più accesso⁷⁴.

Nell'età imperiale, i ritratti ufficiali assumono la funzione di raffigurare simbolicamente l'imperatore lì, dove egli stesso non poteva giungere in persona. Sin dall'epoca diocleziana è certo che gli impe-

⁷⁰ TH. PEKÁRY, *Das römische Kaiserbildnis in Staat, Kult und Gesellschaft dargestellt anhand der Schriftquellen*, Berlin, 1985, 4-12; P. ZANKER, *Augusto e il potere delle immagini*, trad. it., Torino, 1989, 354-358; M. NOWICKA, *Le portrait dans la peinture antique*, Varsovie, 1993, 19-62.

⁷¹ TH. PEKÁRY, *Das römische Kaiserbildnis*, cit., 42-65; M. NOWICKA, *Le portrait*, cit., 35.

⁷² Fronto *ep. ad M. Caes.* 4.12.6: *Scis ut in omnibus argentariis mensulis perguleis taberneis protecteis vestibulis fenestris usquequaque ubique imagines vestrae sint volgo propositae, male illae quidem pictae pleraeque et crassa, lutea immo, Minerva fictae scalptaeve; cum interim numquam tua imago tam dissimilis ad oculos meos in itinere accidit.*

⁷³ W. EHLICH, *Zur Entstehung der römischen Bildersammlungen*, in *Das Altertum*, XXIV, 1978, 167-176.

⁷⁴ Plin. *nat. hist.* 35.37.118: *Sed nulla gloria artificum est nisi qui tabulas pinxere. Eo venerabilior antiquitatis prudentia apparet. Non enim parietes excolebant dominis tantum nec domos uno in loco mansuras, quae ex incendiis rapi non possent. Casa Protogenes contentus erat in hortulo suo; nulla in Apellis tectoris pictura erat. Nondum libebat parietes totos tingere; omnium eorum ars urbibus excubabat, pictorque res communis terrarum erat.*

ratori spedivano i ritratti di questo genere alle province⁷⁵, ma sembra probabile che tale usanza si fosse sviluppata già a partire dall'inizio del principato⁷⁶. A partire dal IV secolo d.C., l'immagine dell'imperatore apparteneva agli *insigna* del giudice⁷⁷; ogni nuovo reggente spediva anche il proprio ritratto ai campi militari, cosicché i soldati potessero giurargli fedeltà. Successivamente all'anno 305 d.C., il nuovo imperatore inviava ai coreggenti un suo ritratto, la cui accettazione implicava il riconoscimento della funzione. In tal caso, il destinatario ordinava di copiare il ritratto pervenutogli e di esibirne le copie accanto alle sue proprie immagini nella parte dell'impero sotto il suo controllo⁷⁸.

Occorre notare, che nelle pitture murali in Campania, a Roma e ad Ostia non è stato ritrovato nessun ritratto imperiale⁷⁹. Nei resti delle borgate greco-egizie sono stati invece rinvenuti numerosi quadri, di bassissimo livello artistico, con le rappresentazioni delle divinità e degli imperatori, il che attesta la profusione di tale tipo di pittura fra gli strati inferiori della società antica⁸⁰.

L'importante ruolo svolto nell'antichità dalle immagini, in particolare quelle imperiali, viene inoltre riconfermato da numerose notizie sulla loro soppressione nel corso delle lotte politiche. Così, esemplificativamente, Costantino il Grande iniziò nell'anno 310 la sua rivolta contro Massimiano con la distruzione delle immagini del nemico⁸¹, mentre Massenzio emanò poco dopo un decreto in cui ordinò di distruggere tutte le immagini di Costantino presenti a Roma⁸².

È risaputo che, nonostante l'importante funzione rappresentativa e la diffusione della pittura nel mondo antico, il lavoro del pittore veniva disprezzato in quanto occupazione sordida, indegna di un uomo

⁷⁵ TH. PEKÁRY, *Das römische Kaiserbildnis*, cit., 53.

⁷⁶ Diversamente per la dinastia Giulio-Claudia M. STUART, *How Were Imperial Portraits Distributed throughout the Roman Empire?*, in *AJA*, XLIII, 1939, 601-617.

⁷⁷ M. NOWICKA, *Le portrait*, cit., 50.

⁷⁸ TH. PEKÁRY, *Das römische Kaiserbildnis*, cit., 55; M. NOWICKA, *Le portrait*, cit., 45.

⁷⁹ M. NOWICKA, *Le portrait*, cit., 33.

⁸⁰ M. NOWICKA, *Malarstwo antyczne. Zarys*, Wrocław, 1985, 18.

⁸¹ Lact. *de mort. pers.* 42.1: *Eodemque tempore senis Maximiani statuæ Constantini iussu revellebantur et imagines ubicumque pictus esset, detrahebantur. et quia senes ambo simul plerumque picti erant, et imagines simul deponabantur amborum.*

⁸² Euseb. *hist. eccl.* 8.13.15: *Πρώτου δὲ τούτου τὰς ἐπὶ τμητῆ γραφῆς ἀνδριάντας τε καὶ ὅσα τοιαῦτα ἐπ' ἀναθέσει νεώμιστα, ὡς ἀνοσίτου καὶ δυσσεβεστάτου καθήρουν.*

libero⁸³, tanto che la pittura quale professione non è mai stata annoverata dagli scrittori romani tra le *artes liberales*⁸⁴: a volte essa viene persino condannata come viziosa, perché destinata ad appagare la *voluptas* e la *luxuria*. Conseguentemente, gli artisti come produttori degli oggetti di lusso, privi di qualsiasi utilità, non godevano di buona fama presso i filosofi morali di Roma⁸⁵, ancorché questo giudizio sui pittori non riguardasse l'attività artistica in quanto tale, ma la finalità dei suoi prodotti, destinati a soddisfare capricci piuttosto che incoraggiare virtù⁸⁶. Anche i giuristi inquadravano le pitture e, conseguentemente, le spese sostenute per le decorazioni pittoriche, come spese puramente voluttuarie⁸⁷.

La convinzione secondo cui soltanto lo studio della filosofia sia *ars liberalis*, mentre tutti i lavori esercitati a scopo di lucro siano indegni di un uomo libero, espresse in un passo di Cicerone (*de off.* 1.42.150-151) ed in una lettera di Seneca (*ep.* 88.18),⁸⁸ trovano un loro riflesso anche nei testi giuridici, ad esempio nel commentario *ad Sabinum* di Ulpiano (28 *ad Sab.* D. 38.1.7.5)⁸⁹. Esse rispecchiano, tuttavia, piutto-

⁸³ H.-J. DREXHAGE, *Zur wirtschaftlichen Situation der Maler (ζωγράφοι) im ptolemäischen, römischen und spätantiken Ägypten nach den Papyri*, in T. MATTERN (ed.), *'Munus'. Festschrift für H. Wiegartz*, Paderborn, 2000, 71-72.

⁸⁴ K. VISKY, *Geistige Arbeit und die 'artes liberales' in den Quellen des römischen Rechts*, Budapest, 1977, 127-128; G. COPPOLA, *Cultura e potere. Il lavoro intellettuale nel mondo romano*, Milano, 1994, 120.

⁸⁵ Sen. *ep.* 88.18: *In illo feras me necesse est non per praescriptum euntem; non enim adducor, ut in numerum liberalium artium pictores recipiam, non magis quam statuarios aut marmorarios aut ceteros luxuriae ministros. Aequae luctatores et totam oleo ac luto constantem scientiam expello ex his studiis liberalibus; aut et unguentarios recipiam et cocos et ceteros voluptatibus nostris ingenia accommodantes sua.*

⁸⁶ I. CALABI LIMENTANI, *Studi*, cit., 43.

⁸⁷ Ulp. 20 *ad Sab.* D. 33.7.12.16: *Si domus sit instrumentum legatum, videndum quid contineatur. [...] quae sententia Cassii fuit, qui dicebat inter instrumentum et ornamentum multum interesse: instrumenti enim ea esse, quae ad tutelam domus pertinent, ornamenta, quae ad voluptatem, sicuti tabulas pictas; Ulp. 36 *ad Sab.* D. 25.1.7: *Voluptariae autem impensae sunt, quas maritus ad voluptatem fecit et quae species exornant. quarum utiles non quidem minuunt ipso iure dotem, verum tamen habent exactiorem; Paul. 6 *ad Plaut.* D.50.16.79.2: *'Voluptariae' sunt (sc. impensae), quae speciem dumtaxat ornant, non etiam fructum augent: ut sunt viridia et aquae salientes, incrustationes, loricationes, picturae.***

⁸⁸ F. COARELLI, *Artista e società*, cit., 3-6.

⁸⁹ Ulp. 28 *ad Sab.* D. 38.1.7.5: *Dabitur et in impuberem, cum adoleverit, operarum actio: sed interdum et quamdiu impubes est: nam huius quoque est ministerium, si forte vel librarius vel nomenclator vel calculator sit vel histrio vel alterius voluptatis artifex.*

sto il punto di vista alquanto dottrinario e reativo dei rappresentanti di ceti più elevati della società romana che non il senso comune dei ceti medio-bassi⁹⁰. Infatti, nelle iscrizioni e nei papiri si trovano informazioni su alcuni pittori che grazie alle proprie capacità professionali hanno raggiunto un alto rango sociale ed un certo livello di ricchezza⁹¹: il lavoro pittorico, considerato da essi come nobilitante, viene ricordato sui monumenti funebri, mentre nelle tombe si rinvengono strumenti di lavoro seppelliti insieme all'artigiano⁹².

A superare il pregiudizio contro il lavoro fisico, oltretutto frequente nell'antichità pagana, ha decisamente contribuito la graduale diffusione del cristianesimo⁹³: già negli anni Trenta del III secolo d.C. Firmico Materno annovera, nella sua 'Mathesis', la pittura fra le *artes honestas semper et mundas* (4.21.6). Nell'antichità rimase, tuttavia, sconosciuto il concetto sublime di 'artista' simile a quello moderno, nato non prima del Rinascimento⁹⁴.

Ciononostante, in dottrina si cercava di rintracciare l'idea della paternità di un'opera d'arte⁹⁵ basandosi soprattutto sul noto passo del *de beneficiis* di Seneca, relativo alle opere ciceroniane (*libri Ciceronis*) che nello stesso tempo, in quanto oggetto di commercio, appartengono al libraio⁹⁶. Questa paternità difettava ancora, però, del tutto di una tutela giuridica specifica sul piano patrimoniale⁹⁷, sicché l'acqui-

⁹⁰ I. CALABI LIMENTANI, *Studi*, cit., 63-64; F. COARELLI, *Artista e società*, cit., 7; H.-J. DREXHAGE, *Zur wirtschaftlichen Situation der Maler*, cit., 72-74.

⁹¹ Un pittore da Cirene è riuscito nel II secolo d.C. di procurarsi grazie alla sua arte un posto nel consiglio della città, ciò viene ricordato nella sua iscrizione funeraria: SEG 46 (1996) 2211.

⁹² Plin. *nat. hist.* 35.37.115: *Decet non sileri et Ardeatis templi pictorem, praesertim civitate donatum ibi et carmine, quod est in ipsa pictura his versibus: Dignis digna. loco picturis condecoravit reginae Iunonis supremi coniugis templum Plautius Marcus, cluet Asia lata esse oriundus, quem nunc et post semper ob artem hanc Ardea laudat, eaque sunt scripta antiquis litteris Latinis.*

⁹³ G. COPPOLA, *Cultura e potere*, cit., 528.

⁹⁴ F. COARELLI, *Artista e società*, cit., 2 e 9.

⁹⁵ K. VISKY, *Geistige Arbeit*, cit., 191.

⁹⁶ Sen. *de ben.* 7.6.1: *Libros dicimus esse Ciceronis; eosdem Dorus librarius suos vocat, et utrumque verum est: alter illos tamquam auctor sibi, alter tamquam emptor adserit; ac recte utriusque dicuntur esse, utriusque enim sunt, sed non eodem modo.*

⁹⁷ In due lavori recenti si è cercato di dimostrare che già nell'antica Roma vi fosse esistita una tutela dei diritti d'autore. Secondo Katharina Schickert essa avrebbe operato, tuttavia, non sul piano del diritto, ma attraverso concetti morali. Il diritto d'autore, concepito dalla studiosa tedesca principalmente come una pretesa morale dell'au-

rente di un'opera letteraria incorporata in un libro aveva anche diritto di eseguirne le copie⁹⁸.

La divergenza, riscontrabile nella coscienza sociale romana, tra l'alta valutazione della pittura come opera d'arte e la bassa valutazione del lavoro pittorico stesso sembra riflettersi nella controversia giurisprudenziale sulla *tabula picta*⁹⁹. Proprio nell'atteggiamento equivoco della società romana sopra descritto dovrebbe ricercarsi lo sfondo del contrasto tra i giuristi dell'epoca del Principato, discordi nel decidere se – sul piano del diritto di proprietà – la pittura dovesse prevalere sulla tavola o meno.

tore alla immortalità non necessitava di una tutela nel senso giuridico, cfr. K. SCHICKERT, *Der Schutz literarischer Urheberschaft im Rom der klassischen Antike*, Tübingen, 2005, 79, 131-135. In una simile direzione va l'interpretazione di Ugo Bartocci. A suo parere, siccome la modalità tipica di realizzare un'opera letteraria era la dettatura da parte dell'autore-proprietario del supporto scrittoria, la regola secondo cui le lettere cedono alla carta costituiva una prima forma della tutela d'autore, cfr. U. BARTOCCI, *Aspetti giuridici*, cit., 232-233.

⁹⁸ K. VISKY, *Geistige Arbeit*, cit., 105; K. SCHICKERT, *Der Schutz*, cit., 80.

⁹⁹ Lact. *div. inst.* 2.2.14-15: *Recte igitur Seneca in libris moralibus 'simulacra' inquit 'deorum venerantur, illis supplicant genu posito, illa adorant, illis per totum adstant diem aut adstant, illis stipem iaciunt, victimas caedunt, et cum haec tantopere suspirant, fabros qui illa fecere contemnunt. 15. Quid inter se tam contrarium quam statuarium despiciere, statuarum adorare et eum ne in convictum quidem admittere, qui tibi deos faciat?'*

CAPITOLO PRIMO

ASPETTI MATERIALI ED ORGANIZZAZIONE DEL LAVORO PITTORICO

SOMMARIO: 1. La terminologia. – 2. Le tecniche operative. – 3. *Instrumentum pictoris*. – 4. Provenienza e condizione sociale dei pittori.

1. La terminologia.

Sebbene nella letteratura recente si sia cercato di argomentare che l'antichità non conoscesse una specializzazione dei lavori pittorici¹, bisogna ammettere che a tale conclusione inducono gli studi dedicati ad un solo termine, ζωγράφος, il quale riveste nella lingua greca carattere generale². Accanto ai termini onnicomprensivi, però, le lingue classiche conoscevano altri termini dal significato molto preciso, indicativi di una forte specializzazione per quanto riguarda sia la destinazione del dipinto sia la tecnica impiegata, tanto nel linguaggio letterario quanto in quello comune. Occorre notare, inoltre, che il lessico relativo alla pittura è più ricco nella lingua greca che in quella latina.

Tanto nella letteratura quanto nei papiri il sostantivo ζωγράφος indica in modo generico un pittore senza precisarne la specializzazio-

¹ B. PALME - H. TEGEL, *Drei byzantinische Papyri*, in R. PINTAUDI (ed.), *Miscellanea Papyrologica in Occasione del Bicentenario dell'Edizione della Charta Borgiana*, II, *Papyrologica Florentina*, XIX, Firenze, 1990, 458; U. HORAK, *Antike Farbenpracht. Zwei Farblisten aus der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*, in *Tyche*, XIII, 1998, 129.

² H. BLÜMNER, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*, IV, Leipzig, 1887, 417-418.

ne³, mentre, in riferimento ai particolari tipi di pittura si impiegavano termini più precisi come σκιαγραφία e σκηνογραφία per la pittura scenica, oppure ἀνθρωπογραφία⁴ e εἰκονογραφία⁵ per la ritrattistica. La parola εἰκόν, la quale fino al V secolo d.C. indicava qualsiasi tipo di ritratto, a partire dal secolo successivo rimase riservata ai ritratti di carattere sacrale, mentre per designare quelli secolari si affermò l'impiego della parola γραφίς⁶.

Dal punto di vista delle tecniche, invece, il termine γραφίς, qualora venisse contrapposto a πίναξ, designava probabilmente le pitture parietali in antitesi a quelle su tavola⁷. Per indicare specificamente il dipingere in affresco si impiegavano, secondo Hugo Blümner⁸, le espressioni γράφειν ἐπὶ τῷ τοίχῳ⁹ oppure ἐφ' ὑγροῖς ζωγραφεῖν¹⁰. Vi sono, inoltre, lemmi indicanti artigiani specializzati in tecniche particolari, come κοσμητής per un miniatore e ἐγκουστής per un artista specializzato nella tecnica all'encausto; non sembra, tuttavia, che tale terminologia fosse adoperata con particolare precisione.

Anche per quanto riguarda il latino una specializzazione dei lavori pittorici rispetto alla destinazione dell'opera viene attestata dalle iscrizioni che ricordano un *pictor coronarius* (AE 1936, 24; Vitruv. *de arch.* 7.4.4), un *pictor quadrigularius* (CIL VI 9793) e un *pictor scaenarius* (CIL VI 9794). Nell'*edictum de pretiis*, nel capitolo *de mercedibus operariorum*, (7.7-8), vengono menzionati inoltre un *pictor parietarius* e un *pictor imaginarius* come soggetti integranti due specializzazioni, distinte e retribuite con un salario diverso¹¹.

³ Il termine ζωγράφος appare oltre che in un'iscrizione, IGR II 1123, in due papiri: un elenco acrostico di varie occupazioni organizzate secondo ordine alfabetico da Α a Ω, compilato nella prima metà del I secolo d.C. (P.Tebt. II 278 col. I), ed un elenco di parole proveniente dall'inizio del III secolo (PSI Congr. XVII 17 col. I v. 3). In P.Michael 6 v. 5 in una lista di parole appare ζωγραφία.

⁴ Plin. *nat. hist.* 35.37.113: *Contra Dionysius nihil aliud quam homines pinxit, ob id anthropographos cognominatus.*

⁵ Arist. *poet.* XV p. 1454 B, 9.

⁶ E. DOXIADIS, *The Mysterious Fayum Portraits, faces from ancient Egypt*, London, 1995, 92.

⁷ H. BLÜMNER, *Technologie*, cit., 429-442.

⁸ H. BLÜMNER, *Technologie*, cit., 431-432.

⁹ Nel passo richiamato da Blümner Pausania si riferisce con tale espressione, tuttavia, alla firma del artista scritta sulla parete dipinta (Paus. 1.2.4: γέγραπται δὲ ἐπὶ τῷ τοίχῳ γράμμασιν Ἀτακοῖς ἔργα εἶναι Πραξιτέλους).

¹⁰ Plut. *am.* 16 (*mor.* 759 C).

¹¹ Sull'editto in generale cfr. H. BLÜMNER - TH. MOMMSEN, *Der Maximaltarif*

Dal punto di vista delle tecniche, già per la sola pittura parietale le iscrizioni attestano più livelli di perfezionamento: *colorator*¹², *pictor*¹³ e *perfector*¹⁴. Vitruvio designa come *tector* il pittore specializzato negli affreschi: anche se tale termine abbraccia anche un semplice intonacatore e, nelle iscrizioni, l'espressione *operae tectoriae* si riferisce di solito alle opere in stucco¹⁵, dal contesto risulta che non si tratta di un semplice imbianchino, (indicato di solito come *dealbator* o *albarius*¹⁶), ma di un esecutore di complesse decorazioni figurali ed architettoniche¹⁷.

2. Le tecniche operative.

La pittura romana era caratterizzata dalla ripetizione dei medesimi temi nelle loro molteplici variazioni, spesso riconducibili a opere ispirate a modelli provenienti dai maestri greci¹⁸; va aggiunto che, anche per quanto riguarda le tecniche, i pittori romani si sono appropriati di quelle rielaborate già dagli artisti della Grecia ellenistica¹⁹.

*des Diokletian*², Berlin, 1958; S. LAUFFER, *Diokletians Preisedikt*, Berlin, 1971; M. GIACCHERO, *Edictum Diocletiani et Collegarum de pretiis rerum venalium*, Genova, 1974; M.H. CRAWFORD - J. REYNOLDS, *The publication of the prices edict: a new inscription from Aezani*, in *JRS*, LXV, 1975, 160-163; A. POLICCHETTI, *Figure sociali merci e scambi nell'edictum Diocletiani et collegarum de pretiis rerum venalium*, Napoli, 2001.

¹² CIL VI 3953; CIL IV 6217 = ILS 7450; CIL VI 6250; CIL VI 6251; CIL X 5352 = ILS7596; AE 1945, 52.

¹³ CIL VI 4008; CIL VI 4009; CIL VI 6182 = ILS 7589; CIL VI 7614; CIL VI 9102 b, 18; CIL VI 9786; CIL VI 9787 = ILS 668a; CIL VI 9788; CIL VI 9789; CIL VI 9790; CIL VI 9791; CIL VI 33399; CIL VI 33427; CIL VI 37814; CIL VI 37815; *Notizie degli Scavi di antichità*, Roma, 1916, 101; CIL IX 4013; CIL X 702; CIL X 1950; CIL X 6638; CIL XI 5009; CIL V 6466 = ILS 671; AE 1891, 156; CIL XII 641; CIL XIII 2810; CIL III 1005; CIL III 4222 = ILS 670.

¹⁴ CIL II 4085 = ILS 5405.

¹⁵ AE 1977, 667 = AE 1982, 831; AE 1999, 1197 = AE 2001, 1587; CIL VI 10332; CIL VI 10377; cfr. W. BANNIER, voce 'Albarius', in *TLL*, I, Lipsiae, 1900, 1487-88; I. CALABI LIMENTANI, *Studi sulla società romana. Il lavoro artistico*, Milano, 1958, 153.

¹⁶ AE 1907, 172.

¹⁷ Vitruv. *de arch.* 7.5.3: *Nam pinguntur tectoriis monstra potius quam ex rebus finitis imagines certae*; 7.5.7: *Uti Licymnius revivisceret et corrigeret hanc amentiam tectoriorumque errantia instituta!*

¹⁸ R. LING, *Making classical art. Process and practice*, Stroud, 2000, 57-58.

¹⁹ R. LING, *Making classical art*, cit., 54.

Plinio, probabilmente seguendo una fonte greca²⁰, distingueva, secondo lo strumento utilizzato, le tecniche pittoriche a pennello (penicillo) da quelle encaustiche, in cui venivano impiegati il *cauterium* ed il *cestrum* (encausto)²¹. Tale distinzione, che contrappone in sostanza la tempera e la pittura parietale alle tecniche encaustiche, viene contraddetta, tuttavia, dallo stesso Plinio, in un altro passo del medesimo libro della *naturalis historia* (35.41.149), in cui si distingue, in base allo strumento impiegato, fra tre tipi di tecnica all'encausto: il *cestrum*, il *cauterium* ed il *penicillum*²². Per superare tale distonia si era fatto ricorso all'ipotesi che Plinio avesse basato il suo testo su di una fonte scritta precedentemente all'introduzione del pennello nell'encaustica²³. Tale tecnica sembra, in verità, molto risalente, considerando che già Omero menziona le navi di Ulisse dipinte in rosso (Il. 2.637, Od. 9.125) e le navi venivano decorate con colori sciolti nella cera. Inoltre, come informa Plinio, Protogene, prima di diventare pittore su tavola, lavorava decorando le navi²⁴, per cui non sembra che l'encaustica a pennello sia stata a lungo ignota ai pittori su tavola²⁵. Secondo Otto Rossbach un momento transitorio nello sviluppo dell'encausto a pennello, dall'impiego a scopi decorativi alla pittura figurativa, sarebbe stato costituito dalla decorazione delle porte²⁶.

²⁰ Sulle fonti della Storia Naturale cfr. K. JEX-BLAKE - E. SELLERS, *The Elder Pliny's Chapters on the history of art*, London, 1896, XIV-XVI; A. KALKMANN, *Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius*, Berlin, 1898; R. KÖNIG - G. WINKLER, *Plinius der Ältere. Leben und Werk eines antiken Naturforschers*, München, 1979, 27-30; J.-M. CROISILLE, *Pline L'Ancien. Histoire Naturelle. Livre XXXV Text Établi, Traduit et Commenté*, Paris, 1985, 24-25.

²¹ Plin. *nat. hist.* 35.40.123: *Pamphilus quoque, Apellis praeceptor, non pinxisse solum encausta, sed etiam docuisse traditur Pausian Sicyonium, primum in hoc genere nobilem. Bryetis filius hic fuit eiusdemque primo discipulus. Pinxit et ipse penicillo parietes Thespiis, cum reficerentur quondam a Polygnoto picti, multumque comparatione superatus existimabatur, quoniam non suo genere certasset.*

²² Plin. *nat. hist.* 35.41.149: *Encausto pingendi duo fuere antiquitus genera, cauterium et in ebore cestro, id est vericulo, donec classes pingi coepere. Hoc tertium accessit resolutis igni ceris penicillo utendi, quae pictura navibus nec sole nec sale ventisque corrumpitur* (cfr. *infra* n. 38).

²³ W. LEPIK-KOPACZYŃSKA, *Systematyki antycznego malarstwa i ich chronologizacja*, in *Eos*, L, 1959-1960, 116.

²⁴ Plin. *nat. hist.* 35.36.101: *quidam et naves pinxisse usque ad quinquagesimum annum.*

²⁵ H. BLÜMNER, *Technologie*, cit., 454.

²⁶ O. ROSSBACH, voce *Enkaustik*, in *RE*, V.2, 2572.

Le tecniche pittoriche antiche si dividono, quindi, in linea generale, in base al legante adoperato per fissare i pigmenti sul supporto. Anche se in pratica si trovano spesso le varianti miste, si possono distinguere tre tecniche principali: l'affresco, in cui i pigmenti vengono connessi con l'intonaco in seguito ad una reazione chimica, la tempera, che viene adoperata con ricorso a leganti organici ed infine l'encausto, nel quale come legante viene utilizzata la cera.

Per quanto riguarda l'antica pittura su tavola, oltre ai ritratti di Fayum, disponiamo di pochissimi altri esempi²⁷. Per questa ragione i ritratti in parola costituiscono l'unica fonte di conoscenza delle tecniche impiegate nella pittura su tavola²⁸. La tavola, chiamata in greco πίναξ, πινάκιον ο σάνις e in latino *tabella* o *tabula*²⁹, era di regola realizzata in legno tagliato verticalmente rispetto agli anelli. Le analisi chimiche dei pannelli rinvenuti in Fayum attestano l'impiego di sicomoro, pigna, cedro, cipresso, faggio, tiglio, quercia, pioppo, tuia, tasso, abete e bosso: un elenco sicuramente non esauriente, dato che sono stati analizzati soltanto pochi esemplari³⁰, ma che permette di constatare come, accanto al legno locale, fosse in uso anche quello importato³¹. Le dimensioni delle tavole sono per lo più proporzionali alla

²⁷ K. PARLASCA, *Mumienporträts und verwandte Denkmäler*, Wiesbaden, 1966.

²⁸ K. PARLASCA, *Mumienporträts*, cit., 123; ID., *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano. Ritratti di mummie*, I, Palermo, 1969; ID., *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano. Ritratti di mummie*, II, Roma, 1977; ID., *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano. Ritratti di mummie*, III, Roma, 1980; ID., *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano. Ritratti di mummie*, IV, Roma, 2003; E. DOXIADIS, *The Mysterious Fayum Portraits*, cit., 99; B. BORG, *Mumienporträts. Chronologie und kultureller Kontext*, Mainz, 1996, 5-18.

²⁹ La corrispondenza tra i termini *tavola* e σάνις risulta anche dal confronto tra un frammento delle Istituzioni giainiche ed il passo corrispondente della loro parafrasi greca:

I. 2.1.34: *Si quis in aliena tabula pinxerit...*; Th. 2.1.34: *Ασβόν τις άλλοτρίαν σάνιδα εξωγράφησε...*

nonché tra due passi del Digesto e la loro traduzione nei Basilici:

Gai. 2 *rer. cott.* D. 41.1.9.2: *...tabulas picturae cedere...*; Bas. 50.1.8.2: *Αι σάνιδες τη ζωγραφία είκουσιν...*

Paul. 21 *ad ed.* D. 6.1.23.3: *Sed et id, quod in charta mea scribitur aut in tabula pingitur...*; Bas. 15.1.23.3: *Καὶ τὸ γραφόμενον ἐν χάρτη ἢ σάνιδι μου...*

³⁰ H. KÜHN, *Detection and Identification of Waxes, Including Punic Wax, by Infra-red Spectrography*, in *Studies in Conservation*, V, 1960, 71; E. DOXIADIS, *The Mysterious Fayum Portraits*, cit., 94.

³¹ M. NOWICKA, *Portrety mumiove - nowe dyskusje*, in *Archeologia*, LI, 2000, 120; B. BORG, *Mumienporträts*, cit., 16.

mummia di cui facevano parte³²; secondo gli esperimenti condotti da Euphrosyne Doxiadis, la sottigliezza dei pannelli permetteva di curvare la tavola, affinché aderisse meglio alla mummia³³. Al pari, come supporto pittorico veniva adoperata anche la tela, soprattutto per eseguire opere di grande formato e Plinio menziona per esempio un ritratto colossale di Nerone eseguito sul supporto di lino³⁴. Potevano essere inoltre impiegati a tal scopo avorio, corno, pietra e lastre di metallo.

La tecnica dell'encausto prende il nome dal verbo ἔνκαω, tale etimologia indica un procedimento ad alta temperatura. Dato che l'altra caratteristica essenziale dell'encausto consisteva nell'impiego di cera come legante, si trattava di cera fusa a caldo³⁵. Finora sono stati analizzati pochi campioni dei ritratti di Fayum, e i risultati degli esami non sempre si lasciano interpretare in modo univoco, in quanto le analisi chimiche hanno dimostrato la cera veniva utilizzata a caldo oppure emulsionata attraverso commistione di altre sostanze e solubile a freddo³⁶. Inoltre è stato confermato l'impiego, almeno in una parte dei ritratti, di cera punica (Plin. *nat. hist.* 21.49.84)³⁷.

Come attesta Plinio, si possono distinguere, secondo lo strumento impiegato, tre varianti dell'encaustica. Le tecniche più antiche furono quelle che facevano uso del *cestrum* e del *cauterium* (*nat. hist.* 35.41.149: *Encausto pingendi duo fuere antiquitus genera, cauterio et in ebore cestro id est vericulo*)³⁸. Lo stesso autore menziona in un altro luogo che tale tecnica fu molto impegnativa, perciò era difficile eseguire attraverso di essa quadri di grande formato (*nat. hist.* 35.40.124:

³² E. DOXIADIS, *The Mysterious Fayum Portraits*, cit., 93-94; B. BORG, *Mumienporträts*, cit., 191-195.

³³ E. DOXIADIS, *The Mysterious Fayum Portraits*, cit., 94.

³⁴ Plin. *nat. hist.* 35.33.51: *Nero princeps iusserat colosseum se pingi CXX pedum linteo, incognitum ad hoc tempus. Ea pictura, cum peracta esset in Maianis hortis, accensa fulmine cum optima hortorum parte conflagravit.*

³⁵ Plin. *nat. hist.* 35.41.149.

³⁶ M. HOURS, *Rapport Sommaire sur l'Examen Chimique*, in E. COCHE DE LA FERTÉ (ed.), *Les Portraits Romano-Egyptiens du Louvre*, Paris, 1959, 23; H. KÜHN, *Detection*, cit., 71-81.

³⁷ H. KÜHN, *Detection*, cit., 71-78.

³⁸ Il cambiamento di cera in *cauterio*, proposto da Karl Mayhoff, si basa sull'indice del 35 libro della *naturalis historia*, contenuto nel *Codex Bambergensis*, dove si legge: *qui encausto cauterio vel cestro vel penicillo pinxerint*; cfr. H. BLÜMNER, *Die Maltechnik des Altertums*, in *N. Jb.*, XV, 1905, 217; B. BORG, *Mumienporträts*, cit., 5-6.

parvas pingebat tabellas maximeque pueros. Hoc aemuli interpretabantur facere eum, quoniam tarda picturae ratio esset illa); successivamente si aggiunse anche la variante a pennello (*nat. hist.* 35.41.149: *hoc tertium accessit resolutis ignis ceris penicillo utendi*).

Il *cestrum*, κέστρον, descritto da Plinio come *vericulum*, fu probabilmente un tipo di bulino che tracciava sul supporto un disegno lineare, utilizzato soprattutto nella pittura su pietre, marmo e avorio³⁹. Le estremità di questo strumento erano probabilmente diversificate, l'una appuntita per tracciare il disegno e l'altra piatta, per applicare i colori⁴⁰ e Plinio informa che, ai suoi tempi, venivano eseguiti con tale tecnica piccoli quadri su tavolette di corno o avorio chiamate *cestrota*⁴¹. Sembra che con l'impiego del *cestrum* fossero realizzate le pitture del I secolo d.C. rinvenute ad Ercolano ed a Pompei, ora preservate al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, che si presentano come lastre di marmo con un disegno intagliato e riempito di colore⁴².

Siccome, a differenza del *cestrum*, Plinio menziona il *cauterium* senza ulteriore chiarimento, nella letteratura moderna si presume che lo strumento fosse abbastanza comune⁴³. Infatti, i ritratti di mummie eseguiti per intero o almeno in parte con questa tecnica confermano che, ai tempi di Plinio, il modo più diffuso di dipingere all'encausto era quello basato sull'uso del *cauterium*⁴⁴.

Occorre notare, tuttavia, che il termine compare molto sporadicamente nella letteratura antica, giacché lo impiegano soltanto due autori: Plinio il Vecchio nella *naturalis historia* 1.35.39-41 e 35.41.149 ed Elio Marciano, un giurista del III secolo d.C., nel suo manuale. Questo secondo testo ci è pervenuto sia nelle *Pauli sententiae*, una compilazione allestita alla fine del medesimo secolo (Paul. Sent.

³⁹ W. LEPIK-KOPACZYŃSKA, *Z zagadnień antycznej enkaustyki*, in *Archeologia*, VIII, 1956, 69; B. BORG, *Mumienporträts*, cit., 7.

⁴⁰ M. NOWICKA, *Malarstwo antyczne. Zarys*, Wrocław, 1985, 27; A. ANGIUSSOLA, *La bottega dell'artista*, in C. GALAZZI - S. SETTIS (ed.), *Le tre vite del Papiro di Artemidoro. Voci e sguardi dall'Egitto greco-romano*, Milano, 2006, 127.

⁴¹ Plin. *nat. hist.* 11.45.126: *Apud nos in lamnas secta tralucent atque etiam lumen inclusum latius fundunt, multasque alias ad delicias conferuntur, nunc tincta, nunc sublita, nunc quae cestrota a picturae genere dicuntur.*

⁴² W. LEPIK-KOPACZYŃSKA, *Z zagadnień*, cit., 69.

⁴³ E. DOXIADIS, *The Mysterious Fayum Portraits*, cit., 96.

⁴⁴ W. LEPIK-KOPACZYŃSKA, *Z zagadnień*, cit., 13-14; B. BORG, *Mumienporträts*, cit., 7.

3.6.63), sia nel Digesto giustiniano (D. 33.7.17 pr.)⁴⁵. L'uso così scarso della parola *cauterium* non sembra facilmente conciliabile con l'ipotesi della comune conoscenza dello strumento.

Nella letteratura moderna si è cercato di immaginare il *cauterium* in vari modi, dapprima come un tipo di fornello, adoperato per riscaldare i colori⁴⁶, mentre, successivamente, è stata proposta da Ernst Berger un'ipotesi secondo la quale il *cauterium* fosse identico ad un oggetto a forma di verghetta, munita da un lato di un cucchiaino e dal lato opposto gonfia, rinvenuto a St. Médard-des-Près nella tomba di una pittrice del III secolo d.C.⁴⁷. Il cucchiaino sarebbe stato utilizzato per stendere i colori, mentre, con l'altro lato, riscaldato, si sarebbero sciolti e fusi i colori stessi rielaborando le sfumature: tale ipotesi ricostruttiva corrisponde al procedimento in due fasi descritto da Plinio, per il quale *ceris pingere ac picturam inurere quis primus excogitaverit, non constat* (Plin. nat. hist. 35.39.122). La prima fase, *ceris pingere*, consisteva, dunque, nella distribuzione dei colori sul supporto, mentre la seconda, *picturam inurere*, nel riscaldare la superficie per scioglierli insieme⁴⁸.

La tempera abbraccia quei tipi di pittura che impiegano leganti organici solubili nell'acqua, come la colla, la gomma arabica o l'uovo, la principale differenza tra l'encausto e la tempera consistendo nel modo di applicare i colori. Inoltre, Klaus Parlasca ha individuato in alcuni dei ritratti una tecnica mista chiamata tempera a cera oppure tempera encaustica⁴⁹, e l'impiego di tale tecnica nella pittura antica è

⁴⁵ Riportato *infra* 37.

⁴⁶ O. BUBERL, *Die griechisch-ägyptischen Mumienbildnisse der Sammlung Th. Graf*, Wien, 1922, 32; R. BÜLL, *Das große Buch vom Wachs. Geschichte, Kultur, Technik*, I, München, 1977, 330, nt. 725.

⁴⁷ E. BERGER, *Die Maltechnik des Altertums: nach den Quellen, Funden, chemischen Analysen und eigenen Versuchen*, München, 1904 (ristampa Wallauf, 1973), 75. Tale ipotesi è stata recentemente rifiutata da Alix Barbet, cfr. A. BARBET - M. FUCHS - M. TUFFREAU-LIBRE, *Les diverses utilisations des pigments et leurs tenants*, in H. BÉART - M. FUCHS - M. MAGGETTI - D. PAUNIER (ed.), *Roman Wall Painting. Materials, Techniques, Analysis and Conservation. Proceedings of the International Workshop Fribourg 7-9 March 1996*, Fribourg, 1997, 37-43.

⁴⁸ O. ROSSBACH, *Enkaustik*, cit., 2572; E. BERGER, *Die Maltechnik*, cit., 216; W. LEPIK-KOPACZYŃSKA, *Die antike Malerei*, Berlin, 1963, 19; M. NOWICKA, *Malarstwo*, cit., 55.

⁴⁹ K. PARLASCA, *Repertorio*, I, cit., nrr. 128, 214(?) e 217; K. PARLASCA, *Repertorio*, II, cit., nrr. 254, 322, 344, 361, 367, 377(?) , 382, 391, 478, 492; K. PARLASCA, *Repertorio*, III, cit., nrr. 508, 519, 571, 576, 580.

confermato anche dai studi più recenti⁵⁰. L'informazione che nella tempera la cera veniva aggiunta ai colori risulta indirettamente sia dalla *naturalis historia* di Plinio⁵¹, che dalle informazioni sull'impiego di cera da parte dei noti maestri del settore⁵². In un manuale di pittura del monaco Teofilo che, seppure redatto in una prima versione nel IX secolo d.C., sembra basarsi sull'esperienza antica⁵³, si trova una ricetta per i colori lucidi, prodotti attraverso l'aggiunta di colla, cera e liscivia al pigmento. Colori ottenuti in questo modo si dipingono a pennello e, quando sono asciutti, vengono lucidati per ottenere una superficie brillante.

Un documento di particolare valore per ricostruire il modo di esecuzione dei ritratti funebri è costituito dalla nota tavola, scoperta da Grenfell ed Hunt a cavallo tra l'Ottocento ed il Novecento a Tebtynis, ed attualmente conservata al Phoebe Hearst Museum di Berkeley⁵⁴. Il pannello di legno d'olivo contiene su una faccia un'immagine femminile molto danneggiata e, sull'altra, lo schizzo in inchiostro nero di un altro ritratto muliebre, con le indicazioni per il pittore relative ai colori dei particolari, scritte accanto in greco. Recentemente il testo che accompagna lo schizzo è stato pubblicato da Jean-Luc Fournet (P. Horak 18), mentre la datazione dell'oggetto, originariamente attribuito al IV secolo d.C.⁵⁵, resta molto discussa. Spostata dapprima all'epoca antoniniana⁵⁶ e, in particolare, al ventennio tra il 140 ed il 160⁵⁷, essa è stata successivamente riposizionata, in base all'analisi del

⁵⁰ E. DOXIADIS, *The Mysterious Fayum Portraits*, cit., 98; B. BORG, *Mumienporträts*, cit., 15.

⁵¹ Plin. nat. hist. 21.49.85: *Nigrescit cera addito chartarum cinere, sicut anchusa admixta rubet, variosque in colores pigmentis trahitur ad reddendas similitudines et innumeros mortalium usus parietumque etiam et armorum tutelam.*

⁵² Luc. imag. 23: *μονιμωτέρα γούν τῶν Ἀπελλοῦ καὶ Παρρασίου καὶ Πολυγνώτου γένοιτ' ἂν, καὶ αὐτῇ ἐκευνῇ παρὰ πολλῶν τοιοῦτων κεχαρισμένη, ὅσα μὴ εὐλοῦ καὶ κηροῦ καὶ χρομάτων πεποιήται.*

⁵³ La sua redazione definitiva risale soltanto al XV secolo (G. SCHÄFER, *Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos*, Trier, 1855).

⁵⁴ N. d'inventario 6/21378a; probabilmente un altro ritratto simile, proveniente da Gharaq, con appunti di un pittore si trova nel Museo Archeologico di Cairo (K. PARLASCA, *Mumienporträts*, cit., 36).

⁵⁵ E. SIMON, *Ein unvollendetes Mumienporträt*, in JRGZ, IX, 1962, 71.

⁵⁶ K. PARLASCA, *Repertorio*, II, cit., 77.

⁵⁷ S. WALKER - M.L. BIERBRIER (ed.), *Ancient Faces. Mummy Portraits from Roman Egypt*, London, 1997, 120.

testo, nell'ultimo ventennio del II o all'inizio del III secolo⁵⁸. Le annotazioni riguardano i colori da impiegare, ma il luogo dove essi dovrebbero essere apportati risulta soltanto dal contesto.

Sopra lo schizzo si legge, secondo Fournet, χρυσᾶ (P. Horak 18, v. 1); data la posizione centrale di questa indicazione, lo studioso ritiene che fosse previsto il fondo d'oro. Si sarebbe trattato, in tal caso, di un ritratto molto costoso, tuttavia sembra anche possibile associare questa indicazione con il gioiello che orna i capelli della donna. A sinistra, all'altezza della testa viene indicato, con la parola σιτόχρωμος (vv. 8-9), il colore della pelle. A destra all'altezza del collo le parole ἀρίδιν πορφύρα (vv. 3-6) indicano le tonalità della veste, interpretate dall'editore come un *clavus purpureus*⁵⁹. Alla stessa altezza, a sinistra, si trova una vaga indicazione sugli occhi, ἡδυντέρου[ς] ὀφθαλμοῦς (vv. 10-13). Sotto, infine, viene menzionato il tipo di gioielli, ἀλυσίδι[ν] καὶ διακλήιδων (vv. 14-17), cioè una catenella ed un fermaglio⁶⁰.

Si presume di solito che gli appunti sopra riferiti servissero al pittore per poter completare il ritratto nella sua bottega, sebbene appaia ugualmente legittimo interpretarli come indicazioni, rivolte dal maestro ai suoi collaboratori. Le annotazioni potrebbero costituire, quindi, direttive preparate dal capo di una bottega, che probabilmente aveva visto il modello e si era accordato per i particolari del ritratto con il committente, perché un suo collaboratore eseguisse l'opera secondo tali indicazioni⁶¹.

Considerando quest'interpretazione, è lecito congetturare che spesso i ritratti non venissero eseguiti nel corso di numerose sedute a casa del modello, ma che il pittore lavorasse nel suo studio, con l'aiuto dei collaboratori, avendo prima eseguito unicamente un breve schizzo e preso appunti circa le caratteristiche principali del soggetto. Anche i ritratti degli imperatori furono eseguiti di regola dai pittori che non avevano mai visto il modello, servendosi invece unicamente delle copie ufficiali provenienti dalla corte⁶².

⁵⁸ J.-L. FOURNET, *Deux textes relatifs à des couleurs*, in H. HARRAUER - R. PINTAUDI (ed.), *Gedenkschrift Ulrike Horak*, I, Firenze, 2004, 95-96.

⁵⁹ J.-L. FOURNET, *Deux textes*, cit., 97.

⁶⁰ S. WALKER - M.L. BIERBRIER, *Ancient Faces*, cit., 122, n. 118.

⁶¹ M. NOWICKA, *Malarstwo*, cit., 56.

⁶² TH. PEKÁRY, *Das römische Kaiserbildnis in Staat, Kult und Gesellschaft dargestellt anhand der Schriftquellen*, Berlin, 1985, 24-28.

L'affresco era molto diffuso nel mondo romano e decorazioni eseguite in questa tecnica furono accessibili anche alla classe media nelle piccole città provinciali⁶³. I molteplici segni di restauri e rifacimenti attestano la cura per preservarle. Il *de architectura* di Vitruvio lascia intendere che l'affresco era regolarmente in uso negli anni Venti a.C.; oltre a ciò, il suo continuo impiego sino alla fine dell'Impero, sia a Roma che nelle città campane e nelle province, è attestato dalle analisi condotte sotto l'illuminazione a luce radente⁶⁴. Ciò nondimeno, siccome pigmenti di origine organica ed una parte di quelli di origine minerale non potevano essere impiegati a fresco, si incontrano anche le pitture eseguite a tempera su fondo arido o nella tecnica mista⁶⁵.

Le pitture murali non furono considerate un'opera indipendente, ma semplicemente – anche se di alta qualità artistica – parte integrante dell'edificio. La decorazione delle pareti doveva inevitabilmente svolgersi *in situ* ed adattarsi alla struttura architettonica del luogo⁶⁶: così, la tecnica della pittura murale viene inclusa da Vitruvio nella sua opera *de architectura*, occupandone un intero libro⁶⁷. Occorre notare, però, che da un lato era ben conosciuta la tecnica di staccare le pitture dal muro ed incorniciarle, come quelle di Sparta che, secondo Vitruvio e Plinio, nel 68 a.C. furono esibite nel *Comitium* di Roma⁶⁸ e dall'altro lato le pitture su legno venivano a volte inserite nelle pareti come quadri centrali⁶⁹. A Pompei, nel *triclinium* della Villa Imperiale, sono state rinvenute le pareti con gli emblemi tolti, mentre in quello della casa di M. Fabius Rufus si trovano maschere del secondo stile, inserite nelle decorazioni del quarto stile⁷⁰.

⁶³ R. LING, *Making classical art*, cit., 60.

⁶⁴ Per gli esempi cfr. A. BARBET, *La tecnica pittorica*, in A. DONATI (ed.), *Romana pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina*, Milano, 1998, 103-104.

⁶⁵ M. BORDA, *La pittura romana*, Milano, 1958, 387-388.

⁶⁶ R. LING, *Making classical art*, cit., 47.

⁶⁷ E.M. MOORMANN, *La pittura romana fra costruzione architettonica e arte figurativa*, in A. DONATI (ed.), *Romana pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina*, Milano, 1998, 14.

⁶⁸ Vitruv. *de arch.* 2.8.9: *Item Lacedaemone e quibusdam parietibus etiam picturae excisae intersectis lateribus inclusae sunt in ligneis formis et in comitium ad ornatum aedilitatis Varronis et Murenae fuerunt adlatae. Plin. nat. hist. 35.49.173: Lacedaemone quidem latericiis parietibus excisum opus tectorium propter excellentiam picturae ligneis formis inclusum Romam deportavere in aedilitate ad comitium exornandum Murena et Varro.*

⁶⁹ M. BORDA, *La pittura*, cit., 394.

⁷⁰ R. LING, *Roman Painting*, Cambridge, 1991, 206-207.

Il processo di decorazione si svolgeva in due fasi, di cui la prima consisteva nell'applicazione dell'intonaco, mentre la seconda nell'applicazione della pittura, entrambe affidate ad un artigiano specializzato⁷¹. Per ottenere l'effetto di coesione, i pigmenti, sciolti nell'acqua, venivano applicati sulla superficie quando era ancora umida, cioè al massimo entro una giornata. Le linee divisorie tra le singole giornate venivano di regola inquadrare nello schema della decorazione, il sistema più semplice consistendo nel rivestimento della parete in tre fasce orizzontali, le cosiddette puntate, che corrispondevano alle tre zone in cui si divideva di solito lo schema decorativo; nella letteratura moderna si suppone che tale schema potesse derivare addirittura dal sistema delle puntate⁷². Per le pareti particolarmente lunghe, o qualora la decorazione fosse molto complicata, venivano anche introdotte divisioni verticali e gli spazi per i pannelli figurativi venivano a volte tolti dopo che tutta la decorazione era finita e asciutta, per inserire l'intonaco fresco, più fine⁷³.

Da un frammento della *naturalis historia* pliniana si deduce che alcuni pittori eseguivano su pergamena i disegni preparatori, i quali servivano in seguito anche ad altri artisti⁷⁴. L'impiego di modelli è ricavabile anche dal fatto che in vari luoghi sono state ritrovate le rappresentazioni di soggetti molto simili, a volte anche eseguite in diverse tecniche⁷⁵, come per esempio è accaduto per due copie, l'una a mosaico e l'altra a fresco, di una scena dalla commedia 'Theoporumene' di Menandro (Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 9985 e inv. 9034). Il mosaico, eseguito da Dioscurides Samios circa nel 100 a.C., è stato rinvenuto nella cosiddetta Villa di Cicerone a Pompei, mentre l'affresco, datato per gli anni 30 - 40 d.C., proviene da Stabia: la distanza sia temporale che geografica tra le opere lascia presumere l'esistenza di un unico prototipo. Un altro esempio è fornito da due versioni del mito di Perseo e Andromeda secondo il modello di Ni-

⁷¹ R. LING, *Roman Painting*, cit., 198.

⁷² R. LING, *Making classical art*, cit., 55.

⁷³ R. LING, *Making classical art*, cit., 53.

⁷⁴ Plin. *nat. hist.* 35.36.68: *Et alias multa graphidis vestigia exstant in tabulis ac membranis eius, ex quibus proficere dicuntur artifices.*

⁷⁵ E.M. MOORMANN, *La pittura*, cit., 21; C. SALVETTI, *Il colore dell'antichità*, in A. DONATI (ed.), *'Romana pictura'. La pittura romana dalle origini all'età bizantina*, Milano, 1998, 90.

kias, pittore ateniese di età tardoclassica; l'una versione è datata agli anni 20 a.C. - 45 d.C. e proviene dalla palestra di Ercolano (Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 8993), l'altra, attribuita al 50 - 75 d.C., è rinvenuta nel peristilio della Casa dei Dioscuri a Pompei (Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 8998).

La maggioranza dei pigmenti adoperati a Pompei corrisponde a quelli designati da Plinio il Vecchio e Vitruvio come *austeri*, mentre dai cosiddetti colori *floridi* si riscontra a Pompei il cinabro nelle migliori stanze delle case ricche⁷⁶. La resistenza e lucidità dei colori dipinti a fresco risultava dalla loro composizione, la quale non è stata ancora completamente chiarita. Le indagini archeologiche evidenziano i residui di cera anche nelle pitture parietali⁷⁷, seppure non sia possibile stabilire per mezzo delle analisi laboratoriali se la cera costituisca un componente dei colori o fosse stata apportata successivamente allo scopo di conservare le pitture⁷⁸.

Per quanto riguarda l'affresco, data la quantità di lavoro, i compiti erano ripartiti: talvolta venivano impiegati anche collaboratori non specializzati, il che è attestato dal papiro P. Vindob. G 25921 del VI secolo d.C. pubblicato da Palme e Tegel. Il documento viennese, relativo alla costruzione o al restauro di un edificio pubblico o chiostro, contiene un elenco degli artigiani, tra i quali compare due volte (vv. 2 e 6) un pittore, e dei loro collaboratori non qualificati (*ἐργάται*). Esso fu compilato, probabilmente, dal committente o dal suo amministratore, il quale assegnava i propri collaboratori agli artigiani impiegati⁷⁹.

Il modo in cui lavorava un gruppo di pittori nella tecnica a fresco, è illustrato da un rilievo che orna una stele funeraria romana datata al II secolo d.C., rinvenuta nelle mura della città di Sens in Francia⁸⁰, e sul quale sono rappresentati quattro personaggi. Il ragazzo più giovane prepara sul pavimento la malta. Altri due personaggi lavorano simultaneamente sull'impalcatura: l'uno stende la malta sul muro con un frattazzo, mentre l'altro dipinge con un pennello il bordo, il cui schema è fornito da due tratti paralleli. Il quarto personaggio, seduto nell'angolo della stanza, consulta i rotoli. Secondo Roger Ling, il pit-

⁷⁶ Plin. *nat. hist.* 35.12.30; Vitruv. *de arch.* 7.5.8.

⁷⁷ H. KÜHN, *Detection*, cit., 78.

⁷⁸ M. NOWICKA, *Malarstwo*, cit., 38-39.

⁷⁹ B. PALME - H. TEGEL, *Drei byzantinische Papyri*, cit., 454.

⁸⁰ A. BARBET, *La tecnica*, cit., 104.

tore sull'impalcatura applica il colore di fondo o un ornamento secondario, mentre quello che consulta i rotoli sarebbe il *pictor imaginarius* che sta esaminando il modello della pittura figurativa⁸¹. Tale interpretazione non sembra convincente, dato che l'artista sull'impalcatura tiene in mano un pennello snello, per cui sta probabilmente eseguendo motivi che richiedono precisione, mentre, se stesse apportando il colore di sfondo, avrebbe tenuto piuttosto una spazzola o un pennello largo. La figura con i rotoli potrebbe anche essere interpretata come quella di un imprenditore⁸², proprietario della bottega oppure committente, che controlla la rispondenza dell'opera al modello.

Il fatto che le pitture parietali venissero eseguite da gruppi di artisti, a volte molto numerosi, è confermato anche dagli affreschi della Casa del Sacello Iliaco a Pompei (Reg. I, ins. VI, n. 4): lavori si svolgevano contemporaneamente in cinque ambienti, circostanza che doveva esigere un impiego di più lavoratori al contempo⁸³. Nella storiografia moderna si discute, tuttavia, se questi gruppi di pittori lavorassero insieme in modo regolare o fossero riuniti soltanto per eseguire le commissioni particolari⁸⁴. La seconda ipotesi sembra più convincente, atteso che soltanto pochi committenti potevano permettersi di impiegare contemporaneamente gruppi di lavoratori.

3. 'Instrumentum pictoris'.

Elio Marciano menziona, nelle sue Istituzioni⁸⁵, un tipico *instrumentum pictoris*, cioè l'insieme delle cose che servono per l'esercizio di tale mestiere e che si trovano, di solito, nel luogo in cui esso viene praticato. Il giurista fa appartenere all'*instrumentum* sia gli attrezzi sia i materiali, che vengono consumati nel corso del lavoro.

⁸¹ R. LING, *Making classical art*, cit., 97; A. ANGIUSSOLA, *La bottega*, cit., 128.

⁸² M. NOWICKA, *Malarstwo*, cit., 37.

⁸³ A. MAIURI, *L'ultima fase edilizia di Pompei*, Spoleto, 1942, 147-150.

⁸⁴ R. LING, *Making classical art*, cit., 98.

⁸⁵ C. FERRINI, *Sulla palinogenesi delle Istituzioni di Marciano*, in E. ALBERTARIO (ed.), *Opere di C. Ferrini*, II, *Studi sulle fonti del diritto romano*, Milano, 1929, 277-283, anche in *Rendiconti Reale Accademia dei Lincei*, VI, 1890, 326-330; ID., *Intorno alle Istituzioni di Marciano*, in E. ALBERTARIO (ed.), *Opere*, cit., 285-290, anche in *Rendiconti Istituto Lomb.*, ser. 2, XXXIV, 1901, 736-741.

Marcian. 7 inst. D. 33.7.17 pr.: *Item pictoris instrumento legato cerae colores similiaque horum legato cedunt, item peniculi et cauteria et conchae.*

Il frammento delle Istituzioni marcianee è tramandato, con poche ma significative divergenze, anche nelle cosiddette *Pauli sententiae*, un'opera alquanto posteriore che contiene estratti da lavori dei giuristi tardoclassici e dai codici dell'età diocleziana. L'opera, falsamente attribuita al giurista severiano Giulio Paolo, riproduce con maggiore probabilità il diritto romano vigente in Africa alla fine del III secolo d.C.⁸⁶.

Paul. Sent. 3.6.63 (3.12.69)⁸⁷: *Instrumento pictoris legato colores, penicilli, cauteria et temperandorum colorum vasa debebuntur*⁸⁸.

In entrambi i testi il tema dell'*instrumentum pictoris* appare, nell'ambito dei lasciti testamentari, come esempio di un legato apposito⁸⁹: il confronto tra i due frammenti rivela che il punto di riferimento

⁸⁶ Secondo Ernst Levy l'opera, così posta nel III secolo, conteneva un nocciolo paolino che aveva subito cambiamenti, tra IV e VI secolo, sia nell'ambiente occidentale sia in quello orientale (E. LEVY, *Paulus und der Sentenzenverfasser*, in ZSS, L, 1930, 272-294, anche in W. KUNKEL - M. KASER (ed.), *E. Levy, Gesammelte Schriften*, I, Köln - Graz, 1963, 99-114; Mario Lauria reputava le Sentenze un'antologia di vari giuristi e costituzioni diocleziane allestita a scopi pratici attorno al 294 d.C., probabilmente in Africa (M. LAURIA, *Ricerche su 'Pauli sententiarum libri'*, in F. D'IPPOLITO (ed.), *Studi e ricordi*, Napoli, 1983, 151, 179-184); sulla stessa scia Detlef Liebs intravede nel testo una compilazione risalente ad un giurista provinciale della fine del III secolo; inoltre il testo sarebbe conservato senza rilevanti cambiamenti fino al VI secolo, quando avrebbe subito alterazioni sia ad opera dei redattori visigotici sia dei compilatori giustiniani (D. LIEBS, *Die pseudopaulinischen Sentenzen. Versuch einer neuen Palingenesie*, ZSS, CXII, 1995, 151-171; ID., *Die pseudopaulinischen Sentenzen II. Versuch einer neuen Palingenesie, Ausführung*, ZSS, CXIII, 1996, 132; ID., *Römische Jurisprudenz in Africa mit Studien zu den pseudopaulinischen Sentenzen*², Berlin, 2005, 41-58).

⁸⁷ Secondo l'edizione di Liebs (D. LIEBS, *Die pseudopaulinischen Sentenzen II*, cit., 185).

⁸⁸ Nel Breviario Alariciano il passo si trova nel titolo IX (VIII) come *sententia 47*, cui manca il commentario. Sembra poco probabile che nel regno Visigotico il significato della parola *cauterium* fosse chiaro, eppure la parola non è stata omessa (G. HAENEL, *Lex Romana Visigothorum*, Lipsiae, 1849).

⁸⁹ G. SCHERILLO, *L'ordinamento delle 'sententiae' di Paolo*, in *Studi in onore di S. Riccobono*, I, Palermo, 1936, 55-58; U. JOHN, *Die Auslegung des Legats von Sachgesamtheiten im römischen Recht bis Labeo*, Karlsruhe, 1970, 12-37.

per entrambi gli autori era costituito dalle tecniche pittoriche differenti.

Marciano, tenendo conto della tecnica encaustica, presenta l'elenco degli strumenti e materiali in essa impiegati: cera, pigmenti, strumenti d'applicazione (*peniculi, cauteria*) e recipienti per mescolare i colori (*conchae*). L'autore delle Sentenze sembra riferirsi, invece, alla tecnica a tempera, dato che menziona il recipiente per i rispettivi colori (*temperandorum colorum vasa*), mentre omette la cera, non sostituendola, però, con nessun altro legante. L'unico strumento che non si riconnette, in questo secondo elenco, alla tecnica a tempera è il *cauterium*.

Il fatto che in entrambi i testi giuridici appaia questo termine raro e strettamente tecnico, in quest'accezione menzionato soltanto nella *naturalis historia* pliniana (1.35.39-41 e 35.41.149)⁹⁰, indica la provenienza marcianea del frammento delle Sentenze. Cercando le ragioni per cui l'autore di queste ultime non modificò il testo in modo da renderlo riferibile alla tecnica a tempera, sembra probabile che egli ignorasse l'esatto significato della parola *cauterium*, lasciandola nel testo per evitare un'omissione che a suo avviso sarebbe potuta risultare grave.

Nei due testi diverge anche la parola adoperata per indicare il pennello: *peniculus*, un altro termine insolito⁹¹ nel testo di Marciano e, *penicillus*, più comune, nelle *Pauli sententiae*⁹². Prendendo in considerazione la frequenza con cui la parola *penicillus* appare nella letteratura antica per indicare lo strumento pittorico, sembra che l'idea, messa in rilievo da Detlef Liebs, secondo cui tale termine rappresenterebbe nella letteratura giuridica romana un ἄπαξ λεγόμενον, sarebbe dovuto esclusivamente allo scarso interesse dei giuristi romani per il mestiere pittorico⁹³.

⁹⁰ Cfr. K. WULFF, voce 'Cauterium', in *TLL*, III, Lipsiae, 1906-1912, 709-710.

⁹¹ Cfr. N.W. BRUUN, voce 'Peniculus', in *TLL*, X.1, Stuttgart - Leipzig, 1073-1074.

⁹² In due manoscritti datati al VI/VII secolo appare invece termine *pensillum* (Codex Monacense 22501 e Codex Berolinense Phillippicus 1761), mentre in un manoscritto datato al VIII/IX secolo il plurale *penicella* (Codex Parisiensis 4403).

⁹³ D. LIEBS, *Die pseudopaulinischen Sentenzen II*, cit., 242.

Le *concae*, recipienti per mescolare i colori menzionati da Marciano⁹⁴, sono assenti nelle Sentenze paoline, nonostante esse fossero adoperate anche nella tecnica a tempera: non sembra che si possa seguire in proposito l'intuizione di Liebs, secondo cui le *concae* vennero sostituite dalla *temperandorum colorum vasa*⁹⁵, poiché questi due tipi di oggetti svolgevano funzioni diverse. È poco convincente pure l'affermazione dello stesso autore, secondo cui le *cerae* del testo marcianeo – nelle Sentenze – sarebbero ricomprese nella parola *colores*⁹⁶. Non sembra, infatti, giustificato cercare un parallelismo tanto stringente tra i due brani. Marciano elenca in modo esemplificativo utensili necessari per la tecnica all'encausto: il legante (cera), i pigmenti e generalmente altre sostanze che servivano per preparare i colori, successivamente gli strumenti per applicarli (pennelli e cauteria) e, infine, i recipienti per mescolarli (conchiglie). Egli distingue, pertanto, i materiali (*cere colores similiaque horum*) dagli strumenti (*peniculi cauteria et concae*). Nelle Sentenze, invece, gli utensili vengono elencati in maniera piuttosto casuale, senza un chiaro riferimento ad una determinata tecnica.

Gli strumenti pittorici antichi sono noti principalmente grazie alle scoperte archeologiche. Un lussuoso strumentario di una pittrice, dal III secolo d.C. è stato ritrovato nel 1847 a St. Médard-des-Près nella tomba in una villa gallo-romana⁹⁷. Recentemente l'identificazione di questo corredo come strumentario pittorico è stata rifiutata da Alix Barbet, propensa ad interpretare gli oggetti come strumenti medici oppure come l'occorrente per la toletta⁹⁸, tuttavia senza aver seguito

⁹⁴ Cfr. D. LE FUR, *Les pigments dans la peinture égyptienne*, in *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Age. Teinture, peinture, enluminure; études historiques et physico-chimiques*, Paris, 1990, 183, fig. 1; A. BARBET - M. FUCHS - M. TUFFREAU-LIBRE, *Les diverses utilisations des pigments*, cit., 36, 51-52.

⁹⁵ D. LIEBS, *Jurisprudenz*, in R. HERZOG - P. LEBRECHT SCHMIDT (ed.), *Handbuch der lateinischen Literatur der Antike*, IV, München, 1997, 92; D. LIEBS, *Die pseudopaulinischen Sentenzen II*, cit., 242.

⁹⁶ D. LIEBS, *Jurisprudenz*, cit., 92.

⁹⁷ B. FILLON, *Description de la villa et du tombeau d'une femme artiste gallo-romaine, découverts à Saint-Médard-des-Près (Vendée)*, Fontenay, 1849; M. BORDA, *La peinture*, cit., 383-384.

⁹⁸ Sulla prima ipotesi cfr.: A. BARBET - M. FUCHS - M. TUFFREAU-LIBRE, *Les diverses utilisations des pigments*, cit., 37-43; mentre sulla seconda cfr.: A. BARBET, *La tombe du peintre de Nida-Heddernheim*, in N. BLANC (ed.), *Au royaume des ombres. La peinture funéraire antique*, Lyon, 1999, 72.

in dottrina⁹⁹. Il ricco strumentario contiene circa 80 brocchette di vetro contenenti residui di vari pigmenti e di altre sostanze impiegate nella pittura, quali resina, cera (in una ampolla) e una loro mistura¹⁰⁰. Un astuccio con due bastoncini, interpretati come *cestra* o come *cauteria*¹⁰¹. Fra questi oggetti c'era una piccola scatoletta di bronzo, con un coperchio da spingere in avanti e quattro scompartimenti a porticelle d'argento. Essa conteneva residui dei pigmenti in varie forme irregolari¹⁰².

La scatoletta di metallo con le spaziature interne munite di coperchi è stata individuata da Ernst Berger come lo strumento per riscaldare i colori ed i *cauteria*¹⁰³. A tale modo d'impiegare le scatole nella pittura all'encausto accenna Varrone in un passo del *de re rustica*: *nam ut Pausias et ceteri pictores eiusdem generis loculatas magnas habent arculas, ubi discolores sint cerae, sic hi loculatas habent piscinas, ubi dispares disclusos habeant pisces. (de re rust. 3.17.4)*¹⁰⁴.

Una scatoletta di questo tipo¹⁰⁵, contenente residui dei pigmenti, è rinvenuta negli scavi di Nida-Heddernheim¹⁰⁶ in una sepoltura datata sulla base della terracotta agli anni 259-260 d.C.¹⁰⁷. Insieme ad essa, sono stati rinvenuti due bastoncini di bronzo identificabili come *cauteria*¹⁰⁸: sembra probabile che, anche in questo caso, si trattasse di un'*arcula loculata*. Un altro oggetto simile è rappresentato nel ritratto di un pittore nel suo atelier, che fa parte della decorazione pittorica di

⁹⁹ M. NOWICKA, *Malarstwo*, cit., 19; A. ANGUISSOLA, *La bottega*, cit., 127.

¹⁰⁰ E. BERGER, *Die Maltechnik*, cit., 215, 268-271; U. HORAK, *Antike Farbenpracht*, cit., 128.

¹⁰¹ La prima interpretazione è stata proposta da M. BORDA, *La pittura*, cit., 383; mentre la seconda da E. BERGER, *Die Maltechnik*, cit., 75.

¹⁰² B. FILLON, *Description*, cit., 50-73.

¹⁰³ E. BERGER, *Die Maltechnik*, cit., 216, 220.

¹⁰⁴ M. BORDA, *La pittura*, cit., 383-384.

¹⁰⁵ La scatoletta si trova nell'Archäologisches Museum a Francoforte sul Meno, n. d'inventario a 4799, il reparto è esposto come strumentario di un medico; I. HULD-ZETSCHKE, *Die Dauerausstellung, Archäologische Reihe 12*, Frankfurt am Main, 1989, 55, nt. 11.

¹⁰⁶ K. WOELCKE, *Fundchronik für die Zeit vom 1. Juli bis 31. Dezember 1929*, VI. Hessen-Nassau, Arbeitsgebiet des Historischen Museums Frankfurt a. M., in *Germania*, XIV, 1930, 96.

¹⁰⁷ K. WOELCKE - A. JASSOY, *Ein bronzenes Schminkkästchen aus einem römischen Skelettgrab von Frankfurt a.M.-Praunheim*, in *Germania*, XV, 1931, 36-40.

¹⁰⁸ K. WOELCKE - A. JASSOY, *Ein bronzenes Schminkkästchen*, cit., 39-40.

un sarcofago, rinvenuto nel 1900 a Kerč (antica Panticapaion) sul Mar Nero ed adesso conservato all'Hermitage di San Pietroburgo¹⁰⁹.

Gli oggetti fatti di materie preziose rinvenuti a St. Médard-des-Près costituirebbero, come ipotizzava già Hugo Blümner, uno strumentario di lusso piuttosto che attrezzi di lavoro¹¹⁰. Non convince l'ipotesi che si potesse trattare di una donna nobile, la quale avesse decorato personalmente a fresco la sua casa, atteso che tale tecnica, richiedente una certa forza fisica, esulava dall'ambito dei lavori femminili¹¹¹. D'altro canto, siccome tra le sostanze rinvenute è presente una rilevante quantità di cera, bisogna ammettere con Ernst Berger che più probabilmente gli strumenti servivano per la pittura all'encausto¹¹².

Strumenti e materiali pittorici meno costosi sono rinvenuti in varie sepolture dei pittori. Negli scavi condotti da Flinders Petrie in Hawara furono ritrovati nel 1888 sei recipienti con residui di colori e pennelli datati al I secolo d.C.¹¹³; un'altra tomba di un pittore, datata intorno alla metà del II secolo d.C., è stata scoperta negli scavi condotti in Germania a Nida-Heddernheim. Insieme al corpo cremato, vi furono deposte sia le stoviglie che vari strumenti di lavoro¹¹⁴. In una tomba a tumulo rinvenuta nel 1898 ad Herne St. Hubert in Belgio, datata al IV secolo d.C., si trovavano numerosi resti di colori conservati in forma di dadi in una cassetta lignea a scomparti e circa venti cilindretti bronzei con varie tinte¹¹⁵.

¹⁰⁹ Secondo Maria Nowicka si tratta, invece, di un recipiente per i colori impiegati a freddo (cfr. M. NOWICKA, *Le sarcophage de Kertch*, in N. BLANC (ed.), *Au royaume des ombres. La peinture funéraire antique*, Lyon, 1999, 66-70), mentre Bernard Goldman argomenta che l'oggetto non rappresenta affatto una scatola, ma una tela su cui l'artista inizia a dipingere un ritratto (cfr. B. GOLDMAN, *The Kerch Easel Painter*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LXII, 1999, 28-44).

¹¹⁰ H. BLÜMNER, *Technologie*, cit., 459; E. BERGER, *Die Maltechnik*, cit., 211, nt. 25.

¹¹¹ R. LING, *Making classical art*, cit., 112.

¹¹² O. ROSSBACH, *Enkaustik*, cit., 2575.

¹¹³ S. WALKER - M.L. BIERBRIER (ed.), *Ancient Faces*, cit., 201, nt. 278.

¹¹⁴ Il reperto si trova nell'Archäologisches Museum a Francoforte sul Meno, n. d'inventario a 25681; cfr. D. BAATZ - F.-R. HERRMANN (ed.), *Die Römer in Hessen*, Stuttgart, 1982, 275-297; I. HULD-ZETSCHKE, *Nida. Eine römische Stadt in Frankfurt am Main*, Frankfurt am Main, 1994, 71-73; Id., *Die Dauerausstellung*, cit., 54, nt. 10; A. BARBET, *La tombe du peintre*, cit., 71-73.

¹¹⁵ E. RAEHLMANN, *Römische Malerfarben*, in *Römische Mitteilungen*, XXIX, 1914, 232; E. BERGER, *Die Maltechnik*, cit., 230-236, 271-275; M. BORDA, *La pittura*,

Simili contenitori con residui dei pigmenti sono stati rinvenuti anche in altri luoghi, di solito in un contesto che suggerisce il loro impiego nella pittura parietale. Tra questi ritrovamenti vanno menzionati i recipienti dalle Terme di Tito, i materiali trovati a Pompei in un recente scavo lungo via dell'Abbondanza (Reg. IX ins. 12)¹¹⁶, nonché un contenitore con polvere rossa, ritrovato ad Augusta Raurica in Svizzera¹¹⁷. Gruppi di contenitori simili e di pennelli sono stati rinvenuti nei vari scavi in Egitto¹¹⁸. A Magonza, in Germania, sono stati scoperti i resti di undici recipienti con residui dei pigmenti datati alla seconda metà del I secolo d.C.¹¹⁹.

Per quanto riguarda i pigmenti pittorici, essi si dividono – secondo la composizione chimica – in organici e non-organici, oppure, secondo l'origine, in naturali ed artificiali¹²⁰. Vitruvio distingueva secondo il modo di ottenimento due gruppi di pigmenti, annoverando nel primo quelli scavati allo stato naturale (Vitruv. *de arch.* 7.6.1: *Colores vero alii sunt, qui per se certis locis procreantur et inde fodiuntur*), mentre nel secondo quelli che acquisivano le loro proprietà coloranti attraverso un processo di riscaldamento (*de arch.* 7.6.1: *ex aliis rebus*

cit., 384; J. RIEDERER, *Die Pigmente der antiken Malerei*, in *Die Naturwissenschaften*, LXIX, 1982, 85.

¹¹⁶ W. HELBIG, *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Stätten Campaniens*, Leipzig, 1868, XCVI; A. VARONE - H. BÉART, *Pittori romani al lavoro. Materiali, strumenti, tecniche: evidenze archeologiche e dati analitici di un recente scavo pompeiano lungo via dell'Abbondanza (Reg. IX ins. 12)*, in H. BÉART - M. FUCHS - M. MAGGETTI - D. PAUNIER (ed.), *Roman Wall Painting. Materials, Techniques, Analysis and Conservation. Proceedings of the International Workshop Fribourg 7-9 March 1996*, Fribourg, 1997, 199-213.

¹¹⁷ H. BENDER, *Ein römischer Farbtopf aus Augusta Raurica*, in *Regio Basiliensis*, XVIII.1, 1977, 20-27.

¹¹⁸ D. LE FUR, *Les pigments*, cit., 181-188; M. RASSART-DEBERGH, *Peinture Chrétienne d'Égypte: Techniques*, in H. BÉART - M. FUCHS - M. MAGGETTI - D. PAUNIER (ed.), *Roman Wall Painting. Materials, Techniques, Analysis and Conservation. Proceedings of the International Workshop Fribourg 7-9 March 1996*, Fribourg, 1997, 193-196.

¹¹⁹ H.-G. BACHMANN - W. VON PFEFFER, *Römische Farbtöpfe aus Mainz*, in *Fundberichte aus Hessen*, XIX/XX, 1979/1980, 16.

¹²⁰ Generalmente sui pigmenti in antichità cfr. J. ANDRÉ, *Étude sur les Termes de Couleur dans la Langue Latine*, Paris, 1949; B. GUINEAU (ed.), *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Âge. Teinture, peinture, enluminure; études historiques et physico-chimiques*, Paris, 1990; H. BÉART - M. FUCHS - M. MAGGETTI - D. PAUNIER (ed.), *Roman Wall Painting. Materials, Techniques, Analysis and Conservation. Proceedings of the International Workshop Fribourg 7-9 March 1996*, Fribourg, 1997.

tractationibus aut mixtionibus temperaturis compositi perficiuntur). La maggioranza dei pigmenti utilizzati nell'antichità era di origine minerale, pur essendo conosciuti anche quelli organici, nonché quelli artificiali¹²¹. Un'altra distinzione dei pigmenti, menzionata sia da Vitruvio¹²² che da Plinio¹²³, è quella tra colori *floridi* ed *austeri*¹²⁴. Plinio annoverava fra i *floridi* il cinabro, il blu armeno, il sangue del drago, il verderame, l'indaco e la porpora. Non è chiaro il significato di questi termini, che sono stati variamente interpretati nella letteratura moderna: si riteneva da un lato che i colori *floridi* fossero più intensi rispetto agli *austeri*¹²⁵ e, da un altro lato, si sosteneva che i primi fossero trasparenti, mentre gli altri opachi¹²⁶. L'unica differenza sicura, sottolineata dalle fonti antiche, è tuttavia quella della preziosità, per cui i colori *floridi*, in quanto rari e costosi, dovevano essere forniti dal committente delle opere pittoriche.

I pigmenti furono conservati in forma solida¹²⁷, come attestano numerosi esempi rinvenuti negli scavi, di cui i più importanti sono due negozi dei *pigmentari* rinvenuti a Pompei¹²⁸, l'uno sulla strada consolare¹²⁹, l'altro, negli scavi condotti da Fiorelli nel 1851 sulla via Stabiana¹³⁰. Fra il I secolo a.C. ed il I secolo d.C., è nota la produzione di vari pigmenti, come la *cerussa*, la *sandaraca*, l'*aerugo*, il *caeruleum* ed il *purpurissum*, a Puteoli (Plin. *nat. hist.* 35.26.45). Diversi esem-

¹²¹ A. BARBET, *La tecnica*, cit., 108.

¹²² VITRUV. *de arch.* 7.5.8: *Quis enim antiquorum non uti medicamento minio parce videtur usus esse? At nunc passim plerumque toti parietes inducuntur. accedit huc chrysocola, ostrum, armenium. Haec vero cum inducuntur, etsi non ab arte sunt posita, fulgentes oculorum reddunt visus, et ideo quod pretiosa sunt, legibus excipiuntur ut a domino, non a redemptore repraesententur.*

¹²³ Plin. *nat. hist.* 35.12.30: *Sunt autem colores austeri aut floridi. utrumque natura aut mixtura evenit. Floridi sunt - quos dominus pingenti praestat - minium, Armenium, cinnabaris, chrysocola, Indicum, purpurissum; ceteri austeri; 35.26.44: E reliquis coloribus, quos a dominis dari diximus propter magnitudinem pretii, ante omnes est purpurissum.*

¹²⁴ W. LEPIK-KOPACZYŃSKA, *Colores floridi et austeri*, in *Atti del VII Congr. Int. Arch. Class.*, I, Roma, 1961, 135; S. AUGUSTI, *I colori pompeiani*, Roma, 1967, 25-26.

¹²⁵ E. ALETTI, *La tecnica della pittura greca e romana e l'encausto*, Roma, 1951, 105.

¹²⁶ W. LEPIK-KOPACZYŃSKA, *Colores floridi*, cit., 135.

¹²⁷ H.-G. BACHMANN - W. CZYSZ, *Das Grab eines römischen Malers aus Nidda-Hederheim*, in *Germania*, LV, 1977, 105-107.

¹²⁸ J. MARQUARDT, *La vie privée des Romains*, II, Paris, 1893, 448, nt. 3.

¹²⁹ W. HELBIG, *Wandgemälde*, cit., XCVI, nt. 185.

¹³⁰ E. BERGER, *Die Maltechnik*, cit., 229.

plari di questa produzione costituivano parte del carico di una nave, affondata alla foce del Rodano: il carico, spedito intorno alla metà del I secolo a.C., conteneva le anfore appartenenti ad un certo M. Tuccius Galeo con cilindri di cerussa cotta, globi di *vestorianum* e pezzi di sandaraca¹³¹.

Trattandosi di sostanze costose, la produzione ed il commercio di certi pigmenti stava sotto controllo statale. Così le miniere di cinabro in Spagna appartenevano in epoca romana allo Stato, che concedeva il monopolio per sfruttarle, fissando annualmente la quantità massima del materiale da estrarre. Senza essere rielaborato sul posto, il materiale veniva trasportato a Roma dove si produceva il pigmento. Anche il prezzo di quest'ultimo era stabilito dallo Stato¹³²; similmente il commercio della ocre rossa proveniente da Lemnos fu lasciato dai Romani, in via di privilegio, agli Ateniesi¹³³.

Per quanto riguarda il commercio dei materiali, sono note le tariffe del dazio del III secolo d.C., stabilite in quantità di sette dramme ed un obolo per un xestes (P.Lond. III 928, p. 190, v. 16: [χο]μιάτων ζωγραφικῶν του ξέστης)¹³⁴. Pigmenti pittorici vengono anche menzionati in un rapporto, proveniente da Ossirinco, presentato al λογιστής, relativo al valore dei beni lasciati a disposizione per un mese (P.Harr. I 73c.=SB XVI 12628 col. II, vv. 40, 45). Il documento, datato nella prima edizione al 329-331 d.C. e nella seconda al 338 d.C., è presentato da quattro presidenti mensili (μηνίαρχοι) delle gilde, identificate da Enoch Powell come gilde dei negozianti d'olio¹³⁵.

¹³¹ A. TCHERNIA, *Premiers résultats des fouilles de juin 1968 sur l'épave 3 de Planier*, in *Études Classiques*, III, 1968-1970, 51-82; ID., *Les fouilles sous-marines de Planier (Bouches-du-Rhône)*, in *CRAI*, CXIII.2, 1969, 292-293; G. CAMODECA, *Primo aggiornamento all'edizione dell'Archivio dei Sulpicii*, in *Cahiers du Centre Gustave-Glotz*, XI, 2000, 187 nt. 33.

¹³² Ed. de pretiis, 34.75-76: *Ginnabareos Dardanici hoc est mini p(ondo) (unum) denarios quingentis 76. Ginnabareos secundi hoc est mini p(ondo) (unum) denarios trecentis.*

¹³³ Vitruv. *de arch.* 7.7.2: *Item rubricae copiosae multis locis eximuntur, sed optima paucis, uti Ponto Sinope, et Aegypto, in Hispania Balearibus, non minus etiam Lemno, cuius insulae vectigalia Atheniensibus Senatus Populusque Romanus concessit fruenda.*

¹³⁴ Frederic Kenyon presume che si potesse semplicemente trattare di un conto per varie spese; cfr. F.G. KENYON - H.I. BELL, *Greek Papyri in the British Museum. Catalogue, with Texts*, III, London, 1907, 190.

¹³⁵ J.E. POWELL, *The Rendel Harris Papyri of Woodbrooke College. Birmingham*, I, Cambridge, 1936, 59-60.

Gli autori antichi ci informano sui svariati metodi di ingannare i committenti impiegando i pigmenti semplici al posto di quelli pregiati, nonché sulle tecniche di controllo della qualità. Il problema della falsificazione riguardava principalmente i *colores floridi*, dato il loro alto prezzo, imitati e contraffatti nei laboratori specializzati¹³⁶. Il più costoso di questi, il cinabro, veniva imitato col sangue caprino o con le sorbe tritate (Plin. *nat. hist.* 33.39.117: *Cinnabaris adulteratur sanguine caprino aut sorvis tritis*). Un altro inganno praticato nei confronti dei committenti era quello di adoperare, invece del cinabro vero, il meno oneroso *minium secundarium*. Il colore purpureo veniva falsificato, secondo Vitruvio, tingendo la creta con delle sostanze adulteranti come alzarina (*rubbia*) o *hysginum* (*de arch.* 7.14.1). Pittori degli affreschi avrebbero prodotto un pigmento simile da vaccino misto con latte¹³⁷.

Venivano falsificati anche i pigmenti meno ricercati: il blu ceruleo veniva imitato dalla *creta eretria* tinta con un'infusione di violetti e Plinio informa che a Roma per falsificare il *paraetonium*, un colore bianco naturale di origine egiziana, veniva impiegata la terra cimolica cotta e condensata (Plin. *nat. hist.* 35.18.36). Vitruvio rammenta inoltre che l'ocra attica, di ottima qualità, veniva imitata dalla creta tinta con un'infusione di fiori gialli¹³⁸.

Quanto al cinabro, una volta fornito da un committente, vi era la possibilità per questi di essere ingannato dal pittore, il quale, immergendo il pennello imbevuto di colore nell'acqua più spesso del necessario, lasciava che il pigmento pesante si depositasse sul fondo del recipiente¹³⁹.

Vista la scala della contraffazione, furono predisposti metodi per controllare l'originalità dei pigmenti: il *minimum* vero, come attesta Vitruvio, veniva bruciato su un pezzo di ferro rovente, finché diventasse nero e poi, raffreddandosi, tornasse al colore originale (*de arch.* 7.9.5). Per provare l'originalità del blu ceruleo, un campione veniva

¹³⁶ M. BORDA, *La pittura cit.*, 394.

¹³⁷ Vitruv. *de arch.* 7.14.2: *Eadem ratione vaccinium temperantes et lactem miscentes purpuram faciunt elegantem.*

¹³⁸ La ricetta è descritta da Vitruvio (*de arch.* 7.14.1) come utilizzata tipicamente per i pittori degli affreschi.

¹³⁹ Plin. *nat. hist.* 33.40.120: *Et alio modo pingentium furto opportunum est, plenos subinde abluentium penicillos. Sidit autem in aqua constatque furantibus.*

sparso sul carbone, poiché il vero *caeruleum* bruciava a contatto con tale sostanza (Plin. *nat. hist.* 33.57.163: *Caerulei sinceri experimentum in carbone ut flagret*).

Sarebbe difficile stabilire se tutta la ricchezza dei pigmenti noti alle fonti letterarie fosse in pratica impiegata dai pittori antichi. I colori in vendita a Pompei, rinvenuti nelle botteghe dei mercanti, attestano una considerevole varietà¹⁴⁰. Le analisi delle pitture parietali romane attestano che più comunemente venivano utilizzate le terre naturali¹⁴¹: per quanto riguarda invece i pigmenti adoperati nei ritratti di Fayum, vennero impiegati principalmente il bianco, l'ocra gialla, l'ocra rossa ed il nero. Le parti del corpo e dei capelli venivano eseguite esclusivamente con l'aiuto di questi quattro pigmenti, mentre gli altri, come la porpora, la terra verde ed il blu ceruleo, venivano talvolta adoperati nella raffigurazione dei vestiti e gioielli¹⁴².

Sulla base degli elenchi di pigmenti, contenuti nei documenti papiracei del V secolo d.C., nei quali si ripete un simile gruppo di sostanze, Fritz Mitthof identifica come comunemente impiegati in questo periodo l'arsenico, il verderame, la biacca, il blu ceruleo, l'indaco, il *siricum* ed una lacca rossa¹⁴³. Questi pigmenti, nella maggior parte sintetici, sarebbero tipici per tutto il periodo ellenistico-romano.

4. Provenienza e condizione sociale dei pittori.

La storiografia moderna ritiene prevalentemente come il lavoro pittorico venisse svolto per la maggior parte dagli schiavi e dai liber-

¹⁴⁰ Selim Augusti ha raccolto ed esaminato 249 campioni dei pigmenti da Pompei e 3 da Ercolano, cfr. S. AUGUSTI, *I colori*, cit., 17.

¹⁴¹ V. GUICHARD - B. GUINEAU, *Identification de colorants organiques naturels dans des fragments de peintures murales de l'Antiquité. Exemples de l'emploi d'une laque rose de garance à Stabies et à Vaison-la-Romaine*, in B. GUINEAU (ed.), *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Age. Teinture, peinture, enluminure, études historiques et physico-chimiques*, Paris, 1990, 245-254; A. BARBET, *L'emploi des couleurs dans la peinture murale romaine antique, «marqueurs» chronologiques et révélateurs du «standing» social?*, in B. GUINEAU (ed.), *Pigments et colorants*, cit., 255-271; R. LING, *Roman Painting*, cit., 207-209.

¹⁴² E. DOXIADIS, *The Mysterious Fayum Portraits*, cit., 98-101.

¹⁴³ F. MITTHOF, *Pigmente und Farbstoffe für Malfarben im spätantiken Ägypten: Die papyrologische Evidenz*, in H. HARRAUER - R. PINTAUDI (ed.), *Gedenkschrift Ulrike Horak (P.Horak)*, I, Firenze, 2004, 298.

ti¹⁴⁴. Le notizie sui pittori provenienti dai ceti superiori della società romana, quello senatorio e quello equestre, appaiono raramente nei testi antichi, di solito riferendosi, peraltro, ad attività occasionali e non professionali¹⁴⁵. È caratteristico il tenore dei testi che sottolineano la natura eccezionale dell'avvenimento ed il dubbio onore che l'attività artistica portava all'autore: tali sono, soprattutto, le notizie relative a Caio Fabio Pittore¹⁴⁶, chiamato così per aver eseguito i dipinti nel tempio della *Salus* al Quirinale, restaurato da C. Giunio Bubulco durante la seconda guerra sannitica¹⁴⁷. L'affresco, distrutto ai tempi dell'imperatore Claudio da un incendio, portava la data e la firma dell'autore¹⁴⁸. Tale fatto sembra testimoniare che il pittore stesso non giudicasse come indegno il lavoro che, all'inverso, secondo Cicerone e Valerio Massimo, non gli avrebbe procurato grande stima¹⁴⁹.

Un tenore simile riveste la notizia pliniana relativa a Marco Pacuvio, il quale aveva eseguito una pittura nel tempio di Ercole nel Foro Boario, restaurato dal suo protettore Paolo Emilio. Secondo Plinio, lo scrittore Pacuvio avrebbe contribuito maggiormente all'onore dell'arte pittorica di quanto abbiano fatto le opere pittoriche alla sua

¹⁴⁴ A. GIULIANO, *Iscrizioni romane di pittori*, in *Archeologia classica*, V, 1953, 263-270; I. CALABI LIMENTANI, *Studi*, cit., 18, ntt. 23 e 38; F. LUCREZI, *La 'tabula picta' tra creatore e fruitore*, Napoli, 1984, 184; ID., *'Pictores servi'*, in *Opus*, III, 1984, 85.

¹⁴⁵ M. BORDA, *La pittura*, cit., 381.

¹⁴⁶ A proposito del pittore cfr. F. MÜNZER, *Fabius (122)*, in *RE*, VI, Stuttgart, 1909, 1835-1836; F. COARELLI, *Artista e società nel mondo antico*, in ID., *'Revixit ars'. Arte e ideologia a Roma. Dai modelli ellenistici alla tradizione repubblicana*, Roma, 1996, 21-26.

¹⁴⁷ Plin. *nat. hist.* 35.7.19: *Apud Romanos quoque honos mature huic arti contigit, siquidem cognomina ex ea Pictorum traxerunt Fabii clarissimae gentis, princepsque eius cognominis ipse aedem Salutis pinxit anno urbis conditae CCCCL, quae pictura duravit ad nostram memoriam aede ea Claudi principatu exusta.*

¹⁴⁸ F. MÜNZER, *Fabius*, cit., 1835-1836.

¹⁴⁹ Cic. *Tusc.* 1.2.4: *An censemus, si Fabio, nobilissimo homini, laudi datum esset quod pingeret, non multos etiam apud nos futuros Polyclitos et Parrhasios fuisse?*; Val. Max. 8.14.6: *Illa (sc. gloria) vero etiam a claris viris interdum ex humillimis rebus petita est: nam quid sibi voluit C. Fabius nobilissimus civis, qui cum in aede Salutis, quam C. Iunius Bubulcus dedicaverat, parietes pinxisset, nomen iis suum inscripsit? id enim demum ornamentum familiae consulatibus et sacerdotiis et triumphis celeberrimae deerat. ceterum sordido studio deditum ingenium qualemcumque illum laborem suum silentio obliterari noluit.*

fama¹⁵⁰. Significativa sembra inoltre l'informazione che la decisione di insegnare la pittura a Quinto Pedio, un ragazzo di famiglia senatoria il quale, nato sordomuto, non poteva apprendere la retorica, era tanto importante che Plinio ricorda l'approvazione dell'imperatore espressa in proposito¹⁵¹. Lo stesso autore dà notizie sui due pittori a lui contemporanei di alto rango sociale, Turpilio, un cavaliere proveniente da Venezia, e Titidio Labeone, pretore e proconsole della Provincia Narbonense¹⁵². L'attività pittorica era, tuttavia, considerata addirittura un oltraggio al suo onore: *sed ea res inrisa etiam contumeliae erat* (Plin. nat. hist. 35.7.20).

Ciononostante, dai biografici antichi vengono lodate pure le capacità pittoriche di diversi imperatori, quali Nerone¹⁵³, Adriano¹⁵⁴, Marco Aurelio¹⁵⁵, Alessandro Severo¹⁵⁶ e Valentiniano I¹⁵⁷. Di conseguenza, si può presumere che la pittura, specialmente quella su tavola, venisse praticata anche fra i ceti superiori, inclusi quelli più elevati, della società romana¹⁵⁸.

¹⁵⁰ Plin. nat. hist. 35.7.19: *Proxime celebrata est in foro boario aede Herculis Pacui poetae pictura. Enni sorore genitus hic fuit clarioremque artem eam Romae fecit gloria scaenae.*

¹⁵¹ Plin. nat. hist. 35.7.21: *Q. Pedius, nepos Q. Pedii consularis triumphalisque et a Caesare dictatore coheredis Augusto dati, natura mutus esset. In eo Messala orator, ex cuius familia pueri avia fuerat, picturam docendum censuit, idque etiam divus Augustus comprobavit; puer magni profectus in ea arte obiit.*

¹⁵² Plin. nat. hist. 35.7.20: *Postea non est spectata honestis manibus, nisi forte quis Turpilius equitem Romanum e Venetia nostrae aetatis velit referre [...] Parvis gloriabatur tabellis extinctus nuper in longa senecta Titidius Labeo praetorius, etiam proconsulatu provinciae Narbonensis functus, sed ea res inrisa etiam contumeliae erat.*

¹⁵³ Svet. Ner. 52: *Habuit et pingendi fingendique non mediocri studium*; Tac. ann. 13.3.3: *Nero puerilibus statim annis vividum animum in alia detorsit: caelare, pingere, cantus aut regimen equorum exercere.*

¹⁵⁴ Hist. Aug. Hadr. 14.8-9: *Fuit enim poematum et litterarum nimium studiosissimus, 9 Arithmeticae, geometriae, picturae peritissimus.*

¹⁵⁵ Hist. Aug. M. Aur. 4.9: *Operam praeterea pingendo sub magistro Diogeneto dedit.*

¹⁵⁶ Hist. Aug. Alex. Sev. 27.7: *Pinxit mire, cantavit nobiliter, sed numquam alio conscio nisi pueris suis testibus.*

¹⁵⁷ Amm. Marc. 30.9.4: *Scribens decore venusteque pingens et fingens et novorum inventor armorum ...*

¹⁵⁸ H.-J. DREXHAGE, *Zur wirtschaftlichen Situation der Maler (ζωγράφοι) im ptolemäischen, römischen und spätantiken Ägypten nach den Papyri*, in T. MATTERN (ed.), *Munus*, cit., 72.

La letteratura antica fornisce anche notizie sui pittori di professione fieri del loro mestiere, i quali, proprio attraverso il loro comportamento, manifestavano l'importanza della loro arte: il tenore di tali testimonianze indica, tuttavia, il bisogno di autoaffermazione, che permette all'artista di aprirsi un varco in una società potenzialmente ostile¹⁵⁹. Per esempio, il decoratore della *domus aurea*, Famulus¹⁶⁰, svolse lavori, secondo Plinio, soltanto poche ore al giorno. Inoltre, egli indossava sempre la toga, anche sull'impalcatura¹⁶¹. Quest'abitudine lascia presumere che il pittore fosse di condizione libera¹⁶², sebbene forse di discendenza libertina¹⁶³.

I grandi maestri della pittura, sui quali informa Plinio nella sua Storia Naturale, lavoravano di solito con aiuto degli allievi, sotto il patrocinio di qualche personaggio potente¹⁶⁴. L'abitudine ad una stretta collaborazione tra pittore e allievo viene confermata anche per gli artisti meno celebri da un'iscrizione di Panonia, che ricorda due pittori di incerta specializzazione. Seppure dall'iscrizione non si desuma alcuna disparità tra i due soggetti sul piano di lavoro, la notevole differenza d'età indica che probabilmente il secondo era allievo del primo¹⁶⁵. D'altro canto i documenti epigrafici attestano pure grandi opere pubbliche che richiedevano numerose squadre di lavoratori, come per esempio un'iscrizione funeraria ricorda un liberto di Adriano, Publius Aelius Fortunatus, pittore e *praepositus pictorum*, che probabilmente sorvegliava i pittori impiegati per i lavori pubblici¹⁶⁶.

Forse lo scarso riconoscimento del lavoro pittorico sta all'origine del fatto che ci siano pervenuti solo pochi esempi di firme dei pittori¹⁶⁷; la più nota, che recita *Lucius pinxit*, è preservata su un affresco

¹⁵⁹ F. COARELLI, *Artista e società*, cit., 8.

¹⁶⁰ Altre due lezioni di questo nome sono *Fabullus* e *Amulius*; cfr. O. ROSSBACH, *Famulus*, in RE, VI.2, 1985.

¹⁶¹ Plin. nat. hist. 35.37.120: *Paucis diei horis pingebat, id quoque cum gravitate, quod semper togatus, quamquam in machinis.*

¹⁶² F. LUCREZI, *Pictores*, cit., 92, nt. 18.

¹⁶³ A.M. DUFF, *Freedmen in the early Roman Empire*, Cambridge, 1958, 122.

¹⁶⁴ Plin. nat. hist. 35.40.148: *Nec ullius velocior in pictura manus fuit, artis vero tantum ut multum manipretius antecederet celeberrimos eadem aetate imaginum pictores Sopolim et Dionysium, quorum tabulae pinacothecas implent.*

¹⁶⁵ CIL III 4222: *Memoriam pictoribus duobis pelegrinis Launioni vixit annis L et dies XI et Secundinus vixit annis XXV et dies VII fecerunt collegas.*

¹⁶⁶ Pubblicata da A. GIULIANO, *Iscrizioni*, cit., n. 2.

¹⁶⁷ M. BORDA, *La pittura*, cit., 382-383.

pompeiano (CIL IV 7535)¹⁶⁸. Il suo nome ha graffiato anche l'autore di una nave dipinta sulla parete interiore settentrionale della basilica di Pompei: *Rufio Sitti P. ser(vus) haec nave pinxsiit* (CIL IV 1847). Probabilmente come firma del pittore si può anche interpretare il nome, *Sabinus*, graffiato su una parete dipinta della casa a Boscotrecase, appartenente ad un liberto di Cesare, Ti. Claudius Eutyclus (CIL IV 9257)¹⁶⁹. Un'altra firma, *C. Silvani*, proviene dalla necropoli di Carmona¹⁷⁰.

Per quanto riguarda la manodopera pittorica, il volume VI del *Corpus Inscriptionum Latinarum* contiene, ai numeri dal 9786 fino al 9794, le iscrizioni dei pittori rinvenute a Roma. Una raccolta di 49 epigrafi concernenti questo gruppo professionale è stata allestita negli anni cinquanta del secolo scorso da Antonio Giuliano¹⁷¹ ed analizzata nel contesto più ampio di altri lavori artistici da Ida Calabi Limentani¹⁷².

L'ingenuità, desumibile almeno dal patronimico, viene attestata nella minoranza delle iscrizioni¹⁷³. Nell'ultimo mezzo secolo a.C. e nei primi secoli d.C. l'ingenuità viene menzionata raramente, il che cambia soltanto nell'epoca successiva; a partire dal quarto secolo d.C. la rilevanza dell'ingenuità viene, invece, attestata dalle costituzioni imperiali che concedono privilegi a vari gruppi professionali degli artigiani di tale condizione¹⁷⁴. Soltanto in tre iscrizioni del gruppo relativo ai pittori, appaiono i *tria nomina*, segno sicuro della cittadinanza romana, sia pure di incerta risalezza.

Il *cognomen* straniero, invece, si ritrova assai spesso nelle epigrafi. In effetti, in 24 iscrizioni appaiono nomi greci, mentre soltanto in 16 quelli romani. Tale dato non può essere considerato, tuttavia, conclusivo a causa di variazioni nella diffusione dei nomi, dovute non soltanto a ragioni etniche, ma anche a quelle di moda¹⁷⁵.

¹⁶⁸ I. CALABI LIMENTANI, *Studi*, cit., 86.

¹⁶⁹ M. DELLA CORTE, *Scavi eseguiti da privati nel territorio di Pompei (secondo rapporto)*, in *Notizie degli Scavi di Antichità*, XIX, 1922, 474.

¹⁷⁰ A. GARCIA Y BELLIDO, *Nombres de artistas en la España romana*, in *Archivo Español de arqueología*, XXVIII, 1955, 10, n. X; I. CALABI LIMENTANI, *Studi*, cit., 156 n. 40.

¹⁷¹ A. GIULIANO, *Iscrizioni*, cit., 263-270.

¹⁷² I. CALABI LIMENTANI, *Studi*, cit., 153-158, nn. 1-49.

¹⁷³ I. CALABI LIMENTANI, *Studi*, cit., 26.

¹⁷⁴ Vedi *infra*, 57-61.

¹⁷⁵ I. CALABI LIMENTANI, *Studi*, cit., 33.

In 14 delle 48 iscrizioni¹⁷⁶, esaminate da Giuliano e dalla Calabi Limentani, il pittore viene esplicitamente descritto come liberto, mentre in una sola come schiavo. Tale situazione va tuttavia, legata al fatto che le iscrizioni attestano in generale più raramente gli schiavi che i liberti¹⁷⁷. In merito ad altre sette iscrizioni si desume dal luogo del loro ritrovamento, colombario dei liberti e degli schiavi, che il pittore lì sepolto non fosse di condizione ingenua. Insieme, dunque, almeno 22 tra le 48 iscrizioni attestano pittori servi e liberti. Questi dati non permettono, tuttavia, di concludere che sul mercato dominasse la manodopera servile e libertina, atteso che per altre 26 iscrizioni non si può escludere lo status ingenuo dell'artigiano.

D'altro canto bisogna anche notare che la condizione di schiavo o liberto non impediva di occupare cariche importanti nei collegi professionali, come risulta dalle indagini di Georg Kuehn, il quale ha individuato, in riferimento a vari mestieri artigianali, fra 166 *magistri collegiorum* tre schiavi e 22 liberti¹⁷⁸.

Purtroppo, soltanto una parte delle iscrizioni è databile. Da esse si è cercato di trarre indicazioni sui cambiamenti dell'utilizzo della manodopera straniera rispetto a quella romana, nonché sull'impiego dei lavoratori schiavi e liberti rispetto a quelli ingenui. L'esame di queste epigrafi ha indotto Giuliano e la Calabi Limentani a sostenere che sul mercato dei lavori pittorici prevalesse inizialmente la manodopera greca, la quale dal primo secolo d.C. cominciò a diminuire gradualmente, per essere superata in numero da quella romana intorno al terzo secolo. Inoltre, gli autori sopra citati ritengono che sin dal terzo secolo d.C. la manodopera ingenua iniziasse a prevalere su quella servile e libertina. Tale tesi deve essere affrontata con molta cautela data la scarsità del materiale epigrafico pervenutoci e la sua irregolare distribuzione nel tempo.

Come ha dimostrato Ramsay MacMullen l'uso epigrafico variava non soltanto a seconda dell'appartenenza culturale, essendo più diffu-

¹⁷⁶ Non prendo qui in considerazione il frammento dell'editto dei prezzi, incluso nell'elenco della Calabi Limentani sotto il numero 20 (I. CALABI LIMENTANI, *Studi*, cit., 155), perché esso si riferisce non ad un pittore individuale, ma ad un'astratta figura professionale.

¹⁷⁷ A.M. DUFF, *Freedmen*, cit., 112.

¹⁷⁸ G. KUEHN, *De opificum romanorum condicione privata quaestiones*, Halis, 1910, 18-77.

so nella popolazione romana e romanizzata che non in quella ellenizzata, ma anche cambiava nel tempo, arrivando al vertice verso la metà del secondo secolo d.C. per declinare rapidamente un secolo più tardi¹⁷⁹. Considerando le obiezioni sollevate da MacMullen in riferimento alle conclusioni tratte dalla frequenza delle attestazioni epigrafiche¹⁸⁰, le osservazioni di Giuliano e della Calabi Limentani circa i cambiamenti nell'impiego di manodopera pittorica non possono essere accolte.

In più, occorre notare che tali osservazioni non trovano conferma in testi di altro genere. Plinio menziona quattro pittori che portano nomi romani attivi a Roma nel primo secolo d.C.¹⁸¹: Studius (oppure S. Tadius), Famulus¹⁸², nonché Cornelius Pinus e Attius Priscus, i quali, su ordine di Vespasiano, restauravano il tempio dell'*Honos* e della *Virtus*¹⁸³. Inoltre, occorre sottolineare che per il periodo tra il terzo e il quarto secolo d.C., momento in cui Giuliano e la Calabi Limentani intravedono un significativo cambiamento sul mercato di opere pittoriche, si hanno soltanto quattro iscrizioni, di cui una sola per il terzo secolo, un'altra datata a cavallo tra il terzo ed il quarto secolo e due risalenti al quarto secolo d.C. Un'indagine di questo tipo, limitata alle sole iscrizioni, sembra precludere conclusioni convincenti. Per questa ragione l'ipotesi anzidetta, secondo cui il mercato avrebbe assorbito gradualmente sempre più liberi artigiani romani, finché, nel terzo secolo d.C., il loro numero avrebbe superato quello degli stranieri, appare poco fondata.

Molti documenti papiracei menzionano i pittori (ζωγράφοι) in un contesto che consente di inferirne la condizione economica e sociale, permettendo un confronto con i risultati proposti da Giuliano e dalla Calabi Limentani. In un elenco dei membri di varie corporazioni, probabilmente relativo ai pagamenti da loro eseguiti, datato al primo secolo d.C. (P.Bodl. I 65 coll. II, v. 11), appare il pittore Olimpo, figlio

¹⁷⁹ R. MACMULLEN, *The Epigraphic Habit in the Roman Empire*, in *AJPh*, CIII, 1982, 238-239, 245-246.

¹⁸⁰ R. MACMULLEN, *The Epigraphic Habit*, cit., 244; P. GARNSEY, *Non-Slave Labour in the Roman World*, in *Id.*, *Non-Slave Labour in the Greco-Roman World*, Cambridge, 1980, 43-45.

¹⁸¹ A.M. DUFF, *Freedmen*, cit., 122.

¹⁸² O. ROSSBACH, *Famulus*, cit., 256.

¹⁸³ *Plin. nat. hist.* 35.37.116-120.

di Afrodisio. Nel P. Brem. 23 v. 39, datato il 7 novembre 116 d.C., viene menzionato il pittore Chairas, proprietario di una casa nel villaggio di Heptakomia, uno dei pochi Greci abitanti nella metropoli e l'unico tra i proprietari di case¹⁸⁴. In un'iscrizione proveniente da Kyrene, datata al secondo secolo d.C. (SEG 46 (1996) n. 2211), viene ricordato Loukios Sossios, un pittore di origine greca, il quale non soltanto aveva ottenuto la cittadinanza romana, ma anche, grazie alle sue abilità professionali nonché al fatto di donare opere proprie alla sua città natale, era diventato un distinto membro del consiglio (βουλευτής)¹⁸⁵. Un codice tributario da Philadelphia dell'anno 216 d.C. (P.Yale III 137 col. V v. 162) elenca fra i contribuenti il pittore Valerio, proprietario di nove aruri e mezzo di terra coltivabile. Un altro pittore, Aurelio Leontio, figlio di Leontio, abitante a Hermopoli, appare nel CPR V 9 v. 5, datato al 339 d.C., come autore di una petizione al *defensor civitatis* relativa all'eredità di sua madre, contenente edifici e terra da coltivare in un villaggio del nomo. In un documento datato al V secolo d.C. (SPP XX 122 v. 25) un pittore, Flavio Isidoro, appare come testimone di un contratto concluso tra un certo Flavio Sarapodoro e l'avvocato Andronico; inoltre, nel papiro BGU II 371 v. 4, del VI-VII secolo d.C., un artista Aurelio Mena figlio di Phoibammon, abitante di Arsinoe, compare come venditore di una casa. Egli firma il documento di proprio pugno, facendo anche una piccola annotazione che tradisce la sua scarsa conoscenza del greco¹⁸⁶. Infine, un codice hermopolitano relativo a pagamenti di tasse, del VII secolo d.C. (P.Sorb. II 69 105 E 1), registra come contribuente il pittore Sarapion.

I documenti sopra menzionati, risalenti all'arco temporale dal primo al settimo secolo d.C., attestano una buona situazione econo-

¹⁸⁴ L'affermazione di Euphrosyne Doxiadis, secondo cui egli fosse l'unico greco in un villaggio di popolazione interamente egiziana, è alquanto esagerata (E. DOXIADIS, *The Mysterious Fayum Portraits*, cit., 84). Fra gli abitanti di Heptakomia appare, oltre al pittore, un *archontes* di nome greco (P.Brem. 23 v. 7) e due di nomi misti greco-egizi (vv. 18 e 28): cfr. U. WILCKEN, *Nr. 23 Bericht des Stadtschreibers betreffs des Wachtendienstes in Heptakomia*, in *Id.*, *Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften*, II, Berlin, 1936, 61-62.

¹⁸⁵ A. BUFORD, *Künstler und Handwerker in Griechenland und Rom*, Mainz, 1985, 249.

¹⁸⁶ A. ERMAN - F. KREBS, *Aus den Papyrus der königlichen Museen*, Berlin, 1899, 222, nt. 2.

mica dei pittori, che dispongono di case e a volte anche di terreni coltivabili. In più, come risulta dal già menzionato editto di Diocleziano sui prezzi, all'inizio del quarto secolo d.C. i pittori appartenevano ai meglio retribuiti tra gli artigiani¹⁸⁷.

Seppure i dati siano troppo scarsi per permettere le conclusioni di carattere generale, essi incitano a mettere in dubbio la tesi degli «artisti πωχοί», economicamente deboli nei confronti dei committenti ed incapaci di influire sulla forma del rapporto contrattuale al fine di proteggere efficacemente i propri interessi¹⁸⁸.

Molto suggestiva è, invece, l'ipotesi di Arnold Duff, seguita da Peter Garnsey, la quale prende in considerazione l'obbligatoria ereditarietà di numerosi mestieri, il che precludeva la mobilità tra i vari gruppi professionali, contribuendo alla loro progressiva chiusura¹⁸⁹. Secondo quest'autore la maggioranza dei mestieri artigianali veniva eseguita dai liberti e dai loro discendenti liberi¹⁹⁰; la crescente presenza degli artigiani liberi sul mercato non sarebbe, così, dovuta al crescente prestigio dei mestieri artigianali, ma piuttosto al semplice fatto che i figli di artigiani liberti, che proseguivano i mestieri dei padri, nascevano ingenui. In tal modo il lavoro artigianale rimase considerato tipicamente libertino, essendo ad occuparsene fra i liberi principalmente quelli di discendenza libertina.

Data l'ereditarietà del mestiere¹⁹¹, confermata e garantita da una costituzione di Costantino (*Imp. Constantinus A. ad Maximum praefectum praetorio* CTh. 13.4.2), si riscontrano intere famiglie di artisti ben noti¹⁹² e, per quanto riguarda la pittura su tavola, anche le figlie continuavano talvolta le carriere dei padri¹⁹³. Infatti, quasi tutte le pittrici menzionate da Plinio nella *naturalis historia* furono figlie di pittori¹⁹⁴.

¹⁸⁷ Ed. de pretiis, 7.8-9.

¹⁸⁸ F. LUCREZI, *La 'tabula picta'*, cit., 157-172.

¹⁸⁹ Secondo Jean-Pierre Sodini l'analisi epigrafica non conferma un'ereditarietà rigorosa per tutti mestieri (J.-P. SODINI, *L'artisanat urbain à l'époque paléochrétienne*, in *Ktema*, IV, 1979, 104).

¹⁹⁰ A.M. DUFF, *Freedmen*, cit., 109; P. GARNSEY, *Non-Slave Labour*, cit., 45.

¹⁹¹ I. CALABI LIMENTANI, *Studi*, cit., 30.

¹⁹² R. LING, *Making classical art*, cit., 91.

¹⁹³ J. LINDERSKI, *The Paintress Calypso and other Painters in Pliny*, in *ZPE*, CXLV, 2003, 83-96; Id., *The Paintress Calypso and other Painters in Pliny. Addenda and Corrigenda to ZPE 145 (2003) 83-96*, in *ZPE*, CXLVIII, 2004, 126.

¹⁹⁴ Plin. *nat. hist.* 35.40.147: *Pinxere et mulieres: Timarete, Miconis filia, Dianam, quae in tabula Ephesi est antiquissimae picturae; Irene, Cratini pictoris filia et discipula,*

Già a partire dall'epoca del Principato diversi gruppi professionali venivano privilegiati dalla legislazione imperiale¹⁹⁵; tuttavia, soltanto intorno al quarto secolo d.C. si osserva, in connessione con grandi opere di costruzione, l'aumentato interesse degli imperatori alla formazione di una classe di lavoratori tecnici attraverso la concessione dei privilegi, riconosciuti in quattro costituzioni imperiali, contenute nel titolo *de excusationibus artificum* del Codice Teodosiano (CTh. 13.4), delle quali due sono anche incorporate nel Codice giustiniano nell'omonimo titolo (C. 10.66)¹⁹⁶.

Si tratta anzitutto delle costituzioni emanate da Costantino il Grande pochi anni dopo l'inaugurazione della città che reca il suo nome: il 27 agosto 334, in una costituzione indirizzata a Felice, prefetto del pretorio dell'Africa, ma probabilmente di carattere generale, l'imperatore esonerò dai *munera personalia*¹⁹⁷ sia i giovani che si dedicarono allo studio dell'architettura sia i loro genitori, nonché stabili che agli allievi di architettura fosse assegnato un *salarium* (CTh. 13.4.1). Pochi anni dopo, il 2 agosto 337, lo stesso Costantino¹⁹⁸ concesse ulteriori privilegi a vari gruppi professionali, elencati nell'apposita *notitia*¹⁹⁹. Anche questa costituzione, seppure indirizzata a

puellam, quae est Eleusine; Calypso, senem et praestigiatores Theodorum, Alcisthenem saltatorem; Aristarete, Nearchi filia et discipula, Aesculapium. Iaia Cyzicena, perpetua virgo, M. Varronis iuventa Romae et penicillo pinxit et cestro in ebore imagines mulierum maxime et Neapoli annum in grandi tabula, suam quoque imaginem ad speculum.

¹⁹⁵ D. LIEBS, *Privilegien und Ständezwang in den Gesetzen Konstantins*, in *RIDA III S.*, XXIV, 1977, 327.

¹⁹⁶ P. DE FRANCISCI, *Le arti nella legislazione del secolo IV*, in *Atti Pontif. Accad. Rom. Arch.*, XXVIII, 1955-1956, 63-73; I. CALABI LIMENTANI, *Studi*, cit., 29-39; F. LUCREZI, *La 'tabula picta'*, cit., 236-241.

¹⁹⁷ *Char. sing. de mun. civ.* D.50.4.18.16-17: *Pari modo qui acceptandis sive suscipiendis censualibus professionibus destinantur, ad personalis muneris sollicitudinem animinum intendunt. 17. Mastigophori quoque, qui agonothetas in certaminibus comitantur, et scribae magistratus personali muneris serviunt.*

¹⁹⁸ La costituzione, sebbene pubblicata qualche mese dopo la morte di Costantino, avvenuta il 22 maggio, si deve con tutta la probabilità a lui stesso, dato che i suoi figli assunsero il titolo di Augusti soltanto il 9 settembre (Th. MOMMSEN, *ad h. l.*; P. DE FRANCISCI, *Le arti*, cit., 66).

¹⁹⁹ *Imp. Constantinus A. ad Maximum praefectum praetorio* CTh. 13.4.2: *... Architecti medici mulomedici pictores statuarii marmorarii laquearii lapidarii quadratarum sculptores musivarii deauratores albarii argentarii barbaricarii diatretarii aerarii fusores tignarii structores scansores intestinariii ferrarii blattarii tessellarii aquae libratores figuli aurifices vitriarii plumbarii specularii eburarii pelliones carpentarii fullones.*

Massimo, prefetto del pretorio della Gallia, aveva probabilmente validità generale²⁰⁰.

Imp. Constantinus ad Maximum praefectum praetorio CTh. 13.4.2 (C. 10.66.1): *Artifices artium brevi subdito comprehensarum per singulas civitates morantes ab universis muneribus vacare praecipimus, si quidem ediscendis artibus otium sit ad commodandum; quo magis cupiant et ipsi peritiores fieri et suos filios erudire. Dat. IV Non. Aug. Feliciano et Titiano cons.*

La costituzione esonera determinati gruppi di artigiani, fra cui i *pictores*, dai *munera universa*, cioè sia dai *munera personalia*, da cui gli architetti erano già stati esonerati tre anni prima (CTh. 13.4.1), sia dai *munera patrimonii*²⁰¹. Inoltre, agli artigiani viene garantita la facoltà di esercitare il proprio mestiere e di insegnarlo liberamente ai propri figli. La costituzione è stata incorporata nel Codice giustiniano (C. 10.66.1), seppure in questa variante l'elenco dei mestieri che l'accompagna sia sconvolto, poiché vi manca qualche categoria, mentre ne sono state aggiunte di nuove²⁰².

Costantino il Grande rafforzava, attraverso le sue costituzioni, l'ereditarietà dei mestieri artigianali assicurando il loro insegnamento ai discendenti diretti; diversamente i suoi figli, Costanzo e Costante, nella costituzione del 6 luglio 344, accanto alla conferma delle immunità, imposero agli artigiani di insegnare il mestiere a tutti coloro che lo desiderassero²⁰³. La costituzione, diretta al prefetto del pretorio

²⁰⁰ P. DE FRANCISCI, *Le arti*, cit., 64, nt. 4; F. LUCREZI, *La 'tabula picta'*, cit., 237.

²⁰¹ Char. sing. de mun. civ. D. 50.4.18.18: *Patrimoniorum sunt munera, quae sumptibus patrimonii et damnis administratis expenditur.*

²⁰² *Imp. Constantinus A. ad Maximum praefectum praetorio* C. 10.66.1: *Et est notitia ista: architecti medici mulomedici pictores statuarii marmorarii lectarii seu laccarii clavicarii quadrigarii quadratarii (quos Graeco vocabulo λιθοθηκτας appellant) structores (id est aedificatores) sculptores ligni musarii deauratores albini (quos Graeci κονιατας appellant) argentarii barbaricarii diatrearii aerarii fusores signarii fabri braccarii aquae libratores figuli (qui Graece κεραυεις dicuntur) aurifices vitrearii plumarii specularii eborarii pelliones fullones carpentarii sculptores dealbatores cusores linarii tignarii blattearii (id est πεταλοργοι).*

²⁰³ *Imp. Constantinus et Constans AA. ad Leontium praefectum praetorio* CTh. 13.4.3: *Mechanicos et geometras et architectos, qui divisiones partium omnium incisionesque servant mensuris et institutis operam fabricationi stringunt, et eos, qui aquarum inventos ductus et modos docili libratione ostendunt, in par studium docendi*

Leontio, riguarda i costruttori di macchine, i geometri, gli architetti e gli idrologi (*Imp. Constantinus et Constans AA. ad Leontium praefectum praetorio* CTh. 13.4.3)²⁰⁴.

La disposizione che obbligava gli artigiani ad ammettere alla propria corporazione professionale tutti gli interessati poteva rivestire un carattere tutt'altro che di privilegio, e ciò già per il fatto che le immunità sono state meramente confermate senza aggiungerne nuove.

Successivi privilegi vennero concessi ai pittori da Valentiniano I, Valente e Graziano in una costituzione indirizzata a Chilone, vicario dell'Africa²⁰⁵, emanata il 20 giugno 374 a Treviri. La costituzione porta i nomi dei tre Augusti, ma l'iniziativa partì probabilmente da Valentiniano I, il quale risiedeva nel luogo dell'emanazione, mentre Valente si tratteneva sull'Eufrate e Graziano aveva appena quindici anni²⁰⁶.

Imp. Valentinianus, Valens et Gratianus AAA. ad Chilonem vicarium Africae CTh.13.4.4: *Picturae professores, si modo ingenui sunt, placuit neque sui capitis censione neque uxorum aut etiam liberorum nomine tributis esse munificos et ne servos quidem barbaros in censuali adscriptione profiteri, ad negotiatorum quoque conlationem non devocari, si modo ea in mercibus habeant, quae sunt propria artis ipsorum. Pergulas et officinas in locis publicis sine pensione optineant, si tamen in his usum propriae artis exerceant, neve quemquam hospitem inviti recipiant, lege praescripsimus neve pedaneorum iudicum sint obnoxii potestati arbitriumque habeant consistendi in civitate, quam elegerint, neve ad prosecutiones equorum vel ad praebendas operas devocentur; neve a iudicibus ad efficiendos sacros vultus aut publicorum operum expolitionem sine mercede cogantur. Quae omnia sic concessimus, ut, si quis circa eos statuta neglexerit, ea teneatur po-*

adque discendi nostro sermone perpellimus. itaque inmunitatibus gaudeant et suscipiant docendos qui docere sufficiunt. Dat. prid. Non. Iul. Leontio et Sallustio cons. (cfr. C. 10.66.2).

²⁰⁴ P. DE FRANCISCI, *Le arti*, cit., 68-69; G. COPPOLA, *Cultura e potere. Il lavoro intellettuale nel mondo romano*, Milano, 1994, 532.

²⁰⁵ Lo stesso Chilone viene menzionato da Ammiano Marcellino (28.1.8) come vicario, mentre una costituzione dell'anno 375 (CTh. 13.6.7) lo definisce come proconsole dell'Africa (cfr. TH. MOMMSEN, *ad h. l.*, sul Chilone inoltre A.H.M. JONES, *The Prosopography of the Later Roman Empire*, I, Cambridge, 1971, 201).

²⁰⁶ G. COPPOLA, *Cultura e potere*, cit., 531.

ena, qua sacrilegi cohercentur. Dat. XII Kal. Iul. Treviris Gratiano A. III et Equitio cons.

Questa volta il gruppo dei beneficiari è limitato ai *picturae professores* di condizione ingenua. I pittori, già esonerati dai *munera univversa* da Costantino (*Imp. Constantinus A. ad Maximum praefectum praetorio* CTh. 13.4.2), vengono ora sollevati dall'imposta personale, la *capitatio*, il che riguarda anche le loro mogli ed i figli. Inoltre, viene ad essi concessa la libertà dalla *molestia hospitalis* e si stabilisce che, nell'occasione del censimento, i *picturae professores* non dovessero denunciare i loro schiavi barbari. I pittori vengono, infine, sottratti alla giurisdizione dei *iudices pedanei*, potendo richiedere di essere giudicati direttamente dal governatore provinciale.

Per assicurare il libero esercizio della professione, fu loro garantita la facoltà di scegliere il domicilio a loro piacimento; inoltre, in tutte le città, nei luoghi ed edifici pubblici, dovevano essere messe a loro disposizione officine e pergole, dove i *professores* potessero svolgere proprie attività professionali ed esporre le opere senza pagare il canone d'affitto. Venne concessa altresì la libertà di vendere opere senza pagare la *lustralis collatio*, una imposta quinquennale a carico degli esercenti delle industrie e dei mestieri artigianali²⁰⁷ e fu, per di più, vietato ai funzionari di esigere dai pittori l'esecuzione gratuita dei ritratti imperiali e di altri lavori pubblici, mentre, al contrario, se ne deduce che tale obbligo gravasse sempre sui liberti e schiavi. Coloro che avessero violato i privilegi, sarebbero stati sottoposti a sanzioni uguali a quelle comminate per il *sacrilegium*.

Nella storiografia moderna si riscontra l'opinione che riferisce l'espressione *picturae professores* ai pittori proprietari di una officina organizzata²⁰⁸ o a coloro che esercitarono la professione del pittore²⁰⁹. Lucrezi, paragonando i *professores* ai maestri delle discipline liberali, pone in rilievo la loro funzione didattica²¹⁰. Il privilegio concesso ai *picturae professores* riguardava, quindi, soltanto i pittori che insegna-

²⁰⁷ J.-P. SODINI, *L'artisanat*, cit., 105-106.

²⁰⁸ G.A. MANSUELLI, *La pittura in Roma*, in Id., *Arte Romana. Pittura - Arti minori*, Roma, 1979, 48.

²⁰⁹ P. DE FRANCICI, *Le arti*, cit., 70, nt. 32; G. COPPOLA, *Cultura e potere*, cit., 533, nt. 626.

²¹⁰ F. LUCREZI, *La 'tabula picta'*, cit., 241.

vano pubblicamente il loro mestiere²¹¹, non trattandosi, pertanto, semplicemente di concedere privilegi ad una particolare categoria di artigiani. La costituzione si inquadra, piuttosto, nella medesima tendenza a sollecitare l'insegnamento e la diffusione dei mestieri artigianali, manifestatasi già nella sopra menzionata costituzione di Costanzo e Costante (*Imp. Constantius et Constans AA. ad Leontium praefectum praerorio* CTh. 13.4.3).

La costituzione non è stata inclusa nel Codice giustiniano, ma l'esonero dalla *molestia hospitalis* è stato riconfermato, in quanto incorporato nell'abbreviato testo di una costituzione, emanata il 19 agosto 427 da Teodosio II e Valentiniano III ed indirizzata al *magister officiorum* Elione (*Imp. Theodosius et Valentinianus AA. Helioni magistro officiorum* CTh. 13.3.18).

Imp. Theodosius et Valentinianus AA. Helioni magistro officiorum
C. 12.40.8: *Archiatros nostri palatii nec non urbis Romae et magistros litterarum pro necessariis artibus et liberalibus disciplinis nec non picturae professores, si modo ingenui sunt, hospitali molestia quoad vivent liberari praecipimus. Dat. XIV Kal. Septemb. Hiero et Ardaburio cons.*

La costituzione di Teodosio II e Valentiniano III, come la riporta il Codice Teodosiano al titolo *De medicis et professoribus*, riguarda soltanto gli esercenti dei mestieri artigianali e delle discipline liberali, i quali vengono esonerati, per tutta la vita, dalla *molestia hospitalis*²¹². Nella versione del Codice giustiniano la costituzione sopra citata, riportata nel titolo *De metatis et epidemeticis*, esonera, invece, fra le

²¹¹ A. FORCELLINI, voce 'Professor', in *Lexicon totius Latinitatis*⁴, III, Patavii, 1864-1926 (ristampa Bononiae, 1965), 891; B. STAYSKAL, voce 'Professor', in *TLL*, X.2, Stuttgart - Leipzig, 1692-1693.

²¹² *Imp. Theodosius et Valentinianus AA. Helioni magistro officiorum* CTh. 13.3.18: *Habente propriam firmitatem secundo nostrae maiestatis oraculo, quod de excusandis sive praebendis his quae militantibus debentur hospitibus promulgatum est, illa, quae dudum circa archiatros et magistros sanximus litterarum, observentur. Hos enim pro necessariis artibus et liberalibus disciplinis hospitali molestia, quoad viverent, liberari praecipimus. Inlibata ergo permaneant illa, quae quondam circa archiatros, quos in palatio nostro primi vel secundi ordinis comites militasse constiterit, et circa liberalium litterarum magistros videntur a nobis iustissime constituta. Dat. XIV Kal. Septemb. Hiero et Ardabure cons.*

persone attive nel palazzo imperiale e nella città di Roma, oltre ai gruppi professionali indicati nel Codice Teodosiano, i *picturae professores*, purché ingenui.

La concessione dei privilegi ai tecnici ed agli artigiani si inquadra, secondo Giovanna Coppola, nella tendenza, riscontrabile a partire da Costantino il Grande, a valorizzare la cultura tecnica²¹³. Quest'imperatore riconosceva l'importanza della formazione tecnico-scientifica per lo sviluppo dell'Impero, mirando ad incentivare l'esercizio delle discipline artistiche ed a formare una classe di tecnici, necessaria per l'esecuzione di costruzioni pubbliche²¹⁴.

D'altro canto Francesco Lucrezi intravede in questi privilegi una graduale emancipazione dell'artista dal suo committente, rispecchiata a sua volta dal percorso del dibattito giuridico sulla *tabula picta*²¹⁵. Le concessioni tardoimperiali hanno, però, uno scopo ben dichiarato, quello di sollecitare la diffusione dei mestieri artigianali e l'apertura dei gruppi professionali. Tale tendenza assume in quell'epoca caratteristiche sempre più marcate: mentre Costantino concede i privilegi, affinché gli artigiani possano perfezionarsi ed istruire i propri figli, Costantino e Costante li riconoscono esclusivamente a quegli artigiani che svolgono l'insegnamento pubblico. Inoltre, la costituzione di Valentiniano I privilegia esclusivamente i maestri di pittura ingenui. Occorre notare che restringere la portata del privilegio agli ingenui non avrebbe avuto senso, se nel quarto secolo d.C. il numero dei pittori schiavi e liberti fosse divenuto irrilevante.

Le costituzioni non sembrano, di conseguenza, corroborare la tesi, secondo cui sin dal terzo secolo d.C. nel mercato pittorico la manodopera servile e libertina fosse radicalmente diminuita, se non del tutto scomparsa²¹⁶. Inoltre, come osserva Alfons Bürge, tali privilegi, che difficilmente potrebbero essere ottenuti attraverso le pressioni da par-

²¹³ G. COPPOLA, *Cultura e potere*, cit., 529-535; E. GERMINO, *Il lavoro intellettuale a Roma*, Recensione a G. COPPOLA, *Cultura e potere. Il lavoro intellettuale nel mondo romano*, Milano, 1994, in *Labeo*, XLIV, 1998, 128-130; diversamente D. LIEBS, *Privilegien*, cit., 350-351.

²¹⁴ G. COPPOLA, *Cultura e potere*, cit., 529-530.

²¹⁵ F. LUCREZI, *La 'tabula picta'*, cit., 229-267.

²¹⁶ A. GIULIANO, *Iscrizioni*, cit., 263-270; I. CALABI LIMENTANI, *Studi*, cit., 27; F. LUCREZI, *La 'tabula picta'*, cit., 236-237.

te dei pittori, non si riconetterebbero in alcun modo al riconoscimento della proprietà artistica²¹⁷.

La tendenza, presente nel corso del quarto secolo d.C., a concedere privilegi ai pittori non si ricollega, quindi, al rafforzamento della posizione sociale e giuridica dell'artista in quanto tale, ma trae la sua origine storica dalla particolare congiuntura edilizia che seguì direttamente la fondazione della città di Costantinopoli²¹⁸. Oltre ai lavori nella nuova capitale, iniziati nel 324 d.C., vaste ed importanti opere, come le basiliche pagane di Massenzio e di Giugno Basso e quelle cristiane di S. Pietro, l'Ostiense e S. Giovanni in Laterano, furono realizzate nel contempo a Roma. In più, in Oriente furono edificate le chiese di Betlemme e del Monte degli Ulivi²¹⁹, sicché le disposizioni imperiali favorirono la diffusione dei mestieri necessari per eseguire i lavori intrapresi.

²¹⁷ A. BÜRGE, Recensione a F. LUCREZI, *La 'tabula picta' tra creatore e fruitore*, Napoli, 1984, in *ZSS*, CIII, 1986, 563.

²¹⁸ P. DE FRANCISCI, *Le arti*, cit., 65; D. LIEBS, *Privilegien*, cit., 329-330.

²¹⁹ J. BURCKHARDT, *Die Zeit Konstantins des Grossen*, Leipzig, 1924, 433-482; R. KRAUTHEIMER - S. CORBETT, *La basilica costantiniana al Laterano. Un tentativo di ricostruzione*, in *Rivista di Archeologia Cristiana*, XLIII, 1967-1968, 125-154; L. VOELKL, *Die Kirchenstiftungen des Kaisers Konstantin im Lichte des römischen Sakralrechts*, Köln-Opladen, 1964; E. HORST, *Costantino il Grande*, Milano, 1984, 275-284.

CAPITOLO SECONDO

ASPETTI PROPRIETARI DEL LAVORO PITTORICO

SOMMARIO: 1. La controversia sulla *'tabula picta'* e le scuole di diritto. – 2. La *'tabula picta'* tra *'accessio'* e *'specificatio'*. – 3. Il rapporto di valore tra la pittura ed il supporto. – 4. Il percorso della controversia sulla *tabula picta*. – 5. Il risarcimento.

Durante l'età del Principato sorse tra i giuristi romani una controversia sulla proprietà della pittura stesa sulla tavola altrui, alla quale si sarebbe alluso in termini di *tabula picta*: si trattava di capire se la cosa principale dovesse essere individuata nella pittura o nella tavola. Come dogma giuridico cui fossero informate le fattispecie nelle quali una cosa fosse stata aggiunta alla superficie dell'altra, appare nelle fonti romane solitamente la regola *superposita inferioribus cedunt*¹: ragionando in tal modo, il supporto sarebbe stato considerato cosa princi-

¹ Nella versione riportata, la regola apparve probabilmente soltanto nel VI secolo d.C. (Gai Ep. 2.1.4: *Item regulariter constitutum est, ut superposita inferioribus cedant*), ma la sua prima formulazione, concernente, però, soltanto la relazione tra suolo ed edificio, risale, a quanto pare, già a Labeone (Ulp. 69 *ad ed. D.* 43.17.3.7: *Labeo ait [...] semper enim superficiem solo cedere*). Lo stesso principio avrebbe inherito alle fattispecie di *inaedificatio*, *implantatio*, *satio* e *scriptura*, ragione per la quale l'espressione *superposita inferioribus cedunt*, anche se formulata più tardi, sarebbe stata adoperata per indicare la regola rispecchiata da questo gruppo di casi; cfr. F. SCHULZ, *Prinzipien des römischen Rechts*, München-Leipzig, 1934, 87; P. STEIN, *Regulae iuris from juristic rules to legal maxims*, Edinburgh, 1966, 93-94; B. SCHMIDLIN, *Regula iuris: Standard, Norm oder Spruchregel? Zum hermeneutischen Problem des Regelverständnisses*, in D. MEDICUS - H.H. SEILER (ed.), *Festschrift für M. Kaser zum 70. Geburtstag*, München, 1976, 95; L. VACCA, *La giurisprudenza nel sistema delle fonti del diritto romano*, Torino, 1989, 107-111; T. GIARO, *L'art de comparer les cas*, in *SDHI*, LX, 1994, 510.

pale e, di conseguenza, al suo titolare sarebbe spettata la proprietà dell'insieme, sicché la pittura sarebbe dovuta appartenere al *dominus* della tavola. Tuttavia, numerosi giuristi ravvisarono nella circostanza un'eccezione, scorgendo nella pittura, invece che nella tavola, la *res* principale. Gaio riferisce tale opinione come prevalente ai suoi tempi: *magis enim dicitur tabulam picturae cedere* (Gai 2.78)², ed essa è stata successivamente accolta anche nelle Istituzioni di Giustiniano: *sed nobis videtur melius esse tabulam picturae cedere* (I. 2.1.34).

L'eccezione sopra detta non è stata, tuttavia, unanimemente accettata dalla giurisprudenza classica, in quanto tracce dell'opinione opposta si riscontrano nel commentario editale di Paolo³. A parere del giurista severiano, la pittura deve 'seguire' la tavola, perché *necesse est ei rei cedi, quod sine illa esse non potest* (Paul. 21 ad ed. D. 6.1.23.3). La controversia non è stata definitivamente risolta neanche nel diritto postclassico, visto che la stessa opinione di Paolo trovava applicazione in Occidente all'inizio del VI secolo d.C., come risulta dalla parafrasi delle Istituzioni di Gaio, contenuta nella *Lex Romana Visigothorum: quia statutum est, ut tabulae pictura cedat* (Gai Ep. 2.1.4)⁴.

La maggioranza dei romanisti tende a spiegare la controversia sulla *tabula picta* come un problema di pura tecnica giuridica, privo di qualsiasi contestualizzazione sociale⁵. Sulla sponda opposta si situa la

² Circa il significato dell'avverbio *magis* cfr. *infra* 101-102.

³ Paul. 21 ad ed. D. 6.1.23.3: *Sed et id, quod in charta mea scribitur aut in tabula pingitur, statim meum fit.*

⁴ Sulla *Lex Romana Visigothorum* cfr. G. HAENEL, *Lex Romana Visigothorum*, Lipsiae, 1849, 176; E.F. BRUCK, *Caesarius of Arles and the Lex Romana Visigothorum*, in *Studi in onore di V. Arangio-Ruiz*, Napoli, 1953, 201-217; R. LAMBERTINI, *La codificazione di Alarico II*, Torino, 1995; E. CORTESE, *Il diritto nella storia medievale*, I, Roma, 1995, 55-60; G. POLARA, *Lex Romana Visigothorum. Un contributo alla ricerca*, Milano, 2004.

⁵ C. ARNÒ, 'Sculptura' e 'pictura', in *Annuario dell'Ist. di storia del dir. rom.*, XVII, 1828, 31-41; G. BORTOLUCCI, *Nota a Gaio, Inst. II.78*, in *BIDR*, XXXIII, 1923, 151-161; ID., 'Tabula picta', in *Scritti C. Arnò*, Modena, 1928, 14-22; E. NARDI, *Un'osservazione in tema di 'tabula picta'*, in *Arch. Giur. Filippo Serafini*, XVII, 1939, 129-144; P. MADDALENA, 'Tabula picta': ritorno a Jhering, in *Labeo*, XIII, 1967, 68-74; M. KASER, 'Tabula picta', in *TR*, XXXVI, 1986, 31-56. Gli unici tentativi d'inquadrare il problema della *tabula picta* in un contesto più ampio sono dovuti a Francesco Lucrezi, Thomas Glyn Watkin e Marta Madero. Mentre, secondo Lucrezi, la controversia giurisprudenziale sarebbe collegata alla valutazione sociale del lavoro pittorico (F. LUCREZI, *La 'tabula picta' tra creatore e fruitore*, Napoli, 1984), per la Madero e Watkin essa rispecchierebbe piuttosto l'atteggiamento della società nei confronti delle opere

recente ipotesi della Leesen, la quale, partendo dal presupposto che le controversie originano sempre dai *responsa* contrastanti, emessi per un caso concreto, ha tentato di spostare il discorso dal livello giuridico a quello retorico⁶.

All'interno dell'orientamento prevalente, soltanto il Lucrezi, seppure convinto anch'egli che la controversia rappresentasse un «puro caso di scuola»⁷, ammette che il dissidio giurisprudenziale potesse rispecchiare l'atteggiamento della società romana nei confronti del lavoro pittorico: questo atteggiamento dipende e si esaurisce, a suo modo di vedere, nei «rapporti di forza» intercorrenti tra il creatore d'arte ed il suo consumatore⁸. Tuttavia, considerando le oscillazioni delle opinioni prospettate, la controversia sulla *tabula picta* non può essere vista unicamente come espressiva della condizione sociale dei pittori, mai considerati degni di particolare riguardo, salvo i rarissimi casi di artisti molto celebri. Occorre piuttosto concepire la diatriba in maniera più generale, ossia come riflesso dell'atteggiamento equivoco della società romana nei confronti delle arti figurative. La controversia sulla *tabula picta* era, dunque, frutto del metodo casistico dei giuristi romani, non necessariamente basato su un concreto caso reale, ma comunque solidamente radicato nel contesto sociale.

L'ipotesi secondo cui il contrasto giuridico rispecchia l'ambiguità nella valutazione delle arti figurative è resa plausibile dal fatto che la soluzione favorevole al pittore costituiva un'eccezione alla regola generale *superposita inferioribus cedunt*: in particolare, tale ipotesi viene confermata dalla considerazione che conformemente a questa regola era risolto dai giuristi il caso di un testo, sia pure di alto valore economico o artistico, scritto su pergamena oppure su papiro altrui (Gai 2.77; I. 2.1.33). L'eccezione, ammessa in merito alla *tabula picta*, sarebbe quindi giustificata dalla particolare considerazione della pittura e dei suoi valori estetici, ma non dal riconoscimento generale del valo-

d'arte (T.G. WATKIN, 'Tabula picta': Images and icons, in *SDHI*, L, 1984, 383-399; M. MADERO, 'Tabula picta'. La peinture et l'écriture dans le droit médiéval, Paris, 2004, 20).

⁶ T. LEESEN, *Romeinse schilderkunst op andermans paneel. Wie wordt eigenaar van de 'tabula picta'?*, in *Groninger Opmerkingen en Mededelingen*, XXIII, 2006, 113-130.

⁷ F. LUCREZI, *La 'tabula picta'*, cit., 24.

⁸ F. LUCREZI, *La 'tabula picta'*, cit., 27.

re dell'opera d'ingegno in connessione ad una supposta rilevanza giuridica della proprietà intellettuale⁹. Una chiara prova della mancanza di tutela riservata alla proprietà intellettuale è costituita dall'appena menzionato caso della scrittura, la quale cede sempre al supporto¹⁰.

1. La controversia sulla 'tabula picta' e le scuole di diritto.

Dal punto di vista dogmatico, la controversia sulla proprietà della pittura stesa su tavola altrui rientra nel più ampio problema della congiunzione e della specificazione come modi di acquisto della proprietà, al quale si ricollega anche la questione del preteso dissenso intorno alla *tabula picta* tra Sabiniani e Proculiani¹¹. L'identificazione degli avversari in questo dibattito è usualmente basata, nella dottrina romanistica, sulla congettura che la controversia sulla *tabula picta* dipendesse da quella sulla *specificatio*¹².

⁹ H. KARRASS, 'Scriptura' und 'pictura' im Römischen und Bürgerlichen Rechte. Ein Beitrag zur Lehre von der Akzession, Berlin, 1905, 52-53; F. LUCREZI, La 'tabula picta', cit., 253.

¹⁰ K. VISKY, Geistige Arbeit und die 'artes liberales' in den Quellen des römischen Rechts, Budapest, 1977, 106; A. ROMANO, Il 'collegium scribarum': aspetti sociali e giuridici della produzione letteraria tra III e II secolo A.C., Napoli, 1990, 5; U. BARTOCCI, Aspetti giuridici dell'attività letteraria in Roma antica. Il complesso percorso verso il riconoscimento dei diritti degli autori, Torino, 2009, 219-225; diversamente K. SCHICKERT, Der Schutz literarischer Urheberchaft im Rom der klassischen Antike, Tübingen, 2005, 81-82, la quale, inquadrando il caso nella prospettiva della riproduzione, sostiene che l'obbligo di restituire le *impensae scripturae* era relativo al valore di mercato della riproduzione dello stesso libro.

¹¹ In dottrina si riscontrano varie interpretazioni del dissenso tra le scuole dei Sabiniani e dei Proculiani, circa le quali cfr. J. KODREBSKI, Der Rechtsunterricht am Ausgang der Republik und zu Beginn des Principats, in ANRW, II.15, Berlin-New York, 1976, 177-196; D. LIEBS, Rechtsschulen und Rechtsunterricht im Prinzipat, in ANRW, II.15, Berlin-New York, 1976, 197-284; G.L. FALCHI, Le controversie tra Sabiniani e Proculiani, Milano, 1981; O. BEHREND, Le due giurisprudenze romane e le forme delle loro argomentazioni, in Index, XII, 1983-84, 189-225; M.G. SCACCHETTI, Note sulle differenze di metodo fra Sabiniani e Proculiani, in Studi in onore di A. Biscardi, V, Milano, 1984, 369-404; J. W. TELLEGEN, Gaius Cassius and the Schola Cassiana in Pliny's Letter VII 24,8, in ZSS, CV, 1988, 263-311; E. STOLFI, Il modello delle scuole in Pomponio e Gaius, in SDHI, LXIII, 1997, 1-106; P. STEIN, I giuristi e le scuole, in F. MILAZZO (ed.), 'Ius controversum' e 'auctoritas principis' (giuristi, principi e diritto nel primo impero), Napoli, 2003, 299-311.

¹² P. BONFANTE, Corso di diritto romano, II.2, Milano, 1968, 111-112; A. GUARINO, Diritto privato romano¹², Napoli, 2001, 645; D. LIEBS, Rechtsschulen, cit., 249-

Le fonti non forniscono, tuttavia, dati sufficienti per poter accogliere questa tesi, perché i passi relativi alla controversia sulla *tabula picta* ci informano soltanto sulla circostanza che l'opinione favorevole al pittore era sostenuta dai *quidam*, mentre quella opposta dagli *alii*. Così si esprimono sia Paolo nel suo commentario editale (D. 6.1.23.3: *quidam contra senserint*), sia Giustiniano nelle sue Istituzioni (I. 2.1.34: *quidam putant [...] aliis videtur*). Non vengono, tuttavia, menzionati i nomi né delle scuole né dei singoli giuristi: inoltre è risaputo che almeno un certo numero di controversie giurisprudenziali, nell'epoca del primo Principato, si svolgeva pur sempre al di là del contrasto tra le scuole¹³.

Per di più, nonostante l'abitudine di Gaio di chiamare per nome, sia pure collettivo, i sostenitori delle opinioni riportate, egli tace nel caso della *tabula picta*, presentando solamente, con ricorso all'espressione anonima *magis dicitur*, l'opinione dominante (Gai 2.78). Diversamente, a proposito della specificazione, esaminata tanto nelle Istituzioni quanto nelle *res cottidianae*¹⁴ immediatamente dopo la pittura, Gaio menziona come sostenitori delle diverse opinioni da una parte Sabino e Cassio, mentre dall'altra i *diversae scholae auctores* (Gai 2.79), oppure da una parte Sabino e Cassio, mentre dall'altra Nerva padre e Proculo (Gai. 2 *rer. cott.* D. 41.1.7.7), riferendosi in tal modo chiaramente ad una controversia tra le scuole.

Le fonti non offrono, dunque, alcun indizio per identificare le scuole dei Sabiniani e dei Proculiani come avversarie nel dissidio sulla *tabula picta*¹⁵. Anzi, dall'affermazione di Gaio che ai suoi tempi si impose l'opinione favorevole al pittore (Gai 2.78: *magis enim dicitur ta-*

250, lo presenta proprio come un sottotipo della specificazione; F. LUCREZI, La 'tabula picta', cit., 35.

¹³ Su altre controversie sorte al di là del contrasto tra le scuole cfr. D. LIEBS, 'Gaius' und 'Pomponius', in Gaio nel suo tempo atti del simposio romanistico, Napoli, 1966, 67, nt. 45; E. STOLFI, Il modello delle scuole, cit., 7, nt. 26; V. SCARANO USSANI, L'ars dei giuristi, Torino, 1997, 103-104, nt. 165.

¹⁴ Sulla discussione circa la paternità gaiana delle *res cottidianae* cfr. C. CASCIONE, 'Consensus'. Problemi di origine, tutela processuale, prospettive sistematiche, Napoli, 2003, 446, nt. 176 con la letteratura ivi citata.

¹⁵ C. LONGO, Corso di diritto romano. Le cose. La proprietà e i suoi modi di acquisto, Milano, 1938, 202, M. KASER, 'Tabula picta', cit., 35; T. LEESEN, Römische schildderkunst, cit., 120-121.

bulam picturae cedere)¹⁶ è desumibile che non soltanto una scuola, ma anche una parte dell'altra assegnasse la proprietà del quadro al pittore. Questa constatazione si basa su due premesse tacite: la prima, che l'espressione *magis dicitur* si riferisse soltanto ai giuristi¹⁷, e la seconda, che tutti, o quasi tutti giuristi appartenessero all'una o all'altra delle scuole. Essendovi, tuttavia, soltanto un gruppo minoritario a seguire l'opinione favorevole al *dominus tabulae*, essa si potrebbe anche collocare all'interno di una delle *sectae*, come è stato già proposto da Kaser¹⁸.

La parola *quidam*, impiegata da Paolo per indicare i sostenitori dell'opinione *pro pictore*, viene di solito utilizzata dai giuristi romani per designare pareri minoritari¹⁹: quindi, se seguissimo la testimonianza paolina, proveniente dal suo commentario editale, scritto probabilmente negli anni 80/90 del II secolo d.C.²⁰, ne risulterebbe che tale opinione fosse divenuta minoritaria già venti, o al massimo trent'anni dopo la comparsa delle Istituzioni di Gaio, scritte attorno al 160 d.C.²¹. L'informazione paolina smentisce la notizia gaiana che,

¹⁶ A proposito del significato della parola *magis* cfr. *infra*, 101-102.

¹⁷ Circa due altre locuzioni collettive ed anonime, *plerique* e *quidam*, la possibilità che comprendessero anche 'uomini di strada' è menzionata da S. SOLAZZI, 'Quidam' (Gli innominati delle Istituzioni di Gaio), in *Id.*, *Scritti di diritto romano*, V, Napoli, 1972, 421 e nt. 37.

¹⁸ Occorre sottolineare che Max Kaser negava l'interpretazione della pittura come una controversia tra le scuole dei Sabiniani e dei Proculiani, cfr. M. KASER, 'Tabula picta', cit., 35-36, per tanto è erronea ed infondata la critica dell'interpretazione kaseriana da parte della Leesen, cfr. T. LEESEN, *Romeinse schilderkunst* cit., 120-121.

¹⁹ H.G. HEUMANN-E. SECKEL, voce 'Quidam', in *Handlexikon zu den Quellen des römischen Rechts*, Jena, 1914, 486-487.

²⁰ Così laddove si segua la recente datazione di D. LIEBS, *Jurisprudenz*, in R. HERZOG - P. LEBRECHT SCHMIDT (eds.), *Handbuch der lateinischen Literatur der Antike*, IV, München, 1997, 156; secondo A.M. HONORÉ, *The Severan lawyers: a preliminary survey*, in *SDHI*, XXVIII, 1962, 224-225, il commentario editale sarebbe stato invece scritto tra 191 e 197 d.C., mentre, per F.M. DE ROBERTIS, *Sulla cronologia degli scritti dei giuristi classici*, in *Scritti di diritto romano*, II, Bari, 1987, 143-160 sarebbe stato redatto soltanto successivamente al regno di Caracalla e, quindi, addirittura dopo il 217 d.C.

²¹ Honoré ritiene che la prima versione delle Istituzioni fu allestita da Gaio ancora sotto Adriano (135-136 d.C.), perché due volte (Gai 1.30 e Gai 2.143) appare come recente (*nunc, ex novo*) un *senatus consultum* di età adrianea, ma la revisione principale avrebbe avuto luogo intorno all'anno 153, ed infine l'ultima rielaborazione del testo sarebbe avvenuta intorno all'anno 161, visti numerosi riferimenti ad Adriano come *divus* (cfr. A.M. HONORÉ, *Gaius*, Oxford, 1962, 58-69). D. LIEBS, *Jurisprudenz*, cit., 192, sostiene, invece, che le Istituzioni riposino sui corsi tenuti da Gaio negli anni

con il suo *magis enim dicitur*, riportava la soluzione favorevole al pittore come tuttora prevalente (Gai 2.78), sicché bisognerebbe dare precedenza al testo paolino già per il fatto che un commentario editale è sempre opera attuale, mentre i manuali, specialmente quello gaiano, sono talvolta meno aggiornati.

L'incoerenza viene, talvolta, spiegata con il cambiamento dell'opinione dominante tra la metà del II e l'inizio del III secolo d.C.²², ma la prospettazione appare poco convincente, perché implica che l'opinione favorevole al pittore, dominante dal I secolo a.C. fino all'inizio della seconda metà del II secolo d.C., già allo scadere del secolo fosse divenuta minoritaria, per imporsi nuovamente come diritto vigente soltanto nella compilazione giustiniana (I. 2.1.34; D. 41.1.9.2). Dunque, sembra molto più semplice spiegare detta incongruenza con il carattere soggettivo delle enunciazioni dei giuristi; inoltre, siccome i termini *magis, quidam, plerique, alii*, che appaiono nelle fonti relative alla controversia, non sono netti, bisogna prendere in considerazione le possibili divergenze del loro significato presso i singoli giuristi e la possibilità di impiegarli in maniera alquanto soggettiva.

Per la fondatezza di tale ipotesi depongono anche le analisi di Siro Solazzi relative all'impiego della particella *quidam* nelle Istituzioni di Gaio in quanto, secondo lo studioso napoletano, il significato della nozione anche all'interno della medesima opera cambia secondo il contesto. Contrapposta a *plerique*, la parola *quidam* si riferisce chiaramente all'opinione minoritaria (Gai 4.29, Gai 3.184), ma, in altri testi, il *quidam* posto in antitesi agli *alii*, oppure ad un singolo giurista ben noto, riveste un carattere più neutro (Gai 1.184; Gai 1.188; Gai 3.218). Dato che vi sono, poi, passi in cui l'opinione dei *quidam* è seguita da Gaio e quelli in cui tale opinione è rifiutata, dall'applicazione del termine non si può dedurre l'atteggiamento del giurista nei confronti dell'opinione riportata²³. Un simile impiego incostante di *quidam* si osserva anche nei testi di Paolo²⁴.

160/161, perché Antonino Pio viene citato come ancora vivente fino a Gai 2.51a (*re-scripto imperatoris Antonini*), mentre in Gai 2.195 come già morto (*ex divi Pii Antonini constitutione*); nello stesso senso si esprime T. GIARO, voce *Gaius* (2), in *Der Neue Pauly*, IV, Stuttgart, 1998, 737-738.

²² M. KASER, 'Tabula picta', cit., 37.

²³ S. SOLAZZI, 'Quidam', cit., 413-422.

²⁴ Paolo nel suo commentario all'editto una volta rifiuta l'opinione dei *quidam*:

Cercando di stabilire quali giuristi possano celarsi dietro alle espressioni generali *quidam* e *alii*, occorre prendere in considerazione come Gaio riporti nelle sue *Institutiones* – pur senza condividerla – l'opinione che attribuisce la proprietà del quadro al pittore, manifestando chiaro sfavore per la medesima, come testimonia il suo commento *vix idonea ratio redditur* (Gai 2.78)²⁵. In base a quest'approccio equivoco del giurista sabiniano, si potrebbe congetturare che il dissidio sorse probabilmente all'interno della scuola sabiniana²⁶, non essendo tuttavia chiaro se le opinioni contrapposte si alternassero nel tempo, oppure fossero oggetto del dibattito anche tra giuristi coevi²⁷.

2. La 'tabula picta' tra 'accessio' e 'specificatio'.

Molto complesso è il compito d'inquadrare il caso della pittura tra i modi d'acquisto della proprietà. Nella letteratura romanistica è stato in particolare discusso il rapporto tra la *tabula picta* ed i concetti di *accessio* e di *specificatio*, di talché, secondo l'opinione dominante nella dottrina moderna, la pittura sarebbe stata considerata dai giuristi romani come un caso di *accessio*²⁸, ma si trovano anche tentativi di spiegarne la particolare soluzione nella prospettiva della *specificatio*²⁹,

Paul. 21 *ad ed.* D. 6.1.23.3, mentre un'altra volta vi aderisce: Paul. 54 *ad ed.* D. 41.2.3.3: *quidam putant Sabini sententiam veriolem esse [...] quibus consentio*, su quest'ultimo passo cfr. D. LIEBS, *Rechtsschulen*, cit., 246.

²⁵ Diversamente T. LEESEN, *Romeinse schilderkunst*, cit., 120-121, secondo la quale il caso della *tabula picta* sarebbe rimasto pacifico, nei suoi connotati, fino ai tempi di Paolo.

²⁶ In questo senso si era espresso già M. KASER, 'Tabula picta', cit., 36, secondo cui, tuttavia, la controversia sulla *tabula picta* avrebbe avuto inizio insieme a quella sulla *specificatio* e soltanto successivamente «einige prominente Sabinianer» avrebbero accettato l'opinione proculiana; similmente G. COPPOLA, *In tema di 'tabula picta'*, *Recensione* a F. LUCREZI, *La 'tabula picta' tra creatore e fruitore*, Napoli, 1984, in *Index*, XVI, 1988, 410, nt. 7.

²⁷ La prima ipotesi è sostenuta da G.G. ARCHI, *L'Epitome Gai'*. *Studio sul tardo diritto romano in Occidente*, Milano, 1937 (rist. *Antiqua*, 61, Napoli, 1991), 245.

²⁸ G. BORTOLUCCI, 'Tabula picta', cit., 18, nt. 1; C. RODDI, *I mutamenti della cosa e le loro conseguenze giuridiche in diritto romano*, Torino, 1936, 36-37; E. NARDI, *Un'osservazione*, cit., 130, nt. 6; P. MADDALENA, 'Tabula picta', cit., 71, nt. 26.

²⁹ P. BONFANTE, *Corso*, II.2, cit., 112. Secondo Carlo Arnò la scuola Muciana (dalla quale si sarebbe successivamente sviluppata quella Proculiana) avrebbe sottoposto la pittura alla stessa regola della scultura, ma non della scrittura, mentre i Proculiani

oppure di qualificarla come un tipo d'acquisto particolare, intermedio tra l'*accessio* e la *specificatio*³⁰.

Occorre notare, tuttavia, che i concetti di *specificatio* e di *accessio*, come modi di acquisto della proprietà, sono assenti dai testi giuridici romani: per giunta, il primo lemma non appare mai come sostantivo fino all'età medioevale³¹, mentre il secondo, pur essendo noto alle fonti antiche, indica meramente la subordinazione di una cosa rispetto ad un'altra³². Nell'ottica della giurisprudenza romana non era importante la classificazione di un caso concreto all'interno della categoria astratta di *accessio* oppure di *specificatio*³³, ma piuttosto il cambiamento d'identità dell'oggetto e, in particolare, la questione se questa identità rimanesse riconoscibile.

Va tuttavia sottolineato che, nonostante la mancanza di rigorose divisioni e definizioni nei testi dei giuristi romani, i concetti di *specificatio* ed *accessio* sono stati elaborati in base all'accostamento dei casi, operato effettivamente nel discorso giurisprudenziale classico, il quale non rimase senza impatto sul significato dei singoli brani. Per tale ragione, la distinzione viene impiegata in seguito allo scopo di poter valutare le due correnti di pensiero apparse nella dottrina moderna circa la *tabula picta*.

La letteratura romanistica, secondo cui la controversia sulla *tabula picta* si sarebbe svolta tra i Sabiniani ed i Proculiani, è strettamente legata all'idea che la pittura fosse un caso particolare di *specificatio*³⁴, ovvero che lo fosse almeno per quei giuristi che propendevano

ni avrebbero considerato l'atto del dipingere una *specificatio* e, di conseguenza, avrebbero attribuito la proprietà al pittore. Invece i Serviani, predecessori dei Sabiniani, avrebbero annoverato il caso della pittura tra quelli dell'*accessio*, cfr. C. ARNÒ, 'Sculptura' e 'pictura', cit., 32-33.

³⁰ M. KASER, 'Tabula picta', cit., 35-36.

³¹ Il termine, assente ancora nella Glossa medioevale, appare per la prima volta come uno dei modi di acquisto della proprietà in un manuale dal XII secolo *Corpus legum sive Brachylogus iuris civilis*: cfr. E. BÖCKING, *Corpus legum sive brachylogus iuris civilis*, Berolini, 1829, 36; H. FITTING, *Über die sogenannte Turiner Institutionenglosse und den sogenannten Brachylogus*, Halle, 1870 (ristampa Amsterdam 1967), 39.

³² H. KARRASS, 'Scriptura' und 'pictura', cit., 4-5; P. MADDALENA, 'Accedere' e 'cedere' nelle fonti classiche, in *Labeo*, XVII, 1971, 171-183.

³³ H. KARRASS, 'Scriptura' und 'pictura', cit., 13-15.

³⁴ Il primo ad inquadrare la *tabula picta* nella prospettiva della *specificatio* fu, a quanto pare, Piacentino, su cui M. MADERO, 'Tabula picta', cit., 61.

per il pittore³⁵. Questa congettura si basa sulla presunta identità degli argomenti utilizzati in tema di pittura e sopra quelli adoperati, rispettivamente, dai Sabiniani e dai Proculiani, nella controversia sulla *specificatio*³⁶.

È, in effetti, pacifico che il destino di una cosa prodotta con materiali altrui sia oggetto di una *querelle* tra i giuristi sabiniani e quelli proculiani, messa in evidenza da Gaio sia nelle Istituzioni (Gai 2.79) sia nelle *res cottidianae* (D. 41.1.7.7)³⁷. Secondo i Sabiniani, nonostante il cambiamento della *species*, l'oggetto trasformato sarebbe appartenuto al proprietario del materiale. Per i Proculiani, invece, il prodotto della trasformazione, che costituiva una cosa nuova e come tale non apparteneva ancora a nessuno, veniva acquisito o dal suo creatore oppure dalla persona, per la quale è stato eseguito³⁸. Più tardi, probabilmente ad opera di Salvio Giuliano, si diffuse un'opinione intermedia, basata sul criterio di reversibilità³⁹. Secondo quest'opinione, defi-

³⁵ C. ARNÒ, 'Sculptura' e 'pictura', cit., 31-41, P. BONFANTE, *Corso*, II.2, cit., 111-112.

³⁶ F. LUCREZI, *La 'tabula picta'*, cit., 38-51.

³⁷ F. WIEACKER, *Spezifikation: Schulprobleme und Sachprobleme*, in *Festschrift für E. Rabel*, II, Tübingen, 1954, 263-292; B. ALBANESE, *Esegesi minime in tema di specificazione*, in *Labeo*, I, 1953, 166-172; TH. MAYER-MALY, *Spezifikation: Leitfälle, Begriffsbildung, Rechtsinstitut*, in *ZSS*, LXXIII, 1956, 120-154; G. VON THIELMANN, *Zum Eigentumswerb durch Verarbeitung im römischen Recht*, in *Id.*, 'De iustitia et iure'. *Festgabe für U. von Lübtow zum 80. Geburtstag*, Berlin, 1980, 187-232; M.J. SCHERMAIER, *Zur Unterscheidung von Vermischung und Verarbeitung im klassischen römischen Recht*, in *RIDA*, XXXIX, 1992, 233-267; O. BEHREND, *Die Spezifikationslehre, ihre Gegner und die 'media sententia' in der Geschichte der römischen Jurisprudenz*, in *ZSS*, CXII, 1995, 195-238; C. VAN DER MERWE, 'Nova Species', in *Roman Legal Tradition*, XCVI, 2004, 96-114; T. LEESEN, *Produced and Bottled in Rome - Who Owned the Wine? The Controversy about 'Specificatio'*, in *RIDA III S.*, LIII, 2006, 265-282; CH. KRAFT, 'Bona fides' als Voraussetzung für den Eigentumswerb durch 'specificatio', in *TR*, LXXIV, 2006, 289-318.

³⁸ M. KASER, *Die natürlichen Eigentumserwerbsarten im altrömischen Recht*, in *ZSS*, LXV, 1947, 243; F. WIEACKER, *Spezifikation*, cit., 266-267; W.W. BUCKLAND, *A Manual of Roman Private Law*, Darmstadt, 1981, 144; CH. KRAFT, 'Bona fides', cit., 298-299.

³⁹ Secondo Martin Schermaier la *media sententia* sarebbe un'invenzione postclassica, cfr. M.J. SCHERMAIER, 'Materia'. *Beiträge zur Frage der Naturphilosophie im klassischen römischen Recht*, Wien - Köln - Weimar, 1992, 203, *Id.*, *Zur Unterscheidung*, cit., 238, mentre Mario Bretone ritiene che essa non potesse essere stata introdotta prima di Paolo, cfr. M. BRETONE, *I fondamenti del diritto romano. Le cose e la natura*, Roma - Bari, 2001, 89-90. Più convincente sembra, tuttavia, la tesi di Okko Behrends secondo cui la *media sententia* s'inquadrava perfettamente nel metodo sabiniano in uso

nita da Gaio come *media sententia*, la soluzione sabiniana sarebbe stata applicabile laddove il prodotto avesse potuto riacquistare la sua forma primitiva, mentre per tutti gli altri casi, vista l'irreversibilità della trasformazione, sarebbe rimasta valida la soluzione proculiana.

Gai 2.79: *In aliis quoque speciebus naturalis ratio requiritur. proinde si ex uvis aut olivis aut spicis meis vinum aut oleum aut frumentum feceris, quaeritur, utrum meum sit id vinum aut oleum aut frumentum an tuum. item si ex auro aut argento meo vas aliquod feceris, vel ex tabulis meis navem aut armarium aut subsellium fabricaveris; item si ex lana mea vestimentum feceris, vel si ex vino et melle meo mulsum feceris, sive ex medicamentis meis emplastrum vel collyrium feceris, quaeritur, utrum tuum sit id quod ex meo effeceris, an meum. quidam materiam et substantiam spectandam esse putant, id est ut cuius materia sit, illius et res quae facta sit videatur esse, idque maxime placuit Sabino et Cassio. alii vero eius rem esse putant qui fecerit, idque maxime diversae scholae auctoribus visum est; sed eum quoque, cuius materia et substantia fuerit, furti adversus eum qui subripuerit habere actionem; nec minus adversus eundem conditionem ei competere, quia extinctae res, licet vindicari non possint, condici tamen furtibus et quibusdam aliis possessoribus possunt.*

Gai. 2. rer. cott. D. 41.1.7.7: *Cum quis ex aliena materia speciem aliquam suo nomine fecerit, Nerva et Proculus putant hunc dominum esse qui fecerit, quia quod factum est, antea nullius fuerat. Sabinus et Cassius magis naturalem rationem efficere putant, ut qui materiae dominus fuerit, idem eius quoque, quod ex eadem materia factum sit, dominus esset, quia sine materia nulla species effici possit: veluti si ex auro vel argento vel aere vas aliquod fecero, vel ex tabulis tuis navem aut armarium aut subsellia fecero, vel ex lana tua vestimentum, vel ex vino et melle tuo mulsum, vel ex medicamentis tuis emplastrum aut collyrium, vel ex uvis aut olivis aut spicis tuis vinum vel oleum vel frumentum. est tamen etiam media sententia recte existimantium, si*

ai tempi di Giuliano. Essendosi appropriati della dottrina della scuola opposta, i Sabiniani cercavano di conciliarla con quella propria, derivante dalla tradizione giusnaturalistica. Questo compromesso si sarebbe manifestato con la mitigazione delle regole tramite eccezioni, cfr. O. BEHREND, *Die Spezifikationslehre*, cit., 235-236.

species ad materiam reverti possit, verius esse, quod et Sabinus et Cassius senserunt, si non possit reverti, verius esse, quod Nervae et Proculo placuit. ut ecce vas conflatum ad rudem massam auri vel argenti vel aeris reverti potest, vinum vero vel oleum vel frumentum ad uvas et olivas et spicas reverti non potest: ac ne mulsum quidem ad mel et vinum vel emplastrum aut collyria ad medicamenta reverti possunt. videntur tamen mihi recte quidam dixisse non debere dubitari, quin alienis spicis excussum frumentum eius sit, cuius et spicae fuerunt: cum enim grana, quae spicis continentur, perfectam habeant suam speciem, qui excussit spicas, non novam speciem facit, sed eam quae est detegit.

Secondo i Sabiniani, una cosa prodotta con materiale altrui, nonostante la sua trasformazione, spettava al proprietario del medesimo, perché *sine materia nulla species effici possit* (Gai. 2 rer. cott. D. 41.1.7.7). Nello stesso testo Gaio ci informa che questa opinione è stata propugnata da Sabino e dal suo discepolo Cassio come conforme alla ragione naturale: *Sabinus et Cassius magis naturalem rationem efficere putant*.

L'argomento sabiniano è stato assimilato da taluni romanisti a quello impiegato da Paolo a favore del proprietario della tavola: *necesse est ei rei cedi, quod sine illa esse non potest* (Paul. 21 ad ed. D. 6.1.23.3)⁴⁰. L'identità di questi argomenti è, tuttavia, solo apparente, perché la relazione tra materiale e prodotto diverge notevolmente da quella tra il supporto ed una cosa stesa sulla sua superficie. Il materiale, acquistando una particolare forma, diventa esso stesso una cosa nuova, mentre il supporto diventa solo parte di una cosa composta, ancorché condizioni la sua esistenza.

Per lo stesso motivo non si può accettare l'ipotesi della Leesen, secondo cui l'argomento paolino si baserebbe sul *locus ex causis* ciceroniano⁴¹: il concetto, cui corrisponde invece l'argomento sabiniano

⁴⁰ F. LUCREZI, *La 'tabula picta'*, cit., 38.

⁴¹ Cic. Top. 58: *Proximus est locus rerum efficientium, quae causae appellantur, deinde rerum effectarum ab efficientibus causis. [...] Causarum [igitur] genera duo sunt, unum quod vi sua id quod sub ea subiectum est certo efficit, ut ignis accendit; alterum, quod naturam efficiendi non habet sed sine quo effici non possit, un si quis aes causam statuatae velit dicere, quod sine eo non possit effici.*

riportato da Gaio a proposito della specificazione⁴². Sia il ragionamento ciceroniano che quello sabiniano vengono formulati argomentando dal verbo *efficere*, il quale indica una causa che precede la cosa stessa; Paolo impiega, invece, il verbo *esse* e pertanto non si riferisce ad una causa anteriore, ma all'impossibilità dell'esistenza autonoma della pittura, concepita in modo, per così dire, atemporale⁴³.

Secondo la dottrina proculiana, la cosa ricavata da materiale altrui spettava al produttore, perché *quod factum est, antea nullius fuerat* (Gai. 2 rer. cott. D. 41.1.7.7). Il prodotto, riconosciuto come *res nullius* poteva essere, di conseguenza, occupato dal suo creatore: l'argomento dovrebbe accordarsi perfettamente, secondo taluni romanisti, con l'opinione favorevole al pittore, conformemente alla quale l'opera avrebbe costituito cosa nuova rispetto al materiale adoperato, di modo che avrebbe potuto essere occupata dall'artista in quanto creatore⁴⁴.

Tuttavia, nessun testo lascia pensare che il quadro fosse considerato *nova species* rispetto alla tavola, oppure che esso fosse considerato *res nullius*⁴⁵; inoltre, a proposito della *tabula picta*, non viene mai menzionata nelle fonti la *media sententia*, né viene fatta valere – come argomento a favore del pittore – l'evidente impossibilità di ricondurre il dipinto alle sue componenti. Come motivo della particolare soluzione del caso appare invece, sia nel commentario editale di Paolo (D. 6.1.23.3) sia nelle Istituzioni di Giustiniano (I. 2.1.34), il cospicuo valore della pittura rispetto al modesto costo della tavola.

Oltre a ciò, il tentativo d'inquadrare la pittura tra le ipotesi della *specificatio* viene contraddetto sia dal lessico utilizzato dai giuristi romani per descrivere il caso, sia dal suo contesto dogmatico-sistemico.

Per quanto riguarda la terminologia, i testi giurisprudenziali relativi al problema della *tabula picta* descrivono il rapporto tra la tavola e la pittura come quello tra cosa accessoria e cosa principale, delle quali l'una accede all'altra. Seppure rimanga controverso quale dei due beni va ritenuto principale, lo stesso vocabolario viene utilizzato dai soste-

⁴² T. LEESEN, *Gaius Meets Cicero. Law and Rhetoric in the School Controversies*, Leiden-Boston, 2010, 88-89.

⁴³ T. LEESEN, *Romeinse Schilderkunst*, cit., 128-129.

⁴⁴ P. BONFANTE, *Corso*, II.2, cit., 112; F. LUCREZI, *La 'tabula picta'*, cit., 40.

⁴⁵ H. KARRASS, *'Scriptura' und 'pictura'*, cit., 43-46.

nitore di entrambe le opinioni riscontrabili nelle fonti. Pertanto non sembra giustificata l'ipotesi secondo cui i giuristi propensi all'attribuzione del quadro al pittore si basassero sull'argomento della pittura come cosa nuova rispetto alle sue componenti⁴⁶.

Non sorprende che Paolo, il quale aveva assegnato il quadro al proprietario della tavola, si fosse espresso, con la locuzione *ei rei cedi*, in termini di congiunzione (Paul. 21 *ad ed.* D. 6.1.23.3). Comunque anche Gaio, il quale attribuisce il quadro al pittore, aveva adoperato lo stesso linguaggio relativo all'accessione sia nelle sue *institutiones* (Gai 2.78: *tabulam picturae cedere*) sia nelle *res cottidianae* (D. 41.1.9.2: *ita solent picturae tabulis cedere, sed [...] tabulas picturae cedere*). Le medesime espressioni si ritrovano anche nei testi derivati dalle Istituzioni gaiane, sia nella visigotica *Epitome Gai*⁴⁷ (Gai Ep. 2.1.4: *tabulae pictura cedat*) che, tuttavia, in questo particolare caso segue l'opinione contraria rispetto al suo modello, sia nelle Istituzioni di Giustiniano il cui linguaggio è ancora più esplicito (I. 2.1.34: *in accessionem [...] cedere*)⁴⁸.

In via provvisoriamente riassuntiva, il quadro non è ritenuto *nova species* né nei testi in cui viene assegnato al proprietario della tavola, cioè nel commentario edittale di Paolo e nella parafrasi visigotica delle Istituzioni di Gaio, né in quelli che attribuiscono, invece, la sua proprietà al pittore, cioè nelle Istituzioni e nelle *res cottidianae* di Gaio, nonché nelle Istituzioni giustinianee. I termini adoperati per descrivere il caso non variano, quindi, secondo l'opinione espressa da un particolare autore e, di conseguenza, non corroborano l'ipotesi che soltanto nell'ambito della prima impostazione il caso fosse inteso come congiunzione, mentre nell'ambito della seconda dovesse ricondursi alla specificazione.

In base al lessico adoperato dai giuristi è lecito, dunque, affermare che la realizzazione di un dipinto su tavola altrui fosse percepita piuttosto nella prospettiva di congiunzione di due cose, che non in quella

⁴⁶ Diversamente C. ARNÒ, 'Sculptura' e 'pictura', cit., 31-41.

⁴⁷ Su quest'opera, cfr. E. ALBERTARIO, *Sulla 'Epitome Gai'*, in ID., *Studi di Diritto Romano*, V, Milano, 1937, 269-275; G.G. ARCHI, *L'Epitome Gai'*, cit.; J.H.A. LOKIN, *Quelques remarques sur l'Epitome Visigothique de Gaius*, in TR, LII, 1984; F. WIEACKER, *Römische Rechtsgeschichte*, II, München, 2006, 246-247 e 253.

⁴⁸ P. MADDALENA, 'Accedere' e 'cedere', cit., 169-186.

di creazione di una *nova species*⁴⁹. Occorre notare, tuttavia, che per i giuristi romani *accessio* era un termine generale che designava la subordinazione di una cosa ad un'altra, oppure di un diritto all'altro, piuttosto che un termine tecnico per indicare un modo di acquisto della proprietà⁵⁰. Quest'ultimo significato, delineatosi soltanto nel tardo medioevo, intorno al XII secolo d.C., da quell'epoca in poi viene, sia pure non senza difficoltà, adoperato nella romanistica⁵¹.

I contesti dogmatico-sistematici nei quali il caso della *tabula picta* appare collocato sono stati interpretati dalla dottrina moderna, invece, come fonti indiziarie del fatto che la pittura fosse un modo autonomo di acquisto della proprietà, intermedio tra *accessio* e *specificatio*⁵²; si è altresì insistito che la pittura venisse accostata piuttosto ai casi di specificazione, per sottolinearne la contiguità dogmatica⁵³.

Si devono distinguere, tuttavia, due contesti diversi in cui nella letteratura giuridica romana compare il caso della *tabula picta*: il primo, e più frequente, è quello dell'acquisto della proprietà, presente nei testi di tradizione gaiana (Gai 2.78; Gai. 2 *rer. cott.* D. 41.1.9.2; Gai Ep. 2.1.4; I. 2.1.34), mentre il secondo è quello della *rei vindictio*, in cui la *pictura* appare nel commentario edittale di Paolo (Paul. 21 *ad ed.* D. 6.1.23.3).

Gaio esamina il caso nel secondo libro delle sue Istituzioni, nella parte dedicata all'acquisto della proprietà conforme al diritto natura-

⁴⁹ Tuttavia, è la qualificazione come *specificatio* ad aver trovato il riconoscimento nelle moderne regolazioni codificatorie del problema. A quanto pare, l'unico codice che espressamente menziona il caso della pittura, il BGB tedesco, al § 950 annovera non solo la pittura, ma anche la scrittura tra i casi di specificazione (*Verarbeitung*). Anche altri sistemi giuridici contemporanei inquadrano la fattispecie nella prospettiva di creazione di una cosa nuova (ZGB art. 726, CC art. 940, ABGB § 415; ZV art. 726). Sulle regolazioni della pittura nel diritto civile vigente cfr. M. PETRAK - R. MATANOVAC, 'Pictura' u rimscom pravu i u suvremenim privatnopravnim sustavima - "umjetnička ili druga kulturna vrijednost" kao kriterij stjecanja prava vlasništva, in *Zbornik Hrvatskoga društva za autorsko pravo*, VI, 2005, 143-159.

⁵⁰ H. KARRASS, 'Scriptura' und 'pictura', cit., 4-5; P. MADDALENA, 'Accedere' e 'cedere', cit., 169-182.

⁵¹ H. KARRASS, 'Scriptura' und 'pictura', cit., 8-13; P. VOGLI, *Modi di acquisto della proprietà*, Milano, 1952, 253-268, C. SANFILIPPO, voce *Accessione* (*Dir. rom.*), in *Noviss. dig. it.*, I, Torino, 1964, 129-132; M.J. SCHERMAIER, *Zur Unterscheidung*, cit., 287-304; ID., *Teilvindikation oder Teilungsklage? Auf der Suche nach dem klassischen Vermischungsrecht*, in ZSS, CX, 1993, 124-183.

⁵² M. KASER, 'Tabula picta', cit., 35-36.

⁵³ C. ARNÒ, 'Sculptura' e 'pictura', cit., 31-41, P. BONFANTE, *Corso*, II.2, cit., 112.

le. Dopo gli incrementi fluviali, che non si possono collocare tutti all'interno del moderno concetto di accessione⁵⁴, il giurista passa all'*inaedificatio*, regolata dal principio *superficies solo cedit*, derivante a suo parere dal diritto naturale (Gai 2.73). Successivamente vengono analizzate l'*implantatio* e la *satio*, per le quali la regola si manifesta nel modo ancora più immediato ed evidente (Gai 2.74: *multoque magis id accidit et in planta*). Gaio afferma che la stessa ragione dovrebbe operare in maniera analoga anche nel caso della *scriptura*, ma non già in quello della *pictura*, sicché quest'ultima sfugge alla regola in questione. Il discorso si chiude con la *specificatio*, anch'essa risolta in modo conforme al diritto naturale.

Tuttavia, già nelle *res cottidianae* l'ordine espositivo è ben diverso⁵⁵. All'inizio vengono descritti gli incrementi fluviali, poi la *specificatio*, seguita dalla confusione e commistione, dopodiché vengono presentati i casi regolati dal principio *superficies solo cedit*: l'*inaedificatio* e l'*implantatio*. Successivamente compare il caso della *scriptura*, in cui per analogia ai casi precedenti il supporto è ritenuto cosa principale⁵⁶, e quello della *pictura*, sempre come eccezione alla regola. Manca quindi nello schema espositivo il nesso, intravisto a torto da Kaser, tra *pictura* e *specificatio*⁵⁷.

Nell'*Epitome Gai*, basata sulle Istituzioni del giurista sabiniano, la *tabula picta* è collocata nel libro *de rebus*, molto più breve dell'originale gaiano. Insieme alla regola, formulata questa volta con l'espressione molto generale *superposita inferioribus cedunt*⁵⁸, vengono presentati tutti i suoi casi di applicazione quali l'*inaedificatio*, l'*implantatio*, la *satio*, la *scriptura* e la *pictura*. Subito dopo viene menzionata la *specificatio*, per la quale si accenna soltanto al punto di vista sabiniano.

Anche nelle Istituzioni di Giustiniano, il caso della *tabula picta* è descritto nel libro dedicato alla divisione delle cose ed accostato ai

⁵⁴ Per esempio, nel caso dell'*insula in flumine nata* manca il requisito della congiunzione nonché, a volte, quello dell'accessorietà: cfr. C. SANFILIPPO, voce *Accessione*, cit., 131.

⁵⁵ O. LENEL, '*Palingenesia*', I, Lipsiae, 1889, 253-255 (Gai. 491).

⁵⁶ Gai. 2 *rer. cott.* D. 41.1.9.1: *Litterae quoque licet aureae sint, perinde chartis membranisque cedunt, ac solo cedere solent ea quae aedificantur aut seruntur.*

⁵⁷ M. KASER, '*Tabula picta*', cit., 35-36.

⁵⁸ Cfr. *supra* nt. 1.

modi di acquisto della proprietà secondo il diritto naturale. Prima vengono esaminati gli incrementi fluviali, poi le ipotesi della *specificatio*, *textura* e *commixtio*. Seguono i casi dell'*inaedificatio*, dell'*implantatio* e della *satio*, regolati dal principio *superficies solo cedit*; successivamente è discussa la *scriptura* in cui si ritrova lo stesso principio, al quale sono informati i casi precedenti, ma che non vale più per la *pictura*. Anche nel manuale giustiniano manca quindi un legame esplicito tra i casi di specificazione e quello della *pictura*.

In tutte le opere citate, emerge il rapporto d'affinità tra la *tabula picta* e le ipotesi sottoposte alla regola *superposita inferioribus cedunt*, nonostante questa non venga mai applicata al caso della *pictura*, se non secondo l'*Epitome Gai* (2.1.4).

L'unica opera in cui la *pictura* appare in un contesto diverso da quello dell'acquisto della proprietà è il libro ventunesimo del commentario editale di Paolo (D. 6.1.23.3) dedicato, secondo la ricostruzione di Otto Lenel, alla rivendica⁵⁹. Dopo aver affermato che l'*actio in rem* spetta al proprietario della cosa (Paul. 21 *ad ed.* D. 6.1.23 *pr.*), il giurista affronta le situazioni nelle quali potrebbero sorgere dubbi circa l'individuazione del titolare. Paolo ritiene che il proprietario di una cosa, alla quale è stata aggiunta un'altra diventandone parte, è legittimato ad esperire la rivendica; allo stesso modo è legittimato alla rivendica il proprietario del supporto sul quale qualcosa è stato scritto o dipinto.

Seppure il problema della *tabula picta* venga discusso da Paolo in un contesto diverso da quello in cui l'ipotesi apparve presso Gaio, anche il giurista severiano l'aggancia alla regola *superposita inferioribus cedunt* e, per di più, risolve il caso in conformità a tale principio.

L'accessione riguarda i casi in cui due o più elementi appartenenti a diversi proprietari costituiscono 'un insieme', la cui proprietà va *ex novo* assegnata. Se uno degli oggetti uniti estende il suo carattere particolare all'altro, rendendo possibile l'applicazione del principio *accessio cedit principali*, l'insieme spetterà al proprietario della cosa principale. Se, invece, entrambe le cose unite preservano il loro carattere individuale intatto, l'insieme apparterrà in comune ai proprietari delle componenti: questo tipo di unione viene nella romanistica chiamato

⁵⁹ O. LENEL, '*Palingenesia*', I, cit., 1004 (Paul. 328).

commixtio o *confusio*⁶⁰. Qualora, però, entrambe le parti unite perdono le loro qualità, dando l'origine ad una cosa nuova, si verifica una *specificatio*⁶¹.

Al fine di determinare il rapporto tra cose congiunte i giuristi antichi distinguevano, dal punto di vista dell'identità, tre tipi di oggetti⁶². Questa divisione è essenziale per comprendere le discussioni giurisprudenziali sui cambiamenti causati sia dall'accessione sia dalla specificazione. Pompomio⁶³, seguendo il pensiero stoico⁶⁴, definisce tre categorie dei corpi dal punto di vista della loro forza di coesione:

Pomp. 30 ad Sab. D. 41.3.30 pr.: *Tria autem genera sunt corporum, unum, quod continetur uno spiritu et Graece ἰσομήνιον vocatur, ut homo tignum lapis et similia: alterum, quod ex contingentibus, hoc est pluribus inter se cohaerentibus constat, quod συνμημένιον vocatur, ut aedificium navis armarium: tertium, quod ex distantibus constat, ut corpora plura [non] soluta, sed uni nomini subiecta, veluti populus legio grex*⁶⁵.

Secondo il giurista antoniniano al primo tipo di oggetti appartengono, dunque, le cose tenute insieme da un unico spirito, al secondo le cose composte di elementi contigui, mentre al terzo quelle costituite da corpi tra loro distanti, ma chiamati con un nome unico.

⁶⁰ F. GUIZZI, voce *Confusione nella proprietà (dir. rom.)*, in *Noviss. dig. it.*, IV, Torino, 1957, 87-89.

⁶¹ O. BEHREND, *Die Spezifikationslehre*, cit., 209-210, vuole vedere questo caso come un particolare tipo della *commixtio*: "spezifizierende Vermischung".

⁶² W. DAJCZAK, *Rzyska 'res incorporalis' a kształtowanie się pojęć «rzeczy» i «przedmiotów praw rzeczowych» w europejskiej nauce prawa prywatnego*, Poznań, 2007, 48-51.

⁶³ R. ASTOLFI, *I 'libri tres iuris civilis' di Sabino*², Milano, 2001, 275, nt. 350 ammette che già Sabino abbia potuto conoscere la tripartizione, nega, però, l'attribuzione del passo a questo giurista.

⁶⁴ Cfr. SVF II 1013 = Sextus *adv. math.* 9,78; SVF II 366 = Plut. *praec. conjug.*, cp. 34; SVF II 368 = Achilles *isagoge* 14, p. 134 in Petav. Uranol.; SVF II 391 = Simplicius in *Aristot. categ.* f. 55E ed. Bas.

⁶⁵ Sul passo cfr. F. MILONE, *Le 'universitates rerum'. Studio di diritto romano*, Napoli, 1894, 13-15; A. DELL'ORO, *Le cose collettive nel diritto romano*, Milano, 1963, 3-10, 47; E.A. DAUBERMANN, *Die Sachgesamtheit als Gegenstand des klassischen römischen Rechts*, Frankfurt am Main, 1993, 11-13, 19-21; W. DAJCZAK, *Rzyska 'res incorporalis'*, cit., 48-59.

La negazione *non prima di soluta* è comunemente ritenuta un errore del copista, perché si trova in una palese contraddizione con il significato complessivo del brano⁶⁶. Ciò viene evidenziato anche da un paragone con il passo di Seneca relativo al medesimo problema⁶⁷:

ep. 102.6: Nisi aliquid praedixero, intellegi non poterunt quae refelentur. quid est quod praedicere velim? quaedam continua corpora esse, ut hominem; quaedam esse composita, ut navem, domum, omnia denique, quorum diversae partes iunctura in unum coactae sunt; quaedam ex distantibus, quorum adhuc membra separata sunt, tamquam exercitus, populus, senatus. illi enim, per quos ista corpora efficiuntur, iure aut officio cohaerent, natura diducti et singuli sunt.

Per quanto riguarda i *corpora ex distantibus* sia il giurista che il filosofo parlano appunto di corpi che, sebbene fisicamente separati, costituiscono un insieme. Mentre per Seneca essi sono uniti con riguardo alla loro funzione giuridica, secondo Pomponio la loro unità discende esclusivamente da un unico nome collettivo.

Le cose semplici hanno natura unica e completa, per cui qualsiasi cosa congiunta con esse perde definitivamente la propria identità, la quale viene dominata dalla natura unitaria del tutto. Di conseguenza, il diritto di proprietà su ciò che si è aggiunto ad una cosa semplice viene definitivamente estinto.

Paul. 21 ad ed. D. 6.1.23.5: *Dicit enim, si statuae suae ferruminatione iunctum brachium sit, unitate maioris partis consumi et quod semel alienum factum sit, etiamsi inde abruptum sit, redire ad priorem dominum non posse. non idem in eo quod adplumbatum sit, quia ferruminatione per eandem materiam facit confusionem, plumbatura non*

⁶⁶ C. APPLETON, *Les négations intruses ou omises dans le manuscrit des Pandectes florentines, à propos d'un livre récent*, in *NRH*, XXXIX, 1916, 33; P. BONFANTE, *Corso di diritto romano*, II.1, Milano, 1968, 130; F. MILONE, *Le 'universitates'*, cit., 14.

⁶⁷ C. APPLETON, *Les négations*, cit., 33; S. PEROZZI, *Istituzioni di diritto romano*², I, Roma, 1928 (ristampa 2002), 585-587; A. DELL'ORO, *Le cose collettive*, cit., 4 nt. 17; P. BONFANTE, *Corso*, II.1, cit., 123; E. HOLTHÖFER, *Sachteil und Sachzubehör im römischen und im gemeinen Recht*, Berlin-New York, 1972, 20-22; M. BRETONI, *I fondamenti*, cit., 80, nt. 23.

idem efficit. ideoque in omnibus his casibus, in quibus neque ad exhibendum neque in rem locum habet, in factum actio necessaria est.

Invece il diritto di proprietà sulla parte di una cosa composta, distinta dalla proprietà del tutto, può perdurare nello stato di quiescenza parallelamente alla proprietà dell'insieme, finché duri l'unione⁶⁸. La separazione, e con questa la reviviscenza del diritto sulla cosa congiunta, può essere ottenuta per mezzo dell'azione *ad exhibendum*⁶⁹.

Paul. 21 *ad ed.* D. 6.1.23.5: *Item quaecumque aliis iuncta sive adiecta accessionis loco cedunt, ea quamdiu cohaerent dominus vindicare non potest, sed ad exhibendum agere potest, ut separentur et tunc vindicentur.*

Il problema di quiescenza e reviviscenza della proprietà non si pone, invece, per le cose *ex distantibus*, come afferma Paolo nel prosieguo del brano ora citato, perché sia il tutto che le parti mantengono la propria identità distinta (*species*) e, pertanto, sia il diritto sul tutto sia quello sulle parti perdurano parallelamente.

Paul. 21 *ad ed.* D. 6.1.23.5: *At in his corporibus, quae ex distantibus corporibus essent, constat singulas partes retinere suam propriam speciem, ut singuli homines, singulae oves: ideoque posse me gregem vindicare, quamvis aries tuus sit immixtus, sed et te arietem vindicare posse.*

Già Orestano aveva sottolineato il valore del 'realismo nominale' dei Romani⁷⁰, per il quale l'oggetto viene identificato con il suo nome⁷¹, aspetto questo che si manifesta chiaramente nelle cose *ex distantibus* ed *ex contingentibus*, la cui identità è determinata dal nome in

⁶⁸ G. GROSSO, *Problemi sistematici nel diritto romano, cose - contratti*, Torino, 1974, 75.

⁶⁹ Il divieto di separare il *tignum iunctum*, risalente ai tempi delle XII Tavole, è un caso particolare, dovuto al pericolo di crollo (G. MELILLO, *Tignum iunctum*, Napoli, 1964, 2-10).

⁷⁰ R. ORESTANO, *Il problema delle persone giuridiche in diritto romano*, Torino, 1968, 115.

⁷¹ O. BEHRENS, *Die Spezifikationslehre*, cit., 197.

maniera tale da non dissolversi anche qualora tutti i componenti siano mutati⁷².

Invece la *res* annessa ad una cosa semplice si fonde con questa, perdendo definitivamente la sua natura individuale. In questa prospettiva la pittura si pone come esempio di una congiunzione che fa sorgere una cosa semplice. Rimane discussa, tuttavia, la questione relativa all'individuazione della componente che ne determinerebbe la natura. Dato che un quadro poteva, in effetti, essere indicato sia come *tabula*⁷³ che come *pictura*, il nome non segnalava in modo univoco quale delle cose congiunte fosse principale e quale accessoria.

Cercando di individuare i modi in cui giuristi romani determinavano la cosa accessoria, non si trova alcun criterio generale, valido per tutti i casi. Per stabilire quale delle cose congiunte determina l'identità del nuovo insieme, si possono purtuttavia rintracciare nei testi giurisprudenziali le caratteristiche che permettono, sebbene non in modo esauriente, di indicare la cosa accessoria. E così è sempre considerato accessorio l'oggetto che serve come ornamento di un altro, senza riguardo al valore di ciascuno.

Ulp. 20 *ad Sab.* D. 34.2.19.13: *Perveniamus et ad gemmas inclusas argento auroque. et ait Sabinus auro argentove cedere: ei enim cedit, cuius maior est species. quod recte expressit: semper enim cum quae-
rimus, quid cui cedat, illud spectamus, quid cuius rei ornandae causa adhibetur, ut accessio cedat principali. cedent igitur gemmae, fialis vel lancibus inclusae, auro argentove.*

Ulp. 20 *ad Sab.* D. 34.2.19.20: *Auro legato vasa aurea continentur et gemmis gemmea vasa. secundum haec sive gemmae sint in aureis vasis sive in argenteis, auro argenove cedent, quoniam hoc spectamus, quae res cuius rei ornandae causa fuerit adhibita, non quae sit pretiosior.*

Theodor Mommsen attribuisce la seconda frase di quest'ultimo passo al terzo libro del commentario paolino *ad Sabinum*, riportato dai compilatori immediatamente di seguito (D. 34.2.20), perché essa

⁷² Alf. 6 *dig.* D. 5.1.76, Pomp. 5 *ad Sab.* D. 30.24.4, Ulp. 17 *ad Sab.* D. 7.4.10.7.

⁷³ A. FORCELLINI, voce 'Tabula', in *Lexicon totius Latinitatis*⁴, IV, Patavii, 1864-1926 (Bononiae, 1965), 651.

ripete il commentario ulpiano contenuto già nel frammento precedente (D. 34.2.19.13)⁷⁴. L'informazione dell'*inscriptio* contraddice, tuttavia, la congettura mommseniana; inoltre, se il paragrafo D. 34.2.19.20 fosse nel commentario di Paolo direttamente seguito dal brano D. 34.2.20, ci si aspetterebbe all'inizio una contrapposizione, esemplificativamente introdotta da *sed*, la quale è invece assente. Non è escluso, tuttavia, che un'affermazione simile si sarebbe potuta ravvisare anche nel commentario paolino, del quale, come afferma Honoré, Ulpiano si servì nei suoi *libri ad Sabinum*⁷⁵.

I due passi sopra riportati provengono dal commento ad una regola, enunciata da Sabino e citata da Ulpiano nella frase iniziale del primo passo⁷⁶, nonché espressa a proposito del caso di unione delle pietre preziose all'argento o all'oro, a tenore della quale la cosa *cuius maior est species* 'trascina' l'altra, che ne diventa parte. Ulpiano concretizza il principio enunciato, affermando che qualora una cosa viene aggiunta al fine di ornarne un'altra, quest'ultima va ritenuta principale: per questa ragione, le pietre preziose accedono all'oro o all'argento in cui sono incastonate, ancorché siano di maggior valore. Il giurista severiano si dichiara, dunque, contrario all'idea di determinare la cosa principale in base al prezzo.

Commentando il medesimo frammento di Sabino⁷⁷, Paolo non si limita a illustrare tale regola, ma ne circoscrive il limite d'applicazione. Egli afferma che qualora, invece, una cosa serva come mezzo per poterne utilizzare un'altra, la prima deve essere considerata accessoria. Il principio viene concretizzato mediante un esempio simile a quello ulpiano, avente ad oggetto pietre preziose incastonate nell'oro.

Paul. 3 *ad Sab.* D. 34.2.20: *Si ut habiliter gemmae geri possint, inclusae auro fuerint, tum aurum gemmis dicimus cedere.*

⁷⁴ TH. MOMMSEN, *Editio maior, a.b.l.* nt. 3; a quest'opinione aderisce R. ASTOLFI, I 'libri tres', cit., 95-96; diversamente O. LENEL, 'Palingenesia', II, Lipsiae, 1889, (Ulp. 2606).

⁷⁵ T. HONORÉ, *Ulpian. Pioneer of Human Rights*, Oxford, 2002, 135-138.

⁷⁶ O. LENEL, *Das Sabinussystem*, Strassburg, 1892, 45-46; ID., 'Palingenesia', II, cit., (Sab. 153); nello stesso senso recentemente R. ASTOLFI, I 'libri tres', cit., 95; diversamente F. SCHULZ, *Sabinus-Fragmente in Ulpianus Sabinus-Commentar*, ristampa in *Index*, X, 1964, 235, secondo cui il citato fosse preso dai *libri ad Vitellium*.

⁷⁷ R. ASTOLFI, I 'libri tres', cit., 95-96.

Di conseguenza, qualora le pietre preziose siano incastonate in oro al solo scopo di essere portate, l'oro accedrebbe alle pietre. È interessante notare che il caso, apparentemente simile ai precedenti (Ulp. 20 *ad Sab.* D. 34.2.19.13; Ulp. 20 *ad Sab.* D. 34.2.19.20), viene risolto secondo una regola diversa e, quindi, in modo contrario. Decidere, però, quale dei due principi andasse applicato in una situazione concreta di unione delle pietre preziose con oro, sfugge ad ogni obiettivo parametro, perché, come sottolinea Ulpiano, la questione è indipendente dal valore dei beni implicati (Ulp. 20 *ad Sab.* D. 34.2.19.20: *hoc spectamus, quae res cuius rei ornandae causa fuerit adhibita, non quae sit pretiosior*). Al medesimo caso possono, dunque, applicarsi due regole contrastanti⁷⁸.

I due criteri sopra indicati possono tutt'al più rivestire carattere indiziario, ma non assurgono a chiave interpretativa per tutte le ipotesi possibili. Un altro canone, anch'esso di carattere indiziario, vige nei casi in cui una delle cose unite fosse applicata sulla superficie dell'altra, per esempio il testo scritto su una pergamena, in cui la regola *superposita inferioribus cedunt* fa ritenere come principale il supporto (Gai Ep. 2.1.4)⁷⁹. Come casi regolati da tale principio, le fonti giurisprudenziali menzionano in primo luogo l'*inaedificatio*, la quale costituisce il modello e il punto di riferimento per gli altri, cioè l'*implantatio* e la *satio*, nonché la *scriptura* e la *pictura*.

L'*inaedificatio* è un'ipotesi di congiunzione tra edificio e suolo, il quale è sempre ritenuto cosa principale. In questa fattispecie la regola *superposita inferioribus cedunt* si manifesta in modo tipico, costituendo il punto di partenza per l'analisi di casi simili. In effetti, è a proposito dell'*inaedificatio* che il principio viene di solito enunciato⁸⁰:

Gai 2.73: *Praeterea id quod in solo nostro ab aliquo aedificatum est, quamvis ille suo nomine aedificaverit, iure naturali nostrum fit, quia superficies solo cedit.*

⁷⁸ A.B. SCHWARZ, *Das strittige Recht der römischen Juristen*, in *Festschrift für F. Schulz*, II, Weimar, 1951, 201-225.

⁷⁹ A proposito della regola cfr. *supra*, nt. 1.

⁸⁰ Sulle altre formulazioni della regola cfr. D. NÖRR, *Spruchregel und Generalisierung*, in *ZSS*, LXXXIX, 1972, 61-62.

Secondo Gaio, qualora qualcuno avesse costruito un edificio su suolo altrui, anche se l'avesse fatto a nome proprio, l'edificio sarebbe acceduto al suolo.

Questo principio, assente dagli antichi diritti orientali, greci ed ellenistici⁸¹, costituisce un segno caratteristico della proprietà romana⁸². Di conseguenza, nonostante nella romanistica sia diffusa l'opinione secondo cui l'*inaedificatio* avrebbe costituito un modo di acquisto della proprietà⁸³, l'edificio non era considerato oggetto di proprietà indipendente, ma diventava semplicemente parte del terreno, perché il *ius civile* ignorava un concetto di proprietà separata del suolo e dell'edificio⁸⁴. Quest'ultimo seguiva, quindi, sempre la condizione giuridica del terreno. Inoltre, non potendo neanche essere oggetto di possesso indipendente, l'edificio non poteva essere usucapito in maniera autonoma⁸⁵.

La proprietà del suolo si estendeva dal sottosuolo fino allo spazio aereo sovrastante⁸⁶; le installazioni poste sotto la superficie non seguivano, tuttavia, la sua condizione giuridica, poiché la regola concerneva solamente le cose poste al di sopra di essa⁸⁷.

Per i Romani il principio *superficies solo cedit* sarebbe provenuto, come sottolinea Gaio nel testo sopra citato, dal diritto naturale stesso⁸⁸. Perciò nella romanistica è stato ritenuto che la regola *superficies solo cedit* esistesse già ai tempi delle XII Tavole, collegandola con il

⁸¹ Per quest'assenza la regola non si poteva considerare derivante dal *ius gentium*, ma ciononostante era subordinata al *ius naturale*; cfr. R. VOGGENSPERGER, *Der Begriff des 'Ius naturale' im Römischen Recht*, Basel, 1952, 43, nt. 9.

⁸² P. BONFANTE, *Istituzioni di diritto romano*⁶, Milano, 1919, 253; M. KASER, *Das römische Privatrecht*², I, *Das altrömische, das vorklassische und klassische Recht*, München, 1971, 430.

⁸³ J.P. MEINCKE, 'Superficies solo cedit', in ZSS, LXXXVIII, 1971, 139, nt. 19; A. GUARINO, *Diritto Privato*, cit., 642-643.

⁸⁴ C.A. MASCHI, *Proprietà divisa per piani, superficie e l'estensione ai provinciali del principio 'superficies solo cedit'*, in *Studi in onore di V. Arangio-Ruiz*, I, Napoli, 1953, 136-170; M. KASER, *RP*², I, cit., 429-430; R. ŚWIRGON-SKOK, *Grundstücke und Grundstücksverbindungen nach römischem Recht - ein Überblick*, in OIR, XII, 2008, 45-62.

⁸⁵ J.P. MEINCKE, 'Superficies', cit., 160.

⁸⁶ M. TALAMANCA, *Istituzioni di diritto romano*, Milano, 1990, 403.

⁸⁷ J.P. MEINCKE, 'Superficies', cit., 144, 168.

⁸⁸ R. VOGGENSPERGER, *Der Begriff des 'Ius naturale'*, cit., 42-46; A. BÜRGE, 'Retentio' im römischen Sachen- und Obligationenrecht, Zürich, 1979, 18-19 e nt. 28.

divieto di separare il *tignum iunctum*⁸⁹, previsto dalla medesima legge⁹⁰.

Tuttavia, siccome il divieto di separare le parti della costruzione e l'*actio de tigno iuncto* (Tab. 6.6)⁹¹ concernevano soltanto il materiale adoperato per la costruzione e non l'edificio in quanto tale, non sembra che vi sia stata la presunta interdipendenza tra la regola *superficies solo cedit* e il divieto di separare il *tignum iunctum*⁹². In questo contesto è importante sottolineare come l'*inaedificatio* si dispieghi in due prospettive: l'una abbraccia il rapporto tra materiali ed edificio, mentre l'altra quello tra l'edificio ed il suolo. Così, i materiali costituiscono parti dell'edificio, il quale a sua volta fa parte del suolo: questi due rapporti divergono per il fatto che dal punto di vista tecnico-edilizio la costruzione non può esistere indipendentemente dal terreno su cui è posta, sicché ne diventa irreversibilmente parte. I materiali, tuttavia, nonostante il divieto decemvirale sopra menzionato vieti di staccarli, ritornano al loro stato primitivo, qualora vengano casualmente separati⁹³.

La dottrina romanistica distingue⁹⁴ tra la costruzione fatta con materiale altrui sul proprio suolo⁹⁵ e quella fatta con materiale pro-

⁸⁹ G. MELILLO, 'Tignum iunctum', cit., 2-10; R. QUADRATO, 'Tignum iunctum ne solvito' (Dalle XII Tavole a Giustiniano), in *Annali Bari*, 1966-1967, 275-375; F. MUSUMECI, *Vicenda storica del 'tignum iunctum'*, in BIDR, LXXXI, 1978, 201-265; Id., 'Inaedificatio', Milano, 1988, 14-72; M. MARRONE, 'Tignum iunctum' e 'inaedificatio', in *Labeo*, XXXVII, 1991, 382-388.

⁹⁰ C.A. MASCHI, *La concezione naturalistica del diritto e degli istituti giuridici romani*, Milano, 1937, 283-284, R. VOGGENSPERGER, *Der Begriff des 'Ius naturale'*, cit., 43; difformemente, M. KASER, *Natürliche Eigentumsverhältnisse*, cit., 239; TH. MAYER-MALY, *Studien zur Frühgeschichte der usucapio II*, in ZSS, LXXVIII, 1961, 223, nt. 11; J.P. MEINCKE, 'Superficies', cit., 158, 181; F. WIEACKER, *Römische Rechtsgeschichte*, I, *Quellenkunde, Rechtsbildung, Jurisprudenz und Rechtsliteratur*, München, 1988, 331.

⁹¹ Editione M.H. CRAWFORD, *Roman Statutes*, II, London, 1996, 662-664; altre edizioni: S. RICCOBONO, in FIRA, I, Florentiae, 1968, 46 (Tab. 6.8), C.G. BURNS, in 'Fontes Iuris Romani Antiqui', Tübingen, 1909, (Tab. 6.7).

⁹² G. MELILLO, 'Tignum iunctum', cit., 2-10; A. WATSON, 'Tignum iunctum', the XII Tables and a Lost Word, in RIDA, XXI, 1974, 337-342; F. MUSUMECI, 'Inaedificatio', cit., 14-72.

⁹³ F. MUSUMECI, 'Inaedificatio', cit., 77-78.

⁹⁴ J.P. MEINCKE, 'Superficies', cit., 143; F. MUSUMECI, 'Inaedificatio', cit., 5-6.

⁹⁵ *Gai. 2 rer. cott. D. 41.1.7.10, Paul. 21 ad ed. D. 6.1.23.7.*

prio su suolo altrui⁹⁶; l'*actio de tigno iuncto* spettava al proprietario del materiale ovviamente soltanto nel primo caso⁹⁷. Siccome l'erigere una costruzione sul suolo altrui non implicava la creazione di una cosa nuova, ma era un caso tipico di congiunzione, un terzo che avesse costruito un edificio su suolo altrui, non ne sarebbe divenuto proprietario⁹⁸.

Lo stesso principio governava anche i casi della *satio* ed *implantatio*⁹⁹ nei quali, tuttavia, in seguito alla *coalitio* i semi e le piante avrebbero prodotto insieme al suolo una cosa unitaria (*uno spiritu*) e non quella composta che fu invece l'edificio¹⁰⁰.

Gai. 2 *rer. cott.* D. 41.1.9 pr.: *Qua ratione autem plantae quae terra coalescunt solo cedunt, eadem ratione frumenta quoque quae sata sunt solo cedere intelleguntur. ceterum sicut is, qui in alieno solo aedificavit, si ab eo dominus soli petat aedificium, defendi potest per exceptionem doli mali, ita eiusdem exceptionis auxilio tutus esse poterit, qui in alienum fundum sua impensa consevit.*

Paul. 14 *ad Sab.* D. 41.1.26.1: *Arbor radicitus eruta et in alio posita priusquam coaluerit, prioris domini est, ubi coaluit, agro cedit, et si rursus eruta sit, non ad priorem dominum revertitur: nam credibile est alio terrae alimento aliam factam.*

Ulp. 16 *ad ed.* D. 6.1.5.3: *De arbore, quae in alienum agrum translata coaluit et radices immisit, Varus et Nerva utilem in rem actionem dabant: nam si nondum coaluit, mea esse non desinet.*

La differenza principale rispetto all'*inaedificatio* consiste nel fatto che le piante ed i semi, alimentandosi dalla terra in cui sono collocate, cambiano la loro natura. Anche se fossero staccate dal suolo, i semi e

⁹⁶ Gai 2.73; Gai. 2 *rer. cott.* D. 41.1.7.12, Pomp. 33 *ad Sab.* D. 41.1.28, Pomp. 14 *ad Sab.* D. 24.1.31.2.

⁹⁷ J.P. MEINCKE, 'Superficies', cit., 173.

⁹⁸ J.P. MEINCKE, 'Superficies', cit., 142, 179-180.

⁹⁹ D. DAUBE, 'Implantatio' and 'satio', in 'Acta Juridica' in Memory of R. Warden Lee, Cape Town - Amsterdam, 1959, 181-184, anche in D. COHEN - D. SIMON (eds.), *David Daube Collected Studies in Roman Law*, II, Frankfurt am Main, 1991, 739-743.

¹⁰⁰ M. KASER, *Natürliche Eigentumserwerbsarten*, cit., 226-228.

le piante non riacquisterebbero dunque la loro identità primitiva e non ritornerebbero al proprietario originario. Quindi sarebbe stato piuttosto il cambiamento della natura in seguito alla *coalitio*, e non la semplice congiunzione, a causare il mutamento d'identità ma, a differenza della specificazione, il mutamento non sarebbe dovuto ad un'attività umana, bensì alla forza della natura.

Il caso più simile alla *tabula picta* è indubbiamente quello della scrittura, rispetto alla quale le fonti non accennano a dubbi circa l'applicabilità del principio *superposita inferioribus cedunt*. Infatti, secondo Gaio, ciò che sia stato scritto su un papiro¹⁰¹ o una pergamena altrui, indipendentemente dal costo dell'inchiostro, viene acquisito dal proprietario del supporto.

Gai 2.77: *Eadem ratione probatum est, quod in chartulis sive membranis meis aliquis scripserit, licet aureis litteris, meum esse, quia litterae chartulis sive membranis cedunt. itaque si ego eos libros easque membranas petam nec impensam scripturae solvam, per exceptionem doli mali summoveri poterò.*

Per individuare la ragione della soluzione applicata alla *scriptura* occorre ritornare al frammento del manuale gaiano, in cui si spiega che l'edificio costruito sul suolo altrui *naturali ratione* cede al proprietario del suolo (Gai 2.73). Secondo il giurista antoniniano lo scritto accede al suo supporto per il medesimo motivo. L'operazione logica che induce Gaio ad individuare una *eadem ratio*, operante sia nei casi di *inaedificatio*, *implantatio* e *satio* sia in quello della *scriptura*, non consiste, contrariamente a quanto pensa Ugo Bartocci, nel ragionamento *a similibus* con cui il giurista avrebbe equiparato il supporto scrittoria al suolo, mentre le lettere al seme e i suoi frutti¹⁰². L'estensione della regola *superficies solo cedit* al caso della scrittura si fonda, invece, sul ragionamento analogico in cui vengono paragonati i rapporti: quello tra edificio, piante o semi ed il suolo, da un lato, e quello tra scrittura e il suo supporto, dall'altro. Atteso che questi rapporti

¹⁰¹ A proposito del significato di *chartula* cfr. J. IRIGOIN, *La terminologie du livre et de l'écriture dans le monde byzantin*, in O. WEIJERS (ed.), *Vocabulaire du livre et de l'écriture au moyen âge. Actes de la table ronde (Paris 24-26 septembre 1987)*, Turnhout, 1989, 11-19.

¹⁰² U. BARTOCCI, *Aspetti giuridici*, cit., 26-27 e nt. 69.

risultano perfettamente paralleli la regola viene estesa in via analoga per comprendere anche quest'ultima fattispecie, nonostante che nel caso della scrittura il supporto non sia costituito dal suolo¹⁰³.

Inoltre, Gaio pone in rilievo l'indipendenza di tale soluzione, conforme alla regola *superposita inferioribus cedunt*, dal valore economico dello scritto. Tale opinione combacia con quanto verrà affermato circa una cinquantina di anni più tardi da Ulpiano nel suo commentario *ad Sabinum* (D. 34.2.19.20) a proposito della congiunzione delle pietre preziose con l'oro. Il giurista severiano riteneva che la cosa accessoria venisse identificata, indipendentemente dal suo valore, esclusivamente in base alla funzione; in questa luce il contrasto con il caso della *pictura*, risolto in via eccezionale, si manifesta in maniera molto evidente¹⁰⁴.

Pertanto non può essere seguita la recente analisi di Ugo Bartocci, il quale cerca di individuare, per le Istituzioni di Gaio, la tutela dell'autore come ragione operante in entrambi i casi¹⁰⁵. Secondo tale interpretazione il giurista antoniniano si sarebbe riferito nel suo manuale non alla scrittura autografa, come nelle *Res cottidianae*, ma alla scrittura sotto dettatura¹⁰⁶: in questo caso viene considerato autore

¹⁰³ Sul ragionamento analogico cfr. A. MANTELLO, *L'analogia nei giuristi tardo repubblicani ed augustei. Implicazioni dialettico-retoriche e impieghi tecnici*, in *Studi in onore di R. Martini*, II, Napoli, 2009, in particolare 607 e 612, nt. 12.

¹⁰⁴ Non sembra possibile dedurne, come vuole Angela Romano, che il dubbio a proposito dell'attribuzione della proprietà sorgesse anche nel caso di scrittura realizzata in materiale prezioso; cfr. A. ROMANO, *Il 'collegium scribarum' aspetti sociali e giuridici della produzione letteraria tra III e II secolo A.C.*, Napoli, 1990, 4.

¹⁰⁵ U. BARTOCCI, *Aspetti giuridici*, cit., 40-41.

¹⁰⁶ L'ipotesi, secondo cui i due testi gaiani si riferirebbero a due diverse fattispecie di scrittura si fonda, secondo Bartocci, su due argomenti: il primo allude al diverso soggetto presente nei testi, mentre il secondo riguarda il richiamo al *carmen*, all'*historia* e all'*oratio* nelle *Res cottidianae* (U. BARTOCCI, *Aspetti giuridici*, cit., 221-225). Occorre notare, tuttavia, a proposito del primo argomento, che il cambiamento del soggetto riguarda l'intero passaggio, non soltanto il caso della scrittura. Nel secondo libro delle Istituzioni nei §§ 73-78 Gaio conseguentemente impiega la prima persona singolare per il proprietario del supporto come anche per il proprietario della materia nel § 79, e la terza persona singolare per chi edifica, pianta, semina, scrive, dipinge o produce. Tale plastico e conseguente linguaggio corrisponde al carattere didattico dell'opera, mentre il discorso delle *Res cottidianae* (O. LENEL, *'Palingsenesia'*, I, cit., 253-255 [Gai 491]) è, d'altro canto, molto più articolato ed astratto. Gaio ricorre nella maggior parte dei casi alla formulazione impersonale, con eccezione dei casi dell'*implantatio*, in cui una volta in prima persona parla il proprietario del suolo che acquista una pianta altrui, un'altra il proprietario della pianta che viene posta sul suolo altrui, e della *scriptura* in cui lo scrittore parla in prima persona singolare. Non si tratta, tuttavia, del cam-

dell'opera non chi scrive, ma chi detta. Siccome, di regola, quest'ultimo è anche proprietario della carta, l'applicazione del principio generale, secondo Bartocci, serve a garantire la proprietà dell'autore nei confronti dello scriba¹⁰⁷. Il pittore, al contrario, esegue sempre l'intero lavoro di persona, per cui i suoi diritti vengono protetti meglio quando la regola dell'accessione non viene applicata¹⁰⁸.

Tale interpretazione si fonda da un lato su una visione alquanto semplicistica della produzione pittorica nella quale, in verità, furono coinvolte molto spesso più persone. Dall'altro lato, essa contrasta con il tenore del brano, ed in particolare con il richiamo alla *eadem ratio* la quale vale, secondo Gaio, in base alle soluzioni anche nei casi di *inaedificatio*, *implantatio* e *satio*. Non sembra che la tutela della proprietà dell'autore possa essere individuata come *ratio* della soluzione applicata in questi casi.

La regola secondo cui lo scritto cede al supporto è stata enunciata anche da Salvio Giuliano e, sulle sue orme, da Ulpiano nel contesto dell'esibizione dei documenti. Questa poteva, in effetti, essere pretesa dal proprietario del supporto, al quale apparteneva quanto vi fosse scritto¹⁰⁹.

Nelle Istituzioni di Giustiniano che, seguendo un frammento del libro secondo delle *Res cottidianae* (D. 41.1.9.1)¹¹⁰ espressamente in-

biamento della fattispecie, ma di un cambiamento stilistico risultante dalla maggiore complessità del discorso e diversa destinazione dell'opera. Per quanto riguarda il secondo argomento, è difficile affermare almeno per il caso dell'*historia* che la scrittura autografa sia la forma più frequente. Basta ricordare la *Naturalis historia* pliniana. Bartocci non spiega perché Gaio avrebbe tutelato il diritto di proprietà degli autori che dettavano le sue opere, ma non dei compositori dei *carmina* delle *historiae* e *orationes*, i quali scrivevano le loro opere in persona. Inoltre non c'è ragione per supporre che il verbo 'scrivere' in un caso si riferisse alla semplice attività manuale, mentre solo nel secondo anche all'attività intellettuale. Per di più, occorre notare che la soluzione del caso rimane la stessa in entrambe le opere.

¹⁰⁷ U. BARTOCCI, *Aspetti giuridici*, cit., 20, 40-43, 129, 222-225.

¹⁰⁸ U. BARTOCCI, *Aspetti giuridici*, cit., 231.

¹⁰⁹ Ulp. 24 *ad ed. D.* 10.4.3.14: *Aut Iulianus, si quidem mea charta scriptae sint, locum esse huic actioni, quia et vindicare eas possum: nam cum charta mea sit, et quod scriptum est meum est: sed si charta mea non fuit, quia vindicare non possum, nec ad exhibendum experiri: in factum igitur mihi actionem competere*; cfr. U. BARTOCCI, *Aspetti giuridici*, cit., 33-36.

¹¹⁰ C. FERRINI, *Intorno ai passi comuni ai Digesti ed alle Istituzioni*, in E. ALBERTARIO (ed.), *Opere di Contardo Ferrini*, II, Milano, 1929, 201; ID., *Sulle fonti delle Isti-*

staurano l'analogia tra l'*inaedificatio* e la *satio* da una parte, e la *scriptura* dall'altra, viene sottolineato che non soltanto l'inchiostro, ma anche l'intero esemplare scritto (*corpus*) sarebbe acquistato dal proprietario del supporto¹¹¹.

I. 2.1.33: *Litterae quoque, licet aureae sint, perinde chartis membranisque cedunt, acsi solo cedere solent ea quae inaedificantur aut inseruntur: ideoque si in chartis membranisque tuis carmen vel historiam vel orationem Titius scripserit, huius corporis non Titius, sed tu dominus esse iudicaris. sed si a Titio petas tuos libros tuasve membranas esse nec impensam scripturae solvere paratus sis, poterit se Titius defendere per exceptionem doli mali, utique si bona fide earum chartarum membranarumve possessionem nactus est.*

Questo passo dimostra chiaramente che l'assenza del concetto giuridico di proprietà intellettuale, relativo all'opera d'ingegno, si protraeva fino all'epoca giustiniana¹¹². L'inesistenza della proprietà immateriale sull'opera letteraria, distinta dalla proprietà quale diritto reale sul manoscritto come oggetto materiale, è stata qui riconfermata in modo assai chiaro: *si in chartis membranisque tuis carmen vel historiam vel orationem Titius scripserit, huius corporis non Titius, sed tu dominus esse iudicaris*¹¹³. In quanto concreta manifestazione materiale (*corpus*) dell'opera d'ingegno, la scrittura viene acquisita dal proprietario del supporto, mentre dell'opera stessa non si fa cenno. Per tale ragione sembra che anche nel caso della pittura, contrariamente a quanto affermato da Francesco Lucrezi, non fosse il riconoscimento dei diritti d'autore ad aver indotto Gaio, e dopo di lui Giustiniano, ad assegnare il quadro all'artista¹¹⁴.

I casi dell'*inaedificatio*, *implantatio* e *satio*, come quelli della *scriptura* e *pictura*, sono quindi stati accolti nell'ambito d'applicazione della medesima regola, perché illustravano compiutamente il rapporto intercorrente tra supporto, che determinava l'esistenza fisica dell'in-

tuzioni di Giustiniano, in E. ALBERTARIO (ed.), *Opere di Contardo Ferrini*, II, Milano, 1929, 358.

¹¹¹ U. BARTOCCI, *Aspetti giuridici*, cit., 223-225.

¹¹² A. ROMANO, *Il collegium scribarum*, cit., 5-6.

¹¹³ H. KARRASS, *'Scriptura' und 'pictura'*, cit., 31; K. VISKY, *Geistige Arbeit*, cit., 105.

¹¹⁴ Cfr. F. LUCREZI, *La 'tabula picta'*, cit., 253.

sieme, e cosa stesa sulla sua superficie. Siccome la giurisprudenza romana operava mediante fattispecie di valore esemplificativo, in base alle quali i giuristi verificavano la portata delle regole esaminate¹¹⁵, si potrebbe supporre che gli esempi riportati nelle fonti non siano stati scelti a caso, ma piuttosto per illustrare l'estensione della regola *superposita inferioribus cedunt*. Così si giustifica la presenza di tale casistica in manuali elementari, quali le Istituzioni di Gaio e di Giustiniano. Le ipotesi dell'*inaedificatio*, dell'*implantatio* e della *satio* concretizzavano, dunque, il momento della congiunzione con il suolo: mentre il primo caso si sarebbe verificato grazie all'attività umana, i due ultimi sarebbero stati da ascrivere alla forza della natura. La *scriptura* e la *pictura* dovevano, invece, illustrare qualche aspetto della regola, non rivelato dai casi precedenti. Nonostante la distinzione tra cose immobili e mobili avesse in diritto romano, all'infuori dell'usucapione e della tutela possessoria, una rilevanza dogmatica molto scarsa¹¹⁶, sembra che la differenza rispetto ai casi precedenti consistesse nel fatto che il supporto non fosse costituito dal terreno, ma da un mobile¹¹⁷: il giurista cercava, dunque, di sottolineare che la regola sarebbe dovuta funzionare in modo analogo, anche se il supporto fosse un mobile.

Vista, però, la diversità del regime, anche tra *scriptura* e *pictura* doveva esserci qualche differenza, considerata rilevante soltanto da una parte dei giuristi, e proprio questa differenza costituirebbe in ultima analisi la causa della controversia. Nella dottrina romanistica meno recente si poneva a tal proposito in rilievo la possibilità di separare lo scritto dalla pergamena attraverso la copiatura e successiva rimozione del testo¹¹⁸. Atteso che gli argomenti impiegati nel dissidio richiamano spesso il valore della pittura, si può supporre che tale differenza si riconnettesse piuttosto al fatto che, mentre la *scriptura* era di regola meno onerosa rispetto al suo supporto, la pittura all'opposto era di solito molto più costosa¹¹⁹. I giuristi, che consideravano la pit-

¹¹⁵ D. NÖRR, *Spruchregel*, cit., 18-90; L. VACCA, *La giurisprudenza*, cit., 107-111; T. GIARO, *L'art de comparer*, cit., 512-517.

¹¹⁶ P. BONFANTE, *Corso*, II.1, cit., 217-222.

¹¹⁷ H. KARRASS, *'Scriptura' und 'pictura'*, cit., 43.

¹¹⁸ H. KARRASS, *'Scriptura' und 'pictura'*, cit., 26-27.

¹¹⁹ *Ed. de pretiis* 7.9; 7.38-40; 7.69; 18.11-13; cfr. A. POLICHELLI, *Figure sociali merci e scambi nell'edictum diocletiani et collegarum de pretiis rerum venalium*, Napoli, 2001, 24-26.

tura e la scrittura esclusivamente dal punto di vista fisico-materiale, applicavano in entrambi i casi la regola *superposita inferioribus cedunt*. In tal modo, l'attribuzione della proprietà era indipendente dal valore economico delle cose unite. Similmente, Gaio, a proposito della scrittura (Gai 2.77), e Ulpiano, a proposito della congiunzione tra pietre preziose ed oro (Ulp. 20 *ad Sab.* D. 34.2.19.20), pongono in luce l'irrelevanza del valore per determinare la cosa principale. Invece, i giuristi che collocavano in primo piano il rapporto economico, consideravano la pittura come il caso limite dell'applicazione della regola *superposita inferioribus cedunt*. Di conseguenza, la pittura si sottraeva all'applicazione di tale regola, passando a rispecchiare un altro principio¹²⁰, quello secondo cui prevaleva la cosa di maggior valore economico.

3. Il rapporto di valore tra la pittura ed il supporto.

La differenza tra la *scriptura* e la *pictura* può essere, dunque, individuata nel rapporto di valore tra il supporto e ciò che viene steso sulla sua superficie: il supporto era o più dispendioso dello scritto, oppure era di minor valore rispetto alla pittura. In effetti, nel suo commentario editale, Paolo nota che, secondo Labeone e Sabino, il prezzo della pittura dipendeva piuttosto dalla qualità della produzione artistica che non dal valore del materiale utilizzato.

Paul. 7 *ad ed.* D. 50.16.14 pr.: *Labeo et Sabinus existimant, si vestimentum scissum reddatur vel res corrupta reddita sit, veluti scyphi collisi aut tabula rasa pictura, videri rem 'abesse', quoniam earum rerum pretium non in substantia, sed in arte sit positum. item si dominus rem, quae furto sibi aberat, ignorans emerit, recte dicitur res abesse, etiamsi postea id ita esse scierit, quia videtur res ei abesse, cui pretium abest.*

Il giurista severiano riferisce l'opinione di Labeone e Sabino, secondo cui qualora fosse restituito un vestito strappato oppure un'altra cosa deteriorata, ad esempio bicchieri rotti o una tavola con la pittura

¹²⁰ Gai 2.78: *Certe secundum hanc regulam*; Gai. 2 *rer. cott.* D. 41.1.9.2: *Sed ex diverso placuit.*

raschiata, le cose si consideravano 'mancanti', poiché il loro valore non consisteva nel materiale (*substantia*), ma nell'artigianato (*ars*). La medesima conseguenza giuridica aveva luogo se il proprietario avesse riacquistato, senza saperlo, una cosa rubatagli, in quanto si ritenevano inesistenti tutte le cose il valore economico delle quali fosse vanificato.

Come osservava Generoso Melillo, l'identità della cosa dipendeva piuttosto dalla sua funzione economico-sociale che non dalla consistenza fisica, per cui nel lessico giuridico romano si riteneva 'assente' la cosa persistente in senso materiale, ma priva di valore economico¹²¹. In questo modo, un quadro sarebbe potuto venir meno nonostante la persistenza fisica della tavola: sebbene secondo la regola dell'accessione il supporto fosse ritenuto cosa principale, dal punto di vista economico la sussistenza della pittura era determinata dalla componente più preziosa.

Non convince, d'altro canto, il tentativo di spiegare questo brano nella prospettiva della specificazione, come propone Károly Visky, ritenendo che secondo Paolo la pittura costituisse una cosa nuova¹²². Tale ipotesi viene contraddetta da un altro frammento del medesimo commentario editale (21 *ad ed.* D. 6.1.23.3), in cui il giurista sottopone esplicitamente la pittura al regime della regola *superposita inferioribus cedunt*.

Come risulta dal brano riportato in precedenza (Paul. 7 *ad ed.* D. 50.16.14 pr.), Paolo accettava l'opinione, secondo cui nel caso particolare del dipinto raschiato dalla tavola l'esistenza del quadro era determinata dal suo valore economico, cioè dalla pittura; nell'altro brano (Paul. 21 *ad ed.* D. 6.1.23.3), invece, egli si opponeva decisamente sia all'opinione che la tavola fosse acceduta alla pittura, sia, in particolare, all'argomento secondo cui la cosa principale fosse indicata dal maggior valore economico. A prima vista, sembra che i due passi del commentario editale si contraddicano, ma un raffronto più dettagliato di entrambe le ipotesi rivela che la contraddizione è solo apparente.

A tal proposito occorre notare che il dipinto, malgrado sia cosa unitaria (*uno spiritu*), viene in essere attraverso una congiunzione di

¹²¹ G. MELILLO, 'Res abest, res intercidit', in *Studi in onore di C. Sanfilippo*, II, Milano, 1982, 407, anche in Id., *Categorie economiche nei giuristi romani*, Napoli, 2000, 115-124.

¹²² K. VISKY, *Pittura e scultura in diritto romano*, in *Studi in onore di G. Grosso*, IV, Torino, 1971, 342; Id., *Geistige Arbeit*, cit., 132.

tavola e pittura. Per pittura in tale contesto si comprendono i colori e la lavorazione artigianale. Mentre in mancanza della tavola la perdita del quadro è ovvia, vista l'impossibilità dell'autonoma esistenza della pittura, qualora essa venisse raschiata dal suo supporto, sorge la domanda, se il quadro possa ritenersi ancora esistente. Paolo, affermando che il valore di quest'ultimo dipende prevalentemente dalla pittura, decide che la persistenza della tavola non sia sufficiente per dire che esista il quadro. Da tale affermazione non consegue, tuttavia, in modo stringente che il giurista attribuisca – al momento dell'unione – alla pittura il carattere della componente principale rispetto alla tavola. Egli distingue, piuttosto, due elementi necessari per poter affermare l'esistenza del dipinto: quello materiale, determinato dalla tavola, e quello economico, determinato dalla pittura. Di conseguenza un quadro, in quanto cosa unitaria formata da questi due elementi, cessa di esistere qualora venga meno uno di essi, sia quello principale che quello accessorio.

Da un brano tratto dal ventitreesimo libro del commentario editale (D. 6.1.23.3), risulta che il giurista non abbia attribuito il carattere di componente principale alla pittura, bensì alla tavola, considerando l'aspetto materiale come più importante. Paolo menziona, tuttavia, altri giuristi che ritenevano, invece, come principale l'aspetto economico: *quidam contra senserint propter pretium picturae*. Si sosteneva, dunque, in dottrina che il giurista severiano si riferisse qui ai due giuristi riportati nella spiegazione del lemma editale *abesse* (7 ad ed. D. 50.16.14 pr.), ovvero a Labeone e Sabino¹²³. Tale ipotesi viene rafforzata dall'impiego del perfetto *senserint*, che suggerisce un'opinione non più attuale.

Malgrado il suo acume, quest'ipotesi non può essere seguita perché, da un lato, occorre notare che Paolo nel libro settimo del commentario editale cita i giuristi per nome, mentre nel ventitreesimo ricorre ad un'espressione impersonale *quidam*; dall'altro lato, come già accennato, non si possono trarre conclusioni circa l'individuazione della cosa principale in base all'opinione relativa all'*absentia rei*, atteso che in quest'ultimo caso la perdita della cosa si verifica per il venir meno di una componente necessaria, anche se non principale.

¹²³ G. COPPOLA, *In tema di 'tabula picta'*, cit., 407.

In effetti, Paolo riporta – a proposito della tintura – un'opinione labeoniana, fondata su un principio diverso, secondo cui se qualcuno avesse tinto lana altrui con porpora propria, il colorante sarebbe acceduto alla stoffa¹²⁴. Il giurista repubblicano scarta, dunque, in questo caso la rilevante disparità di valore tra porpora e lana, assegnando la lana tinta al proprietario della componente di minor prezzo.

Per quanto riguarda l'interpretazione del lemma editale *abesse*, avanzata da Labeone e Sabino, occorre notare come essa non si limiti ad una semplice comparazione tra i prezzi dei componenti, bensì prenda in considerazione il valore acquisito dalla cosa in seguito alla lavorazione artigianale (*ars*)¹²⁵. Tale opinione viene confermata da un frammento del commentario editale di Ulpiano.

Ulp. 7 ad ed. D. 50.16.13.1: *Res 'abesse' videntur (ut Sabinus ait et Pedius probat) etiam hae, quarum corpus manet, forma mutata est: et ideo si corruptae redditae sint vel transfiguratae, videri abesse, quoniam plerumque plus est in manus pretio, quam in re.*

Entrambi i testi, quello di Paolo e quello di Ulpiano, accolti dai compilatori nel titolo del Digesto *de verborum significatione*¹²⁶, si trovavano originariamente, secondo la ricostruzione leneliana¹²⁷, nelle parti dei loro commentari editali dedicate ai *vadimonia*¹²⁸. I testi ri-

¹²⁴ Paul. 14 ad Sab. D. 41.1.26.2: *Si meam lanam infeceris, purpuram nihilo minus meam esse Labeo ait, quia nihil interest inter purpuram et eam lanam, quae in lutum aut caenum cecidisset atque ita pristinum colorem perdidisset.*

¹²⁵ A. FORCELLINI, voce 'Ars', in *Lexicon totius Latinitatis*⁴, I, Patavii, 1864-1926 (ristampa Bononiae, 1965), 328-329.

¹²⁶ A proposito del senso generale del titolo *de verborum significatione* cfr. M. MARRONE, *Nuove osservazioni su D.50.16 'De verborum significatione'*, in *Sem. Compl.*, VII, 1995, 169-189.

¹²⁷ O. LENEL, 'Palingenesia', I, cit., 978 (Paul. 159); ID., 'Palingenesia', II, cit., 447 (Ulp. 300).

¹²⁸ In particolare sul *vadimonium* cfr. T. GIMENEZ-CANDELA, *Notas en torno al 'vadimonium'*, in *SDHI*, XLVIII, 1982, 126-166; M. LEMOSSE, 'Vadimonium recuperatoribus suppositis', in *RHD*, LXXI, 1993, 39-44; E. METZGER, *Interrupting proceedings 'in iure': 'vadimonium' and 'intertium'*, in *ZPE*, CXX, 1998, 215-225; D. JOHNSTON, 'Vadimonium', the 'lex irnitana', and the edictal commentaries, in U. MANTHE - CH. KRAMPE (ed.), *Quaestiones iuris. Festschrift für J.G. Wolf zum 70. Geburtstag*, Berlin, 2000, 111-123; C. MASI DORIA, 'Aurem vellere', in 'Iuris vincula'. *Studi in onore di M. Talamanca*, V, Napoli, 2001, 315-342; J. PLATSCHEK, 'Vadimonium factum Numero Negidio', in *ZPE*, CXXXVII, 2001, 281-291; D. CLOUD, *Some thoughts on 'vadimo-*

guardavano, quindi, probabilmente la locuzione *rem furto abesse*¹²⁹. Considerato il lessico dei testi, sembra probabile l'impiego del medesimo modello da parte di entrambi i giuristi severiani¹³⁰. Questi utilizzavano, in effetti, i commentari edittali di Labeone, Sabino e Pedio allestiti, tuttavia, prima della redazione giuliana dell'editto¹³¹: secondo Cristina Giachi, il commentario paolino sarebbe più fedele ai modelli antichi per quanto riguarda la costruzione, atteso che esso partiva dall'elencazione dei casi tipici, ricondotti in seguito ad una regola generale, mentre il commentario di Ulpiano sarebbe più sintetico, riportando soltanto la regola¹³².

Secondo quest'ultimo giurista vanno ritenute assenti le cose di cui, rimasto il corpo, sia cambiata la forma e, quindi, le cose restituite danneggiate oppure trasfigurate dovevano considerarsi inesistenti, perché di regola (*plerumque*) il loro valore economico consisteva nell'esecuzione artistica piuttosto che nel solo materiale utilizzato. L'espressione ulpiana *in manus*, che indica l'abilità di fare o perfezionare gli oggetti, riguardando, in particolare, le abilità meccaniche e le capacità d'esercizio delle discipline liberali, corrisponde alla locuzione *in arte*, impiegata da Paolo¹³³.

Ulpiano, dichiarando la permanenza della forma come decisiva per l'esistenza della cosa il cui prezzo dipende dall'esecuzione artistica, si riferisce alle opinioni dei due giuristi più antichi: Masurio Sabino e Sesto Pedio¹³⁴. Quest'ultimo probabilmente citava con consenso l'opinione di Sabino, commentando la casistica riportata nel passo paolino sopra menzionato, in cui al fianco di Sabino viene richiamato Labeone¹³⁵.

nium', in ZSS, CXIX, 2002, 143-176; J. PLATSCHER, *Studien zu Ciceros Rede für P. Quinctius*, München, 2005, 44-57, 76-88, 258-263.

¹²⁹ O. LENEL, 'Edictum perpetuum', Leipzig, 1927 (ristampa Aalen, 1974) 85, §§ 17-24.

¹³⁰ G. MELILLO, 'Res abest', cit., 406.

¹³¹ C. GIACHI, *Studi su Sesto Pedio. La tradizione, l'editto*, Milano, 2005, 397.

¹³² C. GIACHI, *Studi*, cit., 397-398 e nt. 94, 446.

¹³³ A. FORCELLINI, voce 'Manus' (33), in *Lexicon totius Latinitatis*⁴, III, Patavii, 1864-1926 (ristampa Bononiae, 1965), 179-182; voce 'Manus', in TLL, VIII, Lipsiae, 1936-1966, 355-358.

¹³⁴ Circa la collocazione di tale opinione all'interno del commentario edittale di Sesto Pedio cfr. C. GIACHI, *Studi*, cit., 341, 392-396.

¹³⁵ C. GIACHI, *Studi*, cit., 394-395.

Sembra che, circa la questione dell'*absentia rei*, vi fosse un'opinione unanime dal I al III secolo d.C. al di là dalle controversie scolastiche relative alla individuazione della componente principale nel caso di congiunzione¹³⁶. I due giuristi severiani sopra citati condividevano, infatti, l'opinione dei loro predecessori, secondo cui la perdita del valore economico causava anche la perdita dell'oggetto. Tale soluzione rimaneva, tuttavia, senza impatto sul problema avente ad oggetto la determinazione della componente principale, la quale andava individuata, secondo Paolo, ad un livello puramente materiale (Paul. 21 *ad ed.* D. 6.1.23.3), mentre per Ulpiano su quello funzionale (Ulp. 20 *ad Sab.* D. 34.2.19.13; Ulp. 20 *ad Sab.* D. 34.2.19.20).

Entrambi i giuristi severiani menzionano, tuttavia, un'opinione secondo cui la cosa principale viene individuata in base al criterio del prezzo e, in più, formulano pareri contrastanti con tale opinione. Per Ulpiano, basta citare 20 *ad Sab.* D. 34.2.19.20 (*hoc spectamus, quae res cuius rei ornandae causa fuerit adhibita, non quae sit pretiosior*), mentre per Paolo si veda 21 *ad ed.* D. 6.1.23.3 (*quidam contra senserint propter pretium picturae*).

L'opinione, secondo cui la cosa principale poteva essere determinata in base al valore economico, era ritenuta infondata già attorno alla metà del II secolo d.C. da Gaio (Gai 2.78): *vix idonea ratio redditur*. Per di più, analizzando il caso, del tutto paragonabile, della *scriptura*, Gaio sottolineava che la cosa principale non si sarebbe potuta determinare in base al suo prezzo (Gai 2.77)¹³⁷. La medesima idea di comparazione tra il valore del quadro e quello della tavola ritorna nelle Istituzioni di Giustiniano (I. 2.1.34), dove la stridente inopportunità dell'assegnazione del quadro al proprietario della tavola è sostenuta per mezzo della *reductio ad absurdum*, secondo cui sarebbe ridicolo *picturam Apellis vel Parrhasii in accessionem vilissimae tabulae cedere*¹³⁸.

¹³⁶ G. MELILLO, 'Res abest', cit., 407.

¹³⁷ Gai 2.77: *Eadem ratione probatum est, quod in chartulis sive membranis meis aliquis scripserit, licet aureis litteris, meum esse, quia litterae chartulis sive membranis cedunt. itaque si ego eos libros easque membranas petam nec impensam scripturae solvam, per exceptionem doli mali summoveri potero.*

¹³⁸ Giustamente osserva TH. MAYER-MALY, *Spezifikation*, cit., 138, che Giustiniano non parla semplicemente del prezzo del lavoro, ma piuttosto del valore dell'individuale capacità artistica, per cui la motivazione della decisione non aveva carattere sociale.

Siccome l'argomento del prezzo poggiava sulla relazione tra il valore della pittura e quello della tavola, sorge la questione se l'eccezione alla regola *superposita inferioribus cedunt* fosse ammessa in via generale per tutti i casi della pittura o, invece, soltanto per quelli in cui il prezzo del dipinto avesse superato quello della tavola in maniera notevole¹³⁹. Accettando quest'ultima ipotesi, viste le diverse capacità artigianali e l'eventuale uso di materiali preziosi, quali il marmo e l'avorio, come supporto della pittura, è concepibile anche una situazione opposta.

Tutto sommato, il punto cruciale del dissidio intorno alla *tabula picta* divergeva notevolmente da quello della controversia sulla specificazione. Mentre quest'ultima riguardava unicamente l'identità della cosa, il primo concerneva la possibilità di disapplicare la regola *superposita inferioribus cedunt* per ragioni economico-pratiche, vale a dire a causa della sproporzione tra i prezzi dei singoli componenti della cosa congiunta. Il caso della *tabula picta* rappresenta, quindi, un tentativo di limitare la portata di una regola astratta e dogmatica per adattare la soluzione concreta alla realtà economica.

4. Il percorso della controversia sulla 'tabula picta'.

Il dissidio sulla *tabula picta* è stato talvolta interpretato in dottrina in relazione al preteso cambiamento della funzione del lavoro pittorico nella società romana¹⁴⁰. In particolare, secondo Lucrezi, la controversia giurisprudenziale avrebbe rispecchiato il graduale miglioramento della posizione sociale dei pittori nel corso del processo iniziato ai tempi di Gaio e terminato sotto Giustiniano con «la vittoria dell'arti-

¹³⁹ Tale domanda si poneva H. KARRASS, 'Scriptura' und 'pictura', cit., 51 e nt. 363, con riferimenti alla dottrina precedente; secondo TH. MAYER-MALY, *Nuove ipotesi in tema di 'tabula picta'*, Recensione a F. LUCREZI, *La 'tabula picta' tra creatore e fruitore*, Napoli, 1984, in *Labeo*, XXXII, 1986, 81, i giuristi favorevoli al pittore vedevano la relazione tra la tavola e la pittura nella prospettiva del valore commerciale, a differenza di quelli favorevoli al proprietario della tavola, che interpretavano questa relazione come una relazione fisica. Quindi, dal primo punto di vista la proprietà viene attribuita al pittore, essendo il suo apporto di maggior valore economico.

¹⁴⁰ T.G. WATKIN, *Tabula picta*, cit., 383; F. LUCREZI, *La 'tabula picta'*, cit., 19-20.

sta»¹⁴¹. Pur accogliendo in linea di principio la tesi che il percorso del dissidio sulla *tabula picta* si riconnetteva in un certo senso alla valutazione sociale della pittura e dei pittori, non posso essere seguite le spiegazioni di Lucrezi relative al senso di questi cambiamenti¹⁴².

Le ragioni dell'eccezione alla regola *superposita inferioribus cedunt*, che verranno identificate da Paolo nel prezzo della pittura (Paul. 21 ad ed. D. 6.1.23.3: *propter pretium picturae*), sono state già rifiutate da Gaio attorno alla metà del II secolo d.C.

Gai 2.78: *Sed si in tabula mea aliquis pinxerit veluti imaginem, contra probatur; magis enim dicitur tabulam picturae cedere. cuius diversitatis vix idonea ratio redditur; certe secundum hanc regulam si me possidente petas imaginem tuam esse, nec solvas pretium tabulae, poteris per exceptionem doli mali summoverti; at si tu possideas, consequens est, ut utilis mihi actio adversum te dari debeat; quo casu nisi solvam impensam picturae, poteris me per exceptionem doli mali repellere, utique si bonae fidei possessor fueris. illud palam est, quod si ve tu subripueris tabulam sive alius, competit mihi furti actio.*

È stato proposto in dottrina di intendere la parola *magis* nel senso di maggioranza numerica¹⁴³, ma il significato quantitativo non risulta da questo brano né viene corroborato dall'uso gaiano della parola¹⁴⁴. Nonostante che *magis* indichi di solito quella delle due opinioni contrastanti, alla quale aderisce l'autore¹⁴⁵, sembra più plausibile che l'espressione *magis dicitur* nel passo ora citato designi l'opinione sostenuta prevalentemente, che non quella personale di Gaio, perché il giurista afferma di ignorare una ragione idonea dell'eccezione prospettata per la pittura (*cuius diversitatis vix idonea ratio redditur*)¹⁴⁶.

¹⁴¹ F. LUCREZI, *La 'tabula picta'*, cit., 229.

¹⁴² F. LUCREZI, *La 'tabula picta'*, cit., 19-22.

¹⁴³ F. LUCREZI, *La 'tabula picta'*, cit., 34.

¹⁴⁴ L. LABRUNA - E. DE SIMONE - S. DI SALVO (ed.), *Lessico di Gaio*, I, Napoli, 1985.

¹⁴⁵ H.G. HEUMANN - E. SECKEL, voce 'Magis', in *Handlexicon*, cit., 325-326.

¹⁴⁶ Un'espressione simile si trova nelle Istituzioni gaiane nel contesto del dissenso tra le scuole giuridiche sulla validità del legato disposto sotto condizione impossibile (Gai 3.98). Per i Sabiniani tale legato, a differenza dalla stipulazione, sarebbe valido; secondo i Proculiani, l'invalidità avrebbe travolto l'intera disposizione, Gaio adopera l'espressione *et sane vix idonea diversitatis ratio reddi potest*, allo scopo di sottolineare

Di conseguenza, va escluso che *magis* comprovi in questo passo la propensione personale del giurista antoniniano per l'opinione favorevole al pittore¹⁴⁷.

È noto come Gaio, soprattutto nelle sue Istituzioni, riportasse spesso, forse ad uso scolastico, opinioni molto conservatrici o addirittura antiquate¹⁴⁸; non è da escludersi, pertanto, che pure la sua analisi della *tabula picta*, fatta negli anni Sessanta del II secolo d.C., non fosse più attuale e che, quindi, l'orientamento in parola fosse ormai superato.

Tuttavia, questo sospetto può essere neutralizzato dal fatto che l'opinione favorevole al pittore era presentata da Gaio come dottrina vigente anche nelle *Res cottidianae*.

Gai. 2 *rer. cott.* D. 41.1.9.2: *Sed non uti litterae chartis membranisque cedunt, ita solent picturae tabulis cedere, sed ex diverso placuit tabulas picturae cedere. utique tamen conveniens est domino tabularum adversus eum qui pinxerit, si is tabulas possidebat, utilem actionem dari, qua ita efficaciter experiri poterit, si picturae impensam exsolvat: alioquin nocebit ei doli mali exceptio: utique si bona fide possessor fuerit qui solverit. adversus dominum vero tabularum ei qui pinxerit rectam vindicationem competere dicimus, ut tamen pretium tabularum inferat: alioquin nocebit ei doli mali exceptio.*

Pure questa volta viene rilevata l'antitesi tra scrittura e pittura, nonché reso chiaro che secondo Gaio, in linea di principio, anche l'ultimo caso sarebbe dovuto accordarsi alla regola *superposita inferioribus cedunt* che governava tutte le ipotesi di congiunzione, non soltanto con il suolo, ma anche con altri tipi di supporto: *sed non uti litterae chartis membranisque cedunt, ita solent picturae tabulis cedere, sed ex diverso placuit tabulas picturae cedere*.

Soltanto una trentina d'anni più tardi, Paolo avrebbe presentato nel suo commentario all'editto, scritto probabilmente nel decennio tra

nell'opinione sabiniana la mancanza di fondamento logico (cfr. C. COSENTINI, *Conditio impossibilis*, Milano, 1952, 169).

¹⁴⁷ Così anche: G.G. ARCHI, *L'Epitome Gai*, cit., 246; P. BONFANTE, *Corso*, II.2, cit., 111; M. KASER, *Tabula picta*, cit., 34.

¹⁴⁸ J. MACQUERON, *Storia del diritto ed arcaismo in Gaio*, in *Gaio nel suo tempo. Atti del Simposio Romanistico*, Napoli, 1966, 76-81.

il 180 e il 190 d.C.¹⁴⁹, l'opinione favorevole al pittore come minoritaria. Per di più, egli respinse l'argomento desumibile dal prezzo in quanto inadeguato, sostenendo l'opinione secondo cui la *pictura*, ugualmente alla *scriptura*, segue la condizione giuridica del supporto, visto che quest'ultimo avrebbe determinato l'esistenza fisica dell'insieme¹⁵⁰.

Paul. 21 *ad ed.* D. 6.1.23.3: *Sed et id, quod in charta mea scribitur aut in tabula pingitur, statim meum fit: licet de pictura quidam contra senserint propter pretium picturae: sed necesse est ei rei cedi, quod sine illa esse non potest.*

Il brano faceva parte del ventunesimo libro del commentario paulino all'editto, dedicato alla *rei vindicatio*¹⁵¹. Dopo aver affermato che la cosa composta spetta al proprietario della sua componente principale (Lenel, *Pal. Paul.* 328 = D. 6.1.23.1), Paolo sottolinea che anche le lettere e pitture accedono al supporto, ritenuto principale, poiché né scritto né dipinto avrebbero potuto esistere indipendentemente da esso.

Paolo ricorda, comunque, che alcuni giuristi (*quidam*) consideravano all'inverso la pittura come cosa principale rispetto alla tavola. Egli reputa tale opinione minoritaria, inaccettabile e, probabilmente, non più attuale, come si evince dal perfetto *senserint*, insistendo invece sull'opinione opposta come addirittura necessaria sul piano dogmatico.

Secondo il giurista severiano, non sarebbe giustificato ammettere un'eccezione alla regola *superposita inferioribus cedunt*, sia pure a causa del valore molto più elevato della pittura rispetto a quello della tavola. Si può concludere, quindi, che il lavoro del pittore riveste per Paolo un significato minore che per Gaio il quale, malgrado giudicasse inadeguate le ragioni della tesi favorevole all'artista, ne accettava le conclusioni in quanto opinione dominante. Tutto sommato, tra la metà e la fine del II secolo d.C., piuttosto che il rafforzamento della posizione proprietaria del pittore sull'opera del suo ingegno, s'incontrano

¹⁴⁹ D. LIEBS, *Jurisprudenz*, in R. HERZOG - P. LEBRECHT SCHMIDT, *Handbuch der lateinischen Literatur der Antike*, IV, München, 1997, 83-217.

¹⁵⁰ Vedi *supra* 96-99.

¹⁵¹ O. LENEL, *Palingensia*, I, cit., 1003 (Paul. 328).

prese di posizione giurisprudenziali sempre meno propense a tutelarne i diritti.

La successiva vicenda della controversia seguì un percorso diverso nella parte occidentale e in quella orientale dell'Impero romano. In Occidente ritroviamo, all'inizio del VI secolo d.C.¹⁵², l'opinione a favore del proprietario della tavola, riportata nella cosiddetta *Epitome Gai*, una rielaborazione del manuale gaiano destinata alla prassi, che costituisce parte della *Lex Romana Visigothorum*, compilazione visigotica ordinata dal re Alarico II e pubblicata all'inizio dell'anno 506¹⁵³.

La tradizionale tesi, secondo cui tale codificazione fosse destinata esclusivamente alla popolazione romana del regno¹⁵⁴, è stata recentemente mitigata nel senso che soltanto una parte delle sue norme poteva essere applicata secondo il principio di personalità del diritto¹⁵⁵. Dal *commonitorium* alla *Lex Romana Visigothorum* risulta che le disposizioni normative contenutevi sono state aggiornate, e che la commissione alariciana ha espunto tutte le controversie giurisprudenziali presenti nei testi utilizzati. È interessante osservare che, nonostante l'*Epitome* si basi sulle Istituzioni di Gaio, la soluzione prospettata per il problema della *tabula picta* è chiaramente opposta a quella ritenuta prevalente nel manuale gaiano¹⁵⁶.

Nella letteratura romanistica rimane discusso, se il testo dell'*Epitome* sia stato scritto dai compilatori alariciani, oppure ripreso da una precedente parafrasi postclassica del manuale gaiano¹⁵⁷. Le numerose

¹⁵² F. WIEACKER, RRG, II, cit., 246 data l'*Epitome* alla seconda metà del V secolo d.C.

¹⁵³ TH. MOMMSEN, 'Theodosiani libri XVI etc.', I.1 (Prolegomena), XXXII: *explanate anno XXII regnante domino Alarico rege, ordinate viro illustri Goiarico comite*.

¹⁵⁴ F. WIEACKER, RRG, II, cit., 253.

¹⁵⁵ E. CORTESE, *Il diritto nella storia*, cit., 55-60; G. POLARA, 'Lex Romana', cit., 2, 4.

¹⁵⁶ Emilio Albertario ritiene che questo cambiamento sia dovuto a una modernizzazione del testo gaiano in accordo con l'opinione dominante nell'Occidente postclassico, cfr. E. ALBERTARIO, *Sulla 'Epitome'*, cit., 274.

¹⁵⁷ L'opinione secondo cui l'*Epitome Gai* è interamente opera dei compilatori alariciani, i quali non si sarebbero serviti delle parafrasi precedenti, era sostenuta da M. CONRAT COHN, *Die Entstehung des westgotischen Gaius*, Amsterdam, 1905 (ristampa Wiesbaden, 1967). Più convincenti sembrano, però, gli argomenti secondo cui il Gaio visigotico riposa non direttamente sulle Istituzioni, ma su una loro parafrasi precedente; così G.G. ARCHI, *L'Epitome Gai*, cit., 39-55; H.L.W. NELSON, *Überlieferung Aufbau und Still von 'Gai Institutiones'*, Leiden, 1981, 123-139; J.H.A. LOKIN, *Quelques remarques*, cit., 257-258.

prove addotte in dottrina a favore della tesi a tenore della quale il *Liber Gai* non riposerebbe direttamente sull'originale gaiano, ma su una sua parafrasi¹⁵⁸, inducono a ritenere che la regola secondo cui la pittura apparteneva al proprietario della tavola non sia stata introdotta *ex novo* da Alarico II. Inoltre, a causa del clima politico in cui apparve la *Lex Romana Visigothorum*, gli interventi legislativi dell'epoca si incentravano per lo più su questioni d'ordine religioso¹⁵⁹. Visto d'altro canto il tempo breve, nel quale la compilazione è stata terminata¹⁶⁰, è lecito presumere lo scarso interesse dei compilatori alariciani per le regolazioni riguardanti le questioni di dettaglio relative alla disciplina dei diritti reali. La modifica del frammento concernente la *tabula picta* costituisce, però, una prova che l'opinione riportata da Gaio nella sua opera originale era in progresso di tempo caduta in disuso.

Gai Ep. 2.1.4: *Item regulariter constitutum est, ut superposita inferioribus cedant: id est ut, si quis in solo nostro, sine nostro permisso, domum aedificaverit, ad eum cuius terra est, domus aedificata perineat: vel si aliquis in agro nostro arbores aut vineas vel plantas quascumque posuerit, similiter superficies solo cedat; vel si messem in campo seminaverit, omnia haec, quae in terram alienam iactantur domino terrae adquirantur. quod et de chartis vel pergamenis, si in alienis scribat, licet aureis aut argenteis litteris, similiter eius est scriptura, cuius chartae aut pergamena fuerint. quod et de tabula, hoc est si aliquis in tabula mea picturam fecerit, observatur, quia statutum est, ut tabulae pictura cedat.*

L'ambito d'applicazione della regola *superposita inferioribus cedunt* è condizionato nell'*Epitome* dalla locuzione *sine nostro permisso*. Soltanto ciò che è stato posto sulla superficie altrui senza il permesso

¹⁵⁸ G.G. ARCHI, *L'Epitome Gai*, cit., 39-55; H.L.W. NELSON, *Überlieferung*, cit., 123-139; J.H.A. LOKIN, *Quelques remarques*, cit., 257-258; ne dubita però F. WIEACKER, RRG, II, cit., 246.

¹⁵⁹ E.F. BRUCK, *Caesarius of Arles and the 'Lex Romana Visigothorum'*, in *Studi in onore di V. Arangio-Ruiz*, I, Napoli, 1953, 201-217; G. POLARA, 'Lex Romana', cit., 3.

¹⁶⁰ Si presume in base all'introduzione che la compilazione è stata realizzata in 36 giorni tra il 1 gennaio 505 ed il 2 febbraio dello stesso anno (N. KREUTER, *Römisches Privatrecht im 5. Jh. N. Chr. Die 'Interpretatio' zum westgotischen 'Gregorianus' und 'Hermogenianus'*, Berlin, 1993, 21).

del proprietario sarebbe, dunque, acceduto alla proprietà del supporto. Questa condizione, che trae origine dai trattati conclusi tra i Romani e popoli barbari sulla proprietà del suolo, è stata inclusa anche nel Codice Euriciano, compilato attorno all'anno 472 nel regno visigotico¹⁶¹.

L'applicazione della regola sui *superposita* al caso della pittura viene sottolineata nell'Epitome dalla locuzione *quia statutum est*¹⁶². Non si tratta, quindi, del parere personale di alcuni giuristi, sia pure maggioritario, come quello riportato nel manuale gaiano (Gai 2.78), ma piuttosto di una norma originariamente di natura consuetudinaria ed ora fissata in via legislativa¹⁶³. Tuttavia, è significativa l'esigenza, avvertita dall'epitomatore, di dare risalto al fatto che anche per la pittura si sarebbe dovuta osservare la medesima regola.

Per quanto riguarda la parte orientale dell'Impero romano, sembra pensabile che anche al suo interno prevalessse, nell'età postclassica e fino al VI secolo d.C., la soluzione favorevole al proprietario della tavola, visto che il manuale gaiano subiva, nelle sue parafrasi, come quella giunta ai compilatori alariciani, cambiamenti orientati nel senso dell'opinione paolina (Paul. 21 *ad ed.* D. 6.1.23.3).

Soltanto ai tempi di Giustiniano riapparve l'opinione favorevole al pittore, dominante – a quanto pare – ai tempi di Gaio: essa è stata espunta sia nel Digesto (D. 41.1.9.2), sia nelle Istituzioni giustinianee (I. 2.1.34).

Gai. 2 *rer. cott.* D. 41.1.9.2: *Sed non uti litterae chartis membranisque cedunt, ita solent picturae tabulis cedere, sed ex diverso placuit tabulas picturae cedere. utique tamen conveniens est domino tabularum adversus eum qui pinxerit, si is tabulas possidebat, utilem actionem dari, qua ita efficaciter experiri poterit, si picturae impensam exsolvat:*

¹⁶¹ F. WIEACKER, *RRG*, II, cit., 252-253, secondo D. LIEBS, *Römische Jurisprudenz in Gallien (2. bis 8. Jahrhundert)*, Berlin, 2002, 130, esso sarebbe emanato invece intorno all'anno 475.

¹⁶² Le espressioni *statutum est* e *constitutum est* non alludevano probabilmente ad una costituzione imperiale, ma piuttosto a regole consuetudinarie, consolidate attraverso l'antico uso. Anche questo richiamo a norme consuetudinarie distingue l'Epitome dalle Istituzioni, nelle quali Gaio di solito cerca il fondamento nella *naturalis ratio*, cfr. M. CONRAT COHN, *Die Entstehung*, cit., 8 nt. 30; G.G. ARCHI, *L'Epitome Gai*, cit., 238.

¹⁶³ G.G. ARCHI, *L'Epitome Gai*, cit., 238.

alioquin nocebit ei doli mali exceptio: utique si bona fide possessor fuerit qui solverit. adversus dominum vero tabularum ei qui pinxerit rectam vindicationem competere dicimus, ut tamen pretium tabularum inferat: alioquin nocebit ei doli mali exceptio.

I. 2.1.34: *Si quis in aliena tabula pinxerit, quidam putant tabulam picturae cedere: alii videtur picturam, qualiscumque sit, tabulae cedere. sed nobis videtur melius esse tabulam picturae cedere: ridiculum est enim picturam Apellis vel Parrhasii in accessionem vilissimae tabulae cedere. unde si a domino tabulae imaginem possidente is qui pinxit eam petat nec solvat pretium tabulae, poterit per exceptionem doli mali summoverti: at si is qui pinxit possideat, consequens est, ut utilis actio domino tabulae adversus eum detur, quo casu, si non solvat impensam picturae, poterit per exceptionem doli mali repelli, utique si bona fide possessor fuerit ille qui picturam imposuit. illud enim palam est, quod, sive is qui pinxit subripuit tabulas sive alius, competit domino tabularum furti actio.*

Il brano delle Istituzioni di Giustiniano, pubblicate nell'anno 533, riporta entrambe le opinioni giurisprudenziali sulla *tabula picta*, ponendole sullo stesso piano, sicché nessuna è designata come dominante. È la libera scelta dell'imperatore, segnalata con la locuzione *nobis videtur melius esse*, ad assegnare la prevalenza alla soluzione favorevole al pittore.

Sebbene la parte finale del testo sia basata, come la maggior parte delle Istituzioni di Giustiniano, sul manuale gaiano¹⁶⁴, vi sono nelle prime due frasi notevoli divergenze che permettono di scorgere le diversità dottrinali riscontrabili tra Gaio e Triboniano. Sul piano formale va notato che, mentre Gaio (Gai 2.78) cercava di esporre il problema con un frasario semplice e plastico, utilizzando la prima persona singolare (*ego*) per il proprietario della tavola e la seconda persona (*tu*) per il pittore, Giustiniano parla sempre in terza persona (I. 2.1.34: *si quis in aliena tabula pinxerit*).

¹⁶⁴ Secondo C. FERRINI, *Sulle fonti*, cit., 358, la prima parte di I. 2.1.34 sarebbe derivata dal frammento delle *res cottidianae* (D. 41.1.9.2) piuttosto che dalle Istituzioni (Gai 2.78), la parte successiva sarebbe dovuta ai compilatori giustinianei, mentre la parte finale sarebbe basata, con alcune modifiche, su Gai 2.78.

Inoltre, nelle Istituzioni giustiniane manca quel collegamento tra i casi della pittura e della scrittura, il quale nel manuale gaiano tendeva a mettere in risalto la stravaganza dell'opinione, a suo tempo dominante, favorevole al pittore. Mentre Gaio non trovava una giustificazione idonea per l'opinione *pro pictore*, Giustiniano l'asseconda con un argomento *ad absurdum*¹⁶⁵: gli sembra infatti ridicola la regola secondo cui un quadro di maestri quali Apelle o Parrasio accedesse ad una tavola priva di valore. La ragione che spinge Giustiniano a risolvere il caso della pittura contrariamente alla regola *superposita inferioribus cedunt* è, dunque, costituita dal valore artistico del dipinto¹⁶⁶.

Due pittori efeseni, Parrasio, attivo tra il V ed il IV secolo a.C.¹⁶⁷ ed Apelle, attivo nella prima metà del IV secolo a.C.¹⁶⁸, richiamati da Giustiniano per sottolineare il contrasto tra l'alto valore dell'opera pittorica e quello scarso della tavola, appaiono spesso nella letteratura antica come tipici esempi di pittori celebri. Ciò nonostante, non vi sono indizi per accettare l'opinione, avanzata in dottrina, che l'argomento *ad absurdum* che contrasta il valore di una pittura eseguita da Apelle o Parrasio con la viltà del supporto sia di origine classica¹⁶⁹.

Nonostante l'accoglimento della soluzione favorevole al pittore nelle Istituzioni di Giustiniano, si sono preservate nel Digesto entrambe le opinioni contrastanti: quella incline a valorizzare l'opera nel titolo *de acquirendo rerum dominio* (D. 41.1.9.2), e quella più favorevole al proprietario della tavola nel titolo *de rei vindicatione* (D. 6.1.23.3). Ancora nei Basilici è riportata l'opinione paolina a favore del proprietario della tavola (Bas. 15.1.23.3), scartata da Giustiniano come illogica. Anche per questo motivo sembra molto probabile che la decisione giustiniana favorevole al pittore non derivasse da uno

¹⁶⁵ Sopra questo tipo di argomentazione presso i giuristi romani cfr. P. CAPONE, *Valore ed uso giurisprudenziale di 'absurdus/e'*, in *SDHI*, LXIII, 1997, 197-257; A. WACKE, *Zur Folgen-Berücksichtigung bei der Entscheidungsfindung, besonders mittels 'deductio ad absurdum'*, in *Mélanges F. Sturm*, I, Liège, 1999, 547-568; Id., *'Ne occasio sit maioris tumultus faciendi': Absurditätsargument und Folgenberücksichtigung in römischen Recht (Zweiter Teil)*, in *Een Rijk Gerecht, Opstellen aangeboden aan P.L. Nève*, Nijmegen, 1998, 585-602; T. GIARO, *Absurditätsargumente in der römischen Jurisprudenz. Ein Überblick*, in *OIR*, XI, 2006, 31-61.

¹⁶⁶ TH. LAYER-MALY, *Spezifikation*, cit., 138.

¹⁶⁷ G. LIPPOLD, voce *'Parrasios'* (3), in *RE*, XVIII.4, Stuttgart, 1949, 1874-1880.

¹⁶⁸ K. DZIATKO, voce *'Apelles'* (13), in *RE*, I.2, Stuttgart, 1894, 2689-2692.

¹⁶⁹ T. GIARO, *Absurditätsargumente*, cit., 42; T. LEESEN, *Romeinse schilderkunst*, cit., 126-127.

sviluppo sociale rettilineo, come suppone Francesco Lucrezi¹⁷⁰, ma esprimesse piuttosto il giudizio personale dell'Imperatore (Th.2.1.34: ὁ δὲ ἡμέτερος βασιλεὺς τὴν προτέρων μᾶλλον ἐδέξατο γνώμην). Per di più, non sembra che essa fosse stata accolta immediatamente dai giuristi bizantini, visto che il testo di Paolo non è stato modificato, né nel Digesto né nei Basilici.

A guisa di conclusione si può affermare, circa il percorso della controversia, che l'eccezione alla regola *superposita inferioribus cedunt* veniva applicata almeno da una parte dei giuristi al caso della *tabula picta* più o meno fino alla metà del II secolo d.C. per mitigarla, qualora questa contrastasse con la realtà economica. Consolidatosi, di pari passo con l'aumento degli aspetti sistematici della giurisprudenza, il ruolo della coerenza dogmatica¹⁷¹, l'originaria motivazione della deroga non era più ritenuta sufficiente per scavalcare il principio dell'accessione al supporto. Di conseguenza, probabilmente già a partire dalla fine del II secolo sino all'epoca di Giustiniano, la regola *superposita inferioribus cedunt* venne rigorosamente applicata a tutti i casi che ricadevano sotto la sua portata, incluso quello della pittura. A mio parere, contrariamente alla ricostruzione storica proposta da Lucrezi¹⁷², dalla vicenda del dissidio giurisprudenziale sulla *tabula picta* non si può, dunque, dedurre un graduale miglioramento della posizione sociale e giuridica del pittore che, nell'ottica dei giuristi romani, per l'intera durata del contrasto appare artigiano, piuttosto che artista.

È difficile spiegare le ragioni per cui Giustiniano riprese l'antica opinione criticata da Gaio e respinta da Paolo. Si possono indicare due possibili motivi: in primo luogo, la nota tendenza giustiniana a recuperare le opinioni dei giuristi classici in tutta la loro varietà¹⁷³; in secondo luogo, gli inizi del dibattito teologico sul ruolo delle immagini sacre, cagionato dalla comparsa nel VI secolo d. C. delle icone con la loro crescente funzione liturgica¹⁷⁴.

¹⁷⁰ F. LUCREZI, *La 'tabula picta'*, cit., 250-272.

¹⁷¹ D. NÖRR, *'Divisio' und 'partitio'*, Berlin, 1972, 49-56; W. FIKENTSCHER, *Methoden des Rechts in vergleichender Darstellung*, I, Tübingen, 1975, 362; diversamente T. GIARO, *Über methodologische Werkmittel der Romanistik*, in *ZSS*, CV, 1988, 220.

¹⁷² F. LUCREZI, *La 'tabula picta'*, cit., 229-278.

¹⁷³ K.-H. SCHINDLER, *Justinians Haltung zur Klassik. Versuch einer Darstellung an Hand seiner Kontroversen entscheidenden Konstitutionen*, Köln - Graz, 1966.

¹⁷⁴ N.H. BAYNES, *The Icons Before Iconoclasm*, in *The Harvard Theological Review*, XLIV, 1951, 93-106; P.J. ALEXANDER, *Hypatius of Ephesus. A Note on Image*

5. Il risarcimento.

Se si prendono in considerazione le soluzioni prospettate per il risarcimento del danno dai giuristi apparentemente favorevoli al pittore, diventa ancora più evidente che, dal punto di vista di quest'ultimo, l'acquisto del diritto di proprietà sul quadro non aveva grande rilevanza pratica. Siccome il proprietario della tavola era fornito di paralleli mezzi processuali, quali la *rei vindicatio utilis* e la *exceptio doli*, il pittore non risultava minimamente privilegiato, nonostante gli fosse attribuita la proprietà del quadro.

I giuristi, che applicavano rigidamente la regola *superposita inferioribus cedunt*, non sentivano, invece, alcun bisogno di tutelare in modo particolare il pittore, concedendogli un'eccezione di dolo nel caso di mancato risarcimento del costo di lavoro e dei materiali utilizzati secondo lo stesso modello previsto nei casi dell'*inaedificatio*, dell'*implantatio*, della *satio* e della *scriptura*. Questo modello, presentato da Gaio nelle sue Istituzioni (Gai 2.76)¹⁷⁵, attribuiva al proprietario del supporto la rivendica che, in mancanza del rimborso delle spese sostenute da chi costruiva, impiantava o seminava, veniva respinta per mezzo dell'eccezione di dolo. Al caso della *tabula picta* il giurista antoniniano applicava invece uno schema del risarcimento diverso:

Gai 2.78: *Si me possidente petas imaginem tuam esse, nec solvas pretium tabulae, poteris per exceptionem doli mali summoveri; at si tu possideas, consequens est, ut utilis mihi actio adversum te dari debeat; quo casu nisi solvam inpensam picturae, poteris me per exceptionem doli mali repellere, utique si bonae fidei possessor fueris. illud palam est, quod sive tu subripueris tabulam sive alius, competit mihi furti actio.*

Worship in the Sixth Century, in *The Harvard Theological Review*, XLV, 1952, 177-184; K. WEITZMANN, *Frühe Ikonen*, Wien - München, 1965, IX; L. OUSPENSKY, *Theology of the Icon*, I, Crestwood, 1992, 101-106; A. GIAKALIS, *Images of the Divine. The Theology of Icons at the Seventh Ecumenical Council*, Leiden - New York - Köln, 1994, 1-5.

¹⁷⁵ Gai 2.76: *Sed si ab eo petamus fundum vel aedificium et inpensas in aedificium vel in seminaria vel in sementem factas ei soluere nolimus, poterit nos per exceptionem doli mali repellere, utique si bonae fidei possessor fuerit.*

Gai. 2 rer. cott. D. 41.1.9.2: *Utique tamen conveniens est domino tabularum adversus eum qui pinxerit, si is tabulas possidebat, utilem actionem dari, qua ita efficaciter experiri poterit, si picturae inpensam exsolvat: alioquin nocebit ei doli mali exceptio: utique si bona fide possessor fuerit qui solverit. adversus dominum vero tabularum ei qui pinxerit rectam vindicationem competere dicimus, ut tamen pretium tabularum inferat: alioquin nocebit ei doli mali exceptio.*

Egli attribuiva, infatti, al pittore la rivendica, contro la quale l'exproprietario del supporto – possessore del dipinto – poteva difendersi con l'eccezione di dolo, qualora il pittore avesse rifiutato di rimborsargli il prezzo della tavola. Se invece era il pittore a possedere il quadro, al proprietario della tavola spettava un'azione analoga, efficacemente esperibile a condizione che il proprietario della tavola avesse rimborsato le spese della pittura. In caso contrario quest'ultimo sarebbe stato respinto tramite l'eccezione di dolo, purché il pittore fosse stato possessore di buona fede; inoltre era pacifico che, se il pittore oppure un terzo avesse rubato la tavola, al suo proprietario sarebbe spettata l'*actio furti*.

Così lo stesso modello di risarcimento previsto per l'*inaedificatio*, l'*implantatio* e la *satio* viene riprodotto nel caso della pittura. La rivendica, che regolarmente spetta al proprietario del supporto, viene questa volta attribuita al pittore a condizione, però, di rimborsare il costo della tavola, così come il proprietario del suolo doveva risarcire chi costruiva, impiantava o seminava. Al tempo stesso il proprietario della tavola viene provvisto di un'*actio utilis*, a condizione che egli rimborsi le spese del pittore.

Anche Giustiniano, nonostante fosse convinto della correttezza dell'opinione favorevole all'artista, aveva adottato (nelle sue Istituzioni) il testo di Gaio che concedeva, accanto alla rivendica del pittore, anche un'azione analoga al proprietario della tavola.

I. 2.1.34: *Unde si a domino tabulae imaginem possidente is qui pinxit eam petat nec solvat pretium tabulae, poterit per exceptionem doli mali summoveri: at si is qui pinxit possideat, consequens est, ut utilis actio domino tabulae adversus eum detur, quo casu, si non solvat inpensam picturae, poterit per exceptionem doli mali repellere, utique si bona fide possessor fuerit ille qui picturam imposuit. illud enim palam*

est, quod, sive is qui pinxit subripuit tabulas sive alius, competit domino tabularum furti actio.

Sul carattere ed oggetto della *vindicatio utilis* si è svolta nella letteratura romanistica una lunga e vivace discussione. In linea generale i romanisti hanno cercato di «giungere ad una tranquillizzante soluzione del grave e tormentoso enigma»¹⁷⁶ in due modi: il primo consiste nell'attribuzione dell'*actio utilis* ai postclassici, salvando così almeno Gaio dal sospetto di illogicità; il secondo tenta di armonizzare le azioni riducendo lo scopo dell'*actio utilis* o persino negandone il carattere reale.

Vista l'inconciliabilità delle due azioni parallele, molti studiosi cercavano di qualificare la *vindicatio utilis* come invenzione postclassica. Seguendo questa scia, Silvio Perozzi riteneva in Gai 2.78 l'intero tratto da *certe a fueris* un glossema¹⁷⁷, e anche Siro Solazzi reputava spurio il passo gaiano, sospettando un rimaneggiamento postclassico da cui risulterebbe la confusione tra diversi principi del risarcimento. Secondo quest'autore, i cui sospetti erano condivisi da Archi¹⁷⁸, al proprietario della tavola spettava, ai tempi di Gaio, soltanto un'*actio in factum*¹⁷⁹.

Allo stesso modo, recentemente Francesco Lucrezi attribuiva l'*actio utilis* delle Istituzioni gaiane (Gai 2.78) ad una glossa postclassica¹⁸⁰: la sua ricostruzione del passo ipotizza la presenza sia dell'opinione proculiana, attribuyente la rivendica al pittore, sia di quella sabianiana, favorevole al proprietario della tavola. Secondo Lucrezi, un rimaneggiamento successivo avrebbe confuso due diversi modelli di risarcimento, trasformando una delle azioni in un'*actio utilis*¹⁸¹. Questa tesi viene, tuttavia, smentita dal fatto che il passo delle *res cottidianae* (D. 41.1.9.2), semplicemente scartato da Lucrezi¹⁸², avrebbe dovuto aver subito un simile cambiamento.

¹⁷⁶ E. NARDI, *Un'osservazione*, cit., 140.

¹⁷⁷ S. PEROZZI, *Istituzioni*, cit., 706, nt. 1.

¹⁷⁸ G.G. ARCHI, *L'Építome Gai*, cit., 241-247.

¹⁷⁹ S. SOLAZZI, *Glosse a Gaio*, in Id., *Scritti di diritto romano*, VI, Napoli, 1972, 346-353.

¹⁸⁰ F. LUCREZI, *La 'tabula picta'*, cit., 277.

¹⁸¹ F. LUCREZI, *La 'tabula picta'*, cit., 250-267.

¹⁸² Secondo F. LUCREZI, *La 'tabula picta'*, cit., 267-269, le *res cottidianae* sarebbero un'opera pseudo-gaiana, derivante da un alterato manoscritto delle Istituzioni.

Il passo delle Istituzioni (Gai 2.78) va, quindi, considerato genuino, diversamente essendo inspiegabile come mai proprio questa copia del suo manuale, carica di un ingombrante rimaneggiamento, abbia avuto tale fortuna storica sia di ritrovarsi nelle mani dei compilatori giustiniane, che l'hanno utilizzata da modello per le Istituzioni (I. 2.1.34), sia di essere pervenuta fino a noi nel palinsesto veronese¹⁸³. In più, occorre notare che nel manuale giustiniano è riportata appunto la parte del passo relativa alle due rivendiche, mentre l'inizio del testo è formulato in base ad altri modelli oppure in modo autonomo.

La seconda corrente delle spiegazioni della simmetria tra l'*actio utilis* del proprietario della tavola e la *vindicatio directa* del pittore è stata inaugurata da Rudolf von Jhering, nel suo lavoro dedicato alle *vindicaciones utiles*¹⁸⁴. Secondo lo studioso tedesco, il carattere reale della *vindicatio utilis* era soltanto potenziale: essa non garantiva, quindi, in linea di principio, al proprietario della tavola il conseguimento del quadro. L'azione mirava piuttosto a riottenere il prezzo della tavola, e la sua funzione reale si realizzava soltanto nel caso in cui il pittore avesse rifiutato di risarcire il valore del supporto¹⁸⁵. La formula di tale *actio utilis* conteneva, secondo Jhering, la finzione che la tavola non fosse stata mai dipinta, la quale sarebbe deducibile dal frammento corrispondente della parafrasi di Teofilo (Th. 2.1.34)¹⁸⁶. Il giurista bizantino scrive, però, esplicitamente che l'azione si basava sulla finzione che l'attore fosse proprietario (Th. 2.1.34: ἵνα κινῶν οὕτω λέγη ὠσαυεὶ ὑπὲρ ἄλλου δεσπότης).

La tesi jheringhiana è stata ripresa da Giovanni Bortolucci che, tuttavia, attribuiva l'azione analoga, concessa al proprietario della tavola, a una glossa poco posteriore a Gaio¹⁸⁷. Lo studioso interpretava l'*actio utilis* come mezzo *in rem* spettante al proprietario della tavola che non ne avesse perso la proprietà, poiché, qualora egli avesse pagato le spese della pittura, la sua proprietà sul dipinto sarebbe stata riconosciuta¹⁸⁸. Tale interpretazione è condivisa da Enzo Nardi, per il

¹⁸³ E. VALIÑO, *Acciones utiles*, Pamplona, 1974, 225.

¹⁸⁴ R. VON JHERING, *Übertragung der 'Reivindicatio' auf Nichtteigentümer*, in Id., *Gesammelte Aufsätze*, I, Jena, 1881 (ristampa Aalen 1969), 47-121.

¹⁸⁵ R. V. JHERING, *Übertragung*, cit., 79-82.

¹⁸⁶ R. V. JHERING, *Übertragung*, cit., 80 e nt. 26.

¹⁸⁷ G. BORTOLUCCI, *Tabula picta*, cit., 17.

¹⁸⁸ G. BORTOLUCCI, *Nota*, cit., 151-161.

quale «una fondata sfiducia sulla solvibilità dei *pictores*» avrebbe indotto i giuristi romani a concedere al proprietario della tavola una *vindicatio utilis*. La possibilità di esperire la rivendica sarebbe stata, dunque, condizionata dal mancato risarcimento del costo della tavola¹⁸⁹.

Sulla stessa scia, Salvatore Riccobono ha interpretato l'azione analoga del proprietario della tavola come strumento adoperato dal pretore per correggere il *ius civile*. Allo scopo di mitigare le conseguenze dell'attribuzione del quadro al pittore, il pretore poteva concedere al proprietario della tavola una *vindicatio utilis*, basata sulla finzione *ac si dominus esset*. Il pittore non sarebbe, tuttavia, costretto a restituire il dipinto, perché aveva sempre la scelta: o 'vendere' il quadro in cambio dell'*impensa picturae*, oppure tenerlo pagando il costo della tavola¹⁹⁰.

L'interpretazione di Jhering è stata avvertita da Paolo Maddalena come l'unica possibilità di spiegare il 'guazzabuglio'¹⁹¹: nonostante che entrambe le azioni avessero carattere reale, il loro valore processuale sarebbe apparso diverso. La *vindicatio recta* mirava al dipinto in quanto opera d'arte e la potenziale *exceptio* del proprietario della tavola era rivolta al puro prezzo della tavola, mentre la *vindicatio utilis* era destinata al conseguimento del *pretium tabulae* e l'eventuale *exceptio* del pittore restava limitata al costo dei colori¹⁹².

Anche Max Kaser accettava la soluzione jheringhiana quale «nicht nur möglich, sondern sogar die einzige»¹⁹³: egli riteneva che l'*actio utilis in rem*, nonostante mirasse all'intero quadro¹⁹⁴, servisse in pratica a costringere il pittore alla restituzione del puro prezzo della tavola¹⁹⁵. L'azione riposava sulla presunzione che il valore del dipinto consistesse meramente nel prezzo del supporto, aumentato dalle *impensae picturae*¹⁹⁶. Dunque, poiché il proprietario della tavola, che rivendicava il

¹⁸⁹ E. NARDI, *Un'osservazione*, cit., 129-144.

¹⁹⁰ S. RICCOBONO, 'Formulae ficticiae': a normal means of creating new law, in TR, IX, 1929, 1-15, 44-46.

¹⁹¹ Espressione di Vincenzo Arangio-Ruiz, cfr. V. ARANGIO-RUIZ, *Istituzioni di diritto romano*¹⁴, Napoli, 1989, 192.

¹⁹² P. MADDALENA, 'Tabula picta', cit., 72-73.

¹⁹³ M. KASER, 'Tabula picta', cit., 45.

¹⁹⁴ M. KASER, 'Tabula picta', cit., 45, 47, 50.

¹⁹⁵ M. KASER, 'Tabula picta', cit., 47, 50 la definisce come «Pressionsmittel».

¹⁹⁶ Secondo M. KASER, 'Tabula picta', cit., 47-48 le *impensae picturae* abbracciavano non soltanto il costo dei colori, ma anche il valore artistico del quadro.

quadro, era obbligato a risarcire al pittore la differenza pecuniaria tra il dipinto e la tavola, gli rimaneva in pratica soltanto il puro valore dell'ultima¹⁹⁷. A quest'interpretazione aderisce anche Emilio Valiño, laddove afferma che l'azione analoga, nonostante il suo carattere reale, mirava soltanto all'indennizzo del valore della tavola¹⁹⁸. Un ambito ancora più ristretto assunse l'*actio utilis* nell'interpretazione di Flaminio Mancaloni, secondo cui il rimedio, anziché un'azione reale, sarebbe un'azione personale *in factum*, destinata a tutelare il mero diritto di credito¹⁹⁹.

I vari tentativi di conciliare l'azione del pittore con quella del proprietario della tavola attraverso la riduzione della funzione di quest'ultima non convincono, tuttavia, perché le due azioni sono presentate come perfettamente simmetriche sia nelle Istituzioni (Gai 2.78), sia nelle *res cottidianae* (D. 41.1.9.2). In quest'ultima opera la loro sequenza è, comunque, rovesciata in quanto, sorprendentemente, viene menzionata prima l'azione analoga e poi quella diretta. Inoltre, come è già stato giustamente rilevato da Lucrezi, se la pretesa dell'*actio utilis* avesse di mira esclusivamente il prezzo della tavola, non si spiegherebbe la necessità del rimborso dell'*impensa picturae*²⁰⁰.

Due tentativi di interpretare la natura e la funzione dell'*actio utilis*, accettando sia la genuinità dei testi gaiani che la simmetria tra le azioni, sono stati proposti da Carlo Arnò²⁰¹ e Richard Sotty²⁰². Secondo Arnò, l'*actio utilis* risulterebbe da un mal riuscito tentativo di conciliare due opinioni contrastanti. L'una, favorevole al pittore, divenuta dominante al momento della stesura del manuale gaiano, non sarebbe condivisa dal suo autore²⁰³ e lo studioso cercava a tal proposito di ricostruire «il vero personale pensiero di Gaio» sulla base dell'Epitome

¹⁹⁷ «...der Maler erhält als *impensa picturae* die volle Differenz zwischen dem Wert des Gemäldes und dem der Tafel», M. KASER, 'Tabula picta', cit., 43.

¹⁹⁸ E. VALIÑO, 'Acciones utiles', cit., 225-228.

¹⁹⁹ F. MANCALEONI, *Contributo alla storia ed alla teoria della 'rei vindicatio utilis'*, in *Studi Sassaresi*, I, 1901, 1-36.

²⁰⁰ F. LUCREZI, *La 'tabula picta'*, cit., 83.

²⁰¹ C. ARNÒ, 'Sculptura' e 'pictura', cit., 31-41.

²⁰² R. SOTTY, *Recherche sur les 'utiles actiones'. La notion d'action utile en droit romain classique*, Grenoble, 1977, 295-320, 345-361; ID., *Les actions qualifiées d'utiles en droit classique*, in *Labeo*, XXV, 1979, 139-162.

²⁰³ C. ARNÒ, 'Sculptura' e 'pictura', cit., 35-36; M. KASER, 'Tabula picta', cit., 54.

visigotica²⁰⁴. L'altra opinione, favorevole al proprietario della tavola, sarebbe accolta in un manuale serviano, la cui esistenza, peraltro, non è mai stata provata, sul quale si sarebbe basato il giurista antoniniano²⁰⁵. Per mitigare il contrasto tra le due dottrine e sminuire l'efficacia pratica dell'opinione favorevole al pittore, Gaio avrebbe conservato la rivendica del proprietario della tavola, rendendola *utilis*²⁰⁶.

Invece, lo studioso francese ritiene che la *vindicatio utilis* sia un'azione civile, concessa dal pretore, nonostante la sua inefficacia, come esperibile (*utilis*) nel caso concreto. Sebbene la formula rimanesse, quindi, quella di una *vindicatio* normale²⁰⁷, Sotty non spiega, a ben vedere, né per quale ragione Gaio concedesse la *vindicatio utilis* al proprietario della tavola, né quale sia la relazione tra quest'ultima e la *vindicatio recta*.

Prima di accusare Gaio di illogicità da un lato, e di sospettare i postclassici di 'casuali' rimaneggiamenti dei testi dall'altro, occorre riflettere sulle ragioni, per le quali il giurista antoniniano poteva aver introdotto una *vindicatio utilis* accanto a quella *recta*, nonché sul motivo, per cui i compilatori giustiniani, anziché correggere questa incongruenza, l'avevano inserita sia nelle Istituzioni che nei Digesta.

In particolare risulta convincente la tesi secondo cui l'*actio utilis* del proprietario della tavola ebbe carattere reale²⁰⁸: in questo senso si esprime in modo inequivocabile Teofilo nella sua Parafrasi, descrivendo l'azione come rimedio *in rem* (Th. 2.1.34: *ἰδῶται δὲ αὐτῷ utilia in rem*). Inoltre, siccome Gaio definisce l'azione del pittore come *vindicatio recta* (Gai. 2 *rer. cott.* D. 41.1.9.2: *adversus dominum vero tabularum ei qui pinxerit rectam vindicationem competere dicimus*)²⁰⁹, l'*actio utilis* del proprietario della tavola può essere considerata una rivendica analoga. Dalla parafrasi greca si può dedurre inoltre, con

²⁰⁴ C. ARNÒ, 'Sculptura' e 'pictura', cit., 37.

²⁰⁵ C. ARNÒ, 'Sculptura' e 'pictura', cit., 31-41.

²⁰⁶ C. ARNÒ, 'Sculptura' e 'pictura', cit., 34-35.

²⁰⁷ R. SOTTY, *Recherche*, cit., 295-320; Id., *Les actions*, cit., 160-162.

²⁰⁸ G. BORTOLUCCI, *Nota*, cit., 158; E. NARDI, *Un'osservazione*, cit. 143; M. KASER, 'Tabula picta', cit., 46, 49; P. GRÖSCHLER, 'Actiones in factum'. Eine Untersuchung zur Klage-Neuschöpfung im nichtvertraglichen Bereich, Berlin, 2002, 200.

²⁰⁹ Non condivido il vecchio sospetto di Flaminio Mancaleoni e di Giovanni Bortolucci che appuntano *rectam* come un'aggiunta giustiniana (G. BORTOLUCCI, *Nota*, cit., 158; F. MANCALEONI, *Contributo*, cit., 3).

più precisione, che la *formula* di questo mezzo riposava sulla finzione della proprietà spettante all'attore (Th. 2.1.34: *ὡσαυτεὶ ὑπάρχον δεσπότης*). Il giurista antoniniano decideva dunque di tutelare il diritto di proprietà sulla tavola, perché non lo riteneva del tutto estinto: il suo soggetto viene, infatti, designato da Gaio non come ex-proprietario, ma come *dominus tabulae*.

La situazione processuale del proprietario della tavola divergeva da quella del pittore soltanto per quanto riguarda il rimborso, al quale ciascuno era obbligato per poter efficacemente esperire la propria azione ed allora, mentre il secondo doveva rimborsare il prezzo della tavola, il primo doveva risarcire l'*impensa picturae*. Con il termine *impensa* si intende non il valore dell'opera salvo il prezzo della tavola²¹⁰ e neppure il solo costo del lavoro²¹¹, ma le spese effettivamente sostenute dal pittore, cioè il costo dei materiali utilizzati e del lavoro impiegato²¹². Si presume che soltanto colui che fosse riuscito a risarcire il concorrente, ed inoltre avesse sperato di ottenere attraverso la sua azione un ammontare maggiore del rimborso a lui dovuto, l'avrebbe difatti esperita.

Va notato che i commissari giustiniani scelsero per il titolo *de rei vindicatione* dei Digesta (D. 6.1) il frammento del commentario edittole di Paolo (D. 6.1.23.3) che assegna la rivendica esclusivamente al proprietario della tavola, lasciando invece il pittore sprovvisto di altri mezzi di tutela oltre all'eccezione di dolo (D. 6.1.23.4). Siccome in questo contesto, più vicino alla prassi processuale, non viene menzionata l'*actio utilis*, sembra che per i compilatori il particolare regime del risarcimento nel caso della pittura non fosse rilevante dal punto di vista pratico. Anzi, nel brano paolino viene rifiutato tutto il regime accolto sia nelle Istituzioni (I. 2.1.34) che nel titolo *de acquirendo rerum dominio* (D. 41.1) dei Digesta, secondo cui la rivendica spetta al pittore, laddove al proprietario della tavola compete un'azione analoga. L'opzione non è sicuramente dovuta alla generale assenza delle *vindi-*

²¹⁰ M. KASER, 'Tabula picta', cit., 42-43.

²¹¹ F. LUCREZI, *La 'tabula picta'*, cit., 83.

²¹² J. RESZCZYŃSKI, 'Impendere', 'impensa', 'impedium' (Sulla terminologia delle spese in diritto romano), in *SDHI*, LV, 1989, 204-205.

cationes utiles che, al contrario, si ritrovano più volte nel Digesto²¹³ ma alla circostanza che la soluzione del caso di *tabula picta*, almeno sul piano pratico della sua applicazione processuale, ai tempi di Giustiniano non si può ancora ritenere consolidata.

L'attribuzione della proprietà del quadro al pittore rimane pertanto un puro ideale, privo di valore pratico perché, anche se egli fosse stato protetto per mezzo di rivendica, alla stessa maniera era tutelato pure il proprietario della tavola: sul terreno concreto, la condizione giuridica del pittore non risulta quindi nel diritto giustiniano in alcun modo migliorata.

²¹³ Ulp. 16 *ad ed.* D. 6.1.5.3; Pomp. 14 *ad Sab.* D. 24.1.29.1, Gai. 11 *ad ed. prov.* D. 24.1.30; Afr. 9 *quaest.* D. 40.5.49; Scaev. 2 *quaest.* D. 11.7.46.2; cfr. E. VALIÑO, 'Actiones utiles', cit., 225-233.

CAPITOLO TERZO

ASPETTI CONTRATTUALI DEL LAVORO PITTORICO

SOMMARIO: 1. La pittura come oggetto della *locatio conductio*. – 2. *Locatio conductio*: le controversie e le scuole. – 3. L'oggetto del contratto di locazione: *materia* e *opus*. – 4. Il caso della *pictura*. – 5. La *merces*.

Atteso che in diritto romano l'antitesi tra diritti reali e obbligazioni si pone sul piano processuale più che su quello sostanziale¹, non si può escludere *a priori* la possibilità che alla base del conflitto sulla proprietà del dipinto vi fosse una relazione contrattuale, malgrado le fonti presentino la questione esclusivamente sul versante proprietario². A favore di quest'ipotesi va osservato che anche altre fattispecie, elencate dai giuristi come casi di accessione e specificazione, si ricollegano alle attività artigianali, esercitate di solito in base ad un contratto di *locatio conductio*³. In tal contesto Martin Schermaier afferma che, nel diritto romano classico, la *locatio conductio operis* e la *specificatio* venivano difficilmente distinte dal punto di vista dogmatico⁴; recen-

¹ G. GROSSO, *Problemi generali del diritto attraverso il diritto romano*, Torino, 1967, 152-160; G. PROVERA, *La distinzione fra diritti reali e diritti di obbligazione alla luce delle Istituzioni di Gaio*, in *Il modello di Gaio nella formazione del giurista*, Milano, 1981, 385-400.

² In effetti, come ha dimostrato Matteo Marrone, non era esclusa la rivendica contro il conduttore; cfr. M. MARRONE, *Contributi in tema di legittimazione passiva alla 'rei vindicatio'*, in *Studi in onore di G. Scherillo*, I, Milano, 1972, 341-376, in particolare 364.

³ TH. MAYER-MALY, 'Locatio-conductio': *eine Untersuchung zum klassischen römischen Recht*, Wien, 1956, 76-77.

⁴ M.J. SCHERMAIER, 'Materia'. *Beiträge zur Frage der Naturphilosophie im klassischen römischen Recht*, Wien - Köln - Weimar, 1992, 244.

temente anche Peter Gröschler ha rilevato una stretta interdipendenza tra contratto d'opera e specificazione⁵. Le attività artigianali, anche se prestate in base ad un contratto di locazione, possono, dunque, provocare mutamenti della proprietà⁶.

In relazione a questi problemi, è stato introdotto intorno alla metà del II secolo d.C. il principio *suo nomine*, secondo cui un artigiano avrebbe acquistato la proprietà del prodotto, soltanto se lo avesse eseguito in proprio nome⁷. Tuttavia, la regola ulpiana *non solet locatio dominium mutare* (Ulp. 2 ad ed. D.19.2.39)⁸, interpretata di solito come esclusione dei cambiamenti sul piano proprietario nel caso di un contratto di locazione⁹, conferma come, ancora tra il II ed il III secolo d.C., i giuristi si trovassero spesso di fronte a problemi relativi al trasferimento della proprietà, avvenuto in occasione dell'esecuzione di opere artigianali.

A conferma della circostanza che le fattispecie di specificazione ed accessione si ricollegavano alle attività svolte in base ad un contratto di locazione, si può riportare un passo di Ulpiano il quale nel suo commentario edittale, sottopone esplicitamente le attività degli imprenditori edili alla regola dell'accessione *superficies solo cedit* (Ulp. 17 ad ed. D.6.1.39 pr.: *Redemptores, qui suis cementis aedificant, statim cementa faciunt eorum, in quorum solo aedificant*). Sembra, dunque,

⁵ P. GRÖSCHLER, *Die Eigentumszuordnung beim Werkvertrag - ein Vergleich*, in W. ERNST - E. JAKAB (eds.), *Usus Antiquus Juris Romani. Antikes Recht in lebenspraktischer Anwendung*, Berlin - Heidelberg, 2005, 59-61.

⁶ B.C. STOOP, *Non solet locatio dominium mutare. Some remarks on 'specificatio' in classical roman law*, in TR, LXVI, 1998, 3-4, 8-9; diversamente: G. VON THIELMANN, *Zum Eigentumserwerb durch Verarbeitung im römischen Recht*, in ID., *De iustitia et iure. Festgabe für U. von Lübtow zum 80. Geburtstag*, Berlin, 1980, 192; TH. MAYER-MALY, *Locatio conductio*, cit., 77.

⁷ B.C. STOOP, *Non solet locatio*, cit., 23; M.J. SCHERMAIER, *Materia*, cit., 244 e n. 16; R. FIORI, *La definizione della 'locatio conductio'*. *Giurisprudenza romana e tradizione romanistica*, Napoli, 1999, 223-225.

⁸ Si sostiene in dottrina che la regola nel suo contesto originario faceva parte del frammento del commentario edittale relativo alla clausola *de vadimonio Roman faciendo*, in riguardo alla distinzione tra vari tipi di *vadimonium*, a seconda se la pretesa mirasse alla restituzione della presunta proprietà dell'attore, cfr. O. LENEL, *Beiträge zur Kunde des Edicts und der Edictcommentare*, in ZSS, II, 1881, 39-40; TH. MAYER-MALY, *Spezifikation. Leitfälle, Begriffsbildung, Rechtsinstitut*, in ZSS, LXXIII, 1956, 130, nt. 27; P. GRÖSCHLER, *Die Eigentumszuordnung*, cit., 62, nt. 12.

⁹ F.M. DE ROBERTIS, *I rapporti di lavoro nel diritto romano*, Milano, 1946, 154-155; B.C. STOOP, *Non solet locatio*, cit., 4.

che i mutamenti proprietari siano stati analizzati dai giuristi romani in riferimento alla natura del contratto concluso¹⁰.

1. La pittura come oggetto della 'locatio conductio'.

Le parti del conflitto sulla proprietà di un quadro steso su tavola altrui, indicate da Gaio come *is qui pinxit* e *dominus tabulae*¹¹, sono state identificate da Francesco Lucrezi come portatrici di due contrastanti gruppi d'interesse, quello dei produttori d'arte da un lato e quello dei consumatori dall'altro¹². Sembra lecito, tuttavia, interpretare questo collegamento tra gruppi sociali in maniera più diretta, individuando come fattispecie originaria della controversia un rapporto contrattuale tra pittore e committente¹³. Il termine *dominus* veniva impiegato generalmente per indicare il committente nel contratto di locazione¹⁴, e tale ipotesi viene confermata, altresì, dall'uso pliniano delle espressioni *dominus* e *pingens*, analoghe a quelle riscontrabili nei testi giuridici ed utilizzate in riferimento ad una commissione di pittura (*nat. hist.* 35.12.30).

Allo stesso modo ricorrono nel linguaggio comune, relativamente ai lavori pittorici (anche eseguiti da artisti celebri) le espressioni che alludono ad un contratto di locazione¹⁵. In un passo del *de inventione* che riguarda Zeusi¹⁶, uno dei più celebri pittori greci della seconda metà del V e dell'inizio del IV secolo a.C., Cicerone menziona una *locatio conductio* (Cic. *de inv.* 2.1.1: *Itaque Heracleoten Zeuxin, qui tum longe ceteris excellere pictoribus existimabatur, magno pretio conductum adhibuerunt*). Secondo l'arpinate, dunque, Zeusi venne assunto

¹⁰ F.M. DE ROBERTIS, *I rapporti*, cit., 157; B.C. STOOP, *Non solet locatio*, cit., 4, 16-17; contrariamente TH. MAYER-MALY, *Locatio conductio*, cit., 77.

¹¹ Gai 2.78: *in tabula mea aliquis pinxerit*; Gai. 2 *rer. cott.* D.41.1.9.2: *domino tabularum [...] eum qui pinxerit*; I. 2.1.34: *quis in tabula aliena pinxerit*.

¹² F. LUCREZI, *La 'tabula picta' tra creatore e fruitore*, Napoli, 1984, 22-23.

¹³ A. BÜRGE, *Recensione a F. LUCREZI, La 'tabula picta' tra creatore e fruitore*, Napoli, 1984, in ZSS, CIII, 1986, 564.

¹⁴ A. BÜRGE, *Recensione a F. LUCREZI, La 'tabula picta'*, cit., 564.

¹⁵ G. COPPOLA, *Cultura e potere. Il lavoro intellettuale nel mondo romano*, Milano, 1994, 132, nt. 4.

¹⁶ K. GSCHWANTLER, voce *'Zeuxis'*, in *RE Supplementum*, XV, Stuttgart, 1978, 1481-1488.

dai Crotonesi per decorare il tempio di Giunone, essendo il relativo regolamento d'interessi disciplinato da un contratto di locazione. Similmente, Plinio il Giovane, in una lettera a Vibio Severo, relativa alla commissione di due copie dei ritratti che si trovavano nella sua città, chiede di 'prendere' o 'ingaggiare' un diligente pittore (*ep. 4.28.3: Pe-to autem, ut pictorem quam diligentissimum adsumas*). I testi sopraccitati, privi di carattere tecnico-giuridico, non permettono di concludere se il contratto rivestisse la forma della *locatio conductio operis* o *operarum*¹⁷.

Più esplicitamente, il fatto che il lavoro pittorico fosse di regola prestato in base ad una *locatio conductio operis*, viene evidenziato da Paolo che, nelle sue *quaestiones*, presenta la pittura come prestazione tipica nell'ambito di tale contratto: Paul. 5 *quaest. D. 19.5.5.2: At cum do ut facias, si tale sit factum, quod locari solet, puta ut tabulam pingas*. Il committente era obbligato, in tale evenienza, a fornire i materiali necessari per l'esecuzione dell'opera¹⁸: sembra infatti difficile configurare in modo diverso la situazione in cui, per eseguire un quadro, un pittore avesse a disposizione il materiale altrui.

D'altro canto, per quanto si sappia degli aspetti organizzativi del lavoro pittorico, sembra che essi abbiano sollevato problemi in ordine alla qualificazione del contratto. Infatti due testi, l'uno di Vitruvio¹⁹ e l'altro di Plinio il Vecchio²⁰, informano che la fornitura dei materiali pittorici da parte del committente costituiva all'epoca un'eccezione, poiché soltanto i pigmenti di un certo tipo, i cosiddetti *colori floridi*, venivano procurati dal committente a causa del loro prezzo elevato²¹. Di conseguenza, la qualificazione del contratto come *locatio conductio*

¹⁷ Non è pacifica in dottrina l'opinione secondo cui i giuristi romani distinguevano tre forme della *locatio conductio* quali la *locatio conductio rei*, *locatio conductio operis* e *locatio conductio operarum*. Recentemente nel senso contrario: S. LONGO, *La 'conventio cum aurifice'*, in *Index*, XXXVIII, 2010, 291, n. 1 e 335.

¹⁸ F. LUCREZI, *La 'tabula picta'*, cit., 24-26.

¹⁹ Vitruv. *de arch.* 7.5.8: *Haec vero cum inducuntur, etsi non ab arte sunt posita, fulgentes oculorum reddunt visus, et ideo quod pretiosa sunt, legibus excipiuntur, ut ab domino, non a redemptore repraesententur.*

²⁰ Plin. *nat. hist.* 35.12.30: *Floridi sunt - quos dominus pingenti praestat - minium, Armenium, cinnabaris, chrysocola, Indicum, purpurissum; ceteri austeri.*

²¹ La circostanza che i materiali venivano spesso forniti dall'artigiano è testimoniata anche in caso delle altre attività artigianali. A proposito dell'architettura cfr. R. FIORI, *La definizione*, cit., 203-204.

operis e la concessione delle rispettive azioni ai contraenti risulta problematica.

2. 'Locatio conductio': le controversie e le scuole.

Nelle sue Istituzioni, Gaio espone un contrasto giurisprudenziale sorto a proposito della questione, se fosse ammissibile la *locatio conductio* relativamente al materiale non fornito dal committente, oppure se in tal caso dovesse trattarsi di un'*emptio venditio*. Il problema è stato recepito, con pochissime modifiche, anche dalle Istituzioni di Giustiniano²².

Gai 3.147: *Item quaeritur, si cum aurifice mihi convenerit, ut is ex auro suo certi ponderis certaeque formae anulos mihi faceret, et acciperet verbi gratia denarios CC, utrum emptio et venditio an locatio et conductio contrahatur. Cassius ait materiae quidem emptionem venditionemque contrahi, operarum autem locationem et conductionem. sed plerisque placuit emptionem et venditionem contrahi. atqui si meum aurum ei dedero mercede pro opera constituta, convenit locationem conductionem contrahi.*

Nel caso in cui le parti avessero concordato che un orefice facesse per una certa somma di denaro, dal suo proprio oro, gli anelli di una determinata forma e di un certo peso, sarebbe stato controverso tra i giuristi, se si fosse concluso un contratto di compravendita oppure quello di locazione²³. Il giurista antoniniano riporta come dominante l'opinione, secondo cui in tal caso avrebbe avuto luogo esclusivamente la compravendita, ma menziona anche l'opinione, a quanto pare

²² Cfr. I. 3.24.4: *Item quaeritur, si cum aurifice Titio convenerit, ut is ex auro suo certi ponderis certaeque formae anulos ei faceret et acciperet verbi gratia aureos decem, utrum emptio et venditio an locatio et conductio contrahi videatur? Cassius ait materiae quidem emptionem venditionemque contrahi, operae autem locationem et conductionem. sed placuit tantum emptionem et venditionem contrahi. quodsi suum aurum Titius dedit mercede pro opera constituta, dubium non est, quin locatio et conductio sit.*

²³ Recentemente è stato messo in dubbio che fosse sostenuta l'opinione a favore della *locatio conductio*, qualora il materiale non fosse fornito dal committente: B. COCHIS, *Una presunta disputa di scuola in Gai. inst. 3.147*, in *Riv. Dir. Rom.*, III, 2003, 1-16; S. Longo, *La 'conventio'*, cit., 303-304.

isolata²⁴, di Cassio Longino secondo cui il materiale sarebbe stato oggetto dell'*emptio venditio*, mentre il lavoro della *locatio conductio*. Se invece fosse consegnato l'oro per la lavorazione contro la mercede, la qualificazione del contratto come locazione sarebbe pacifica.

Gaio distingueva, quindi, due ipotesi: l'una, in cui l'artigiano avesse realizzato un oggetto con il materiale fornitogli dal committente, qualificata pacificamente come *locatio conductio*, l'altra, in cui egli avesse lavorato il materiale proprio, ipotesi qualificata dalla maggioranza come *emptio venditio*²⁵. La medesima controversia è riportata dal giurista, seppure senza menzionare la tesi cassiana²⁶, anche nelle *res cottidianae*.

Gai. 2 rer. cott. D.19.2.2.1: *Adeo autem familiaritatem aliquam habere videntur emptio et venditio, item locatio et conductio, ut in quibusdam quaeri soleat, utrum emptio et venditio sit an locatio et conductio. ut ecce si cum aurifice mihi convenerit, ut is ex auro suo anulos mihi faceret certi ponderis certaeque formae et acceperit verbi gratia trecenta, utrum emptio et venditio sit an locatio et conductio? sed placet unum esse negotium et magis emptionem et venditionem esse. quod si ego aurum dederò mercede pro opera constituta, dubium non est, quin locatio et conductio sit.*

Dal modo in cui è stata formulata la domanda *utrum emptio et venditio sit an locatio et conductio*, risulta che una parte dei giuristi ammetteva la locazione nonostante che il materiale non fosse fornito dal committente²⁷. È stato tuttavia anche osservato in dottrina come l'opinione, la quale qualificava il contratto come *emptio venditio* qua-

²⁴ H.L.W. NELSON - U. MANTHE, 'Gai Institutiones' III 88-181. *Die Kontraktobligationen*, Berlin, 1999, 300.

²⁵ Alcuni autori ammettono che la parola *plerique* può riferirsi anche a non giuristi; cfr. S. SOLAZZI, 'Quidam' (Gli innominati delle Istituzioni di Gaio), in *Scritti di diritto romano*, V, Napoli, 1972, 289.

²⁶ Sulla base dell'espressione *unum esse negotium*, era ritenuto in dottrina che nel testo originale delle *res cottidianae* fosse citata anche l'opinione di Cassio, poi espulsa dai compilatori giustiniani (S. SOLAZZI, *Due note alle Istituzioni di Gaio*, in *Atti Congr. Intern. Dir. Rom. Verona*, III, 1953, 305-321, anche in *Scritti di diritto romano*, V, Napoli, 1972, 463-475; H.L.W. NELSON - U. MANTHE, 'Gai Institutiones' III, cit., 300-301); allo stesso modo si potrebbe interpretare l'impiego di *sed* che solitamente introduce un'opinione contrastante.

²⁷ R. FIORI, *La definizione*, cit., 208.

lora il materiale fosse fornito dal committente, sarebbe opposta a quella cassiana, mentre sarebbero mancati sostenitori della terza opinione²⁸. Si cerca di fondare tale interpretazione sull'espresso rilievo relativo all'unità del negozio: *sed placet unum esse negotium*²⁹.

L'espressione *sed placet unum esse negotium, et magis emptionem et venditionem esse* lascia comunque piuttosto pensare alla situazione in cui fossero controversi entrambi i punti: dubbia sarebbe stata, quindi, non soltanto l'ammissibilità di un duplice accordo, proposta da Cassio, ma altresì la configurazione della vendita in luogo della locazione. La controversia giurisprudenziale intorno alla qualificazione di un contratto in base al quale un artigiano forgia un oggetto commissionato con il proprio materiale, viene sintetizzata da Gaio in forma di alternativa, laddove egli dice che *utrum emptio et venditio an locatio et conductio contrahatur*³⁰.

Una parte della dottrina ha ritenuto opportuno ricollegare la controversia giurisprudenziale sulla locazione a quella sulla specificazione³¹: in particolare Roberto Fiori presuppone che, data l'affinità tra i due dibattiti, anche a proposito della locazione si sarebbero scontrate le scuole dei Sabiniani e dei Proculiani³² e, quindi, occorra analizzare il dibattito sulla *locatio conductio* nella prospettiva del contrasto tra le *sectae* relative alla specificazione.

Secondo i Proculiani, in seguito alla specificazione la proprietà del committente sul materiale fornito per la lavorazione si sarebbe estinta,

²⁸ J.A.C. THOMAS, 'Non solet locatio dominium mutare', in *Mélanges Meylan*, I, Lausanne, 1963, 340, [= ID., 'Locatio conductio', 'emptio venditio' und 'specificatio', in *ZSS*, LXXXI, 1964, 109]; B. COCHIS, *Una presunta disputa*, cit., 14-15; S. LONGO, *La 'conventio'*, cit., 301-304.

²⁹ B. COCHIS, *Una presunta disputa*, cit., 1-16.

³⁰ R. FIORI, *La definizione*, cit., 208, attribuisce la controversia alla tradizionale dottrina repubblicana; vedi altresì H.L.W. NELSON - U. MANTHE, 'Gai Institutiones' III, cit., 300-301.

³¹ C. FERRINI, *Appunti sulla dottrina della specificazione*, in *BIDR*, II, 1889 [= in P. CIAPESSONI (ed.), *Opere di Contardo Ferrini*, IV, Milano, 1930, 43-101]; F. WIEACKER, *Spezifikation: Schulprobleme und Sachprobleme*, in *Festschrift für E. Rabel*, II, Tübingen, 1954, 266-267; B. SANTALUCIA, *Il contributo di Paolo alla dottrina della specificazione di mala fede*, in *BIDR*, LXXII, 1969; G. v. THIELMANN, *Zum Eigentumserwerb*, cit., 206; M.J. SCHERMAIER, 'Materia', cit., 244; O. BEHREND, *Die Spezifikationslehre, ihre Gegner und die 'media sententia' in der Geschichte der römischen Jurisprudenz*, in *ZSS*, CXII, 1995, 195-238.

³² R. FIORI, *La definizione*, cit., 223-224.

mentre l'artigiano avrebbe acquistato la proprietà del prodotto: *Cum quis ex aliena materia speciem aliquam suo nomine fecerit, Nerva et Proculus putant hunc dominum esse qui fecerit, quia quod factum est, antea nullius fuerat* (Gai. 2 rer cott. D.41.1.7.7). Pertanto, non vi sarebbe stata alcuna differenza tra il caso in cui il materiale fosse stato fornito dal committente e quello in cui l'artigiano avesse adoperato materiale proprio. Di conseguenza, nulla ostacolerebbe l'ammissione proculiana della *locatio conductio* anche nel caso in cui l'artigiano utilizzasse materiale proprio.

Ad avviso di Roberto Fiori, l'originario pensiero proculiano a proposito della locazione può essere recuperato da un brano del commentario editale di Paolo, relativo all'appalto della costruzione di un'isola (Paul. 34 ad ed. D.19.2.22.2)³³. Il testo, prima di tutto, non offre indizi che permettano di qualificare il contenuto come specificamente proculiano; inoltre, esso riguarda una situazione particolare in cui il materiale accede al suolo del committente in forza del principio *superficies solo cedit*, il che rende possibile la configurazione del contratto come locazione anche nell'ottica sabiniana (Pomp. 9 ad Sab. D.18.1.20). Non vi sono, quindi, spunti sufficienti per recuperare dal passo paolino la dottrina proculiana sull'ammissibilità della *locatio conductio*.

L'interpretazione della controversia sulla locazione si fonda da un lato sull'esistenza di un conflitto tra un gruppo di giuristi, propenso a qualificare come locazione anche i casi in cui il materiale non fosse fornito dal committente, e un altro gruppo, che optava invece per la compravendita, e dall'altro lato, sull'individuazione nel primo gruppo dei Proculiani e nel secondo dei Sabiniani. L'identificazione delle due scuole è consentita dai testi che riportano Sabino e Giavoleno come favorevoli alla compravendita³⁴, e dal confronto con la controversia sulla specificazione³⁵.

Per i Proculiani, qualora il materiale locato avesse subito una specificazione, il prodotto sarebbe acquistato dall'artigiano che, di conseguenza, avrebbe dovuto trasferirne la proprietà al committente. In questa prospettiva il caso in cui il materiale sin dall'inizio fosse appar-

³³ Vedi *infra*, 160.

³⁴ Pomp. 9 ad Sab. D. 18.1.20; Iav. 11 ep. D. 18.1.65.

³⁵ R. FIORI, *La definizione*, cit., 223-224, 227.

tenuto all'artigiano, non risulta molto diverso³⁶. Pertanto, se nel primo caso abbia luogo la locazione, essa andrebbe riconosciuta anche nel secondo. Nella visuale proculiana la *locatio conductio* sarebbe potuta, dunque, configurarsi qualora al momento della consegna del prodotto finito fosse avvenuto il passaggio della proprietà e, conseguentemente, sarebbe irrilevante, se l'artigiano avesse utilizzato il materiale proprio oppure quello del committente.

Un altro indizio a favore della tesi secondo la quale per i Proculiani la provenienza del materiale non influisse sul contratto di locazione, potrebbe essere tratto dalla concezione labeoniana di *opus locatum* (Paul. 2 ad ed. D.50.16.5.1). Nell'ottica proculiana, dunque, la provenienza del materiale sarebbe irrilevante, mentre sarebbe invece importante un eventuale mutamento della sua *species*, sicché i Proculiani avrebbero ammesso la *locatio conductio* anche qualora l'artigiano avesse lavorato il materiale proprio; se l'oggetto consegnato all'artigiano non avesse tuttavia subito la specificazione, la proprietà sarebbe rimasta in capo al proprietario originario. Si può ipotizzare, quindi, che i Proculiani distinguessero la fattispecie in cui la *specificatio* avesse luogo, pur ammettendo la *locatio conductio* anche nel caso contrario; i medesimi avrebbero, inoltre, distinto tra la *locatio operis*, che troverebbe luogo qualora l'artigiano avesse fornito il prodotto, trasferendone anche la proprietà, e la *locatio operarum* qualora egli avesse prestato al committente soltanto il suo lavoro³⁷.

Invece, in base alla dottrina sabiniana della *specificatio*, il committente avrebbe conservato la proprietà del materiale che si sarebbe estesa al prodotto, nonostante che ne fosse mutata la *species*: *cum quis ex aliena materia speciem aliquam suo nomine fecerit [...] Sabinus et Cassius magis naturalem rationem efficere putant, ut qui materiae dominus fuerit, idem eius quoque, quod ex eadem materia factum sit, do-*

³⁶ Difformemente S. LONGO, *La 'conventio'*, cit., 321, secondo la quale si tratta di due diversi tipi di trasferimento.

³⁷ Secondo Joseph Thomas, nonostante sarebbe difficile trovare una distinzione dogmatica tra *locatio conductio operarum* e *locatio conductio operis*, essa sarebbe facilmente percepibile in pratica in quanto derivante dal livello di autonomia del lavoratore. Così i lavori richiedenti capacità professionali sarebbero prestati in base alla *locatio operis*, mentre le attività subordinate, non richiedenti destrezze particolari, sarebbero adempiute in base alla *locatio operarum* (J.A.C. THOMAS, *'Locatio' and 'operae'*, in *BIDR*, LXIV, 1961, 236-237).

minus esset, quia sine materia nulla species effici possit (Gai. 2 rer. cott. D. 41.1.7.7). Vi sarebbe, dunque, una rilevante differenza tra la situazione in cui il materiale fosse fornito dal committente e quella in cui l'artigiano avesse utilizzato il materiale proprio.

L'esigenza che il committente dovesse fornire il materiale, garantirebbe che nell'occasione della *locatio conductio* non vi fosse alcun passaggio di proprietà, il quale nell'ottica sabiniana impediva la configurazione di tale contratto³⁸. Di conseguenza, atteso che il manufatto viene assegnato in forza della titolarità del materiale, il committente che avesse fornito quest'ultimo, sarebbe stato pure il proprietario del prodotto finale.

Secondo Joseph Thomas, nella visuale sabiniana il prodotto sarebbe acquisito dal proprietario del materiale soltanto se quest'ultimo fosse interamente provenuto dalla stessa persona³⁹. Quest'affermazione risulterebbe, secondo l'autore britannico, dal frammento di Pomponio⁴⁰, citato nel commentario editto di Ulpiano (D. 6.1.5.1)⁴¹ e relativo alla commistione, in cui sarebbe presentata come pacifica l'opinione secondo cui un oggetto confezionato con materiali di diversi proprietari viene assegnato al produttore⁴². L'affermazione in parola sarebbe inoltre corroborata dal passo delle Istituzioni giustinianee (I. 2.1.25) in cui è menzionata come unanime (*dubitandum non est*) l'opinione secondo cui, se una parte del materiale fosse provenuta dal produttore, a quest'ultimo sarebbe sempre spettato pure l'intero prodotto⁴³.

Sembra, però, poco plausibile che due proprietari perdessero il loro diritto più facilmente che un solo proprietario. Contro l'interpretazione del passo ulpiano (D. 6.1.5.1) proposta da Thomas va osser-

³⁸ R. FIORI, *La definizione*, cit., 203.

³⁹ J.A.C. THOMAS, 'Non solet locatio', cit., 352-353.

⁴⁰ Otto Lenel colloca questo passo nel titolo *de rei vindicatione* del commentario editto di Pomponio, cfr. O. LENEL, 'Palingenesia', II, Lipsiae, 1889, 26 (Pomp. 77).

⁴¹ Ulp. 16 ad ed. D. 6.1.5.1: *Idem scribit, si ex melle meo, vino tuo factum sit mulsum, quosdam existimasse id quoque communicari: sed puto verius, ut et ipse significat, eius potius esse qui fecit, quoniam suam speciem pristinam non continet. sed si plumbum cum argento mixtum sit, quia deduci possit, nec communicabitur nec communi dividendo agatur, quia separari potest: agatur autem in rem actio. sed si deduci, inquit, non possit, ut puta si aes et aurum mixtum fuerit, pro parte esse vindicandum: nec quaquam erit dicendum, quod in mulso dictum est, quia utraque materia etsi confusa manet tamen.*

⁴² J.A.C. THOMAS, 'Non solet locatio', cit., 352-353.

⁴³ J.A.C. THOMAS, 'Non solet locatio', cit., 352-353.

vato anche che esso ricorda, invece, una divergenza di opinioni nel caso in cui un prodotto ottenuto dalla commistione dei materiali di due proprietari sia di una nuova *species: quosdam existimasse id quoque communicari: sed puto verius, ut et ipse significat, eius potius esse qui fecit*. Mentre la prima delle opinioni ricordate, attribuita ad alcuni (*quidam*), è conforme alla tradizionale dottrina sabiniana sulla specificazione, la seconda, propugnata da Pomponio e Ulpiano, si fonda sul regime della *media sententia*.

Poiché i Sabiniani affermavano che, nonostante i cambiamenti subiti, il materiale continuasse ad appartenere al suo proprietario originario, i medesimi distinguevano tra il caso in cui il materiale fosse fornito dal committente e quello in cui esso provenisse dall'artigiano. Nel primo caso l'oggetto apparteneva per tutto il tempo della lavorazione al committente, mentre nel secondo egli l'acquistava dall'artigiano soltanto al momento della consegna del prodotto finito. Siccome i Sabiniani escludevano la *locatio conductio* nei casi in cui si fosse verificato un trasferimento di proprietà, essi ammettevano la locazione soltanto nel primo caso, qualificando invece il secondo come *emptio venditio*.

La conferma di quest'ipotesi si trova in un responso di Sabino riportato da Pomponio⁴⁴:

Pomp. 9 ad Sab. D. 18.1.20: *Sabinus respondit, si quam rem nobis fieri velimus etiam, veluti statuam vel vas aliquod seu vestem, ut nihil aliud quam pecuniam daremus, emptionem videri, nec posse ullam locationem esse, ubi corpus ipsum non detur ab eo cui id fieret: aliter atque si aream darem, ubi insulam aedificares, quoniam tunc a me substantia proficiscitur.*

Sabino ritiene che il committente d'opera⁴⁵, per esempio di una statua, un vaso o una veste, non offrendo altro che il pagamento in

⁴⁴ Secondo R. ASTOLFI, *I 'libri tres iuris civilis' di Sabino*², Milano, 2001, 228 sia Gaio (Gai 3.147) che Pomponio (D. 18.1.20) possono riferirsi ad un parere di Sabino espresso nei suoi *libri tres iuris civilis*.

⁴⁵ Secondo David Daube non si tratterebbe semplicemente di esecuzione di una cosa, ma di un oggetto munito di caratteristiche richieste; in questa prospettiva egli interpreta *etiam* alla fine della frase come 'rather', cfr. D. DAUBE, 'Etiam' in D.18.1.20, in *The Classical Journal*, LXXIX, 1975-76, 213-215, ora in D. COHEN - D. SIMON (eds.), *David Daube. Collected Studies in Roman Law*, II, Frankfurt am Main, 1991, 1311-1314.

denaro, conclude un contratto di compravendita e non di locazione⁴⁶: quest'ultima rimane esclusa, perché il materiale (*corpus ipsum*) non era fornito dal committente. Se questo avesse tuttavia fornito il suolo, su cui fosse costruita un'*insula*, si riterrebbe che anche il materiale (*substantia*), accedendo al suolo in forza della regola *superficies solo cedit*⁴⁷, diventa proprietà del committente⁴⁸. La stessa opinione circa l'appalto di un'*insula* verrà ricordata ancora alla fine del II secolo da Paolo (34 *ad ed.* D. 19.2.22.2).

A parere di Fiori, il criterio del trasferimento della proprietà sarebbe stato introdotto da Sabino a proposito della controversia sulla specificazione⁴⁹; nell'ottica sabiniana, si manifesterebbe l'esigenza di distinguere tra *locatio conductio operis* ed *emptio venditio* qualora un artigiano eseguisse il lavoro con proprio materiale. Per risolvere tale problema Sabino avrebbe riadattato, secondo Fiori, il trasferimento della proprietà come criterio distintivo tra i due contratti, trasformando il principio originario espresso da Labeone⁵⁰, secondo cui l'*emptio venditio* sarebbe stata esclusa quando le parti si fossero accordate di non trasferire la proprietà, in un principio diverso, secondo cui il trasferimento del dominio avrebbe escluso la *locatio conductio*⁵¹. La derivazione di quello secondo principio dal primo è, però, tutt'altro che dimostrata, atteso che il principio labeoniano impedisce semplicemente la qualificazione di un contratto come compravendita se le parti avessero espressamente escluso il trasferimento della proprietà.

⁴⁶ Secondo D. DAUBE, 'Etiam', cit., 1313-1314 *ullam* non indica diversi tipi di locazione, ma si dirige contro l'opinione di Cassio, il quale ammette la locazione accanto alla compravendita.

⁴⁷ U. BRASIELLO, *L'unitarietà del concetto di locazione*, in *Rivista Italiana per le Scienze Giuridiche*, II.1, 1927, 568, afferma invece che il terreno viene considerato da Sabino 'alla pari della materia'.

⁴⁸ L. AMIRANTE, *Ricerche in tema di locazione*, in *BIDR*, LXII, 1959, 96-99; S.D. MARTIN, *The Roman Jurists and the Organization of Private Building in the Late Republic and Early Empire*, Bruxelles, 1989, 35.

⁴⁹ R. FIORI, *La definizione*, cit., 200-202.

⁵⁰ Lab. 5 *post. a lav. epit.* D. 18.1.80.3, cfr. F. PETERS, *Die Verschaffung des Eigentums durch den Verkäufer*, in *ZSS*, XCVI, 1979, 173-203.

⁵¹ R. FIORI, *La definizione*, cit., 203.

Lab. 5 *post. a lav. epit.* D. 18.1.80.3: *Nemo potest videri eam rem vendidisse, de cuius dominio id agitur, ne ad emptorem transeat, sed hoc aut locatio est aut aliud genus contractus.*

L'effettivo passaggio del diritto non era, tuttavia, necessario per la validità del contratto stesso⁵²: inoltre tale trasferimento si effettuava all'infuori del contratto, attraverso atti traslativi quali *mancipatio* o *traditio*. L'interpretazione, secondo cui Labeone individuava nel passo dei *posteriora* (5 *post. a lav. epit.* D. 18.1.80.3) il trasferimento della proprietà come criterio distintivo tra locazione e compravendita⁵³, viene altresì contraddetta dall'aggiunta finale, *aut aliud genus contractus*.

Occorre notare, inoltre, che i due principi appartengono a contesti diversi: il passo labeoniano riguarda un'alternativa tra compravendita, *locatio conductio rei* e altri tipi di contratti nel caso in cui le parti abbiano escluso il passaggio della proprietà di cosa consegnata, mentre quello sabiniano riguarda la scelta tra *locatio conductio operis* e compravendita se un artigiano dovesse fornire un oggetto eseguito con proprio materiale. Il primo caso riguarda, dunque, una situazione in cui il proprietario dell'oggetto, non potendo essere venditore, sarà considerato locatore, mentre l'altro contraente anziché compratore diventerà conduttore. Diversa si presenta la situazione nel secondo caso, in cui l'artigiano, proprietario dell'oggetto, sarà venditore anziché conduttore, mentre il committente invece di compratore diventerà locatore. Manca, dunque, un parallelismo tra le situazioni, necessario per qualificare l'uno come derivato dall'altro.

Per quanto riguarda la particolare fattispecie dell'appalto, a parere di Fiori, Sabino servendosi della nozione di *substantia* avrebbe ritenuto l'*area*, diversamente da altri giuristi romani, non come una parte dell'*insula*, ma come un suo 'substrato', ponendo in tal modo il suolo sullo stesso piano funzionale dei materiali menzionati nelle fattispecie precedenti⁵⁴. Tale interpretazione sembra, tuttavia, forzata rispetto a quella tradizionale, secondo cui anche per Sabino operava in tal caso la regola *superficies solo cedit*.

⁵² F. PETERS, *Die Verschaffung*, cit., 183.

⁵³ R. FIORI, *La definizione*, cit., 179.

⁵⁴ R. FIORI, *La definizione*, cit., 205.

Il medesimo criterio del passaggio di proprietà, operato da Sabino per distinguere tra *emptio venditio* e *locatio conductio*⁵⁵, viene impiegato dal suo lontano successore nella carica di caposcuola, Giavoleno Prisco, per definire il caso della commissione delle tegole⁵⁶.

Iav. 11 ep. D.18.1.65: *Convenit mihi tecum, ut certum numerum tegularum mihi dares certo pretio quod ut faceres: utrum emptio sit an locatio? respondit: si ex meo fundo tegulas tibi factas ut darem convenit, emptionem puto esse, non conductionem: totiens enim conductio alicuius rei est, quotiens materia, in qua aliquid praestatur, in eodem statu eiusdem manet: quotiens vero et immutatur et alienatur, emptio magis quam locatio intellegi debet.*

L'uso del verbo *respondit* in terza persona potrebbe indicare che Giavoleno commentava un responso di un altro giurista. Il contrasto tra *respondit* e la risposta formulata in prima persona (*puto*) ha tuttavia indotto Schermaier a sospettare nel passo un intervento compilatorio, in seguito al quale l'opinione originaria sarebbe stata elisa⁵⁷. Il passaggio dalla terza alla prima persona si spiega, tuttavia, senza scorgere un'alterazione del testo, ma ammettendo che Giavoleno citi un altro giurista in maniera testuale. Tale interpretazione implica che l'opinione, secondo cui si conclude un contratto di compravendita qualora le tegole commissionate vengano prodotte con l'argilla dell'imprenditore, sia formulata già dal giurista ripottato.

A sospettare nel testo interventi postclassici, induceva altri autori anche la diversa impostazione del caso nella consultazione e nel responso⁵⁸. Mentre nella consultazione viene assunto il punto di vista del committente che parla in prima persona singolare, riferendosi invece all'imprenditore in seconda persona, nel responso l'ottica cambia

⁵⁵ La dottrina tradizionale interpretava il contratto, tuttavia, come locazione nominandone le parti come *locator* e *conductor*, cfr. J.A.C. THOMAS, *The Theftuous Pledgor and the Lex Atinia*, in *Studi in onore di G. Scherillo*, I, Milano, 1972, 402, nt. 43. Schermaier, invece, interpreta il contratto come compravendita, perciò designa le parti come 'Käufer' e 'Verkäufer': cfr. M.J. SCHERMAIER, 'Materia', cit., 241-242.

⁵⁶ Su Giavoleno come caposcuola dei Sabiniani, cfr. Pomp. *ench.* D. 1.2.2.53, su cui U. MANTHE, *Die 'libri ex Cassio' des Iavolenus Priscus*, Berlin, 1982, 28 e 30.

⁵⁷ M.J. SCHERMAIER, 'Materia', cit., 242.

⁵⁸ U. BRASIELLO, *L'unitarietà*, cit., 571-572; J.A.C. THOMAS, *The Theftuous Pledgor*, cit., 402, nt. 43; M.J. SCHERMAIER, 'Materia', cit., 241-242.

in quella del manifattore⁵⁹. Tale mutamento non dovrebbe tuttavia sorprendere, atteso che chi poneva la domanda al giurista, assumendo il punto di vista del proprietario in modo tale da riferirsi all'imprenditore nella seconda persona singolare, ha determinato la risposta dalla prospettiva di quest'ultimo.

Giavoleno segue, dunque, l'opinione di un giurista precedente, secondo cui qualora fosse pattuita la produzione di un determinato numero di tegole contro un certo prezzo, determinante per la natura del contratto sarebbe la proprietà del suolo dal quale proviene l'argilla utilizzata per la fabbricazione: se il terreno fosse appartenuto all'imprenditore, sarebbe conclusa una compravendita. Il giurista non si esprime, comunque, in modo esplicito circa il caso in cui, invece, il suolo fosse appartenuto al committente: si può ipotizzare che in tal caso il contratto avrebbe assunto i connotati della *locatio conductio operis*. Tale ipotesi viene rafforzata dal fatto che in questo senso si sono espressi due altri giuristi della scuola Sabiniana: Sabino (Pomp. 9 *ad Sab.* D. 18.1.20) e Gaio (2. *rer. cott.* D.19.2.2.1).

Come giustamente sottolinea Thomas, il responso giavoleniano riguarda la concorrenza tra l'*emptio venditio* e la *locatio conductio operis*, atteso che le attività dell'artigiano sono dirette all'ottenimento di un prodotto finale⁶⁰. Tale configurazione della fattispecie trova conferma nelle ricerche di Tapio Helen, relative alla produzione dei mattoni, nelle quali lo studioso finlandese distingue due figure coinvolte nella produzione: i *domini*, proprietari delle parcelle su cui erano localizzate le officine, e gli *officinatores*, chiamati anche *conductores*, imprenditori che gestivano le manifatture⁶¹. Da queste ricerche risulta anche che la produzione dei mattoni era tipicamente svolta da persone libere⁶², legate al proprietario del suolo su cui esercitavano la loro attività sulla base di un contratto di locazione d'opera⁶³.

A differenza di Sabino (Pomp. 9 *ad Sab.* D. 18.1.20), Giavoleno individua due criteri della *locatio conductio*: in primo luogo, il materia-

⁵⁹ La trasposizione sarebbe, secondo J.A.C. THOMAS, *The Theftuous Pledgor*, cit., 402, nt. 43, frutto di un errore.

⁶⁰ J.A.C. THOMAS, 'Non solet locatio', cit., 346.

⁶¹ T. HELEN, *Organization of Roman Brick Production in the First and Second Centuries A.D. An Interpretation of Roman Brick Stamps*, Helsinki, 1975, 89-92.

⁶² T. HELEN, *Organization*, cit., 108-109.

⁶³ T. HELEN, *Organization*, cit., 130.

le consegnato per la lavorazione sarebbe dovuto essere restituito al committente *in eodem statu*, ossia senza mutamento della sua natura, e, in secondo luogo, l'oggetto del contratto sarebbe dovuto rimanere per tutta la durata della lavorazione nella proprietà del committente⁶⁴. Se invece la *materia* fosse stata al contempo mutata ed alienata, Giavoleno ritiene che sarebbe stata conclusa un'*emptio venditio*.

La necessità della compresenza⁶⁵ di questi due requisiti acquista un significato particolare nella prospettiva della dottrina sabiniana in tema di specificazione. Siccome in questa visuale il mutamento della *species* non provocava il cambiamento del titolare del materiale, sembra che bastasse come elemento distintivo tra la locazione e la compravendita quello proposto da Sabino, cioè il criterio del trasferimento della proprietà. Giavoleno introdusse, tuttavia, il criterio ausiliario della *immutatio*: in tal modo, il giurista traiano restringe l'esclusione dal contratto di *locatio conductio operis* ai casi in cui la materia viene sia alienata sia trasformata. Dato che la dottrina sabiniana sulla specificazione non ammetteva il passaggio della proprietà, il criterio della *immutatio* dovrebbe riferirsi alle fattispecie diverse dalla *specificatio*.

A parere di Schermaier, l'esempio giavoleniano della produzione delle tegole suggerisce che ci poteva essere, nella visuale del giurista traiano, una differenza tra mutamento della *species* e quello della materia⁶⁶. Di conseguenza, si può congetturare che con lo sviluppo della dottrina sabiniana si mostrerebbe una difficoltà ad assegnare anche nella seconda ipotesi il prodotto al proprietario del materiale. È, quindi, ipotizzabile che Giavoleno avesse formulato due requisiti per dissipare i dubbi relativi al caso in cui il materiale, nonostante fosse fornito dal committente, sarebbe diventato proprietà del manifattore in seguito alla *mutatio materiae*: in tal caso, dunque, la *locatio conductio* sarebbe esclusa, sicché risulterebbe superflua la distinzione, introdotta nella parte iniziale del testo (*convenit ... conductionem*), tra l'ipotesi in cui l'argilla proveniva dal suolo del committente e quella in cui essa proveniva dal lavoratore⁶⁷. Ciò potrebbe spiegare la ragione

⁶⁴ B. ECKARDT, *Tavoleni epistulae*, Berlin, 1978, 170.

⁶⁵ In questo senso U. BRASIELLO, *L'unitarietà*, cit., 572; M.J. SCHERMAIER, *Materia*, cit., 244.

⁶⁶ M.J. SCHERMAIER, *Materia*, cit., 262-263.

⁶⁷ A causa dell'apparente incongruenza tra la prima e la seconda parte del testo, questa ultima è stata attribuita nella romanistica ad un autore postclassico: G. VON

per la quale Giavoleno non avesse analizzato, nel prosieguo del testo, il caso in cui il suolo fosse appartenuto al committente.

In via riassuntiva, nella dottrina sabiniana la *locatio conductio* si sarebbe verificata in tutti i casi in cui il materiale, senza subire un cambiamento sostanziale durante la lavorazione, fosse fornito dal committente. Qualora, invece, il materiale fosse appartenuto all'artigiano, si sarebbe conclusa un'*emptio venditio*.

Dal testo delle Istituzioni di Giustiniano relativo alla produzione degli anelli dall'oro appartenente all'orefice, risulta in maniera inequivocabile che nel VI secolo d.C. è stata definitivamente accolta la concezione sabiniana.

I. 3.24.4: *Item quaeritur, si cum aurefice Titio convenerit, ut is ex auro suo certi ponderis certaeque formae anulos ei faceret et acciperet verbi gratia aureos decem, utrum emptio et venditio an locatio et conductio contrahi videatur? Cassius ait materiae quidem emptionem venditionemque contrahi, operae autem locationem et conductionem. sed placuit tantum emptionem et venditionem contrahi.*

Il testo qui riportato testimonia inoltre che accanto alla discussione – probabilmente svolta tra le scuole dei Sabiniani e dei Proculiani – sull'ammissibilità della *locatio conductio* nel caso in cui il materiale non fosse fornito dal committente, vi era anche l'opinione isolata di Cassio che divergeva da quella del suo maestro, come risulta dal confronto con il responso di Sabino riferito da Pomponio (9 *ad Sab. D.* 18.1.20). V'era, quindi, accanto alla controversia tra le scuole, anche un dissenso all'interno della scuola Sabiniana: secondo Joseph Thomas, si tratterebbe dell'unico esempio di contrasto tra Sabino e Cassio⁶⁸.

Sembra che l'opinione cassiana non avesse trovato gran seguito⁶⁹ e che il dissenso fosse stato superato già ai tempi di Gaio (Gai 3.147: *plerisque placuit*)⁷⁰, ma, ciononostante, il parere di Cassio era stato

BESLER, *Romanistische Studien*, in ZSS, L, 1930, 39; TH. MAYER-MALY, *Locatio conductio*, cit., 76; M.J. SCHERMAIER, *Materia*, cit., 262.

⁶⁸ J.A.C. THOMAS, *Non solet locatio*, cit., 343.

⁶⁹ Recentemente contro tale opinione S. LONGO, *La 'conventio'*, cit., 329.

⁷⁰ Secondo Siro Solazzi e Joseph Thomas Gaio sarebbe riluttante ad ammettere la

tutt'altro che dimenticato, atteso che lo tramandano sia le Istituzioni gaiane sia, ancora, quelle giustinianee⁷¹.

Gai 3.147: *Cassius ait materiae quidem emptionem venditionemque contrahi, operarum autem locationem et conductionem...*

I. 3.24.4: *Cassius ait materiae quidem emptionem venditionemque contrahi, operae autem locationem et conductionem...*

I testi sono quasi identici⁷², ad eccezione dell'unica divergenza consistente nell'uso del singolare *opera* nel passo giustiniano, laddove nel palinsesto veronese si legge il plurale *operae*⁷³. Questa differenza influisce sulla definizione del contratto, il quale si presenta come *locatio conductio operis* secondo il testo bizantino, e come *locatio conductionis operarum* secondo il Veronese, suscitando discussioni nella letteratura romanistica.

Secondo Siro Solazzi, il passo gaiano avrebbe modificato l'originario parere di Cassio, sostituendo la propensione per un rapporto di locazione con un'espressione di favore verso la configurabilità di un accordo duplice composto dall'*emptio venditio* e dalla *locatio conductionis*. Dato che l'oggetto del contratto era costituito dall'esecuzione di un prodotto, Cassio avrebbe trattato della *locatio conductio operis*⁷⁴: la divergenza tra il Veronese e il brano corrispondente delle Istituzioni giustinianee avrebbe corroborato questa tesi, giacché sarebbe improbabile che Cassio e Gaio confondessero la *locatio operarum* con la *locatio operis*⁷⁵. Secondo Solazzi, tuttavia, il testo giustiniano non autorizza l'illazione che nell'originale gaiano vi fosse, in luogo di *operarum*, il lemma *operae*, perché questo, indicando l'attività del contraente, al-

controversia all'interno della propria scuola, cfr. S. SOLAZZI, *Due note*, cit., 427; J.A.C. THOMAS, 'Non solet locatio', cit., 343-344.

⁷¹ H.G. NELSON - U. MANTHE, *Gai Institutiones* III, cit., 301.

⁷² C. FERRINI, *Sulle fonti delle Istituzioni di Giustiniano*, in E. ALBERTARIO (ed.), *Opere di Contardo Ferrini*, II, Milano, 1929, 392.

⁷³ Cfr. l'apografo del manoscritto veronese, fol. 17 r., v. 8; G. STUEMUND, *Gai Institutionum commentarii quattuor Codicis Veronensis denuo collati apographum*, Leipzig, 1873 (ristampa Osnabrück, 1965), 167.

⁷⁴ S. SOLAZZI, *Due note*, cit., 471.

⁷⁵ S. SOLAZZI, *Due note*, cit., 471-475.

lude in ugual modo ad entrambi i tipi di locazione⁷⁶. Nella simile direzione va l'interpretazione di Hein Nelson e Ulrich Manthe, i quali affermano che i termini *opus* e *opera* furono utilizzati indistintamente tanto nella lingua parlata, quanto negli scritti di Gaio (cfr. Gai 10 *ad ed. prov. D. 19.5.22*)⁷⁷.

A parere di Roberto Fiori, pur avendo effettivamente scritto *operarum*, Gaio avrebbe potuto intendere la sua espressione nel senso della *locatio conductio operis*, visto che entrambi i tipi di locazione concernono un'attività cui corrisponde il pagamento⁷⁸. Poiché sia nella *locatio operis* sia nella *locatio operarum* la *merces* è il corrispettivo del lavoro, dal punto di vista economico tra i due casi non vi sarebbe alcuna differenza. La *locatio conductio* proposta da Cassio implica dunque, secondo Fiori, un'attività finalizzata ad uno scopo, mentre il plurale *operae* viene utilizzato per indicare una retribuzione calcolata sul tempo impiegato per raggiungerlo⁷⁹. Tuttavia, ammettendo che i giuristi romani avessero distinto tra i due tipi di contratto, *locatio operarum* che consiste in un'attività e *locatio operis* che consiste in un oggetto materiale da eseguire⁸⁰, sarebbe infondato sospettare di Gaio circa l'impiego indifferente delle loro denominazioni. Tale errore sarebbe attribuibile piuttosto ad un copista del manoscritto Veronese.

Joseph Thomas propone invece di leggere nelle Istituzioni gaiane (Gai 3.147) la parola *operae* al posto di *operarum*, perché nel testo può trattarsi soltanto della *locatio conductio operis*, ed appunto contro l'opinione di Cassio sarebbe rivolta la critica di Sabino, riportata da Pomp. 9 *ad Sab. D.18.1.20*⁸¹.

Una spiegazione del tutto diversa della particolare soluzione cassiana è stata proposta da Alessandro Corbino, il quale preferisce la lettura del Veronese. Senza ricorrere al sospetto della noncuranza terminologica di Gaio⁸², lo studioso siciliano assume che la combina-

⁷⁶ S. SOLAZZI, *Due note*, cit., 473.

⁷⁷ H.L.W. NELSON - U. MANTHE, 'Gai Institutiones' III, cit., 301.

⁷⁸ R. FIORI, *La definizione*, cit., 212.

⁷⁹ R. FIORI, *La definizione*, cit., 213.

⁸⁰ R. FIORI, *La definizione*, cit., 212.

⁸¹ J.A.C. THOMAS, 'Non solet locatio', cit., 341.

⁸² A. CORBINO, *La commissione di anelli all'orefice su materiali da lui forniti. Una controversia tra prudentes della prima età imperiale*, in *Nozione formazione e interpretazione del diritto dall'età romana alle esperienze moderne. Ricerche dedicate al Professor F. Gallo*, I, Napoli, 1997, 139-156.

zione dei due contratti, compravendita e *locatio conductio operarum*, sarebbe piuttosto dovuta alla propensione a bilanciare la posizione giuridica delle parti⁸³.

Nell'ipotesi della *locatio conductio operis*, l'artefice avrebbe dovuto eseguire un oggetto corrispondente al modello desiderato dal committente⁸⁴, altrimenti non soltanto avrebbe perso il compenso, ma sarebbe pure stato responsabile di inadempimento⁸⁵. La sua situazione non era migliore neanche nell'ipotesi di *emptio venditio*, perché, sebbene l'artigiano non fosse responsabile per l'*imperitia*, il committente avrebbe potuto rifiutare il prodotto. Inoltre, a differenza della compravendita regolare, le caratteristiche del medesimo sarebbero determinate dalle esigenze particolari del committente. Di conseguenza, il suo rifiuto di comprare il manufatto già pronto lascerebbe l'artigiano con un oggetto difficile a venderci⁸⁶.

L'ammissione, accanto all'*emptio venditio*, della *locatio operarum* anziché *operis* avrebbe, secondo Corbino, lo scopo di bilanciare gli interessi del committente e dell'artefice perché, essendosi conclusa la compravendita del materiale da una parte, e la locazione del lavoro dall'altra, il committente-compratore avrebbe potuto accettare il manufatto oppure la quantità del materiale pattuita. L'artigiano invece, grazie alla costruzione della *locatio operarum*, avrebbe avuto la certezza di ottenere il compenso per tutto il periodo del suo lavoro⁸⁷.

In tale ottica la soluzione cassiana avrebbe mirato, ben al di là di un semplice bilanciamento del rapporto, ad una forte protezione dell'artigiano, qualora egli avesse non soltanto prestato il lavoro, ma anche fornito il materiale.

Qualche luce sulla posizione di Cassio è gettata dal passo corrispondente della Parafrasi greca delle Istituzioni giustiniane⁸⁸: secon-

⁸³ A. CORBINO, *La commissione*, cit., 153.

⁸⁴ D. DAUBE, *'Etiam'*, cit., 1313-1314.

⁸⁵ A. CORBINO, *La commissione*, cit., 151.

⁸⁶ A. CORBINO, *La commissione*, cit., 152.

⁸⁷ A. CORBINO, *La commissione*, cit., 153.

⁸⁸ Th. 3.24.4: Ὁμοίως κάκεινο τῶν ἀμφιβαλλομένων ἐστὶ χρυσοχόφ τινὶ δέδωκα λόγου χάριν δέκα νομίσματα συμφωνήσας ἄστε αὐτὸν τὸν χρυσοχόον ἐξ οἰκείας ὕλης χρυσοῦ φανεροῦ σταθμοῦ καὶ φανεροῦ τύπου δακτυλίου μοι κατασκευάσαι. πότερον πράσις ἢ μίσθωσις τὸ τοιοῦτον ἐστὶ ζητεῖται. καὶ ὁ μὲν *Cassius* φησὶν εἶναι καὶ πράσιν καὶ μίσθωσιν τὸ τοιοῦτον, ἵνα εἰ μὲν αἰτιάμην τὴν ὕλην τοῦ χρυσοῦ, ὡς οὐ χρηστὴν, κινήσω τὴν *ex empto*, εἰ δὲ τὴν ἐργασίαν, ὡς οὐ καλῶς ἔχουσαν, ἔχοιμι τὴν *locati*. ἀλλ' ἦρσε μᾶλλον

do Teofilo il committente avrebbe potuto agire *ex empto* per i difetti del materiale (ὕλη), avendo allo stesso tempo anche un'*actio locati* per la prestazione (ἐργασία), se nell'esecuzione del lavoro fossero emersi dei vizi⁸⁹. Nell'interpretazione del giurista bizantino l'oro come sostanza sarebbe stato acquistato sulla base di compravendita, mentre il lavoro (ἐργασία) sulla base di locazione. Sembra, inoltre, che già Teofilo avesse interpretato il secondo contratto come *locatio conductio operis* e non *operarum*, dato che egli attribuiva l'*actio locati* al committente⁹⁰.

In tal contesto, va presa in considerazione altresì l'ipotesi avanzata a suo tempo da Contardo Ferrini, secondo cui l'autore della Parafrasi greca delle Istituzioni giustiniane avrebbe scritto anche una traduzione greca di quelle gaiane, servendosi di essa nelle parti in cui il manuale giustiniano si avvicinava a quello di Gaio⁹¹. Queste considera-

πράσιν εἶναι καὶ ἀγορασίαν τὴν πράγμα: τὸ γὰρ τῆς ἐργασίας ἐστὶν ἐν παρακολουθήματι. εἰ δὲ ἴδιον δέδωκα ἐγὼ χρυσοῦ τῷ χρυσοχόφ, μίσθου ὀρισθέντος ὑπὲρ τῆς ἐργασίας, ἀναμφιβόλως μίσθωσις καὶ ἐκμίσθωσις ἐστὶ τὸ τοιοῦτον.

⁸⁹ Una distinzione simile tra difetti del materiale e vizi risultanti dall'esecuzione difettosa era riconosciuta da Ulpiano pure a proposito della responsabilità per il materiale consegnato all'artigiano, cfr. Ulp. 32 ad ed. D. 19.2.13.5: *Si gemma includenda aut insculpenda data sit eaque fracta sit, si quidem vitio materiae factum sit, non erit ex locato actio, si imperitia facientis, erit. huic sententiae addendum est, nisi periculum quoque in se artifex receperat: tunc enim etsi vitio materiae id evenit, erit ex locato actio*. Su questo passo cfr. G.C.J.J. VAN DEN BERGH, *Custodiam praestare: custodia-liability or liability for failing custodia?*, in TR, XLIII, 1975, 69-70; J.M. RAINER, *Zur 'locatio conductio': Der Bauvertrag*, in ZSS, CIX, 1992, 520; A. WACKE, *Bruchschäden an Diatretglas und Gemme: Gefahrtragungsklauseln im römischen Kunsthandwerk*, in R. RUEDIN (ed.), *Mélanges en l'honneur de C.A. Cannata*, Bâle - Genève - Munich, 1999, 91-104. Allo stesso modo distingueva anche Paolo per quanto riguarda il rischio della merce, Lab. 1 pith. D. 19.2.62: *Si rivum, quem faciendum conduxeras et feceras, antequam eum probares, labes corrumpit, tuum periculum est. Paulus: immo si soli vitio id accidit, locatoris erit periculum, si operis vitio accidit, tuum erit detrimentum*; cfr. M. KASER, *'Periculum locatoris'*, in ZSS, LXXIV, 1957, 189-190; M. PIETCH, *Die Abnahme im Werkvertragsrecht - geschichtliche Entwicklung und geltendes Recht*, Hamburg, 1976, 31-33; F.B.J. WUBBE, *Labeo zur Gefahrtragung im Bauvertrag*, in *L'homme dans son environnement*, Fribourg, 1980, 132-147, anche in P. PICHONNAZ (ed.), *'Ius vigilantibus scriptum'*, Freiburg, 2003, 255-271; S.D. MARTIN, *The Roman Jurists*, cit., 100-101; J. M. RAINER, *Zur 'locatio conductio'* cit., 518-525; J.D. HARKE, *Die Lohngefahrbem römischen Werkvertrag*, in OIR, X, 2005, 24-30.

⁹⁰ Contrariamente P.L. LANDOLT, *'Naturalis obligatio' and bare social duty*, Köln - Weünar - Wien, 2000, 84.

⁹¹ C. FERRINI, *La Parafrasi di Teofilo ed i Commentari di Gaio*, in V. ARANGIO-RUIZ (ed.), *Opere di Contardo Ferrini*, I, Milano, 1929, 15-25.

zioni inducono ad accettare la tesi secondo cui la lezione *operarum* del Veronese potrebbe essere un errore del copista, laddove più vicina al pensiero gaiano sarebbe la lettura *operae*, presente nelle Istituzioni giustinianee (I. 3.24.4).

Dunque, secondo la concezione cassiana, l'artigiano sarebbe sia venditore del materiale sia conduttore d'opera, mentre il committente sarebbe compratore del materiale e locatore dell'opera. Il corrispettivo pattuito sarebbe, infine, al contempo sia *pretium* che *merces*. Cassio inquadrava, perciò, l'attività dell'artigiano come adempimento della prestazione contrattuale, mentre Sabino, il quale si accontentava della vendita, la lasciava fuori dal contratto⁹².

Seguendo Teofilo, per *materia* Cassio intendeva piuttosto il materiale ancora non lavorato⁹³, da cui successivamente verranno eseguiti gli anelli. Perciò il giurista bizantino adoperava il termine ὄλη per indicare l'oro come sostanza, il che viene meglio evidenziato dall'intera espressione ἡ ὄλη τοῦ χρυσίου.

Di conseguenza, la concezione di Fiori secondo cui Cassio avrebbe qualificato l'*emptio venditio* del materiale quale compravendita degli anelli, compresi nella loro materialità, e non della sostanza, sembra poco convincente⁹⁴. La parola ὄλη significa appunto sostanza, dalla quale sarebbe stato ricavato un oggetto, anziché aspetto materiale di un prodotto già pronto⁹⁵.

L'opinione isolata di Cassio fu nella romanistica ritenuta una via di mezzo tra la dottrina sabiniana e quella proculiana⁹⁶; non sembra, tuttavia, esatto qualificarla come *media sententia*, tesa a conciliare due posizioni giurisprudenziali contrastanti. Si tratta, piuttosto, di una soluzione alternativa ad entrambe che ha escluso l'applicabilità sia dell'una che dell'altra. Diversamente dalla celebre *media sententia*, la quale introduceva un criterio distintivo per l'applicazione delle regole

⁹² R. FIORI, *La definizione*, cit., 214.

⁹³ R.B. TODD, *Alexander of Aphrodisias on stoic physics (A Study of the 'de mixtione' with preliminary essays, text, translation and commentary)*, Leiden, 1976, 35.

⁹⁴ R. FIORI, *La definizione*, cit., 211.

⁹⁵ H.G. LIDDELL - R. SCOTT, voce ὄλη, in *A Greek-English Lexicon*, Oxford, 1966, 1847-1848.

⁹⁶ R. FIORI, *La definizione*, cit., 206-220; difformemente S. LONGO, *La 'conventio'*, cit., 296-299.

già esistenti, l'opinione cassiana avanzava, quindi, una soluzione nuova, ben diversa sia da quella sabiniana sia da quella proculiana.

Per quanto riguarda la specificazione, almeno secondo la testimonianza gaiana, Cassio condivideva l'opinione della sua scuola, che attribuiva il prodotto al proprietario del materiale (Gai 2.79: *cuius materia sit, illius et res quae facta sit uideatur esse, idque maxime placuit Sabino et Cassio*). Sembra, dunque, che la soluzione cassiana potesse aver costituito un tentativo di placare la rigidità del requisito, relativo al passaggio di proprietà quale *discrimen* tra compravendita e locazione, individuato da Sabino. Il committente si sarebbe obbligato da un lato ad acquistare il materiale, mentre dall'altro avrebbe dovuto pagare l'artigiano per il suo lavoro in base al contratto di locazione.

3. L'oggetto del contratto di locazione: 'materia' e 'opus'.

Poiché Paolo aveva annoverato la pittura fra le prestazioni tipiche nell'ambito della *locatio conductio* (Paul. 5 *quaest.* D. 19.5.5.2)⁹⁷, sembra opportuno indagare sulle opinioni dei giuristi romani circa l'oggetto di tale contratto. La problematica si riconnette in particolare alla relazione tra materiale e prodotto, essendo controverso nella letteratura romanistica in merito alla *locatio conductio operis* se l'oggetto locato fosse la materia, dalla quale veniva forgiato il prodotto, oppure il risultato del lavoro, cioè il prodotto stesso. La prima tesi, secondo cui oggetto della locazione sarebbe il materiale fornito dal committente, sembra prevalente⁹⁸, benché Joseph Thomas abbia affermato che sin dall'età repubblicana oggetto della locazione fosse considerata la *res futura*, piuttosto che il materiale⁹⁹.

Siccome sembra che già nella giurisprudenza romana mancasse in proposito un'opinione unanime, occorre considerare separatamente le dottrine dei singoli giuristi. La più risalente notizia, relativa al pro-

⁹⁷ Cfr. *infra*, 168-170.

⁹⁸ U. BRASIELLO, *L'unitarietà*, cit., 567; L. AMIRANTE, *Ricerche*, cit., 78-89; O. BEHREND, *Die Rechtsformen des römischen Handwerks*, in *Das Handwerk in vor- und frühgeschichtlicher Zeit*, I, Göttingen, 1981, 193; N. BENKE, *Zum Eigentumserwerb des Unternehmers bei der 'locatio conductio irregularis'*, in *ZSS, CIV*, 1987, 157; A. GUARINO, *Diritto privato romano*¹², II, Napoli, 2001, 914.

⁹⁹ J.A.C. THOMAS, *'Non solet locatio'*, cit., 554.

blema del diritto di proprietà sul materiale fornito dal committente, è contenuta in un responso di Quinto Mucio Scevola il Pontefice, riportato in età antoniniana da Pomponio.

Pomp. 9 ad Quint. Muc. D. 34.2.34 pr.: *Scribit Quintus Mucius: si aurum suum omne pater familias uxori suae legasset, id aurum, quod aurifici faciendum dedisset aut quod ei deberetur, si ab aurifice ei repensum non esset, mulieri non debetur.*

Secondo Quinto Mucio, il legato di tutto l'*aurum suum* alla moglie non avrebbe compreso né l'oro consegnato all'orefice per ricavarne degli oggetti (*quod aurifici faciendum dedisset*)¹⁰⁰, né quello dovuto al testatore (*quod ei deberetur*), a meno che l'uno o l'altro non fosse stato ripescato dall'orefice. Invero, non è chiaro, se la condizione *si ... repensum non esset* riguardi entrambi, oppure soltanto uno dei casi: dal punto di vista puramente grammaticale la condizione dovrebbe riferirsi al secondo caso, ma dato che l'*aurifex*, quale soggetto che esegue la *repensio*, appare soltanto nel primo, la condizione potrebbe riferirsi anche ad esso. L'interpretazione di tale problema influisce fortemente sul modo di comprendere le due categorie dell'oro che il giurista repubblicano esclude dall'ambito del legato.

Le difficoltà interpretative sopra menzionate hanno indotto molti autori a sospettare che l'espressione *aurum quod deberetur* sia un inserimento posteriore¹⁰¹. Tuttavia, atteso che Pomponio prende posizione nei confronti del responso muciano, aderendovi per quanto riguarda l'oro *quod debetur*, tale ipotesi non risulta convincente, a meno che si voglia ammettere un cambiamento anteriore al commentario di

¹⁰⁰ Secondo L. AMIRANTE, *Ricerche*, cit., 70-72; ID., *Recensione a H. KAUFMANN, Die altrömische Miete. Ihre Zusammenhänge mit Gesellschaft, Wirtschaft und staatlicher Vermögensverwaltung*, Köln - Graz, 1964, in *Iura*, XVI, 1965, 330, siccome il giurista aveva adoperato il verbo *dare*, la locazione andrebbe esclusa. Più convincente sembra, tuttavia, l'argomentazione secondo cui l'impiego di tale verbo non avrebbe determinato la qualificazione del negozio giuridico, cfr. H. KAUFMANN, *Die altrömische Miete. Ihre Zusammenhänge mit Gesellschaft, Wirtschaft und staatlicher Vermögensverwaltung*, Köln - Graz, 1964, 239-244; R. FIORI, *La definizione*, cit., 53.

¹⁰¹ G. VON BESELER, *Romanistische Studien*, cit., 35; F. BONIFACIO, *Ricerche sul deposito irregolare in diritto romano*, in *BIDR*, XLV-L, 1947, 104-105; TH. MAYER-MALY, 'Locatio conductio', cit., 38; A. WATSON, *The Law of Obligations in the Later Roman Republic*, Oxford, 1965, 107.

Pomponio, oppure effettuato addirittura da Pomponio stesso. Non sembra condivisibile neppure l'opinione di Antonino Metro che propone di espungere la condizione *si ... repensum non esset*¹⁰², perché, come è stato già notato da De Robertis, siccome il brano afferma la trasmissione della proprietà nel corso della *locatio conductio*, essendo così in contrasto con l'indirizzo generale del diritto pacifico ai tempi di Gaio (Gai 3.147)¹⁰³, occorre ritenerlo genuino¹⁰⁴.

Si è, quindi, cercato in dottrina da un lato di far rientrare entrambe le categorie nel contratto di locazione, riferendo la condizione *si ... repensum non esset* ad ambedue o alla seconda delle ipotesi, e dall'altro lato, di escludere la seconda categoria dalla *locatio conductio*, restringendo la condizione alla prima ipotesi. Il primo approccio viene adottato da Nikolaus Benke il quale, riferendo la condizione alla seconda categoria, argomenta che la differenza tra *aurum faciendum datum* ed *aurum quod deberetur* consiste nel tipo di fungibilità¹⁰⁵. L'oro del primo genere sarebbe materiale grezzo non identificabile, mentre l'altro consterebbe di oggetti individuabili, ma destinati alla trasformazione¹⁰⁶, laddove tale differenza non trapela nel testo. Inoltre, va osservato che se l'*aurum quod ei deberetur* fosse stato costituito da un bene infungibile, l'artigiano ne avrebbe acquisito la proprietà non già al momento della consegna, ma soltanto in seguito alla *specificatio*. In questa visuale non si spiegherebbe, pertanto, perché Quinto Mucio avesse escluso tali beni dall'ambito del legato.

D'altro canto, Roberto Fiori riferisce la condizione a entrambe le ipotesi¹⁰⁷. Secondo quest'autore, l'*aurum faciendum datum* sarebbe per Quinto Mucio l'oro che, essendo stato consegnato all'orefice, non avrebbe costituito necessariamente la materia prima per la realizzazione dei manufatti, mentre l'*aurum quod ei deberetur* sarebbe l'oro residuo, dopo che i prodotti sono già stati eseguiti e non ancora restituito¹⁰⁸. Lo studioso conclude che, per il giurista repubblicano, la

¹⁰² A. METRO, *Locazione e acquisto della proprietà: la c.d. 'locatio-conductio irregularis'*, in *Sem. Compl.*, VII, 1995, 196.

¹⁰³ Cfr. *supra* 123.

¹⁰⁴ F.M. DE ROBERTIS, *I rapporti*, cit., 156, n. 3.

¹⁰⁵ N. BENKE, *Zum Eigentumserwerb*, cit., 173.

¹⁰⁶ N. BENKE, *Zum Eigentumserwerb*, cit., 171-176.

¹⁰⁷ R. FIORI, *La definizione*, cit., 55.

¹⁰⁸ R. FIORI, *La definizione*, cit., 52-57.

proprietà del materiale sarebbe passata all'artigiano già al momento della consegna, mentre alla fine del rapporto di locazione la proprietà dei prodotti nonché, in un momento successivo, quella del materiale che avanzava dopo la lavorazione, sarebbero passate al committente¹⁰⁹. Il momento del trasferimento andrebbe probabilmente identificato con l'atto della *repensio*¹¹⁰.

Cercando di dedurre dal testo riportato conclusioni sul concetto muciano di locazione, occorre tener presente, che il passo concerne in linea di principio i legati e, in particolare, come ha dimostrato Benke, il legato *per damnationem*¹¹¹. Va a questo punto notato che probabilmente lo scopo principale di Quinto Mucio era quello di delimitare la portata del legato¹¹² e, specificamente, di stabilire il significato dell'espressione *aurum suum*, mentre l'aggiunta dell'aggettivo *omne* sembra soltanto indicare che il legato comprendesse sia l'*aurum factum* sia l'*infectum*¹¹³. Inoltre, in mancanza di una disposizione diversa, occorre ammettere che si sarebbe trattato dell'oro appartenente al testatore al momento della sua morte¹¹⁴.

In tale prospettiva, sembra più probabile riferire la condizione della *repensio* esclusivamente alla categoria di *aurum faciendum datum*, interpretando l'*aurum quod deberetur* come l'oro dovuto in base ad altri rapporti obbligatori, come è stato già proposto in dottrina¹¹⁵. Tale interpretazione trova riscontro in un passo dei *Topica* ciceroniani dove l'*argumentum a differentia* viene illustrato mediante un legato di

¹⁰⁹ R. FIORI, *La definizione*, cit., 56.

¹¹⁰ R. FIORI, *La definizione*, cit., 56.

¹¹¹ N. BENKE, *Zum Eigentumserwerb*, cit., 161-164; T. GIARO, *Dogmatische Wahrheit und Zeitlosigkeit in der römischen Jurisprudenz*, in *BIDR*, XC, 1987, 75 nt. 264; A. METRO, *Locazione*, cit., 195; R. FIORI, *La definizione*, cit., 51; a favore del legato *per vindicationem* invece TH. MAYER-MALY, 'Locatio conductio', cit., 38; H.J. WIELING, *Testamentsauslegung im römischen Recht*, München, 1972, 44, nt. 50.

¹¹² N. BENKE, *Zum Eigentumserwerb*, cit., 168-171; CH. PAULUS, *Die Idee der postmortalen Persönlichkeit im römischen Testamentrecht. Zur gesellschaftlichen und rechtlichen Bedeutung einzelner Testamentsklauseln*, Berlin, 1992, 276, nt. 631.

¹¹³ Sull'oggetto dei legati dell'oro, cfr. P. VOCI, *Diritto ereditario Romano*, II, Milano, 1963, 290-294; R. ASTOLFI, *Sull'oggetto dei legati in diritto romano*, II, Padova, 1969, 190-231; U. JOHN, *Die Auslegung des Legats von Sachgesamtheiten im römischen Recht bis Labeo*, Karlsruhe, 1970, 90-93.

¹¹⁴ P. VOCI, *Diritto ereditario*, II, cit., 290.

¹¹⁵ M. TALAMANCA, *Recensione a N. BENKE, Zum Eigentumserwerb des Unternehmers bei der 'locatio conductio irregularis'*, in *BIDR*, XCI, 1988, 914.

omne argentum suum, fatto ugualmente a favore della moglie, dal quale dovrebbe essere escluso l'argento che *in tabulis debeatur*¹¹⁶.

Una definizione di *omne aurum suum* quale oggetto di un lascito testamentario è stata formulata circa tre secoli più tardi da Ulpiano nel suo commentario *ad Sabinum* (D. 34.2.27.4): secondo il giurista severiano, l'espressione si riferirebbe all'oro che può essere rivendicato dal legatario¹¹⁷. Si tratta, quindi, non dei beni nell'immediato possesso del testatore, ma di quelli su cui egli vanta il diritto di proprietà. Se Quinto Mucio avesse dato all'espressione *omne aurum suum* un'accezione simile, egli avrebbe escluso dal patrimonio del testatore l'oro consegnato all'artigiano per la lavorazione. Il giurista ammetterebbe, cioè, il passaggio di proprietà del materiale non in seguito alla specificazione, ma già al momento della consegna¹¹⁸.

Occorre sottolineare che il testo di Quinto Mucio riguarda un bene fungibile¹¹⁹, sicché il passaggio di proprietà del materiale sarebbe avvenuto in dipendenza della sua fungibilità¹²⁰. Per tale ragione non sembra fondata la critica, mossa da Gröschler a Benke, in base all'argomento che nel testo manchino indizi per sostenere che l'orefice fosse autorizzato ad impiegare un materiale diverso da quello consegnato¹²¹.

¹¹⁶ Cic. *top.* 16: *A differentia: Non, si uxori vir legavit argentum omne quod suum esset, idcirco quae in nominibus fuerunt legata sunt. Multum enim differt in arcane positum sit argentum an in tabulis debeatur.*

¹¹⁷ Ulp. 44 *ad Sab.* D. 34.2.27.4: *Cui legatum est aurum omne, quod suum esset cum moreretur, eius omne aurum fiet, quod tunc pater familias, cum moreretur, vindicare potuit suum esse.*

¹¹⁸ In questo senso: A. WATSON, *The Law of Obligations*, cit., 107; H.-J. ROTH, 'Alfeni Digesta'. *Eine spätrepublikanische Juristenschrift*, Berlin, 1999, 136, nt. 7; diversamente TH. MAYER-MALY, 'Locatio conductio', cit., 39, secondo cui il trapasso della proprietà sarebbe avvenuto in forza della specificazione.

¹¹⁹ T. GIARO, *Dogmatische Wahrheit*, cit., 76.

¹²⁰ Call. 2 *inst.* D. 41.1.12.1: *Si aere meo et argento tuo conflato aliqua species facta sit, non erit ea nostra communis, quia, cum diversae materiae aes atque argentum sit, ab artificibus separari et in pristinam materiam reduci solet; Ulp. 22 *ad Sab.* D. 32.49.5: *Si uxori aurum, quod eius causa paratum est, legatum sit et postea sit conflatum, materia tamen maneat, ea ei debetur; Paul. 2 *ad Vitell.* D. 32.78.4: *Illud fortasse quaesiturus sit aliquis, cur argenti appellatione etiam factum argentum comprehendatur, cum, si marmor legatum esset, nihil praeter rudem materiam demonstratum videri posset. cuius haec ratio traditur, quippe ea, quae talis naturae sint, ut saepius in sua redigi possint initia, ea materiae potentia victa numquam vires eius effugiant.***

¹²¹ P. GRÖSCHLER, *Die Eigentumszuordnung*, cit., 70-71.

Secondo lo studioso tedesco la varietà delle qualità d'oro avrebbe indotto piuttosto a richiedere l'impiego del materiale consegnato, mentre l'eventuale sostituzione con il materiale proprio sarebbe dovuta essere espressamente pattuita¹²². Gröschler ricollega inoltre l'acquisto della proprietà del materiale da parte dell'artigiano alla mancanza di responsabilità per colpa nel diritto repubblicano: per addossare all'artefice il rischio della perdita non imputabile del materiale, gliene sarebbe trasferita la proprietà, costituendosi in tal modo un rapporto di credito¹²³. Tale interpretazione contrasta, però, con l'impiego coatto del materiale consegnato, postulato dallo stesso Gröschler. Sembra tuttavia poco probabile che l'orefice, avendo acquisito la proprietà del materiale, fosse costretto a impiegarlo in un certo modo, salvî restando i casi in cui ciò fosse stato espressamente pattuito. Egli si era invece obbligato a fornire al committente oggetti eseguiti partendo da materiale della medesima qualità, per cui in pratica veniva probabilmente impiegato il materiale consegnato.

Si può dire, quindi, che secondo Quinto Mucio la cosa locata consistesse nel materiale consegnato al lavoratore¹²⁴: in particolare, nel passo esaminato il giurista si sofferma sui beni la cui proprietà viene acquisita dall'artigiano al momento della consegna semplicemente a causa della loro fungibilità¹²⁵.

Passando ad Alfeno Varo, questi ricorre al concetto di cosa locata contemplando nei suoi *digesta* un caso avente ad oggetto il trasporto di grano: la questione riguardava la possibilità di agire contro un *nauta* con l'*actio oneris aversi* nell'ipotesi in cui il grano di diversi proprietari, commisto nell'occasione del trasporto, fosse andato perso. Si tratta, quindi, di decidere a chi apparteneva il grano al momento della sua perdita e, di conseguenza, chi ne aveva a subire le conseguenze¹²⁶.

¹²² P. GRÖSCHLER, *Die Eigentumszuordnung*, cit., 71.

¹²³ P. GRÖSCHLER, *Die Eigentumszuordnung*, cit., 72-73.

¹²⁴ Diversamente L. AMIRANTE, *Ricerche*, cit., 66, il quale, in base all'impiego del verbo *dare*, esclude che Quinto Mucio annoverasse fra le *res locatae* cose la cui proprietà passava all'artigiano in occasione del contratto.

¹²⁵ N. BENKE, *Zum Eigentumserwerb*, cit., 176.

¹²⁶ Sul passo cfr. N. BENKE, *Zum Eigentumserwerb*, cit., 191-214; R. CARDILLI, *L'obbligazione di 'praestare' e la responsabilità contrattuale in diritto romano (II sec. a.C. - II sec. d.C.)*, Milano, 1995, 269-276; R. FIORI, *La definizione*, cit., 65-80; H.-J. ROTH, *Alfeni Digesta*, cit., 642, 131-148; S. LONGO, *La 'conventio'*, cit., 314-319.

Nel rispondere a questa domanda, il giurista riporta un responso, proveniente forse dal suo maestro Servio Sulpicio Rufo¹²⁷, in cui vengono introdotti due tipi *rerum locatarum* in riferimento al problema del passaggio di proprietà delle cose consegnate per la lavorazione.

Alf. 5 dig. a Paulo epit. D. 19.2.31: Respondit rerum locatarum duo genera esse, ut aut idem redderetur (sicuti cum vestimenta fulloni curanda locarentur) aut eiusdem generis redderetur (veluti cum argentum pusulatum fabro daretur, ut vasa fierent, aut aurum, ut anuli): ex superiore causa rem domini manere, ex posteriore in creditum iri.

Alfeno distingue, quindi, due tipi di cose locate¹²⁸, ossia quelle che dovrebbero essere restituite dopo la loro lavorazione (*idem*) e quelle destinate a diventare proprietà del conduttore, salvo restando l'obbligo di restituirne il *tantundem* (*idem genus*)¹²⁹. Le cose del primo tipo sarebbero rimaste proprietà del committente, mentre su quelle del secondo tipo egli avrebbe vantato soltanto un diritto di credito.

In tal modo, nel secondo caso il diritto di proprietà veniva sostituito con un'obbligazione e tale sostituzione sarebbe, secondo Okko Behrends, dovuta al fatto che già al momento della consegna le circostanze avessero reso ovvia l'impossibilità di restituire la stessa cosa. Il passaggio della proprietà sarebbe quindi, indipendentemente dalla natura del contratto, risultato dalla dottrina della specificazione; l'anticipazione dell'effetto traslativo al momento della consegna, e quindi già prima del cambiamento della *species*, risulterebbe, secondo Behrends, dal ragionamento giuridico basato sul previsto utilizzo della co-

¹²⁷ L. AMIRANTE, *Ricerche*, cit., 68; M. TALAMANCA, *La tipicità dei contratti romani fra 'conventio' e 'stipulatio' fino a Labeone*, in F. MILAZZO (ed.), *Contractus e pactum. Tipicità e libertà negoziale nell'esperienza tardo-repubblicana*, Napoli, 1990, 75-78; R. FIORI, *La definizione*, cit., 66, nt. 3. Altri autori riconoscono invece nel responso lo stile tipico di Alfeno: N. BENKE, *Zum Eigentumserwerb*, cit., 156; C.H. MÜLLER, *Gefährtragung bei der locatio conductio. Miete, Pacht, Dienst- und Werkvertrag im Kommentar römischer Juristen*, Paderborn - München - Wien - Zürich, 2002, 86.

¹²⁸ L. AMIRANTE, *Ricerche*, cit., 67.

¹²⁹ Nella romanistica si supponeva che l'espressione *res locatae* si sarebbe riferita non tanto all'oggetto del contratto, ma al contratto in quanto tale; cfr., A. PERNICE, *Labeo. Römisches Privatrecht im ersten Jahrhundert der Keiserzeit*, II.2, Halle, 1900, 98, nt. 2 in a, diversamente, C. LONGO, *Appunti sul deposito irregolare*, in *BIDR*, XVIII, 1906, 121.

sa¹³⁰. Sembra, tuttavia, infondato ascrivere ad Alfeno la propensione ad anticipare tale effetto, privando un proprietario anzitempo del suo diritto ed attribuendolo, senza che si fossero verificati i rispettivi requisiti, all'altro contraente.

In effetti, l'interpretazione behrendiana non è stata seguita in dottrina, essendosi sottolmeato, prima di tutto, che siccome la proprietà dell'oro sarebbe transitata all'artigiano già al momento della *traditio*, il passaggio sarebbe dovuto, come nel passo muciano analizzato in precedenza, piuttosto alla fungibilità del materiale che non alla specificazione¹³¹. Benke ritiene che, nei casi del genere, si sarebbe riscontrato un tipo irregolare di *locatio conductio*¹³²: secondo Fiori, invece, Alfeno avrebbe cercato di distinguere, nel suo testo, le cose fungibili da quelle infungibili piuttosto che due costruzioni del contratto di locazione¹³³. Va tuttavia osservato come i tipi di locazione potessero variare appunto in base alle qualità della cosa locata.

Anche Hans-Jörg Roth esclude la possibilità che il giurista tardo-repubblicano evocasse nel passo sopra riportato un acquisto originario della proprietà. Tale interpretazione troverebbe conferma nel fatto che il caso sia paragonato a quello del trasporto di grano in cui un tale acquisto da parte del trasportatore non si potesse effettuare. A differenza di Benke, lo studioso tedesco sostiene, tuttavia, che il passaggio della proprietà sia dovuto non alla fungibilità del materiale, ma ad una «rechtsgeschäftliche Übereignung», effettuata in base alla *locatio conductio*¹³⁴.

Alfeno distingueva due tipi di cose locate: al primo appartenevano quelle che durante la lavorazione mantenevano la loro natura intatta, e cioè le cose infungibili, mentre al secondo quelle la cui proprietà passa-

¹³⁰ O. BEHREND, 'Iusta causa traditionis', in L. LABRUNA, 'Tradere' ed altri studi, Napoli, 1998, 56-57.

¹³¹ A. WATSON, *The Law of Obligations*, cit., 108.

¹³² N. BENKE, *Zum Eigentumswerb*, cit., 200-201, 223; diversamente O. BEHREND, *Die Rechtsformen*, cit., 194, nt. 266.

¹³³ R. FIORI, *La definizione*, cit., 69. Dato che ancora nel II secolo d.C. il confine tra compravendita e locazione era dibattuto tra i giuristi, Antonino Metro rigetta l'ipotesi che già Alfeno avesse distinto fra una *locatio conductio* tipica ed una eccezionale, caratterizzata dall'acquisto della proprietà: cfr. A. METRO, *Locazione*, cit., 212-213 ma, contrariamente, N. BENKE, *Zum Eigentumswerb*, cit., 234-237.

¹³⁴ H.-J. ROTH, 'Alfeni Digesta', cit., 135; nello stesso senso recentemente P. GRÖSCHLER, *Die Eigentumszuordnung*, cit., 74.

va al conduttore al momento della consegna a causa della loro fungibilità. Per quanto riguarda la seconda categoria il giurista non richiede, dunque, l'impiego del materiale consegnato, perché ciò sarebbe in contrasto con l'attribuzione della proprietà del materiale all'artigiano.

Siccome la divisione aveva carattere esaustivo¹³⁵, per il giurista repubblicano fuori dal contratto di locazione rimanevano le fattispecie in cui il prodotto divergeva dal materiale consegnato non soltanto per la *species*, ma anche per il *genus* e, di conseguenza, non poteva essere indicato né come *idem* rispetto a quello consegnato, né come *eiusdem generis*.

Fiori deduce da questo passo che Alfeno inquadrasse nello schema contrattuale della *locatio conductio* anche i casi in cui avvenisse il trasferimento della proprietà¹³⁶ e cita in conferma un altro frammento dei *digesta* alfeniani epitomati da Paolo (D. 19.2.30.3)¹³⁷.

Alf. 3 dig. a Paul. epit. D. 19.2.30.3: *Qui aedem faciendam locaverat, in lege dixerat: 'quoad in opus lapidis opus erit, pro lapide et manupretio dominus redemptori in pedes singulos septem dabit': quaesitum est, utrum factum opus an etiam imperfectum metiri oporteret. respondit etiam imperfectum.*

Il giurista tardo-repubblicano vi descrive una fattispecie in cui l'imprenditore fornisce il materiale e consegna le singole parti dell'edificio non ancora terminato¹³⁸, mentre il committente paga *pro lapide et manupretio*¹³⁹.

Occorre notare anzitutto che, a differenza del caso precedente, in cui la proprietà del materiale passava una prima volta all'artigiano in

¹³⁵ M. TALAMANCA, *Lo schema 'genus-species' nelle sistematiche dei giuristi romani*, in *Accademia Nazionale dei Lincei. Colloquio Italo-francese: La filosofia greca e il diritto romano* (Roma, 14-17 aprile 1973), II, Roma, 1977, 200.

¹³⁶ R. FIORI, *La definizione*, cit., 70.

¹³⁷ R. FIORI, *La definizione*, cit., 118-124, in particolare 122.

¹³⁸ L. AMIRANTE, *Ricerche*, cit., 74-77; diversamente argomenta J.A.C. THOMAS, *Reflections on Building Contracts*, in *RIDA III S.*, XVIII, 1971, 674-675, secondo cui l'oggetto locato sarebbe l'*aedes* in quanto *res futura* e, di conseguenza, il conduttore sarebbe obbligato a fornire l'*opus perfectum*. Tuttavia, dato che il costruttore era obbligato anche a fornire i materiali, egli non avrebbe dovuto aspettare il completamento dell'opera per ottenere la mercede, ma avrebbe potuto richiederla a tappe.

¹³⁹ R. FIORI, *La definizione*, cit., 122.

funzione della sua fungibilità e dopo la lavorazione la proprietà del prodotto veniva ritrasferita al committente al momento della *traditio*, in questo caso il committente acquistava invece la proprietà del materiale che accedeva al suo suolo in forza della regola *superficies solo cedit*. In questa seconda fattispecie, dunque, il materiale diventava proprietà del committente in modo automatico, per cui non era necessario trasferire la proprietà del prodotto finale.

I due frammenti alfeniani si riferiscono, quindi, a fattispecie diverse; nel frammento del quinto libro dei *digesta* il giurista riporta due esempi di locazione, in cui il materiale viene fornito dal committente, anche se nel secondo esempio il materiale diventa proprietà dell'artefice, il quale di conseguenza si serve di materiale proprio, salvo restando che la sua qualità, quantità e valore sono determinate da quello consegnato. In tale fattispecie la proprietà del prodotto passa al committente al momento della consegna. Il frammento tratto dal terzo libro dei *digesta* riguarda, invece, un caso in cui il passaggio della proprietà del materiale al committente avviene già nel corso dei lavori.

I due tipi di cose locate, individuati dal giurista, trovano i loro precedenti nelle più antiche locazioni pubbliche dove, come attestano le iscrizioni, le cose venivano assegnate con l'obbligo di *restituere* la *res* oppure l'*opus*¹⁴⁰; inoltre, ancora per Alfeno come per Quinto Mucio, la *res locata* è una cosa consegnata all'artigiano dal committente¹⁴¹.

Molto diverso appare invece il punto di vista labeoniano, la cui definizione per differenza dell'oggetto della *locatio conductio* è stata riportata nel commentario editale di Paolo¹⁴².

Paul. 2 ad ed. D. 50.16.5.1: 'Opere locato conducto': *bis verbis Labeo significari ait id opus, quod Graeci ἀποτέλεσμα vocant, non ἔργον, id est ex opere facto corpus aliquod perfectum.*

Labeone sosteneva che l'oggetto della locazione fosse costituito dal prodotto, ἀποτέλεσμα, piuttosto che dal solo lavoro, ἔργον¹⁴³.

¹⁴⁰ A. BISCARDI, *Il concetto romano di 'locatio' nelle testimonianze epigrafiche*, in *Studi Senesi*, LXXII, 1960, 439.

¹⁴¹ Contrariamente J.A.C. THOMAS, 'Non solet locatio', cit., 339-340; ID., *Reflections*, cit., 674-675.

¹⁴² R. MARTINI, *Le definizioni dei giuristi romani*, Milano, 1966, 147.

Un'interpretazione inversa del testo è stata proposta da Felix Wubbe, secondo cui Labeone si sarebbe servito nella definizione delle parole greche intese nel loro significato comune¹⁴⁴, in cui ἀποτέλεσμα non avrebbe mai indicato un oggetto materiale, mentre ἔργον avrebbe significato appunto «le produit matériel dell'effort»¹⁴⁵. Secondo Wubbe l'ultima parte della definizione da *id est* fino a *perfectum* avrebbe, quindi, spiegato unicamente la parola ἔργον e non il *definiendum*¹⁴⁶; in una simile direzione si muove l'interpretazione di Paolo Pinna Parpaglia, secondo cui il termine ἀποτέλεσμα avrebbe designato non il prodotto finito, ma un'attività materiale diretta all'esecuzione di un'opera¹⁴⁷. Tali interpretazioni contrastano, però, con il significato delle parole greche impiegate nel testo.

Aldo Schiavone ritiene invece, a ragione, che Labeone non avrebbe potuto riferirsi alla nozione comune delle parole, che risultava assai imprecisa¹⁴⁸; inoltre, mentre il sostantivo ἔργον era abbastanza comune, ἀποτέλεσμα risulta, fino al I secolo d.C., poco frequente. Di conseguenza, il giurista si sarebbe riferito piuttosto al loro significato preciso, elaborato da Aristotele nell'*Etica Nicomachea*¹⁴⁹, dove la contrapposizione tra questi termini compare due volte¹⁵⁰.

Per Aristotele, ἔργον significava l'attività di uno strumento o di un organo che, essendo definita dal suo scopo, non consisteva in un prodotto, ma nell'attività in quanto tale (πρόξις). L'ἔργον si associava sem-

¹⁴³ C.A. CANNATA, *Per lo studio della responsabilità per colpa nel diritto romano classico*, Milano, 1969, 148; C.H. MÜLLER, *Gefahrtragung*, cit., 72-73.

¹⁴⁴ F.B.J. WUBBE, 'Opus' selon la définition de Labeon, in TR, L, 1982, 244-247 e 250 [= in P. PICHONNAZ (ed.), 'Ius vigilantibus scriptum', Freiburg, 2003, 273-287].

¹⁴⁵ F.B.J. WUBBE, 'Opus', cit., 250; nello stesso senso J.D. HARKE, *Die Lohngefäbr*, cit., 25 nt. 6.

¹⁴⁶ F.B.J. WUBBE, 'Opus', cit., 244, 246.

¹⁴⁷ P. PINNA PARPAGLIA, 'Vitia ex ipsa re'. *Aspetti della locazione in diritto romano*, Milano, 1983, 148; contrariamente R. VIGNERON, *La 'locatio conductio' secondo i Romani*, *Recensione* a P. PINNA PARPAGLIA, 'Vitia ex ipsa re'. *Aspetti della locazione in diritto romano*, Milano, 1983, in *Labeo*, XXXIV, 1988, 367.

¹⁴⁸ A. SCHIAVONE, *Studi sulle logiche dei giuristi romani*, Napoli, 1971, 83; ID., *Giuristi e nobili nella Roma repubblicana. Il secolo della rivoluzione scientifica nel pensiero giuridico antico*, Bari, 1992, 174.

¹⁴⁹ A. SCHIAVONE, *Studi sulle logiche*, cit., 82-83; ID., *Giuristi e nobili*, cit., 174-175.

¹⁵⁰ Arist. *eth. Nic.* 1106: Αὐτό τε εὖ ἔχον ἀποτελεῖ καὶ τὸ ἔργον αὐτοῦ εὖ ἀποδίδουσι; 1144: Ἐτι τὸ ἔργον ἀποτελεῖται κατὰ τὴν φρόνησιν καὶ τὴν ἠθικὴν ἀρετὴν.

pre a un compito, dal quale era definito¹⁵¹, mentre l'ἀποτέλεσμα si ricollegava al verbo ἀποτελέω, nel significato di 'perfezionare' o 'portare un'opera a compimento'¹⁵². Tenendo presente tale significato dei termini, le due figure labeoniane corrispondevano, secondo l'ipotesi schiavoniana, a due tipi di locazione: *locatio conductio operarum* che consiste in un'attività e *locatio conductio operis* che consiste in un oggetto materiale da eseguire.

Secondo Roberto Fiori, invece, nelle sue analisi semantiche Labeone, nonostante fosse attento a fattispecie diverse rientranti nello schema contrattuale di locazione, non avrebbe distinto diverse figure della *locatio conductio*, l'una di risultato e l'altra di mezzi. L'intenzione del giurista sarebbe, invece, quella di distinguere, all'interno dell'unica categoria di *opus*, tra *opus factum*, cioè quello realizzato dall'artigiano, e *opus perfectum*, quello che doveva essere compiuto in base al contratto¹⁵³. Con la sua definizione Labeone intendeva, dunque, porre in evidenza che la cosa locata, se fosse stata realizzata, sarebbe consistita nell'oggetto corrispondente a quello descritto nella *lex locationis*, mentre una cosa divergente dal progetto non avrebbe potuto costituire l'*opus locatum*.

In effetti, come confermano due testi che saranno esaminati in seguito, Labeone riteneva che il conduttore venisse liberato soltanto dopo l'approvazione dell'*opus* da parte del committente; ciononostante, siccome una situazione di divergenza tra l'opera eseguita e quella commissionata dovrebbe considerarsi anomala, la definizione labeoniana, se interpretata nel modo proposto da Fiori, risulterebbe tautologica. Inoltre, l'interpretazione del testo labeoniano non abbisogna di categorie estranee al testo stesso, come *opus factum* ed *opus perfectum*.

A differenza di Quinto Mucio ed Alfeno, Labeone non si poneva, quindi, il problema del materiale consegnato, ma distingueva piuttosto tra l'effetto del lavoro ed il lavoro stesso, identificando soltanto il primo come oggetto della locazione d'opera. Il fatto che, per Labeone, l'oggetto della *locatio operis* poteva essere costituito esclusivamente da una cosa materiale, viene non soltanto rilevato dall'espressione

¹⁵¹ U. WOLF, *Aristoteles 'Nikomachische Ethik'*, Stuttgart, 2002, 38; Id., *Über den Sinn der Aristotelischen Mesoteslehre (II)*, in: O. HÖFFE (ed.), *Die Nikomachische Ethik*, Berlin, 1995, 83-108.

¹⁵² A. SCHIAVONE, *Giuristi e nobili*, cit., 174.

¹⁵³ R. FIORI, *La definizione*, cit., 164.

corpus perfectum, ma anche confermato dal regime della responsabilità. Paragonandolo a quello relativo ai casi di trasporto, in cui la responsabilità del conduttore è limitata alla colpa¹⁵⁴, va osservato che nelle ipotesi di costruzione viene addossata al conduttore, fino al momento dell'approvazione dell'*opus* da parte del committente, anche la responsabilità per caso fortuito e forza maggiore. Pare, inoltre, che nella prospettiva labeoniana in cui venisse locato un *opus*, la provenienza del materiale avesse perso la sua rilevanza.

Luigi Amirante sosteneva persino che il concetto stesso di *opus locatum* fosse stato introdotto e definito proprio da Labeone¹⁵⁵, ma l'idea, secondo cui era locato non il materiale, ma piuttosto un progetto da realizzare, combacia con le nozioni adoperate nei testi epigrafici di un'epoca molto anteriore al giurista¹⁵⁶. Inoltre, nell'ambito dei lavori edili, sin dai tempi della repubblica il termine *opus* viene impiegato tanto nel linguaggio tecnico edile quanto in quello giuridico per indicare l'edificio da costruire¹⁵⁷.

Dal concetto sopra menzionato sarebbe nato quello della *probatio operis*, utilizzato soltanto nelle opere edili¹⁵⁸, che richiedeva la prestazione di un risultato completo e non meramente parziale¹⁵⁹, consistendo essa in un'attività dell'imprenditore con cui egli avrebbe dimostrato la bontà dell'*opus*, oppure nella sua approvazione da parte del

¹⁵⁴ Ulp. 32 ad ed. D. 19.2.13.1: *Si navicularius onus Minturnas vehendum conduxerit et, cum flumen Minturnense navis ea subire non posset, in aliam navem merces transtulerit eaque navis in ostio fluminis perierit, tenetur primus navicularius? Labeo, si culpa caret, non teneri ait: ceterum si vel invito domino fecit vel quo non debuit tempore aut si minus idoneae navi, tunc ex locato agendum*, sul passo cfr. R. CARDILLI, *L'obbligazione*, cit., 353-357; A. METRO, *La sublocazione dell'opus faciendum*, in *Collocatio iuris romani*, Études dédiées a Hans Ankum, I, Amsterdam, 1995, 344-345.

¹⁵⁵ L. AMIRANTE, *Ricerche*, cit., 79; contrariamente J.A.C. THOMAS, *Reflections*, cit., 675.

¹⁵⁶ A. BISCARDI, *Il concetto*, cit., 418-420, 442-443.

¹⁵⁷ H. KAUFMANN, *Die altrömische Miete*, cit., 213-217.

¹⁵⁸ P. RIES, *Bauverträge im römischen Recht* (Dissertation), München, 1989, 86-87; W. BUCHWITZ, *Vertragsklauseln und 'probatio' - Anmerkungen zum römischen Bauvertragsrecht*, in ZSS, CXXXVI, 2009, 359.

¹⁵⁹ Secondo R. SAMTER, *'Probatio operis'*, in ZSS, XXVI, 1905, 143-144 la *probatio* come termine tecnico riguardava soltanto i casi di costruzione degli edifici, mentre in altri casi il locatore, qualora avesse accettato l'*opus*, perdeva la possibilità di agire con l'*actio locati*; diversamente J.A.C. THOMAS, *Reflections*, cit., 677-689; J.D. HARKE, *Die Lohngefähr*, cit., 28-36; sulla *probatio operis* nelle locazioni pubbliche cfr. A. BISCARDI, *Il concetto*, cit., 433, 439.

committente¹⁶⁰. Di contro, non sarebbe stata sufficiente l'immediata ricezione dell'*opus* da parte di quest'ultimo¹⁶¹. Proprio al momento della *probatio* Labeone avrebbe riconnesso il passaggio del *periculum* al locatore¹⁶².

Lab. 1 *pitb.* D.19.2.62: *Si rivum quem faciendum conduxeras et feceras, antequam eum probares, labes corruptit, tuum periculum est.*

In dottrina si ritiene spesso che Labeone abbia inteso con il termine *labes* uno spostamento di terreno causato dalla difettosa esecuzione del lavoro¹⁶³, ma, contro tale interpretazione, occorre notare che questo termine è frequente nei cataloghi dei casi di forza maggiore, dove compare insieme ai terremoti ed alle epidemie¹⁶⁴, ragione per cui sembra più probabile la sua interpretazione nel presente passo come evento non imputabile all'imprenditore¹⁶⁵. Sembra, dunque, che il giurista faccia gravare su quest'ultimo fino al momento della *probatio* non soltanto la responsabilità per un inadempimento imputabile, ma anche per quello provocato da forze naturali¹⁶⁶.

¹⁶⁰ Così M. PIETCH, *Die Abnahme*, cit., 37, 50; il ruolo attivo del conduttore al momento della *probatio* è stato sottolineato da J.M. RAINER, *Zur 'locatio conductio'*, cit., 509 e J.D. HARKE, *Die Lohngefahrl*, cit., 30.

¹⁶¹ R. SAMTER, *'Probatio operis'*, cit., 128; M. PIETCH, *Die Abnahme*, cit., 48; J.M. RAINER, *Zur 'locatio conductio'*, cit., 512.

¹⁶² TH. MAYER-MALY, *'Locatio conductio'*, cit., 192; J.A.C. THOMAS, *Reflections*, cit., 683; contrariamente C.A. CANNATA, *Per lo studio*, cit., 216; F. WUBBE, *Labeo zur Gefahrtragung*, cit., 613; S.D. MARTIN, *The Roman Jurists*, cit., 90; W. ERNST, *'Periculum conductoris'. Eine gleichlaufende Gefahrtragsregel bei den Verträgen der 'locatio conductio'*, in *Festschrift für H. Lange zum 70. Geburtstag*, Stuttgart - Berlin - Köln, 1992, 75-76; R. CARDILLI, *L'obbligazione*, cit., 337-347; J.D. HARKE, *Die Lohngefahrl*, cit., 24; W. BUCHWITZ, *Vertragsklauseln*, cit., 378.

¹⁶³ F. WUBBE, *Labeo zur Gefahrtragung*, cit., 258-259; S.D. MARTIN, *The Roman Jurists*, cit., 90-92; J.M. RAINER, *Zur 'locatio conductio'*, cit., 518-519; contrariamente: M. KASER, *'Periculum'*, cit., 188; M. PIETCH, *Die Abnahme*, cit., 26; J.A.C. THOMAS, *Reflections*, cit., 679-681; J.D. HARKE, *Die Lohngefahrl*, cit., 24, 37.

¹⁶⁴ Voce *'Labes'*, in TLL, VII.2, Lipsiae, 1970-1979, 762.

¹⁶⁵ C.H. MÜLLER, *Gefahrtragung*, cit., 71, 74, diversamente W. ERNST, *'Periculum conductoris'*, cit., 61, 82, secondo cui Labeone non vede necessità di giustificare che il pericolo grava sul conduttore, perché tale soluzione deriva direttamente dal contenuto elementare del contratto di locazione.

¹⁶⁶ Similmente nel caso di un contratto di trasporto Labeone non distingue, se la morte degli animali o schiavi trasportati fosse imputabile al *nauta*, Lab. 1 *pitb.* a Paulo *epit.* D. 14.2.10 pr.: *Si vehenda mancipia conduxisti, pro eo mancipio, quod in nave mor-*

Atteso che Labeone ricorre in altri casi ai concetti, ben precisi, di *vis* nonché *vitium loci* e *vitium operis*, Riccardo Cardilli ritiene che il giurista volutamente non approfondisca le cause della *labes*, per comprendervi in modo complessivo sia un evento imputabile sia quello fortuito. Tale soluzione sarebbe dipesa dalla sua concezione di *opus locatum* come risultato¹⁶⁷: il conduttore obbligato a prestare un canale, dal momento che non era stato ancora eseguito l'*opus* indicato nella *lex locationis*, non può essere liberato.

La prestazione del conduttore sarebbe, dunque, eseguita soltanto al momento della *probatio*, e non quando viene realizzato l'oggetto commissionato. Il canale, nonostante fosse stato eseguito (*feceras*), se distrutto per qualsiasi ragione prima dell'approvazione del committente, va ritenuto non prestato¹⁶⁸. Non convince, tuttavia, l'opinione secondo cui un *opus* diventa ἀποτέλεσμα soltanto dopo la *probatio*¹⁶⁹, giacché essa non ha carattere costitutivo per l'esistenza dell'*opus locatum*, anzi, sembra piuttosto che con la *probatio* tale esistenza venga soltanto comprovata.

Questo regime, in cui il *periculum* del perimento dell'opera resterebbe addossato all'imprenditore fino alla sua approvazione, sarebbe stato modificato ai tempi di Sabino¹⁷⁰, il quale avrebbe ascritto al committente la responsabilità per la *vis maior*, mentre l'imprenditore sarebbe stato responsabile per l'inadempimento imputabile¹⁷¹.

L'istituto della *probatio operis*, menzionato da Labeone, è strettamente connesso con la concezione di *opus locatum* come una specie di progetto, perciò è proprio la corrispondenza dell'*opus* al modello scel-

tuum est, vectura tibi non debetur, sul *nauta* grava, tuttavia, soltanto il rischio della mercede.

¹⁶⁷ R. RÖHLE, *Das Problem der Gefahrtragung im Bereich des römischen Dienst- und Werkvertrages*, in SDHI, XXXIV, 1968, 206; R. CARDILLI, *L'obbligazione*, cit., 341-344.

¹⁶⁸ C.H. MÜLLER, *Gefahrtragung*, cit., 73.

¹⁶⁹ C.H. MÜLLER, *Gefahrtragung*, cit., 73.

¹⁷⁰ Jav. 5 *Lab. post.* D. 19.2.59: *Marcus domum faciendam a Flacco conduxerat: deinde operis parte effecta terrae motu concussum erat aedificium. Massurius Sabinus, si vi naturali, veluti terrae motu hoc acciderit, Flacci esse periculum.*

¹⁷¹ J.A.C. THOMAS, *Reflections*, cit., 680-689; F. WUBBE, *Labeo zur Gefahrtragung*, cit., 133-147; S.D. MARTIN, *The Roman Jurists*, cit., 143; J.D. HARKE, *Die Lohngefahrl*, cit., 23-39.

to ad essere accertata¹⁷². Di conseguenza, finché il committente non accetti, l'imprenditore non soltanto non è legittimato ad ottenere la mercede, ma è anche, almeno secondo Labeone, gravato del rischio della perdita inimputabile del prodotto¹⁷³. Sorge pertanto il problema avente ad oggetto la liberazione dell'imprenditore che aveva eseguito il lavoro, attenendosi alle indicazioni del committente, il quale ora in-fondatamente rifiuta di approvare il prodotto. Questo problema è oggetto di un responso labeoniano tramandato nei *libri posteriores*.

Lab. 5 post. a Iav. epit. D.19.2.60.3: *Lege dicta domus facienda locata erat ita, ut probatio aut improbatio locatoris aut heredis eius esset: redemptor ex voluntate locatoris quaedam in opere permutaverat. respondi opus quidem ex lege dicta non videri factum, sed quoniam ex voluntate locatoris permutatum esset, redemptorem absolvi debere.*

Anche questo testo si riferisce ad un caso in cui è locato il progetto di una casa, di talché l'imprenditore avrebbe dovuto consegnare un prodotto esattamente corrispondente al progetto iniziale, mentre la *probatio* sarebbe effettuata dallo stesso committente oppure dal suo erede. Non si tratta, tuttavia, di una decisione arbitraria, ma piuttosto di un *arbitrium boni viri*¹⁷⁴: poiché durante i lavori vennero effettuati dei cambiamenti, l'*opus* consegnato dall'imprenditore non sarebbe corrisposto a quello descritto nella *lex locationis*. Di conseguenza il committente, o il suo erede, poteva rifiutare l'edificio terminato¹⁷⁵, ma Labeone ritiene che, pur non corrispondendo il prodotto alla cosa locata, l'imprenditore andrebbe liberato, perché le modifiche sarebbero avvenute per volontà del committente¹⁷⁶.

Si può dunque notare un cambiamento del concetto di cosa locata che per Quinto Mucio e Alfeno rappresenterebbe il materiale conse-

¹⁷² Sui significati del verbo *probare* nei testi giuridici cfr. R. RÖHLE, *Das Problem*, cit., 206-208.

¹⁷³ W. BUCHWITZ, *Vertragsklauseln*, cit., 371-372.

¹⁷⁴ Similmente in Paul. 34 ad ed. D. 19.2.24 pr.: *Si in lege locationis comprehensum sit, ut arbitratu domini opus adprobetur, perinde habetur, ac si viri boni arbitrium comprehensum fuisset, idemque servatur, si alterius cuiuslibet arbitrium comprehensum sit*, cfr. M. PIETCH, *Die Abnahme*, cit., 40-41.

¹⁷⁵ J.M. RAINER, *Zur 'locatio conductio'*, cit., 507.

¹⁷⁶ L. AMIRANTE, *Ricerche*, cit., 84.

gnato per la lavorazione, invece per Labeone un prodotto futuro, e, dunque, il problema se si possa qualificare come locazione un contratto, in cui il materiale sia fornito per intero dall'artigiano, rilevante nella prospettiva di Quinto Mucio e Alfeno, per Labeone non si porrebbe affatto¹⁷⁷. Inoltre, nella prospettiva labeoniana rimanevano senza impatto sulla possibilità di qualificare un contratto come locazione i cambiamenti sul piano della proprietà del materiale, avvenuti in seguito alla congiunzione oppure alla specificazione.

La concezione labeoniana non si è, tuttavia, sostituita a quella di Quinto Mucio ed Alfeno, dato che questa viene ripresa da Pomponio nelle *lectiones ad Quintum Mucium*. Commentando il responso del Pontefice analizzato in precedenza, il giurista antoniniano esamina il problema della proprietà del materiale consegnato all'artigiano dal punto di vista della sua appartenenza al legato.

Pomp. 9 ad Quint. Muc. D. 34.2.34 pr.: *Scribit Quintus Mucius: si aurum suum omne pater familias uxori suae legasset, id aurum, quod aurifici faciendum dedisset aut quod ei deberetur, si ab aurifice ei repensum non esset, mulieri non debetur. Pomponius. hoc ex parte verum est, ex parte falsum. nam de eo, quod debetur, sine dubio <verum est>: ut puta si auri libras stipulatus fuerit, hoc aurum, quod ei deberetur ex stipulatu, non pertinet ad uxorem, cum illius factum adhuc non sit: id enim, quod suum esset, non quod in actione haberet, legavit. in aurifice falsum est, si aurum dederit ita, ut ex eo auro aliquid sibi faceret: nam tunc, licet apud aurificem sit aurum, dominium tamen non mutavit manet tamen eius qui dedit et tantum videtur mercedem praestaturus pro opera aurifici: per quod eo perducimur, ut nihilo minus uxori debeatur. quod si aurum dedit aurifici, ut non tamen ex eo auro fieret sibi aliquod corpusculum, sed ex alio, tunc, quatenus dominium transit eius auri ad aurificem (quippe quasi permutationem fecisse videatur), et hoc aurum non transibit ad uxorem.*

Quinto Mucio aveva ritenuto che né l'oro consegnato all'orefice, né quello dovuto al testatore, facessero parte del legato di *omne aurum suum*. Pomponio accoglieva soltanto in parte l'opinione del giuri-

¹⁷⁷ Secondo U. BRASIELLO, *L'unitarietà*, cit., 570, indifferente sarebbe anche la fungibilità del materiale.

sta repubblicano¹⁷⁸, adottandola in riferimento all'oro dovuto al legatario sulla base di rapporti diversi dalla locazione, per esempio *ex stipulatu*. Rispetto all'oro che il legatario aveva consegnato all'orefice nel quadro della *locatio conductio*, il giurista antoniniano distingueva tra il caso in cui era richiesto di impiegare esattamente il materiale consegnato e quello in cui si poteva utilizzare materiale diverso. Nel primo caso, ritiene Pomponio, l'*aurum faciendum datum* sarebbe rimasto proprietà del committente, anche quando fosse stato consegnato all'orefice al fine di ricavarne oggetti. Invece nel secondo caso l'oro sarebbe uscito dal patrimonio del legatario, perché si sarebbe realizzato, afferma il giurista, un negozio simile alla permuta (*quasi permutationem fecisse videtur*).

Quinto Mucio sosteneva quindi che la proprietà dell'oro passasse all'artigiano a causa della fungibilità. L'adesione di Pomponio viene riconfermata dal secondo caso, in cui la proprietà dell'oro passa all'artigiano che può adoperare anche materiale proprio. Nel caso in cui il giurista antoniniano prende le distanze dal suo predecessore, l'oro viene invece consegnato, affinché si facciano oggetti esattamente dal pezzo di materiale fornito¹⁷⁹ e, in tal caso, il materiale perde la sua fungibilità. Per il giurista esso di regola rimarrebbe proprietà del committente, eccetto il caso in cui fosse consegnato in quanto mercede¹⁸⁰.

Secondo Peter Gröschler Pomponio, diversamente da Quinto Mucio, include nel legato l'oro consegnato al lavoratore per eseguirne oggetti, applicando la regola *non solet locatio dominium mutare*¹⁸¹. Occorre notare tuttavia che, ai tempi di Pomponio stesso, nel caso di oreficeria, la proprietà del materiale passava al lavoratore a causa della sua fungibilità, non per effetto di specificazione, dato che si trattava di una trasformazione reversibile e, quindi, secondo la *media sententia*, il committente sarebbe rimasto proprietario degli oggetti eseguiti dal

¹⁷⁸ Sulla struttura dell'opera di Pomponio cfr. D. LIEBS, 'Variae lectiones' (*Zwei Juristenschriften*), in *Studi in onore di E. Volterra*, V, Milano, 1971, 72-76.

¹⁷⁹ Sembra esagerata l'affermazione di Peter Gröschler, secondo cui il passo sia una «ungewöhnlich harsche Kritik», cfr. P. GRÖSCHLER, *Die Eigentumszuordnung*, cit., 69.

¹⁸⁰ S. DI MARZO, *Saggi critici sui libri di Pomponio 'ad Quintum Mucium'*, in *La-beo*, VII, 1961, 378-379; T. GIARO, *Dogmatische Wahrheit*, cit., 76; P.L. LANDOLT, 'Naturalis obligatio', cit., 81.

¹⁸¹ P. GRÖSCHLER, *Die Eigentumszuordnung*, cit., 70.

proprio materiale. Per tale ragione il giurista in parola non aveva bisogno di applicare la regola, formulata tra l'altro soltanto da Ulpiano.

Non si nota dunque alcun cambiamento rilevante nel lasso di tempo tra Quinto Mucio e Pomponio¹⁸², ma, piuttosto, una precisazione, attraverso un'ulteriore distinzione, che il giurista antoniniano aggiunge nel suo commento. Tale distinzione teneva conto della possibilità di escludere la fungibilità del materiale attraverso la pattuizione dell'impiego di quello consegnato.

4. Il caso della 'pictura'.

L'importanza, attribuita dai giuristi nel dibattito sulla distinzione tra *locatio conductio* ed *emptio venditio* alla proprietà del materiale, rende chiaro il collegamento tra la controversia sul tipo di contratto e le considerazioni relative all'*accessio* ed alla *specificatio*. Siccome l'appartenenza del materiale al committente oppure all'artigiano determinava la qualificazione di una fattispecie concreta come locazione oppure come compravendita, i cambiamenti di proprietà in seguito alla trasformazione o congiunzione del materiale avrebbero influito sul contratto.

Poiché dal contratto dipendeva, a sua volta, la responsabilità delle parti, questa sarebbe direttamente determinata dal passaggio di proprietà¹⁸³: in questa prospettiva si manifesta l'importanza che nel dibattito sulla *tabula picta* riveste il tipo di contratto. Quest'ultimo sarebbe stato, in effetti, decisivo per l'esito della discussione, secondo cui la proprietà del dipinto andrebbe attribuita al pittore oppure al proprietario della tavola.

Tale prospettiva aiuta, inoltre, a spiegare il fatto che i giuristi romani si concentrassero esclusivamente sulla tavola, trascurando invece altri materiali pittorici che, sia pure molto costosi, come i pigmenti, accedessero al supporto. Sembra che il caso della *pictura* fosse assimilato all'*inaedificatio*, per la quale si riteneva sufficiente che il committente avesse messo a disposizione soltanto il *fundus*, mentre per l'esecuzione di oggetti in metallo si riteneva necessario che il committente

¹⁸² Diversamente R. FIORI, *La definizione*, cit., 62-63.

¹⁸³ B.C. STOOP, 'Non solet', cit., 17-23.

avesse fornito tutto il materiale¹⁸⁴. Sembra inoltre che la regola *superficies solo cedit* operasse nel caso di lavori edili come eccezione alla regola ulpiana *non solet locatio dominium mutare* (2 ad ed. D. 19.2.39). In effetti, nello stesso commentario edittale il giurista sottolinea che gli imprenditori edili perdono la proprietà dei materiali impiegati nella costruzione a favore del proprietario del suolo (Ulp. 17 ad ed. D. 6.1.39 pr.)¹⁸⁵.

A proposito della costruzione di una casa d'affitto (*insula*) Paolo ritiene che, qualora il suolo appartenesse al committente, sarebbe conclusa una locazione, anche se l'imprenditore avesse fornito tutti i materiali. Essi sarebbero comunque acceduti al suolo, rientrando così nel patrimonio del committente e, di conseguenza, in base al contratto l'imprenditore avrebbe fornito soltanto il suo lavoro.

Paul. 34 ad ed. D. 19.2.22.1-2: *Quotiens autem faciendum aliquid datur, locatio est. 2. Cum insulam aedificandam loco, ut sua impensa conductor omnia faciat, proprietatem quidem eorum ad me transfert et tamen locatio est: locat enim artifex operam suam, id est faciendi necessitatem.*

Secondo Paolo, qualora fosse ordinato un oggetto da eseguire, avrebbe avuto luogo un contratto di locazione; in particolare, qualora fosse locato un edificio da costruire sul suolo del committente, il contratto sarebbe quello di locazione, anche se l'imprenditore avesse utilizzato propri materiali, perché la loro proprietà sarebbe passata al committente medesimo.

A parere di Pinna Parpaglia, l'espressione *sua impensa omnia faciat* concernerebbe anche le spese necessarie per l'acquisto dell'area¹⁸⁶. Tale interpretazione non sembra, tuttavia, convincente, perché *omnia* si ricollega all'*insula aedificanda*, e riguarda, quindi, soltanto le spese connesse con l'edificazione e non, invece, con l'acquisto del terreno¹⁸⁷. In effetti, già l'interpretazione conservatasi nel passo corrispondente dei

¹⁸⁴ P. RIES, *Bauverträge*, cit., 106.

¹⁸⁵ P. RIES, *Bauverträge*, cit., 106.

¹⁸⁶ P. PINNA PARPAGLIA, *Vitia ex ipsa re*, cit., 105 e nt. 318; contrariamente R. VIGNERON, *La 'locatio conductio' secondo i Romani*, *Recensione* a P. PINNA PARPAGLIA, *Vitia ex ipsa re*, cit., 371, nt. 34.

¹⁸⁷ W. BUCHWITZ, *Vertragsklauseln*, cit., 366-367.

Basilici indica che l'edificazione avviene sul suolo del committente¹⁸⁸. Di conseguenza, si può supporre che egli acquisti i materiali in forza del principio *superficies solo cedit*¹⁸⁹, cui il giurista avrebbe fatto ricorso per poter qualificare la fattispecie come locazione¹⁹⁰.

In dottrina viene sottolineato il contrasto tra *locare insulam aedificandam* della parte iniziale del testo e *locare operam suam* dell'ultima frase¹⁹¹. Nel primo caso l'oggetto del contratto sarebbe costituito dall'insieme delle operazioni tecniche dirette alla costruzione di un edificio; in altre parole, il committente privo di capacità professionali loca la sua 'intenzione di costruire' presso un costruttore. Nel secondo caso l'oggetto locato sarebbe costituito dalle capacità professionali del costruttore e mezzi tecnici necessari per eseguire il lavoro richiesto¹⁹². Dall'incoerenza tra le due parti del testo risulterebbe che l'imprenditore sia *conductor insulae aedificandae* e *locator operis* al contempo, il che avrebbe indotto numerosi autori moderni a ritenere spuria l'ultima frase del passo da *locat* fino a *necessitatem*¹⁹³. D'altro canto si cercava di spiegare l'incongruenza, affermando che ancora nel tardo periodo classico la terminologia relativa al contratto di locazione non era consolidata¹⁹⁴.

Al di là della precisione terminologica nell'impiego dei verbi *conducere* e *locare*, si può congetturare come il testo paolino si inquadri nella discussione circa la possibilità di definire come *locatio conductio operis* un contratto in cui il committente non fornisce i materiali per

¹⁸⁸ Bas. 20.1.22.2: *Ei δὲ καὶ παράσχω ἔδαφος ἐπὶ τῷ οἴκῳ γενέσθαι δαπανήμασι τοῦ τεχνίτου, μετέρχεται εἰς ἐμὲ ἢ τῶν γινομένων δεσποτεία, καὶ ὅμως μίσθωσις ἐχτίν· μισθοῖ γὰρ τὰς ὑπηρεσίας αὐτοῦ.*

¹⁸⁹ J.A.C. THOMAS, *Reflections*, cit., 676, P. RIES, *Bauverträge*, cit., 68-69, 106-107.

¹⁹⁰ Secondo U. BRASIELLO, *L'unitarietà*, cit., 574, il passo dimostra l'allargamento del concetto di locazione al fine di includervi i casi, in cui al conduttore è stata consegnata soltanto l'area.

¹⁹¹ P. PINNA PARPAGLIA, *Vitia ex ipsa re*, cit., 106, W. BUCHWITZ, *Vertragsklauseln*, cit., 365-366.

¹⁹² P. PINNA PARPAGLIA, *Vitia ex ipsa re*, cit., 106-107.

¹⁹³ TH. MAYER-MALY, *Locatio conductio*, cit., 75; J.A.C. THOMAS, *Reflections*, cit., 676; P. PINNA PARPAGLIA, *Vitia ex ipsa re*, cit., 106; diversamente T. GIARO, *Excusatio necessitatis nel diritto romano*, Warszawa, 1982, 211, n. 27, secondo cui non si tratta delle espressioni tecniche, nonché S.D. MARTIN, *The Roman Jurists*, cit., 36.

¹⁹⁴ R. VIGNERON, *La 'locatio conductio' secondo i Romani*, *Recensione* a P. PINNA PARPAGLIA, *Vitia ex ipsa re*, cit., 371, nt. 35; W. BUCHWITZ, *Vertragsklauseln*, cit., 366.

l'esecuzione dell'opera commissionata. Il giurista severiano segue nella sua risposta l'opinione espressa già in precedenza da Sabino (Pomp. 9 *ad Sab.* D. 18.1.20): a favore di tale interpretazione depone sia il singolare *opera* impiegato nella frase finale, sia la pratica attestata di indicare con il termine *locator* il committente di un'opera edile¹⁹⁵.

Atteso che il caso della *pictura* era dai giuristi romani ritenuto analogo a quello dell'edificazione per quanto riguarda la relazione tra la proprietà della cosa accessoria e quella del supporto, sembra ragionevole cercare un nesso tra edificazione e pittura anche a proposito della ammissibilità della *locatio conductio*, qualora soltanto il supporto fosse fornito dal committente. Lo schema contrattuale sarebbe, dunque, in parte determinato dalla circostanza, se il caso della *pictura* fosse governato dal principio *superposita inferioribus cedunt* oppure avesse costituito un'eccezione a tale regola.

L'attribuzione della proprietà del dipinto steso sulla tavola altrui al proprietario di quest'ultima permette di qualificare come *locatio conductio* l'ipotesi in cui soltanto la tavola provenisse dal committente. In tale caso, analogo a quello dell'*insula aedificanda*, il contratto sarebbe qualificabile come una *locatio conductio operis*, in base alla quale, l'artigiano sarebbe responsabile per il risultato.

L'attribuzione della proprietà del quadro al pittore ci costringerebbe, invece, a subordinare il caso allo schema dell'*emptio venditio*, secondo cui l'artista non avrebbe potuto pretendere nulla dal committente, finché non avesse fornito il risultato pattuito. Per di più, il committente avrebbe potuto rinunciare al quadro finito, lasciando il pittore senza retribuzione per il lavoro fatto.

Queste considerazioni inducono a pensare che la situazione in cui il pittore non avesse acquistato la proprietà del dipinto e il contratto fosse, quindi, rientrato nello schema della locazione, sarebbe stata per lui più conveniente. Così la vicenda della controversia sulla *tabula picta* si presenta in una luce alquanto diversa rispetto alle impressioni suscitate da un'opinione espressa nella dottrina recente¹⁹⁶.

Gaio riferisce che ai suoi tempi sarebbe prevalsa l'attribuzione del quadro al pittore (Gai 2.78) e, nel contempo, egli sostiene che secondo l'opinione maggioritaria la fattispecie in cui il materiale sarebbe

¹⁹⁵ P. RIES, *Bauverträge*, cit., 43.

¹⁹⁶ F. LUCREZI, *La 'tabula picta'*, cit., 229-278.

provenuto dall'artigiano sarebbe inquadrata nello schema contrattuale della compravendita (Gai 3.147). Si può, quindi, presumere con buona probabilità che intorno alla metà del II secolo d.C. le prestazioni dei pittori fossero spesso qualificate dai giuristi come *emptio venditio*.

Paolo aderisce nel suo commentario editale (Paul. 21 *ad ed.* D. 6.1.23.3) all'opinione che attribuiva il quadro al proprietario della tavola, affermando pure che l'edificazione sarebbe rientrata nello schema contrattuale della *locatio conductio*, se il supporto fosse appartenuto al committente. Si potrebbe ipotizzare che nel caso della pittura egli abbia espresso un'opinione simile: la supposizione che Paolo inquadrasse la pittura nello schema contrattuale della *locatio conductio* viene confermata dal frammento delle sue *quaestiones* sopra riportato (Paul. 5 *quaest.* D. 19.5.5.2).

5. La 'merces'.

La prestazione dell'artigiano, eseguita nell'ambito della *locatio conductio*, era ricompensata con la mercede (*merces*). Varrone (*de ling.* 5.7.44) faceva derivare la parola *merces* dal verbo *mereo*, cioè guadagnare, e dal sostantivo *aes*, che designava il denaro di bronzo: *Merces (dicitur a merendo et aere) huic vecturae qui ratibus transibant quadrans*.

In un altro passo della medesima opera Varrone, distinguendo tra *opus* e manufatto (*quod manu factum erat*), prospettava la mercede per la prima fattispecie, mentre per la seconda il *manupretium*. Anche in questo frammento viene sottolineato il nesso tra il sostantivo *merces* e il verbo *mereo*.

Varro *de ling.* 5.36.178: *Si quid datum pro opera aut opere, merces, a merendo. quod manu factum erat et datum pro eo, manupretium, a manibus et pretio.*

Dal testo varroniano si evince che il corrispettivo pecuniario di un manufatto sarebbe designato come *manupretium*¹⁹⁷, mentre il contesto

¹⁹⁷ A. FORCELLINI, voce '*Manupretium*', in *Lexicon totius Latinitatis*⁴, III, Patavii, 1864-1926 (ristampa Bononiae, 1965), 178-179.

lascia presumere che esso, a differenza della mercede, riguardasse unicamente il corrispettivo per il lavoro, ma non anche quello per il prodotto¹⁹⁸. Seppure non occorra aspettarsi molto rigore nell'uso di entrambi i termini, il sostantivo *manupretium* appare spesso, quando si distingue il compenso per il lavoro ed il prezzo del materiale¹⁹⁹. Sembra che, in questo senso, il termine venisse adoperato nei *digesta* alfeniani epitomati da Paolo (D. 19.2.30.3: *pro lapide et manupretio dominus redemptori in pedes singulos septem dabit*)²⁰⁰. Anche nei cosiddetti testi extragiuridici il termine viene impiegato spesso in riferimento alla retribuzione del lavoro artigianale²⁰¹, per sottolineare il valore degli oggetti d'arte, dovuto alle capacità di un produttore eccellente²⁰².

Secondo il manuale gaiano la *merces*, necessariamente *certa*, costituiva un requisito indispensabile della *locatio conductio*:

Gai 3.142: *Locatio autem et conductio similibus regulis constituitur; nisi enim merces certa statuta sit, non videtur locatio et conductio contrahi.*

A parere del giurista sabiniano la locazione seguiva le regole simili a quelle della compravendita, sicché, in assenza di un compenso fisso il contratto non si sarebbe potuto ritenere concluso. Nel passo corrispondente delle *res cottidianae* la vicinanza tra i due contratti è ancora più sottolineata, cosicché le rispettive regole sono definite non soltanto come consimili²⁰³ ma addirittura come identiche²⁰⁴:

¹⁹⁸ P. RIES, *Bauverträge*, cit., 111-112.

¹⁹⁹ Vitruv. *de arch.* 9 praef. 9: *Manupretio locavit faciendam et aurum ad sacram appendit redemptori*; Liv. *ab urb. cond.* 34.7.4: *Praeter manupretium nihil intertrimenti fit*; per altri testi cfr. voce 'Manupretium', in TLL, VIII.1, Lipsiae, 1936, col. 342.

²⁰⁰ Cfr. *supra* 149.

²⁰¹ Plin. *nat. hist.* 35.40.148: *Nec ullius velocior in pictura manus fuit, artis vero tantum, ut multum manupretis antecederet celeberrimos eadem aetate imaginum pictores Sopolim et Dionysium.*

²⁰² I. CALABI LIMENTANI, *Studi sulla società romana. Il lavoro artistico*, Milano, 1958, 121.

²⁰³ Secondo Bruno Schmidlin la parola *regula* viene adoperata da Gaio in entrambi i testi non nel senso tecnico delle fisse regole particolari, ma piuttosto in quello più generico di regolarità, cfr. B. SCHMIDLIN, *Die römischen Rechtsregeln. Versuch einer Typologie*, Köln - Wien, 1970, 43; ID., *Regula iuris: Standard, Norm oder Spruchregel? Zum hermeneutischen Problem der Regelverständnisses*, in D. MEDICUS - H.H. SEILER (ed.), *Festschrift für M. Kaser zum 70. Geburtstag*, München, 1976, 95-96.

Gai. 2 *rer. cott.* D. 19.2.2 pr.: *Locatio et conductio proxima est emptioni et venditioni isdemque iuris regulis constitit: nam ut emptio et venditio ita contrahitur, si de pretio convenerit, sic et locatio et conductio contrahi intellegitur, si de mercede convenerit.*

Discussi erano pure altri due problemi relativi alla determinazione della *merces*, cioè quello della possibilità di rimettere la determinazione della *merces* ad un terzo, nonché quello di rimandare la sua determinazione, fatta regolarmente dalle parti, ad un momento successivo alla conclusione del contratto.

Gai 3.143: *Unde si alieno arbitrio merces permissa sit, velut quanti Titius aestimaverit, quaeritur, an locatio et conductio contrahatur. qua de causa si fulloni polienda curandave, sarcinatori sarcienda vestimenta dederim, nulla statim mercede constituta, postea tantum daturus, quanti inter nos convenerit, quaeritur, an locatio et conductio contrahatur.*

Per quanto riguarda il primo problema, il giurista proponeva – nel suo commentario all'editto provinciale – di assumere che il contratto fosse condizionale e, di conseguenza, soltanto se il terzo avesse omesso di stabilire la mercede, esso sarebbe stato considerato nullo (*pro nihilo*)²⁰⁵.

Seguendo l'idea del parallelismo tra compravendita e locazione, in base al § 140 del terzo libro delle Istituzioni gaiane relativo all'*emptio venditio*²⁰⁶, Roberto Fiori sviluppa l'ipotesi che anche questo dissidio

²⁰⁴ C. CASCIONE, 'Consensus'. *Problemi di origine, tutela processuale, prospettive sistematiche*, Napoli, 2003, 295-296.

²⁰⁵ Gai. 10 ad ed. prov. D. 19.2.25 pr.: *Si merces promissa sit generaliter alieno arbitrio, locatio et conductio contrahi non videtur: sin autem quanti Titius aestimaverit, sub hac conditione stare locationem, ut, si quidem ipse qui nominatus est mercedem definierit, omnimodo secundum eius aestimationem et mercedem persolvi oporteat et conductionem ad effectum pervenire: sin autem ille vel noluerit vel non potuerit mercedem definire, tunc pro nihilo esse conductionem quasi nulla mercede statuta.*

²⁰⁶ Gai 3.140: *Praetium autem certum esse debet. nam alioquin si ita inter nos convenerit, ut quanti Titius rem aestimaverit, tanti sit empti, Labeo negavit ullam vim hoc negotium habere; cuius opinionem Cassius probat. Ofilius et eam emptionem et venditionem; cuius opinionem Proculus secutus est.*

si sarebbe svolto tra le scuole dei Sabiniani e dei Proculiani. Nel § 140, tuttavia, dopo aver riportato l'opinione di Labeone, seguita da Cassio, secondo cui qualora la determinazione del prezzo fosse rimessa ad un terzo la qualifica del contratto come *emptio venditio* sarebbe esclusa, Gaio informa del parere contrario di Ofilio, seguito da Proculo. Il frammento (Gai 3.140) non corrobora, dunque, l'ipotesi di Fiori secondo cui la controversia circa la determinazione della mercede da parte di un terzo si sarebbe svolta tra le scuole giuridiche²⁰⁷. Anzi, se la notizia di Gaio relativa al contrasto giurisprudenziale sulla compravendita, la quale vedeva schierati Labeone e Cassio contro Ofilio e Proculo, avesse fornito anche indizi validi per la questione relativa alla locazione, essa avrebbe depresso piuttosto nel senso di un dibattito aperto fra giuristi che di una solita controversia tra le due *sectae*.

Roberto Fiori vuole ricondurre ad una controversia tra i Sabiniani ed i Proculiani anche il problema della possibilità di rimandare la determinazione della mercede ad un momento successivo alla conclusione del contratto, tramite la dichiarazione di entrambe le parti, di una sola oppure di un terzo. I primi sarebbero disposti in tale caso a tutelare il negozio con l'*actio in factum*, i secondi propensi a riconoscere la tutela tipica della *locatio conductio*²⁰⁸.

La mercede viene di solito associata nelle fonti al denaro²⁰⁹, ma ancora Catone il Vecchio conosce la retribuzione degli artigiani in natura²¹⁰: tale uso viene confermato anche dai documenti della prassi provinciale²¹¹. Occorre notare inoltre che per quanto riguarda la locazione nei commentari gaiani, manca il requisito della mercede *in numerata pecunia* formulato in maniera esplicita²¹². Eppure si sosteneva in dottrina che nel discorso gaiano ciò che riguardasse il *pretium* si sarebbe applicato anche alla *merces*²¹³.

²⁰⁷ R. FIORI, *La definizione*, cit., 244-245.

²⁰⁸ R. FIORI, *La definizione*, cit., 248.

²⁰⁹ H. KAUFMANN, *Die altrömische Miete*, cit., 137-145; P. RIES, *Bauverträge*, cit., 111, 113.

²¹⁰ Cato, *agr.* 144; 145, cfr. a proposito P. RIES, *Bauverträge*, cit., 113.

²¹¹ Cfr. *infra* 235.

²¹² C. FERRINI, *La 'colonia partiaria'*, in E. ALBERTARIO (ed.) *Opere di Contardo Ferrini*, III, Milano, 1929, 11, 14; J.A.C. THOMAS, *The nature of 'merces'*, in *Acta Juridica*, I, 1958, 191.

²¹³ J.A.C. THOMAS, *The nature*, cit., 191-199; K. MISERA, *Der Nutzungstausch bei Nachbarn und Miteigentümern*, in *ZSS*, XCIV, 1977, 271.

Gai 3.144: *Item si rem tibi utendam dederim et invicem aliam rem utendam acceperim, quaeritur, an locatio et conductio contrahatur.*

Un dibattito analogo si svolse, come noto, a proposito dell'*emptio venditio*²¹⁴: mentre i Sabiniani la ritenevano conclusa, anche se il prezzo non fosse stabilito in denaro, i Proculiani ravvisavano in tal caso una permuta (Gai 3.141)²¹⁵. L'argomento adoperato da questi ultimi contro la dottrina sabiniana si basava sull'impossibilità di distinguere nella permuta tra la prestazione del venditore e quella del compratore, sicché ne sarebbe derivata l'impossibilità di individuare le parti del contratto²¹⁶.

Già Contardo Ferrini aveva osservato in tal contesto che le discussioni sulla *locatio conductio* e sull'*emptio venditio* non sarebbero identiche, ma analoghe. Mentre a proposito della compravendita sarebbe controverso, se il prezzo potesse essere stabilito in cose diverse dal denaro, la questione sollevata a proposito della locazione sarebbe, invece, incentrata sul problema dello scambio di una prestazione contro un'altra²¹⁷.

Ferrini intravede l'analogia tra le due discussioni non nel fatto che entrambe riguarderebbero la natura pecuniaria del corrispettivo, ma piuttosto nel fatto che avrebbero potuto suscitare il problema dell'identificazione delle parti del contratto, sicché anche all'ammissibi-

²¹⁴ TH. MAYER-MALY, *'Locatio conductio'*, cit., 134-135, riconduce la discussione giurisprudenziale sul compenso in denaro a due ipotesi concrete: permuta d'uso ed edificazione parziale.

²¹⁵ A proposito di questa controversia, cfr. C.A. MASCHI, *Impostazione storica della compravendita e della permuta nel libro 33 ad edictum di Paolo*, in *Studi in onore di P. de Francisci*, II, Milano, 1956, 357-389; V. SCARANO USSANI, *'Omero testis'*. *Citazioni omeriche e dissensionnes tra le scuole giurisprudenziali romane*, in *Οστροκα*, IX, 2000, 373-384; O. BEHREND, *Der ungleiche Tausch zwischen Glaukos und Diomedes und die Kauf-Tausch-Kontroverse der römischen Rechtsschulen*, in *Historische Anthropologie*, II, 2002, 245-266; C. CASCIONE, *'Consensus'*, cit., 372-397; TH. MAYER-MALY, *Homer in römischen Rechtstexten*, in *TR*, LXXII, 2004, 231-236.

²¹⁶ Gai 3.141: *Diversae scholae auctores dissentiunt aliudque esse existimant permutationem rerum, aliud emptionem et venditionem; alioquin non posse rem expediri permutatis rebus, quae videatur res venisse et quae pretii nomine data esse, sed rursus utramque rem videri et venisse et utramque pretii nomine datam esse absurdum videri; Paul. 33 ad ed. D. 18.1.1.1: Sed verior est Nervae et Proculi sententia: nam ut aliud est vendere, aliud emere, alius emptor, alius venditor, sic alius est pretium, aliud merx: quod in permutatione discerni non potest, uter emptor, uter venditor sit.*

²¹⁷ C. FERRINI, *La 'colonia'*, cit., 13.

lità della locazione tramite lo scambio di una prestazione contro un'altra si sarebbe potuta opporre l'impossibilità di stabilire, quale delle due prestazioni avesse costituito la mercede. Secondo Ferrini il problema non sarebbe, tuttavia, apparso nel caso di consegna di una cosa a titolo di mercede²¹⁸.

Joseph Thomas nota giustamente, sul punto, che la *merces* pecuniaria sarebbe indispensabile non tanto per individuare le parti del contratto, ma piuttosto come criterio distintivo tra le loro prestazioni²¹⁹. Nel caso di scambio di una cosa contro una prestazione potrebbe sorgere il problema di determinare la natura stessa del contratto, qualificando una prestazione come prezzo della cosa oppure quest'ultima come mercede per la prestazione²²⁰.

In effetti, Paolo, secondo cui la compravendita si sarebbe verificata soltanto se il prezzo fosse stabilito in denaro, afferma che anche la locazione sarebbe perfetta soltanto se la *merces* fosse stata di natura pecuniaria²²¹.

Paul. 5 *quaest.* D. 19.5.5.2: *At cum do ut facias, si tale sit factum, quod locari solet, puta ut tabulam pingas, pecunia data locatio erit, sicut superiore casu emptio: si rem do, non erit locatio, sed nascetur vel civilis actio in hoc quod mea interest vel ad repetendum conductio. quod si tale est factum, quod locari non possit, puta ut servum manumittas, sive certum tempus adiectum est, intra quod manumittatur idque, cum potuisset manumitti, vivo servo transierit, sive finitum non fuit et tantum temporis consumptum sit, ut potuerit debueritque manumitti, condici ei potest vel praescriptis verbis agi: quod his quae diximus convenit. sed si dedi tibi servum, ut servum tuum manumitteres, et manumisisti et is quem dedi evictus est, si sciens dedi, de dolo*

²¹⁸ C. FERRINI, *La 'colonia'*, cit., 11-12.

²¹⁹ J.A.C. THOMAS, *The nature*, cit., 193.

²²⁰ J.A.C. THOMAS, *The nature*, cit., 193, nello stesso senso K. MISERA, *Der Nutzungstausch*, cit., 267-292.

²²¹ Paul. 5 *quaest.* D. 19.5.5.1: *Et si quidem pecuniam dem, ut rem accipiam, emptio et venditio est: sin autem rem do, ut rem accipiam, quia non placet permutationem rerum emptionem esse, dubium non est nasci civilem obligationem, in qua actione it veniet, non ut reddas quod acceperis, sed ut damneris mihi, quanti interest mea illud de quo convenit accipere: vel si meum recipere velim, repetatur quod datum est, quasi ob rem datum re non secuta.*

in me dandam actionem Iulianus scribit, si ignorans in factum civilem.

Il brano, proveniente secondo la ricostruzione palinogenetica di Otto Lenel dal capitolo *empti venditi* delle *quaestiones* paoline²²², era probabilmente connesso con il problema della distinzione tra *locatio conductio* ed *emptio venditio*. Secondo Contardo Ferrini, nonostante il testo avesse subito «innegabili e gravi» cambiamenti, se ne potrebbe ricavare il pensiero di Paolo²²³.

Questi paragona due varianti del contratto innominato rientranti nello schema *do ut facias*. Nella prima il *facere* consiste in una prestazione che è di solito l'oggetto di una locazione (*quod locari solet*)²²⁴, mentre, nella seconda, in un'attività che non può rappresentarne l'oggetto (*quod locari non potest*) e si risolve in un risultato che non giova, in senso economico, al creditore. Alberto Burdese sottolinea che la distinzione tra *quod locari solet* e *quod locari non potest* concerne la valutabilità pecuniaria delle attività: nel primo caso possibile, mentre nel secondo esclusa²²⁵.

A proposito della prima ipotesi, il giurista severiano distingue successivamente tra le controprestazioni che consistono in denaro, qualificando il contratto stipulato come locazione, e quelle che consistono in una cosa determinata, in cui si configura un contratto innominato. Nel primo caso l'adempimento del *factum quod locari solet* può essere richiesto, se sia avvenuta la *datio pecuniae*, con un'azione

²²² O. LENEL, *'Palinogenesia'*, I, Lipsiae, 1889, 1195 (Paul. 1322).

²²³ Secondo C. FERRINI, *La 'colonia'*, cit., 14-15, ai compilatori giustinianeï sarebbe dovuta l'ultima parola del paragrafo, nonché la distinzione tra *pecunia data* e *si rem do*.

²²⁴ Il termine *solere* non indica necessariamente una particolare frequenza, ma si riferisce piuttosto ad un evento normale (cfr. P. GRZIMEK, *Studien zur 'Taxatio'*, München, 2001, 50 e nt. 101); d'altro canto il medesimo termine appare spesso nelle fonti nel contesto di diritto onorario, per indicare la prassi giurisdizionale del pretore (cfr. D. MANTOVANI, *'Praetoris partes'. La 'iurisdictio' e i suoi vincoli nel processo formulare: un percorso negli studi*, in M.G. DI RENZO VILLATA [ed.], *Il diritto fra scoperta e creazione. Giudici e giuristi nella storia della giustizia civile*, Napoli, 2003, 65 e nt. 60; T. GIARO, *Problemi romani e problemi romanistici in tema di matrimonio*, in Z. SZUZEWSKA - J. URBANIK [eds.], *Marriage. Ideal-Law-Practice. Proceedings of a conference held in memory of H. Kupiszewski*, Warsaw, 2005, 85).

²²⁵ A. BURDESE, *In margine ai contratti innominati*, in BIDR, LXXXVIII, 1985, 401-403.

ex locato, mentre il creditore dispone di quella *ex conducto*. Nel secondo caso l'esecuzione potrà, invece, essere pretesa con un'azione civile, interpretata in dottrina come *actio praescriptis verbis*²²⁶, mentre il creditore dispone pure di una *condictio* per riottenere la sua prestazione²²⁷.

Per quanto riguarda l'esecuzione del *factum quod locari non potest*, secondo Burdese il creditore che avesse già effettuato la sua prestazione, disporrebbe soltanto della *condictio* per riottenere quanto aveva prestato. Tuttavia, a causa della non suscettibilità di valutazione pecuniaria della controprestazione, l'*actio civilis incerti* per ottenere il *quod interest* sarebbe esclusa²²⁸.

Si può rintracciare, dunque, un'evoluzione delle opinioni circa la mercede avvenuta tra la seconda metà del II secolo d.C. e i primi decenni del III secolo d.C.²²⁹: Gaio nel suo manuale riferisce ancora la controversia sulla possibilità di configurare una locazione qualora una prestazione venga scambiata contro un'altra, senza tuttavia menzionare quale delle due opinioni fosse dominante. Una cinquantina d'anni dopo Paolo presenta già come indubbio il parere secondo cui una *locatio conductio* può avere luogo soltanto se il corrispettivo sia stabilito in denaro.

²²⁶ J. KRANJC, *Die 'actio praescriptis verbis' als Formelaufbauproblem*, in ZSS, CVI, 1989, 448, nt. 41.

²²⁷ A. BURDESE, *In margine*, cit., 403-405.

²²⁸ A. BURDESE, *In margine*, cit., 406.

²²⁹ Sulla datazione delle *quaestiones* di Paolo cfr. D. LIEBS, *Jurisprudenz*, in R. HERZOG - P. LEBRECHT SCHMIDT (ed.), *Handbuch der lateinischen Literatur der Antike*, IV, München, 1997, 172.

CAPITOLO QUARTO

CARATTERISTICHE PARTICOLARI DELLE PRESTAZIONI PITTORICHE DI SCHIAVI E LIBERTI

SOMMARIO: 1. Schiavi. - 2. Liberti.

Lo *status libertatis* di un lavoratore influiva, ovviamente, sulle modalità giuridiche delle sue prestazioni. Anche se dal punto di vista puramente tecnico il lavoro era sempre uguale, da quello organizzativo vi si possono individuare delle regolamentazioni particolari, relative rispettivamente agli schiavi ed ai liberti. Occorre notare che l'esecuzione dei lavori da parte delle grandi imprese edili si realizzava principalmente attraverso questi ceti¹, la cui presenza nei lavori pubblici di costruzione è attestata in varie iscrizioni².

1. Schiavi.

Gli schiavi, che solitamente facevano parte dell'*instrumentum*, non sono stati annoverati da Marciano nell'*instrumentum pictoris* (D. 33.7.17 pr.)³ e la ragione di ciò viene individuata da Francesco Lucrezi nella circostanza che già il titolare di tale *instrumentum* fosse di re-

¹ L. MITTEIS, *'Operae officiales' und 'operae fabriles'*, in ZSS, XXIII, 1902, 143-158; J.M. RAINER, *Bauen und Arbeit*, in ZSS, CVII, 1990, 379-380.

² J.M. RAINER, *Bauen*, cit., 376-381.

³ I. CALABI LIMENTANI, *Studi sulla società romana. Il lavoro artistico*, Milano, 1958, 84-85.

gola di condizione servile⁴: tuttavia, questa posizione può essere facilmente confutata osservando che allo schiavo non è comunque preclusa la possibilità di utilizzare il lavoro di altri schiavi⁵. Piuttosto, l'omissione degli schiavi dall'*instrumentum pictoris* nel passo di Marciano – peraltro non colmata neanche dal compilatore delle *Pauli sententiae* (Paul. Sent. 3.6.63) – sembrerebbe indicare che gli schiavi non appartenevano al regolare equipaggiamento delle botteghe pittoriche, e a tale situazione poteva certamente contribuire l'abitudine di assumere, per eseguire compiti semplici, allievi e lavoratori liberi.

Ancora, sulla scia delle ricerche epigrafiche di Antonio Giuliano e di Ida Calabi Limentani⁶, Lucrezi constata che tra il I secolo a.C. ed il III secolo d.C. vi fu a Roma una significativa presenza di pittori schiavi di origine ellenica, la quale avrebbe contribuito ad accomunare, nella coscienza sociale romana, il lavoro pittorico alla condizione servile⁷. Infatti, istruire uno schiavo ad un mestiere artigianale, quale poteva essere quello della pittura, avrebbe aumentato notevolmente il prezzo dello schiavo stesso⁸ e, come attesta Giovenale, lo avrebbe reso una fonte sicura di reddito⁹. Va sottolineato, però, che il valore economico delle capacità artigianali dello schiavo non avrebbe procurato allo schiavo stima e considerazione in quanto pittore, ma avrebbe costituito un semplice riflesso della sua redditività¹⁰, come è, d'altra parte, prospettato in un passo di Gaio tratto dal suo commentario all'editto provinciale, in cui si fa il caso di uno schiavo, istruito in maniera superficiale al solo fine di aumentarne il prezzo:

Gai. 7 ad ed. prov. D. 6.1.28: *Forte quod pictorem aut librarium docueris. dicitur non aliter officio iudicis aestimationem haberi posse,*

⁴ F. LUCREZI, 'Pictores servi', in *Opus*, III, 1984, 86.

⁵ F. REDUZZI MEROLA, 'Servo parere'. *Studi sulla condizione giuridica degli schiavi vicari e dei sottoposti a schiavi nelle esperienze greca e romana*, Napoli, 1990, 262-266.

⁶ A. GIULIANO, *Iscrizioni romane di pittori*, in *Archeologia classica*, V, 1953, 263-270; I. CALABI LIMENTANI, *Studi*, cit., 153-158.

⁷ F. LUCREZI, 'Pictores', cit., 85.

⁸ Paul. 32 ad ed. D. 17.1.26.8, cfr. J. MARQUARDT, *La vie privée des Romains*, II, Paris, 1893, 185.

⁹ Iuv. sat. 9.145-47: *Sit mihi praeterea curvus caelator, et alter qui multas facies pingit cito; sufficiunt haec, quando ego pauper ero.*

¹⁰ F. LUCREZI, 'Pictores', cit., 86.

cui vanno aggiunte le letture di due passi, uno di Pomponio e l'altro nuovamente di Gaio:

Pomp. 21 ad Quint. Muc. D. 6.1.29: *Nisi si venalem eum habeas et plus ex pretio eius consecuturus sis propter artificium,*

Gai. 7 ad ed. prov. D. 6.1.30: *Aut si ante denuntiatum sit actori, ut impensam solveret, et eo dissimulante posita sit doli mali exceptio.*

Nel loro contesto originario, ricostruito da Otto Lenel, i due passi gaiani si susseguono immediatamente nel titolo *de rei vindicatione*¹¹, mentre nei *Digesta* giustinianeî il primo frammento, che riguarda la vendita di uno schiavo istruito come pittore o copista, viene agganciato ad un passo di Paolo (21 ad ed. D. 6.1.27.5)¹² in cui si tratta del rimborso, da parte del proprietario che esercita la rivendica, del valore aggiuntivo acquisito dalla cosa a spese del possessore. L'ultimo esempio paolino, riportato per illustrare il limite naturale dell'applicabilità del *ius tollendi*, è quello dell'istruzione di uno schiavo (*si puerum meum, cum possideres, erudisses*)¹³ ed a tale opinione viene dai compilatori ricollegato il parere di Gaio, in base al quale la possibilità da parte del giudice di stimare il valore aggiuntivo di uno schiavo, addestrato come pittore o scrittore viene limitata (7 ad ed. prov. D. 6.1.28) ai casi in cui il magistrato aveva inserito nella formula l'*exceptio doli*, poiché la denuncia del convenuto era stata ignorata dall'attore (7 ad ed. prov. D. 6.1.30)¹⁴.

Il testo gaiano è interrotto nei *Digesta* giustinianeî da un frammento tratto dal commentario di Pomponio a Quinto Mucio il Pontefi-

¹¹ O. LENEL, 'Palingenesia', I, Lipsiae, 1889, 202 (Gai. 152).

¹² Paul. 21 ad ed. D. 6.1.27.5: *In rem petitam si possessor ante litem contestatam sumptus fecit, per doli mali exceptionem ratio eorum haberi debet, si perseveret actor petere rem suam non redditis sumptibus. idem est etiam, si noxali iudicio servum defendit et damnatus prestitit pecuniam, aut in area quae fuit petitoris per errorem insulam aedificavit: nisi tamen paratus sit petitor pati tollere eum aedificium. quod et in area uxori donata per iudicem, qui de dote cognoscit, faciendum dixerunt. sed si puerum meum, cum possideres, erudisses, non idem observandum Proculus existimat, quia neque carere servo meo debeam nec potest remedium idem adhiberi, quod in area diximus.*

¹³ A. BÜRGE, 'Retentio' im römischen Sachen- und Obligationenrecht, Zürich, 1979, 53-55.

¹⁴ A. BÜRGE, 'Retentio', cit., 26, nt. 67.

ce¹⁵, in cui viene formulata un'altra restrizione della regola secondo la quale il proprietario non è obbligato a rimborsare le spese al possessore. Il rimborso sarebbe dovuto, secondo Pomponio, nel caso delle *res venales*, cioè qualora l'attore avesse l'intenzione di vendere lo schiavo, le cui capacità artigianali potessero garantire un guadagno più elevato¹⁶.

Atteso che l'effettiva perizia artigianale dello schiavo non era facilmente verificabile in via diretta sul mercato¹⁷, era necessario precisare la portata della competenza vantata dallo schiavo in una dichiarazione di capacità fornita dal venditore. Nel suo commentario all'editto edilizio, anche Ulpiano insiste sul fatto (*sciendum est*) che una semplice dichiarazione secondo cui lo schiavo venduto sia un artigiano testimonierebbe soltanto un livello medio della *peritia*¹⁸.

Ulp. 1 *ad ed. aed. cur.* D. 21.1.19.4: *Illud sciendum est: si quis artificem promiserit vel dixerit, non utique perfectum eum praestare debet, sed ad aliquem modum peritum, ut neque consummatae scientiae accipias, neque rursus indoctum esse in artificium: sufficere igitur talem esse, quales vulgo artifices dicuntur.*

Secondo il giurista severiano, per poter vendere uno schiavo come artigiano, era sufficiente che questi avesse raggiunto il livello di abilità artigianale di chi viene comunemente definito *artifex*. Richiamando così una conoscenza tecnica, che permetteva di eseguire opere secondo le regole di un determinato mestiere, Ulpiano sembra riferirsi ad

¹⁵ Otto Lenel, pur ipotizzando che il 25 libro del commentario *ad Quintum Mucium* fosse dedicato alla usucapione, non inserisce il passo D. 6.1.29 nella sua ricostruzione di questo libro: cfr. O. LENEL, *'Palinnesia'*, II, cit., 73.

¹⁶ A. BÜRGE, *'Retentio'*, cit., 61.

¹⁷ Florent. 8 *inst.* D. 18.1.43 pr.: *Ea quae commendandi causa in venditionibus dicuntur, si palam appareant, venditorem non obligant, veluti si dicat servum speciosum, domum bene aedificatam: at si dixerit hominem litteratum vel artificem, praestare debet: nam hoc ipso pluris vendit.*

¹⁸ Se il venditore avesse descritto l'artigiano come ottimo nel suo mestiere, secondo Gaio egli avrebbe dovuto prestare uno schiavo provvisto di tale livello di capacità; cfr. Gai. 1 *ed. aed. cur.* D. 21.1.18.1: *Venditor, qui optimum cocum esse dixerit, optimum in eo artificio praestare debet: qui vero simpliciter cocum esse dixerit, satis face-re videtur, etiamsi mediocrem cocum praestet. idem et in ceteris generibus artificiorum.*

una figura tipica ed astratta¹⁹, nonostante il testo richieda soltanto la qualifica minima di artigiano, sceverando quelli che appartengono a tale categoria da quelli che non vi rientrano, ma senza distinguere vari livelli di perizia²⁰.

Ovviamente, più capace era lo schiavo, più diventava costoso e così, per illustrare la stima del valore di uno schiavo ucciso prevista dalla *lex Aquilia*, nel suo commentario all'editto Ulpiano ricorre all'esempio di un *pictor pretiosus* cui viene tolto il pollice:

Ulp. 18 *ad ed.* D. 9.2.23.3: *Idem Iulianus scribit aestimationem hominis occisi ad id tempus referri, quo plurimi in eo anno fuit: et ideo et si pretioso pictori pollex fuerit praecisus et intra annum, quo praecideretur, fuerit occisus, posse eum Aquilia agere pretioque eo aestimandum, quanti fuit priusquam artem cum pollice amisisset.*

Nell'esprimersi sul calcolo del risarcimento aquiliano dovuto a titolo di uno schiavo ucciso, Ulpiano riporta un'opinione di Giuliano, secondo la quale, dato che il risarcimento avrebbe compreso il massimo valore di mercato che lo schiavo avesse raggiunto nel corso dell'ultimo anno, nel caso di un *pictor pretiosus*, privato della capacità di eseguire il mestiere a causa della perdita del pollice, il calcolo sarebbe da riferirsi al valore rivestito dallo schiavo quando questi era ancora in grado di dipingere.

Sul testo sono stati sollevati dubbi di interpolazione e, secondo Beseler, l'aggettivo *pretiosus* andrebbe scartato come aggiunta compilatoria, inserita al posto del semplice *servus*, dal momento che sarebbe stato superfluo sottolinearne la preziosità, dovendosi ipotizzare un'identica decisione anche per un pittore mediocre²¹. Tale sospetto viene, a ragione, respinto da Lucrezi secondo cui l'aggettivo si riferisce non tanto alle capacità dell'artigiano, quanto al loro valore aggiuntivo, proporzionale al livello di perizia raggiunto dal pittore²². In riferimento al lessico gaiano, già Antonio Guarino notava che *pretio-*

¹⁹ C.A. CANNATA, *Per lo studio della responsabilità per colpa nel diritto romano classico*, Milano, 1969, 145.

²⁰ C.A. CANNATA, *Per lo studio*, cit., 146.

²¹ G. VON BESELER, *Miscellen*, in ZSS, 45, 1925, 461.

²² F. LUCREZI, *'Pictores'*, cit., 90, n. 1.

sus non indicherebbe la circostanza che una cosa sia, in astratto, altamente stimabile, bensì che essa sia commisurata rispetto ad un'altra²³.

Deve pure considerarsi che, poiché le capacità dei singoli artigiani divergevano notevolmente tra di loro, le opere di un pittore non erano facilmente sostituibili con quelle di un altro²⁴, come si evince dall'ulpiano:

Ulp. 5 disp. D. 40.4.13.1: *Idem quaeri potest et si fabris duobus vel pictoribus, si membrum depinxissent vel si fabricassent navem, quid adscriptum sit: nam voluntatis erit quaestio, num alteri alterius facti condicionem iunxerit: quae res efficit, ut, quod alter cessat, alteri quoque, qui facere paratus est, condicio deficiat. quod si ex his, quae scripsit vel dixit, ostenditur contentus esse testator vel alterum facere, res erit expedita: nam alter faciendo aut et sibi et socio proderit aut sibi tantum, prout voluisse testatorem apparverit.*

Nelle sue *disputationes*, Ulpiano esamina il caso di due schiavi pittori o artigiani, manomessi²⁵ sotto la condizione che, rispettivamente, dipingano una stanza o costruiscano una nave. Il quesito è identico a quello del *principium* del medesimo frammento, dove ci si chiedeva se la condizione fosse adempiuta da quello dei due che fosse pronto ad eseguire l'intero lavoro da solo. Il giurista informa che la risposta deve basarsi sull'interpretazione della volontà del testatore, in forza della quale, se questi avesse in qualche modo appalesato che la persona – esecutrice materiale del lavoro – non era per lui importante, l'esecuzione da parte di un solo schiavo avrebbe liberato o lui soltanto o addirittura entrambi.

A parere di Carlo Augusto Cannata, il testo riguarderebbe non una precisazione delle capacità artigianali minime, ma il problema del confronto tra le capacità di due artigiani²⁶ e, su questa scia, Francesco

²³ Sul significato di *pretiosus* in particolare presso Gaio cfr. A. GUARINO, *Tagliacarte*, in *Labeo*, XXII, 1976, 118.

²⁴ F. LUCREZI, *La 'tabula picta' tra creatore e fruitore*, Napoli, 1984, 189-191; ID., *Pictores*, cit., 87.

²⁵ Il caso segue immediatamente quello riportato nel *principium*, in cui un problema analogo della condizione apposta ad una manomissione viene illustrato in riferimento alla scultura. Sui due frammenti cfr. A. LOVATO, *Studi sulle 'disputationes' di Ulpiano*, Bari, 2003, 229-233.

²⁶ C.A. CANNATA, *Per lo studio*, cit., 144.

Lucrezi affermava che Ulpiano si riferisse a due compagni di lavoro caratterizzati da una forte disparità di capacità, per esempio un maestro ed un allievo²⁷, onde per cui l'idea di Ulpiano sarebbe quella di evitare che il maestro delegasse l'intera opera all'allievo. L'importanza di questo passo risiede, per l'autore napoletano, nel riconoscimento della rilevanza rivestita dalla paternità di un'opera artistica²⁸, poiché permette di individuare ed interpretare la volontà del testatore, che ha inteso attribuire rilevanza all'identità dell'esecutore²⁹.

Il testo non permette, tuttavia, di affermare in maniera inequivoca che ci si stia riferendo ad artigiani dotati di un grado di perizia notevolmente differente e, di conseguenza, non sembra possibile escludere altre diverse configurazioni del caso, anche senza congetturare abilità dispari. In questo senso, l'importanza dell'identità dell'artigiano che esegue l'opera risulterebbe non dalle sue capacità individuali, bensì soltanto dalla volontà del testatore (risolvendosi in una *voluntatis quaestio*).

Un concetto simile è espresso da Ulpiano a proposito della stipulazione, in un altro frammento delle stesse *disputationes* (D. 46.3.31)³⁰ in cui il giurista severiano afferma che qualora la *stipulatio* indichi sia l'attività da compiere sia la persona tenuta ad eseguirla, l'obbligazione non possa essere deferita al garante, qualora i *verba stipulationis* riflettano un interesse sostanziale del creditore, rivolto all'adempimento personale³¹. Tale decisione risulta dal carattere estremamente individuale delle capacità artigianali, sottolineato da Ulpiano nella frase *inter artifices longa differentia est et ingenii et naturae et doctrinae et institutionis*³².

²⁷ Iul. 22 dig. D. 45.2.5: *Nemo est qui nesciat alienas operas promitti posse et fideiussorem adhiberi in ea obligatione. et ideo nihil prohibet duos reos stipulandi constitui vel promittendi, sicuti si ab eodem fabro duo rei stipulandi easdem operas stipulentur: et ex contrario duo fabri eiusdem peritiae easdem operas promittere intelleguntur et duo rei promittendi fieri.*

²⁸ F. LUCREZI, *Pictores*, cit., 87.

²⁹ F. LUCREZI, *Pictores*, cit., 87.

³⁰ Ulp. 7 disp. D. 46.3.31: *Inter artifices longa differentia est et ingenii et naturae et doctrinae et institutionis. ideo si navem a se fabricandam quis promiserit vel insulam aedificandam fossamve faciendam et hoc specialiter actum est, ut suis operis id perficiat, fideiussor ipse aedificans vel fossam fodiens non consentiente stipulatore non liberabit reum.*

³¹ C.A. CANNATA, *Per lo studio*, cit., 140-143.

³² C.A. CANNATA, *Per lo studio*, cit., 143; J.M. RAINER, *Zur Bedeutung des Man-*

Per concludere, può essere esaminato un brano di Venuleio Saturnino, giurista dell'età antoniniana, dal contenuto 'paradossale', poiché si afferma che uno schiavo diventa prezioso qualora abbia appreso il mestiere del pittore, mentre qualora sia abituato a contemplare i quadri, si ritiene, al contrario, che sia affetto da un vizio di carattere, assimilabile a quello di chi è avvezzo ad assistere agli spettacoli dei giochi o di chi è un usuale mentitore.

Venul. 5 act. D. 21.1.65 pr.: *Animi potius quam corporis vitium est, veluti si ludos adsidue velit spectare aut tabulas pictas studiose intueatur, sive etiam mendax aut similibus vitiis teneatur.*

2. Liberti.

In base all'analisi delle iscrizioni, le quali in quindici dei quarantanove casi ricordano pittori di condizione libertina, Ida Calabi Limentani conclude che, come per tutti i mestieri artigianali, anche nel caso della pittura, la condizione dei liberti fosse la più frequente³³. Occorre notare, tuttavia, che i liberti ricordati nelle epigrafi hanno di regola esercitato il loro mestiere già da schiavi e, di conseguenza, non sembrerebbe possibile stimare in base a questi dati la percentuale della manodopera libertina sul mercato³⁴.

Analizzando il problema degli obblighi dell'affrancato nei confronti del patrono, i giuristi romani hanno riservato ampio spazio ai servizi di natura artigianale, tra i quali i lavori pittorici hanno spesso rappresentato casi esemplari. Il carattere delle prestazioni di tal genere e la loro relazione con le *operae officiales* rimangono molto discusse nella romanistica.

dates im Baurecht, in: D. NÖRR, S. NISHIMURA (eds.), *'Mandatum' und Verwandtes. Beiträge zum römischen und modernen Recht*, Berlin - Heidelberg - New York, 1993, 378; A. METRO, *La sublocazione dell'opus faciendum*, in *Collatio iuris romani, Études dédiées a Hans Ankum*, I, Amsterdam, 1995, 342-343; A. LOVATO, *Studi sulle 'disputationes'*, cit., 327-330.

³³ I. CALABI LIMENTANI, *Studi*, cit., 38.

³⁴ P. HUTTUNEN, *The Social Strata in the Imperial City of Rome. A Quantitative Study of the Social Representation in the Epitaphs Published in the CIL Volumen IV*, Olulu, 1974, 121-124; P. GARNSEY, *Non-Slave Labour in the Roman World*, in Id., *Non-Slave Labour in the Greco-Roman World*, Cambridge, 1980, 43-45.

La tradizionale dottrina pandettistica discerneva tra le opere *officiales* e *fabriles*, tra cui vi sarebbero differenze non soltanto nel contenuto, essendo le prime d'indole domestica, mentre le seconde d'indole professionale, ma anche nella forma giuridica della prestazione. Sotto quest'aspetto sono stati individuati quattro tratti distintivi, che consentirebbero di discriminare le due figure³⁵. La prima differenza sarebbe relativa al momento in cui le opere sono dovute: quelle *officiales*, il cui contenuto è incerto, diverrebbero esigibili soltanto con la *indictio*, mentre quelle *fabriles* subito con la promessa; la seconda differenza andrebbe rinvenuta nella circostanza che le opere *officiales*, il cui carattere è personale, non passerebbero agli eredi del patrono, mentre le opere *fabriles*, poiché valutabili in denaro, rientrerebbero nell'eredità. Una terza distinzione riguarderebbe la possibilità di ripetere le opere con la *condictio*: le *officiales*, dando origine ad un'obbligazione naturale, non sarebbero ripetibili, invece le *fabriles* sarebbero azionabili. Infine, le opere *officiales* sarebbero promesse in forma generale, mentre quelle *fabriles* dovrebbero sempre essere indicate nella promessa con precisione.

L'interpretazione tradizionale è stata respinta da Ludwig Mitteis³⁶, il quale influenzò fortemente la dottrina successiva, affermando che tutte le opere del liberto sarebbero dovute al patrono in base all'*obsequium*. A parere dello studioso austriaco, i giuristi anteriori ad Ulpiano avrebbero conosciuto soltanto un'obbligazione generale nei confronti del patrono, la quale non veniva precisata da nessun aggettivo³⁷ e nei testi romani tutte le opere del liberto sarebbero indicate genericamente con il termine *officiales* - e tra di esse, quelle di tipo professionale sarebbero precisate attraverso l'aggiunta dell'espressio-

³⁵ F. GLÜCK, *Ausführliche Erläuterung der Pandekten nach Hellfeld. Ein Commentar begründet von D. Christian Friedrich von Glück fortgesetzt von D. Christian Friedrich Mühlenbruch, D. Eduard Fein, D. Karl Ludwig Arndts von Arnesberg und nach deren Tode von D. Burtard Wilhelm Leist*, Serie der Bücher 37. und 38., Fünfter Theil, Erlangen, 1879, 220-230 (nr. 157 e 158); O. KARLOWA, *Römische Rechtsgeschichte*, II, Leipzig, 1901, 146-147; per quanto riguarda la natura pecuniaria e l'ereditarietà delle *operae fabriles* a differenza delle *officiales* cfr. anche M. VOIGT, *Römische Rechtsgeschichte*, II, Stuttgart, 1899, 509-510.

³⁶ L. MITTEIS, *'Operae'*, cit., 143-158.

³⁷ L. MITTEIS, *'Operae'*, cit., 145-146.

ne *in artificio*³⁸ – mentre l'aggettivo *fabriles* si sarebbe sempre riferito alle opere di un artigiano indipendente³⁹. Secondo i giuristi classici, in particolare, le opere *fabriles* esulerebbero dall'ambito delle *operae liberti*, per cui le distinzioni sopra riferite, individuate dalla Pandettistica, non troverebbero conferma nelle fonti⁴⁰.

Sulla stessa linea Emilio Albertario, seguendo il metodo della radicale critica interpolazionistica, argomentava che durante l'intero periodo classico tutte le *operae liberti* sarebbero sempre *officiales*, mentre la distinzione tra queste ultime e le *operae fabriles* sarebbe sorta soltanto nell'epoca giustiniana⁴¹.

Successivamente Jacques Lambert sosteneva non soltanto che fino all'età costantiniana tutte le *operae liberti* fossero sempre *officiales*, ma pure che la distinzione tra queste e le opere *fabriles* non si ponesse affatto sul piano giuridico, bensì unicamente su quello economico⁴². Un'opera di tipo tecnico corrisponderebbe semplicemente ad una giornata lavorativa di un artigiano specializzato, indipendentemente dal suo status di schiavo, liberto o ingenuo⁴³. In termini simili si pronunciava Arnold Duff, secondo cui la differenza tra questi due tipi di prestazione risultava dalla maggiore rilevanza economica delle *operae fabriles* rispetto a quelle *officiales*: le prime comprenderebbero i servizi di tipo qualificato, mentre le seconde quelli di tipo domestico⁴⁴. Ancora, se le opere *officiales* erano considerate tipiche per un liberto, quelle più specificamente tecniche potevano comunque essergli richieste⁴⁵.

Sulla distinzione tra le due tipologie di *operae* è tornato Cristoforo Cosentini, ritenendo che le opere del liberto, in generale, non risultassero dal vincolo di soggezione al patrono, ma da una promessa forma-

³⁸ P. JAUBERT, *La 'lex Aelia Sentia' et la 'locatio conductio' des 'operae liberti'*, in RHD, XLIII, 1965, 15.

³⁹ L. MITTEIS, *'Operae'*, cit., 157-158.

⁴⁰ L. MITTEIS, *'Operae'*, cit., 148-156.

⁴¹ E. ALBERTARIO, *Nuove osservazioni sulla trasmissibilità del 'iudicium operarum' all'erede estraneo*, in *Studi di diritto romano*, IV, Milano, 1946, 15-37.

⁴² J. LAMBERT, *Les 'operae liberti'. Contribution à l'histoire des droits de patronat*, Paris, 1934, 181.

⁴³ J. LAMBERT, *Les 'operae'*, cit., 182 e 322; C. COSENTINI, *Studi sui liberti. Contributo allo studio della condizione giuridica dei liberti cittadini*, I, Catania, 1948, 135.

⁴⁴ A.M. DUFF, *Freedmen in the early Roman Empire*, Cambridge, 1958, 36-50.

⁴⁵ J. LAMBERT, *Les 'operae'*, cit., 184, nt. 4.

le, fatta al momento della manomissione⁴⁶. Secondo quest'autore il termine *fabrilis* non si sarebbe riferito, in età classica come in quella giustiniana, al lavoro di un artigiano indipendente, ma avrebbe indicato sempre un tipo di *operae libertorum*, anche se la distinzione fra i due tipi sarebbe stata di origine postclassica⁴⁷. Cosentini supposeva, inoltre, che il termine *operae fabriles* venisse impiegato in due significati diversi, o per indicare il *genus* di opere tecniche, come nel passo ulpiano D.12.6.26.12, oppure, qualora venisse posto accanto alle *operae pictoriae*, per indicare in modo esemplare uno dei sottotipi di opere tecniche, come nei frammenti, ugualmente ulpiani, D. 38.1.6 e D. 38.1.9⁴⁸.

Jean Macqueron attribuiva, sulla scia di Mitteis, la distinzione tra i due tipi di prestazioni del liberto all'età postclassica, ritenendo invece che, per i giuristi classici, tutte le opere dovute da un liberto dovessero qualificarsi come ufficiali⁴⁹. Il liberto artefice, sempre sulla base dell'*officium*, avrebbe dovuto al patrono anche le opere di tipo artigianale che, per quanto riguarda la possibilità di cederle ai terzi, non divergessero da simili opere promesse da un artigiano indipendente. Soltanto nel periodo postclassico sarebbe sorta la distinzione tra le *operae officiales*, quali servizi domestici difficili da valutare in denaro, e le *operae fabriles*, suscettibili di tale valutazione⁵⁰ e tale distinzione sarebbe da collegarsi al divieto, contenuto nella *lex Aelia Sentia*, di percepire la mercede locando le opere del liberto⁵¹. Secondo l'autore francese, la differenziazione avrebbe potuto mirare ad una riduzione della portata del divieto, da cui sarebbero escluse le opere di tipo tecnico⁵², dal momento che la legge, risalente all'anno 4 d.C., vietava di *mercedem capere*⁵³, riferendosi alle opere di tipo artigianale di un li-

⁴⁶ C. COSENTINI, *Studi*, cit., 105-185.

⁴⁷ C. COSENTINI, *Studi*, cit., 141-142.

⁴⁸ C. COSENTINI, *Studi*, cit., 137-139.

⁴⁹ J. MACQUERON, *Le travail des hommes libres dans l'antiquité romaine*, Aix-en-Provence, 1964, 104-106.

⁵⁰ J. MACQUERON, *Le travail*, cit., 181-186.

⁵¹ R. MARTINI, *'Mercennarius'*. *Contributo allo studio dei rapporti di lavoro in diritto romano*, Milano, 1958, 29-30; P. JAUBERT, *La 'lex Aelia Sentia'*, cit., 5-21, con la letteratura 5, nt. 1.

⁵² J. MACQUERON, *Le travail*, cit., 185-186.

⁵³ G. VON BESELER, *Romanistische Studien*, in TR, VIII, 1928, 283; R. MARTINI, *'Mercennarius'*, cit., 32.

berto, le uniche che potevano essere prestate a favore di soggetti diversi dal patrono⁵⁴.

Probabilmente il divieto non era, comunque, strettamente rispettato, data la sua riapparizione in varie costituzioni del primo quarto del III secolo d.C., tra le quali due di Settimio Severo ed Antonino Caracalla, di cui la prima dell'anno 204 (*Imp. Severus et Antoninus AA. Romano C. 6.3.1*)⁵⁵, e la seconda dell'anno 206 (*Imp. Severus et Antoninus AA. Quintiano C. 6.3.3*)⁵⁶. Inoltre, la proibizione rispunta in una costituzione di Caracalla dell'anno 212 (*Imp. Antoninus A. Valeriano C. 6.3.4*), secondo cui, diversamente dalla *locatio*, la *reventio* delle opere di un liberto non sarebbe vietata⁵⁷, ed in un rescritto di Alessandro Severo dell'anno 224 d.C. (*Imp. Alexander A. Minicio C. 6.3.7*)⁵⁸.

La distinzione tra i due tipi di opere è stata inquadrata da Pietro Pescani nello sviluppo storico della relazione tra patrono e liberto, che condusse quest'ultimo ad acquisire gradualmente sempre maggiore indipendenza⁵⁹. Mentre nell'età arcaica l'affrancato sarebbe stato pienamente sottoposto al potere del patrono, nel passaggio tra il II ed il I secolo a.C. egli si sarebbe obbligato con un giuramento ad eseguire un determinato numero di opere, creando un vincolo puramente religioso e strettamente personale. Soltanto a cavallo tra il I ed il II secolo d.C. sarebbe apparsa la distinzione tra le *operae officiales*, che nella vita quotidiana erano di solito prestate gratuitamente, e le opere tec-

⁵⁴ Così Giuliano nel libro 65 dei suoi *digesta* (D. 38.1.25) ed il suo discepolo, Terenzio Clemente, nel commentario alla legge *Iulia et Papia* (D. 40.9.32.1-2).

⁵⁵ *Imp. Severus et Antoninus AA. Romano C. 6.3.1: Solet autem inter patronos et liberos convenire, ut pro operis aliquid praestetur, licet pretium non possit, nisi quando propter inopiam pro alimentis id extra ordinem peti necessitas suaserit [...]* PP. III kal. Ian. Cilone et Libone cons.

⁵⁶ *Imp. Severus et Antoninus AA. Quintiano C. 6.3.3: Qui nummis acceptis ab extraneo servum suum manumisit et pro operis pecuniam ab eo accepit, sive fuerant operae impositae sive non fuerant, ut indebita soluta reddere cogitur.* PP. kal. Nov. Albino et Aemiliano cons.

⁵⁷ P. JAUBERT, *La 'lex Aelia Sentia'*, cit., 19-20, nt. 47; W. WALDSTEIN, *Operae libertorum. Untersuchungen zur Dienstpflicht freigelassener Sklaven*, Stuttgart, 1986, 175-178.

⁵⁸ *Imp. Alexander A. Minicio C. 6.3.7 pr.: Nec patronis pro operis mercedem accipere licet, quamvis, si indictae operae praestitae non sint, ad pecuniae exactionem obsequii non praestiti aestimationem convertatur.* D. XII kal. Iun. Iuliano et Crispino cons.

⁵⁹ P. PESCANI, *Le 'operae libertorum'*. Saggio storico-romanistico, Trieste, 1967, 70-96.

niche, di regola prestate contro la mercede ed in questo medesimo momento storico, al *iusiurandum* si sarebbe aggiunta la *stipulatio operarum* quale fonte di un vincolo giuridico⁶⁰. La differenza tra opere artigianali ed opere ufficiali risulterebbe proprio dal loro diverso fondamento, costituito per le prime da una *promissio*, mentre per le seconde dall'*obsequium*, come messo in luce pure da Michael Rainer, che parla del fondamento della prestazione quale criterio distintivo tra *operae fabriles* ed *operae officiales*⁶¹. Si tratta di una tesi formulata già negli anni Trenta del secolo scorso da Lambert, secondo cui, però, le *operae officiales* sarebbero promesse in forma del giuramento, mentre le *operae fabriles* in quella della *stipulatio*⁶² e poi respinta da Cosentini, secondo il quale diverse forme di promessa non avrebbero potuto generare diversi tipi di opere⁶³.

Richiamandosi alle sopra riferite ricerche di Mitteis, Wolfgang Waldstein ha negato ancora una volta la differenza tra le *operae officiales* e *fabriles* almeno per quanto riguarda il loro termine iniziale, affermando che sia le une che le altre erano dovute a partire dal momento della *indictio*, negando, peraltro, che le *operae fabriles*, a differenza delle *officiales*, andassero precisamente specificate nella promessa⁶⁴. Più recentemente, tuttavia, Carla Masi Doria ha individuato l'origine della contrapposizione tra i due tipi di opere in un primitivo divieto di pretendere come *operae liberti* i lavori di tipo artigianale⁶⁵: la contrapposizione sarebbe stata rielaborata da Ulpiano proseguendo i tentativi dei giuristi del II secolo, quali Giuliano e Celso, di distinguere una categoria dogmatica delle *operae liberti quae in artificio sunt*⁶⁶.

Le informazioni sulle prestazioni artigianali dei liberti si fondano su due brani dei *Digesta* di Giuliano e su tre passi di Ulpiano, mentre la distinzione tra le *operae fabriles* e quelle *officiales*, proposta da Ulpiano, è stata giudicata nella letteratura romanistica come più netta e

⁶⁰ P. PESCANI, *Le 'operae libertorum'*, cit., 70-96.

⁶¹ J.M. RAINER, *Bauen*, cit., 380.

⁶² J. LAMBERT, *Les 'operae'*, cit., 186.

⁶³ C. COSENTINI, *Studi*, cit., 183-185.

⁶⁴ W. WALDSTEIN, *Operae*, cit., 223-232.

⁶⁵ C. MASI DORIA, *Inpudicitia, 'officium' e 'operae libertorum'*, in ZSS, CX, 1993, 88, [= in Id., *'Civitas', 'operae', 'obsequium'*. Tre studi sulla condizione giuridica dei liberti, Napoli, 1993, 47-81].

⁶⁶ C. MASI DORIA, *Inpudicitia*, cit., 95-96.

coerente rispetto a quella, precedente, attribuita a Giuliano⁶⁷. Il primo passo giuliano, D. 38.1.23 pr., inserito dai compilatori nel titolo *de operis libertorum* (D. 38.1), si trovava originariamente all'interno dei *digesta* del giurista, sotto l'omonimo titolo preceduto da D. 38.1.11⁶⁸:

Iul. 22 dig. D. 38.1.23 pr.: *Hae operae, quas libertus promittit, multum distant a fabrilibus vel pictoriis operis. denique si libertus faber aut pictor fuerit, quamdiu id artificium exercebit, has operas patrono praestare cogitur. quare sicut fabriles operas quis potest sibi aut Titio stipulari, ita patronus a liberto operas sibi aut Sempronio recte stipulatur: et libertus obligatione solvetur, si tales operas extraneo dederit, quales patrono praestando liberaretur.*

Non è chiaro se, nella prima frase, Giuliano intendesse distinguere tra due tipi di prestazioni del liberto, oppure intendesse contrapporre le opere libertine a quelle di un artigiano ingenuo: per la prima interpretazione propendeva Cosentini che, sottolineando la distanza temporale tra la promessa e la prestazione, pensava ad una distinzione tra le opere promesse in modo generico e quindi determinate soltanto al momento della prestazione, e tutte le altre: ma si sarebbe trattato di una contrapposizione comunque risalente soltanto ai giuristi postclassici⁶⁹.

Nella romanistica recente si propende, invece, per la seconda interpretazione⁷⁰, ritenendo che la formula *operae fabriles vel pictoriae* della prima frase si riferisse, quindi, alle opere eseguite da un artigiano ingenuo. Accettando tale lettura, tuttavia, occorrerebbe notare che l'espressione non sia stata impiegata dal giurista come termine tecnico per designare esclusivamente le opere di un artigiano indipendente, ma in un senso generale, come dimostrerebbe peraltro la constatazione che, nel prosieguo del testo, le parole *has operas*, con cui si allude

⁶⁷ M. TALAMANCA, *Recensione a W. WALDSTEIN, 'Operae libertorum'. Untersuchungen zur Dienstpflicht freigelassener Sklaven*, Stuttgart, 1986, in *BIDR*, XC, 1987, 630.

⁶⁸ O. LENEL, *'Palingenesia'*, I, cit., 379 (Iul. 358).

⁶⁹ C. COSENTINI, *Studi*, cit., 176.

⁷⁰ W. WALDSTEIN, *'Operae'*, cit., 226; C. MASI DORIA, *'Impudicitia'*, cit., 88.

anche alle *fabriles vel pictoriae*, indicherebbero le opere di un liberto⁷¹.

Ad ogni modo, l'affermazione giuliana, secondo cui le opere promesse da un affrancato si distinguono notevolmente dalle opere di un ingenuo, si lascia interpretare in due modi⁷²: o i liberti promettevano solitamente opere diverse dalle artigianali, cioè quelle di tipo domestico⁷³, oppure opere di tipo artigianale, se promesse nell'ambito di un rapporto di patronato, divergevano dalle medesime opere promesse da un artigiano indipendente. Francesco Lucrezi non escludeva nessuna delle due interpretazioni, pur rivelando una chiara preferenza per la prima⁷⁴, la quale viene ancora riconfermata dalla dottrina più recente⁷⁵, anche se occorre notare che l'obbligo di fornire opere artigianali da parte del liberto sembrerebbe riconnettersi alla circostanza che le capacità professionali venivano frequentemente acquisite dallo schiavo a spese del suo padrone⁷⁶. L'affrancazione di un artigiano avrebbe costituito, quindi, per il patrono una perdita notevolmente maggiore che l'affrancazione di un imperito⁷⁷, tanto da indurre il patrono medesimo ad assicurarsi la possibilità di godere del lavoro qualificato a carico del suo affrancato, e non soltanto dei servizi domestici: di conseguenza, non sembra che le opere artigianali si potessero escludere dall'ambito delle prestazioni del liberto.

In D. 38.1.23 pr., Giuliano afferma, inoltre, che il liberto deve le opere di tipo tecnico, fino a quando esegue un dato mestiere. Anche questa affermazione può essere interpretata in due modi, ossia come tutela del patrono, desideroso di assicurarsi le prestazioni artigianali del liberto anche dopo l'affrancazione, oppure come una limitazione a carico del patrono, costretto a rispettare la specializzazione professio-

⁷¹ M. TALAMANCA, *Recensione a W. WALDSTEIN, 'Operae'*, cit., 626-632.

⁷² F. LUCREZI, *La 'tabula picta'*, cit., 193.

⁷³ In questo senso C. MASI DORIA, *'Impudicitia'*, cit., 86 e 88.

⁷⁴ F. LUCREZI, *'Pictores'*, cit., 88; ID. *La 'tabula picta'*, cit., 193.

⁷⁵ C. MASI DORIA, *'Impudicitia'*, cit., 86-88.

⁷⁶ J. MARQUARDT, *La vie privée*, cit., 185.

⁷⁷ Cic. *Q. Rosc.* 28: *Quid erat enim Fanni? corpus. quid Rosci? disciplina. facies non erat, ars erat pretiosa. ex qua parte erat Fanni, non erat HS CIO ex qua parte erat Rosci, amplius erat HS CCCCI IDDD IDDD; nemo enim illum ex trunco corporis spectabat, sed ex artificio comico estimabat; Varro, de re rust. 1.16.4: Itaque in hoc genus coloni potius anniversarios habent vicinos, quibus imperent, medicos, fullones, fabros, quam in villa suos habeant: quorum non numquam unius artificis mors tollit fundi fructum.*

nale del liberto. Siccome è quest'ultimo ad essere la parte debole del rapporto, non sembra che il patrono necessitasse di una tutela particolare, mentre pare più probabile che Giuliano abbia cercato di tutelare i liberti, affinché non venissero costretti ad eseguire dopo la manomissione lavori umilianti, i quali di regola venivano esercitati dagli schiavi. Infine, si può notare come la tendenza individuata nel testo giuliano si riscontri anche in altri passi di giuristi classici⁷⁸.

La possibilità di pretendere dal liberto determinate opere artigianali sarebbe in tal modo limitata ai casi in cui, al momento della *indictio*, egli esercitasse lo stesso mestiere che aveva esercitato da schiavo, poiché, in caso contrario, il patrono avrebbe perso il diritto alle opere tecniche. Non è tuttavia chiaro se, nei confronti del liberto che avesse cambiato mestiere, il patrono potesse pretendere le prestazioni nell'ambito del mestiere nuovo al posto di quelle originariamente promesse; secondo Cosentini⁷⁹, atteso che il liberto prometteva le opere unicamente per genere e numero, esse si sarebbero concretizzate con la sola *indictio* e, perciò, il patrono avrebbe potuto pretendere anche quelle appartenenti al mestiere nuovo⁸⁰. In tale prospettiva la limitazione delle pretese del patrono risulterebbe meno rigida, riguardando soltanto la necessità di rispettare la specializzazione dell'affrancato.

L'altro testo giuliano, relativo alle prestazioni artigianali di un liberto, proviene da un contesto diverso, relativo ai contratti verbali⁸¹, ed anche in questo caso si pone il problema di distinguere tra quanto sia da riferirsi alle opere di un affrancato e quanto riguarderebbe, invece, le prestazioni di un artigiano non legato dai vincoli di patronato. Si tratta di:

⁷⁸ Pomp. 22 ad Q. M. D. 38.1.34: *Interdum et deminutionem et augmentum et mutationem recipere obligationes operarum sciendum est. nam dum languet libertus, patrono operae, quae iam cedere coeperunt, pereunt. sed si liberta, quae operas promisit, ad eam dignitatem perveniat, ut inconueniens sit praestare patrono operas, ipso iure hae intercedunt*; Paul. 40 ad ed. D. 38.1.16 pr.: *Eius artificii, quod post manumissionem didicerit libertus, operas debet praestare, si haec sint, quae quandoque honeste et sine periculo vitae praestantur, nec semper hae, quae manumissionis tempore praestari debuerunt. sed si turpes operas postea exercere coeperit, praestare debet eas, quas manumissionis tempore praestabat.*

⁷⁹ C. COSENTINI, *Studi*, cit., 134.

⁸⁰ A differenza dell'artigiano libero, il quale promette sempre una *certa species operarum* (Iul. 16 dig. D. 45.1.54.1).

⁸¹ O. LENEL, *'Paligenesia'*, I, cit., 452 (Iul. 695).

Iul. 52 dig. D. 38.1.24: *Quotiens certa species operarum in stipulationem deducitur, veluti pictoriae fabriles, peti quidem non possunt nisi praeteritae, quia etsi non verbis, at re ipsa inest obligationi tractus temporis, sicuti cum Ephesi dari stipulemur, dies continetur. et ideo inutilis est haec stipulatio: 'operas tuas pictorias centum hodie dare spondes?' cedunt tamen operae ex die interpositae stipulationis. sed operae, quas patronus a liberto postulat, confestim non cedunt, quia id agi inter eos videtur, ne ante cederent quam indictae fuissent, scilicet quia ex commodo patroni libertus operas edere debet: quod in fabro vel pictore dici non convenit.*

Dal momento che il frammento proviene dal titolo dei *digesta* giuliani dedicato alle stipulazioni, si potrebbe supporre che, nella sua parte iniziale, esso si riferisse alle opere di un artigiano indipendente⁸². Giuliano afferma, in proposito, che le opere non possono essere richieste prima che siano *praeteritae*: di conseguenza, laddove la natura del lavoro promesso esigesse tempo per l'esecuzione, le opere non si sarebbero potute richiedere subito⁸³. In questo contesto il giurista propone l'esempio di una stipulazione di prestare cento opere pittoriche entro un giorno, ritenendola invalida.

Con le opere di un artigiano ingenuo Giuliano confronta quelle di un liberto, che diventano esigibili non già al momento della *stipulatio*, bensì al momento della *indictio*, poiché il liberto è tenuto ad eseguire la prestazione nei termini convenienti per il patrono. Rolf Knütel intravede qui un patto informale, che rientrerebbe nel contenuto della stipulazione come una premessa tacita, dato che le parti sarebbero sin dall'inizio d'accordo sul fatto che la prestazione debba avvenire *ex commodo patroni*⁸⁴. Diversa è invece la ricostruzione di Pietro Pescani, secondo il quale l'espressione *'ex commodo patroni'* si riferirebbe ad una delle caratteristiche delle opere tecniche del liberto, le quali si

⁸² J. LAMBERT, *Les 'operae'*, cit., 220; C. COSENTINI, *Studi*, cit., 135-136.

⁸³ Una concezione simile si ritrova in Paul. 24 ad ed. D. 45.1.73 pr.: *Sic qui Carthagini dari stipulatur, cum Romae sit, tacite tempus complecti videtur, quo pervenire Carthaginem potest. item si operas a liberto quis stipulatus sit, non ante dies earum cedit, quam indictae fuerint nec sint praestitae.*

⁸⁴ R. KNÜTEL, *'Stipulatio' und 'pacta'*, in D. MEDICUS - H.H. SEILER (eds.), *Festschrift für M. Kaser zum 70. Geburtstag*, München, 1976, 204-205.

potrebbero concepire soltanto come *praeteritae*, mai come future⁸⁵.

Francesco Lucrezi, infine, deduce da questo testo che, nel caso di lavori artigianali, il patrono non potesse arbitrariamente imporre al liberto un termine per la loro esecuzione⁸⁶; in altri termini, le opere promesse al patrono nella forma di *stipulatio* non potevano essere richieste prima che fossero dovute, perché il tempo necessario per il compimento risultava dalla loro stessa natura, anziché dal tenore della promessa. Per questa ragione sarebbe risultata invalida una stipulazione avente ad oggetto cento *operae pictoriae* da consegnarsi il medesimo giorno. Le opere che il patrono pretende dal liberto non sono, quindi, dovute subito, nonostante, di regola, il liberto le debba fornire nei termini convenienti per il patrono, fatto salvo, ovviamente, il tempo necessario per l'esecuzione⁸⁷.

Dal confronto giuliano tra le opere artigianali prestate da un liberto e quelle prestate da un artigiano indipendente, si può inferire che, essendo entrambe della medesima natura, anche nelle opere tecniche di un liberto è presente un termine implicito necessario per l'esecuzione, dettato dalla loro natura, e tale termine decorre non dal momento della *stipulatio*, ma da quello della *indictio*⁸⁸.

Due altri brani, relativi alle caratteristiche del lavoro artigianale libertino provengono dal commentario ulpiano *ad Sabinum*.

Ulp. 26 *ad Sab.* D. 38.1.6: *Fabriles operae ceteraeque, quae quasi in pecuniae praestatione consistunt, ad heredem transeunt, officiales vero non transeunt.*

Secondo la ricostruzione di Otto Lenel⁸⁹, nel contesto dell'arrogazione, il giurista severiano afferma che le *operae fabriles*, a differenza di quelle *officiales*, sarebbero trasmissibili al successore universale⁹⁰, passando, esse, ovviamente, all'erede del patrono, ma non a quello del

⁸⁵ P. PESCANI, *Le 'operae libertorum'*, cit., 92.

⁸⁶ F. LUCREZI, *La 'tabula picta'*, cit., 194.

⁸⁷ F. LUCREZI, *La 'tabula picta'*, cit., 194.

⁸⁸ C. COSENTINI, *Studi*, cit., 137.

⁸⁹ O. LENEL, *'Palingenesia'*, II, cit., 1110 (Ulp. 2689).

⁹⁰ W. WALDSTEIN, *'Operae'*, cit., 228-229 presume che i compilatori non avrebbero, comunque, estratto il passo da un contesto molto lontano da quello originario.

liberto⁹¹. Ulpiano riconnette, quindi, la trasmissibilità attiva delle opere di carattere tecnico alla loro valutabilità in denaro e tale caratteristica costituirebbe il fondamentale criterio distintivo tra le *operae fabriles* e quelle *officiales*⁹².

Occorre sottolineare che, anche in questo passo, è poco chiaro, se l'espressione *operae fabriles* si riferisse alle prestazioni di un liberto, non potendosi escludere del tutto la possibilità che, con la locuzione *fabriles ceteraeque*, il giurista volesse designare le opere di un artigiano ingenuo, indicando invece quelle di un liberto con il termine *officiales*.

Il secondo passo del commentario *ad Sabinum*, in cui Ulpiano menziona le opere dei liberti (D. 38.1.9.1), si collocava in un contesto originario riguardante la restituzione della dote dopo lo scioglimento del matrimonio⁹³ e probabilmente vi si prospettava, in particolare, la sorte delle *operae* di uno schiavo dotale manomesso dal marito⁹⁴. Sulle medesime questioni, Ulpiano si pronunciava anche nel suo commentario *ad legem Iuliam et Papiam* (D. 24.3.64. pr.-2)⁹⁵, affermando che, dopo lo scioglimento del matrimonio, le opere non ancora prestate al marito non sarebbero dovute alla moglie, sebbene la tipologia di opere di cui si tratta rimanga non specificata, mentre nel passo del commentario *ad Sabinum* Ulpiano cerca di precisare proprio la distinzione tra le *operae officiales* e *fabriles*.

Ulp. 34 *ad Sab.* D. 38.1.9 pr.-1: *Operae in rerum natura non sunt. 1. Sed officiales quidem futurae nec cuiquam alii deberi possunt quam patrono, cum proprietas earum et in edentis persona et in eius cui eduntur constitit: fabriles autem aliaeve eius generis sunt, ut a quocumque cuicumque solvi possint. sane enim, si in artificio sint, iubente patrono et alii edi possunt.*

⁹¹ A.M. DUFF, *Freedmen*, cit., 45.

⁹² J.M. RAINER, *Bauen*, cit., 380; C. MASI DORIA, *'Impudicitia'*, cit., 89.

⁹³ O. LENEL, *'Palingenesia'*, II, cit., 1150 (Ulp. 2791).

⁹⁴ W. WALDSTEIN, *'Operae'*, cit., 229.

⁹⁵ Ulp. 7 *ad leg. Iul. et Pap.* D. 24.3.64. pr.-2: *Si vero negotium gerens mulieris non invitae maritus dotalem servum voluntate eius manumiserit, debet uxori restituere quicquid ad eum pervenit. 1. Sed et si quid libertatis causa maritus ei imposuit, id uxori praestabit. 2. Plane si operae fuerint marito exhibitae, non aestimatio earum, non erit aequum hoc nomine uxori maritum quippiam praestare.*

Dal *principium* risulta che si avrà riguardo alle opere future⁹⁶, mentre è nel §1 che Ulpiano distingue tra le *operae officiales*, le quali possono essere prestate soltanto all'interno del rapporto di patronato, e le *operae fabriles*, che possono invece essere prestate da chiunque e a favore di chiunque. Il termine *operae fabriles*, così come impiegato in questo passo, viene, tuttavia, riferito, dalla dottrina recente, alle prestazioni di un liberto⁹⁷, facendo sorgere almeno due problemi interpretativi: anzitutto tale lettura contrasterebbe con la definizione ulpiana, secondo cui questo tipo di opere può essere prestato *a quocumque cuicumque*, indicando chiaramente una prestazione che esula dal rapporto di patronato. Un ulteriore problema sorge a proposito della distinzione tra le *operae fabriles* e quelle *quae in artificio sunt*, poiché, dal punto di vista contenutistico, entrambe le espressioni sembrano designare esattamente lo stesso tipo di attività ed esse dovrebbero con ogni probabilità distinguersi relativamente all'aspetto personale. La differenziazione sarebbe, invece, sparita, se entrambe le espressioni fossero relative ai liberti⁹⁸, tanto da fare sembrare più verosimile che in questo passo il termine *fabriles* si riferisse alle opere di un artigiano ingenuo⁹⁹.

Quanto poi all'aggiunta *aliaeve eius generis*, che completa la locuzione *operae fabriles*, essa servirebbe ad ampliare quest'ultima categoria, corrispondendo, pertanto, alla parola *ceterae* che si rinviene in un altro luogo del commentario ulpiano *ad Sabinum* (D. 38.1.6), nonché all'espressione *veluti pictorias vel alias* presente nel commentario editale di Ulpiano (D. 12.6.26.12)¹⁰⁰.

Nell'ultima frase del brano sopra citato (D. 38.1.9.1) il giurista severiano ritorna alle *operae liberti*, sottolineando che, qualora esse consistessero in una prestazione artigianale, sarebbero potute essere prestate anche a persone diverse dal patrono, ma – a differenza di quelle

⁹⁶ Diversamente F. CUENA BOY, 'Rerum natura' e imposibilidad física de la prestación en el derecho romano, Santiago de Compostella, 2010, 121, nt. 216, 122.

⁹⁷ G. LAVAGGI, *Nuovi studi sui liberti*, in *Studi in onore di Pietro De Francisci*, II, Milano, 1956, 96; W. WALDSTEIN, 'Operae', cit., 229; C. MASI DORIA, 'Impudicitia', cit., 91.

⁹⁸ Di fronte a tali problemi, la frase finale da *sane enim* fino a *possunt* viene attribuita dalla dottrina alle manipolazioni dei compilatori giustiniani, cfr. W. WALDSTEIN, 'Operae', cit., 229; C. MASI DORIA, 'Impudicitia', cit., 91.

⁹⁹ L. MITTEIS, 'Operae', cit., 151; E. ALBERTARIO, *Nuove osservazioni*, cit., 19.

¹⁰⁰ C. MASI DORIA, 'Impudicitia', cit., 90-91.

fabriles – non da chiunque, sibbene unicamente dal liberto stesso. In questo modo il termine *operae fabriles*, impiegato per indicare le prestazioni di un artigiano indipendente, viene contrapposto alle opere di un liberto, *quae in artificio sunt*.

Pure il terzo passo ulpiano che menziona le opere del liberto è stato tratto da un contesto privo di qualsiasi relazione diretta con il problema del lavoro libertino e, in particolare, dal titolo *de rebus creditis* del commentario editale¹⁰¹.

Ulp. 26 ad ed. D. 12.6.26.12: *Libertus cum se putaret operas patrono debere, solvit: condicere eum non posse, quamvis putans se obligatum solvit, Iulianus libro decimo digestorum scripsit: natura enim operas patrono libertus debet. sed et si non operae patrono sunt solutae, sed, cum officium ab eo desideraretur, cum patrono decedit pecunia et solvit, repetere non potest. sed si operas patrono exhibuit non officiales, sed fabriles, veluti pictorias vel alias, dum putat se debere, videndum an possit condicere. et Celsus libro sexto digestorum putat eam esse causam operarum, ut non sint eadem neque eiusdem hominis neque eidem exhibentur: nam plerumque robur hominis, aetas temporis¹⁰² opportunitasque naturalis mutat causam operarum, et ideo nec volens quis reddere potest. sed hae, inquit, operae recipiunt aestimationem: et interdum licet aliud praestemus, inquit, aliud condicimus: ut puta fundum indebitum dedi et fructus condico: vel hominem indebitum, et hunc sine fraude modico distraxisti, nempe hoc solum refundere debes, quod ex pretio habes: vel meis sumptibus pretiosorem hominem feci, nonne aestimari haec debent? sic et in proposito, ait, posse condici, quanti operas essem conducturus. Sed si delegatus sit a patrono officiales operas, apud Marcellum libro vicentesimo digestorum quaeritur. et dicit Marcellus non teneri eum, nisi forte in artificio sint (hae enim iubente patrono et alii edendae sunt): sed si solverit officiales delegatus, non potest condicere neque ei qui solvit creditori, cui al-*

¹⁰¹ O. LENEL, 'Palingenesia', II, cit., 567, nt. 1 e 572 (Ulp. 774).

¹⁰² Questa parte del testo è guasta; in dottrina si propone, seguendo la lezione del Digesto milanese, di espungere la parola *temporis*; Herbert Hausmaninger nella recente traduzione tedesca dei *Digesta* propone di espungere l'intera espressione *aetas temporis* (cfr. O. BEHRENDTS - R. KNÜTEL - B. KUPISCH - H.H. SEILER, 'Corpus Iuris Civilis': *Text und Übersetzung*, III, *Digesten* 11-20, Heidelberg, 1999, 118, nt. 1).

terius contemplatione solutum est quique suum recipit, neque patrono, quia natura ei debentur.

Il passo ha subito una critica interpolazionistica abbondante. Siber lo ritenne manipolato da *putans a solvit*¹⁰³, mentre Solazzi da *natura a debet*¹⁰⁴; a quest'ultima opinione aderiva anche Cosentini, sospettando inoltre, nella parte iniziale del brano, della frase *condicere eum non posse*¹⁰⁵. È, tuttavia, pacifico che Ulpiano esamini qui la possibilità di esperire una *condictio* sulla base delle opere prestate al patrono da parte di un liberto erroneamente convinto d'essere obbligato ed il giurista, escludendo in tal caso la ripetizione, rivela di aderire alle opinioni espresse nei *digesta* di Giuliano, di Celso e di Marcello¹⁰⁶. In particolare, secondo l'opinione di Giuliano, proveniente dal libro decimo dei suoi *digesta* ed originariamente espressa a proposito della *condictio*¹⁰⁷, un liberto non può *condicere* le opere, perché esse sono dovute al patrono in quanto obbligazione naturale. Diversamente Celso, anch'egli nel titolo dedicato alle *condictiones*¹⁰⁸, cerca di distinguere le opere in base a due criteri: quello dell'esistenza oggettiva e quello della valutabilità pecuniaria¹⁰⁹. Il giurista nota che una parte delle opere non può essere restituita in natura, ma può, tuttavia, essere valutata in denaro, ed in tal caso, l'oggetto della *condictio* costituisce la somma necessaria per procurarsi servizi dello stesso genere. Marcello, a sua volta, contempla nel libro ventesimo dei suoi *digesta*, nel titolo *de indebito soluto*¹¹⁰, la prestazione delle *operae officiales, quae in artificio sunt*, al delegatario, escludendone la ripetibilità, sia da parte del patrono, nei cui confronti esse costituivano una *naturalis obligatio*, sia da parte del delegatario stesso, il quale aveva ricevuto quanto gli spettava a titolo di delegazione. L'opinione di Marcello non si riferiva, evi-

¹⁰³ H. SIBER, 'Naturalis obligatio', in *Gedenkschrift für Ludwig Mitteis*, Leipzig, 1926, 76-77.

¹⁰⁴ S. SOLAZZI, L'errore nella 'condictio indebiti', in *Atti Reale Accademia di scienze morali e politiche di Napoli*, LIX, 1939, 8 e 56, [= in *Scritti di Diritto Romano*, IV, Napoli, 1963, 101 e 140, nt. 152].

¹⁰⁵ C. COSENTINI, *Studi*, cit., 107-109.

¹⁰⁶ C. MASI DORIA, 'Impudicitia', cit., 92-93.

¹⁰⁷ O. LENEL, 'Palingenesia', I, cit., 342 (Iul. 160).

¹⁰⁸ O. LENEL, 'Palingenesia', I, cit., 135-136 (Cels. 50).

¹⁰⁹ C. MASI DORIA, 'Impudicitia', cit., 94.

¹¹⁰ O. LENEL, 'Palingenesia', I, cit., 625 (Marcell. 228).

dentemente, alle *operae officiales* di carattere domestico, le quali non potevano essere prestate a persone diverse dal patrono, mentre si può supporre che il giurista avesse escluso a maggior ragione anche la ripetibilità delle *operae officiales* dal patrono stesso.

Ulpiano formula la sua opinione immediatamente dopo quella di Giuliano, precisando quest'ultima attraverso la distinzione in varie tipologie di opere: secondo il giurista severiano, non possono essere ripetute né le *operae officiales*, né la somma di denaro pagata in luogo di esse d'accordo con il patrono. Invece, se le opere prestate dal liberto sono di natura artigianale (*fabriles veluti pictorias vel alias*), Ulpiano abbandona l'opinione giuliana a favore di quella celsina, ammettendo la *condictio* delle opere e fondando la propria argomentazione sulla valutabilità pecuniaria delle opere stesse. Tuttavia, proprio in questo passaggio pare che Ulpiano si contraddica, perché se bastasse la valutabilità in denaro per poter ripetere le opere, egli avrebbe dovuto ammettere, conseguentemente, anche la possibilità di *condicere* la somma di denaro pagata in luogo delle *operae officiales*. Ecco perché l'argomento ulpiano non sembra, in fin dei conti, calzante.

Circa la natura di tale *condictio*, occorre notare che, nella giurisprudenza romana, come risulta anche da due passi di Marciano (D. 19.5.25; D. 12.6.40.2)¹¹¹, si riteneva generalmente esclusa la possibilità di ripetere le opere per mezzo della *condictio indebiti*¹¹² e la relativa ammissione, da parte sia di Celso che di Ulpiano, contrasta, quindi, con l'opinione marcianea¹¹³. La dottrina moderna ha cercato di spiegare tale contraddizione ricorrendo a varie interpretazioni della *condictio* menzionata da Celso e Ulpiano: così taluni autori, intraveden-

¹¹¹ Marcian. 3 reg. D. 19.5.25: *Si operas fabriles quis servi vice mutua dedisset, ut totidem reciperet, posse eum praescriptis verbis agere, sicuti si paenulas dedisset, ut tunicas acciperet: nec esse hoc contrarium, quod, si per errorem operae indebitae datae sunt, ipsae repeti non possunt. nam aliud dando, ut aliud reddatur, obligari iure gentium possumus: quod autem indebitum datur, aut ipsum repeti debet aut tantundem ex eodem genere, quorum neutro modo operae repeti possunt*; Marcian. 3 reg. D. 12.6.40.2: *Si pactus fuerit patronus cum liberto, ne operae ab eo petantur, quidquid postea solutum fuerit a liberto, repeti non potest* (per l'inserimento di «non» cfr. C. COSENTINI, *Studi*, cit., 120; M. TALAMANCA, in *BIDR*, LXXXIX, 1986, 539).

¹¹² C. SANFILIPPO, 'Condictio indebiti'. Il fondamento dell'obbligazione da indebitum, I, Milano, 1943, 74-75.

¹¹³ Sulla necessità di un confronto fra le opinioni di Celso e Ulpiano da una parte e di Marciano dall'altra, cfr. M. TALAMANCA, in *BIDR*, cit., 539.

dovi una *condictio certae rei*, l'hanno ritenuta invenzione dei compilatori¹¹⁴, mentre Lambert ritiene che l'oggetto ripetuto potesse consistere soltanto nel valore pecuniario dell'ingiustificato arricchimento, il quale, di conseguenza, sarebbe ripetibile con una *condictio certae creditae pecuniae*¹¹⁵. Giffard giustamente esclude, da un lato, la *condictio certae rei*, dal momento che le opere *in rerum natura non sunt*¹¹⁶, e dall'altro la *condictio certae creditae pecuniae*, dato che l'arricchimento non potrebbe essere determinato *in iure*¹¹⁷. Secondo quest'autore l'azione, introdotta all'epoca del processo formulare, sarebbe una *condictio incerti*¹¹⁸.

Secondo Waldstein, il contesto del passo induce a pensare che venga qui presentata come problematica soltanto la ripetibilità delle *operae liberti*¹¹⁹: in questa prospettiva, il passo celsino citato da Ulpiano farebbe parte, a quanto pare, di un discorso molto generico attinente alla *condictio* delle opere, per cui è probabile che l'opinione del giurista adrianeo, relativa alle opere nel senso generale, venisse estesa alle *operae liberti* soltanto da Ulpiano. Marcello, infatti, secondo quanto riporta Ulpiano, non menziona le *opere fabriles*, ma quelle *quae in artificio sunt*, le quali, seppure promesse al patrono, possono essere prestate anche ai terzi. Una simile opinione si ritrova, con l'impiego persino della medesima espressione, nel passo ulpiano sopra menzionato, tratto dal commentario *ad Sabinum* (D. 38.1.9.1). Tale coincidenza si può spiegare soltanto in due modi: o si ritiene che la frase *haec enim iubente patrono et alii edendae sunt* del commentario editale (D. 12.6.26.12) sia stata inserita nella citazione di Marcello da Ulpiano, oppure si deve credere che la frase finale del passo tratto dal commentario *ad Sabinum* (D. 38.1.9.1) si basi sul medesimo brano dei *digesta* di Marcello. Questa seconda congettura permetterebbe di spiegare il fatto che la frase finale non collimi bene con il resto del

¹¹⁴ J. THÉLOHAN, *De la 'stipulatio operarum'*, in *Études Girard*, I, Paris, 1912, 369-371; C. COSENTINI, *Studi*, cit., 119-122.

¹¹⁵ J. LAMBERT, *Les 'operae'*, cit., 197.

¹¹⁶ A.E. GIFFARD, *Observations sur l'enrichissement injuste incertain*, in *RIDA*, IV, 1950, 505.

¹¹⁷ C. COSENTINI, *Studi*, cit., 120; A.E. GIFFARD, *Observations*, cit., 507.

¹¹⁸ A.E. GIFFARD, *Observations*, cit., 506.

¹¹⁹ W. WALDSTEIN, *'Operae'*, cit., 231.

brano¹²⁰ e, peraltro, a favore della provenienza marcelliana della subcategoria di quelle *operae liberti* che consistono *in artificio*, milita anche l'impiego, molto raro nelle fonti, dell'espressione *in artificio*, che in riferimento alle opere appare nei testi giuridici soltanto in questi due passi.

Riassumendo, si può ben ipotizzare che Ulpiano, ispirandosi da un lato alla distinzione marcelliana e, dall'altro, all'opinione celsina, relativa originariamente alla *condictio* delle opere in generale, il cui valore, se valutabile in denaro, è ripetibile per mezzo della *condictio*, sia arrivato alla conclusione che quelle *operae liberti*, le quali consistono nelle prestazioni artigianali, dal momento che anch'esse sono suscettibili di valutazione pecuniaria, possono essere ugualmente ripetute con la *condictio*.

Anche la relazione fra le *operae fabriles* e le opere di un liberto qualificabili tramite la locuzione *in artificio* è stata molto discussa nella letteratura moderna. All'interpretazione di Lambert, secondo cui le *operae fabriles* presentano la medesima natura di quelle *quae in artificio sunt*¹²¹, Pescani ha replicato che, inizialmente, tutte le prestazioni del liberto sarebbero state sempre *officiales*¹²². Lavaggi ha, invece, diviso le opere del liberto in *officiales*, *fabriles* e *in artificio*, e le ultime si riconetterebbero sempre ad un *officium* di natura strettamente personale¹²³, mentre l'espressione *operae fabriles* servirebbe a qualificare le opere sia secondo l'esecutore, un artigiano, sia secondo il contenuto, indipendentemente se fossero prestate da schiavi, liberti o ingenui. Tale senso doppio si riscontra, a detta di Lavaggi, in Ulp. 34 *ad Sab.* D. 38.1.9.1, mentre l'espressione *operae officiales* sarebbe precisa, indicando sempre opere tipiche di un liberto, contrattate per mezzo di un *iusiurandum*¹²⁴. Sotto questo profilo, la differenza tra le *operae fabriles* e quelle *quae in artificio sunt* non rilevarebbe da un punto di vista sostanziale, perché entrambi i termini disegnerebbero prestazioni di carattere tecnico.

¹²⁰ Un rimaneggiamento della chiusura del brano è sospettato da C. MASI DORIA, *'Impudicitia'*, cit., 94.

¹²¹ J. LAMBERT, *Les 'operae'*, cit., 181-186.

¹²² P. PESCANI, *Le 'operae libertorum'*, cit., 132.

¹²³ G. LAVAGGI, *Nuovi studi*, cit., 92-94.

¹²⁴ G. LAVAGGI, *Nuovi studi*, cit., 95.

CAPITOLO QUINTO

LA PRASSI GIURIDICA

SOMMARIO: 1. Documenti dell'età tolemaica. – 2. Conti per i pigmenti. – 3. Documenti dell'età tardo-imperiale.

Quale banco di prova pratico delle discussioni giurisprudenziali romane si possono prendere in considerazione i documenti papiracei connessi con le commissioni di opere pittoriche. Il carattere divergente dell'antica teoria e della prassi contrattuale rende il confronto tra questi due tipi di testimonianze difficile, tanto nello stabilire l'esistenza di un loro reciproco effettivo influsso, quanto nel conferire un significato al confronto stesso, sebbene, rilevandosi problemi simili sia nei testi giurisprudenziali romani sia nei documenti della prassi provinciale, il confronto appaia giustificato, anzi necessario¹.

Nonostante la prassi provinciale divergesse notevolmente dal contenuto del diritto giurisprudenziale romano, dal momento che il lavoro pittorico conservò per secoli le stesse forme organizzative e che la maggioranza dei pittori operanti nell'Impero romano proveniva dalle province orientali oppure si era formata nelle botteghe dei pittori da queste provenienti², si può congetturare che gli artigiani importassero a Roma i loro modelli di organizzazione del lavoro e gli usi contrattuali. La resistenza della tradizione pittorica e la sua migrazione dai terri-

¹ Genericamente sul problema dell'applicazione del diritto giustiniano in Egitto, cfr. A. STEINWENTER, *Was beweisen die Papyri für die praktische Geltung des justinianischen Gesetzgebungswerkes*, in *Aegyptus*, XXXII, 1952, 131-137.

² M. BORDA, *La pittura romana*, Milano, 1958, 158-159.

tori provinciali dell'Oriente, che ospitavano centri della cultura locale, verso i centri del potere imperiale, viene confermata dalla durezza e dalla onnipresenza di schemi decorativi similari, caratteristiche queste che giustificano ulteriormente il suddetto confronto.

I documenti papiracei riguardanti il lavoro pittorico, che sono relativamente scarsi e molto eterogenei, non godono di grande interesse fra gli studiosi della cultura antica³, se si escludono i brevi contributi, dedicati esclusivamente o principalmente all'uso della parola ζωγράφος⁴ e gli studi relativi ai pigmenti pittorici⁵.

Nel suo libro sull'artigianato nell'Egitto ellenistico, Theodor Reil aveva dedicato appena una pagina alla pittura, riportando un elenco di quattordici papiri, nei quali appare la parola ζωγράφος, mentre un gruppo molto interessante di papiri tolemaici provenienti dall'archivio di Zenone esulò dall'ambito dei suoi interessi⁶. L'elenco, basato sempre sullo stesso criterio della presenza del termine ζωγράφος, è stato

³ L'eccezione è un recente articolo di H.J. DREXHAGE, *Zur wirtschaftlichen Situation der Maler (ζωγράφοι) im ptolemäischen, römischen und spätantiken Ägypten nach den Papyri*, in *'Munus'. Festschrift für H. Wiegartz*, Paderborn, 2000, 71-94.

⁴ B. PALME - H. TEGEL, *Drei byzantinische Papyri*, in *'Miscellanea Papyrologica' in Occasione del Bicentenario dell'Edizione della Charta Borgiana*, II, *'Papyrologica Florentina'*, XIX, 1990, 457-459; K.A. WÖRP, *Zu den ζωγράφοι in Ägypten*, in *Gedenkschrift Horak (P. Horak)*, I, Firenze, 2004, 43-46.

⁵ V. GUICHARD - B. GUINEAU, *Identification de colorants organiques naturels dans des fragments de peintures murales de l'Antiquité. Exemples de l'emploi d'une laque rose de garance à Stabies et à Vaison-la-Romaine*, in *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Âge. Teinture, peinture, enluminure, études historiques et physico-chimiques*, Paris, 1990, 245-254; A. BARBET, *L'emploi des couleurs dans la peinture murale romaine antique, 'marqueurs' chronologiques et révélateurs du 'standing' social?*, in *Pigments et colorants*, cit., 255-271; R. LING, *Roman Painting*, Cambridge, 1991, 207-209.

⁶ P. Tebt. I 278 [Tebtynis, inizio del I secolo d.C.], BGU I 10, v. 11 [Socnopaiu Nesos, dopo 200 d.C.], BGU I 25, v. 16 [Socnopaiu Nesos, dopo 200 d.C.], BGU I 199 V 4 [Arsinoites, dopo 200 d.C.], BGU I 227 I 13 [Arsinoites, dopo 200 d.C.], BGU II 652 v. 12 [Socnopaiu Nesos, 207 d.C.], P.Lond. I 113, 9 b 2 (p. 221) = SPP VIII 1159 [Fayum, VI/VI secolo d.C.], SPP VIII 1160 [Fayum, V/VI secolo d.C.], P.Oxy. VI 896 [Ossirinco, 316 d.C.], BGU I 34 = P. Charite 36 [Ermopoli, metà del IV secolo d.C.], BGU III 27 [Ermopoli, metà del IV secolo d.C.], BGU III 965=SB XXII 15740=SPP VIII 893 [Arsinoites, VI secolo d.C.], BGU II 371 [Arsinoe, VI/VII secolo d.C.], e due iscrizioni CIG III 4944 b in cui appare un ζωγράφος e CIG III 4958 c, in cui appare un ἐκκαυτής (T. REIL, *Beiträge zur Kenntnis des Gewerbes im hellenistischen Ägypten*, Bornä - Leipzig, 1913, 170).

successivamente ampliato da Bernhard Palme e Heinrich Tegel⁷, mentre recentemente Klaas Worp ha esteso questo elenco a tre documenti pubblicati negli anni Novanta del secolo scorso⁸, prendendo in considerazione reperti relativi ad altre forme derivanti dalla radice ζωγράφ- e dalla radice ἐκκαυτ-⁹, particolarmente significative perché, per il ἐκκαυτής, mancherebbe qualsiasi genere di testimonianza¹⁰.

Per ottenere un quadro più completo dei papiri relativi al lavoro pittorico occorre aggiungere ancora alcuni documenti riguardanti materiali pittorici¹¹ e due testimonianze relative alla miniatura dei manoscritti, nelle quali l'artigiano viene indicato come κοσμητής¹².

Ma il gruppo più interessante e più ricco di testimonianze della prassi è costituito dai documenti dell'età tolemaica, cioè degli ultimi tre secoli a.C., costituiti per lo più da papiri provenienti dall'archivio di Zenone¹³, i quali attestano la collaborazione con il committente di due pittori specializzati nelle tecniche diverse; il quadro è completato, in riferimento all'organizzazione del lavoro pittorico in Egitto, dalla testimonianza di P. Harrauer 30, pubblicato recentemente da Willy Clarysse, relativo al monopolio dei lavori pittorici e di doratura. Letti

⁷ B. PALME - H. TEGEL, *Drei byzantinische Papyri*, cit., 458-459: PSI IV 346, v. 4 [255/4 a.C.] e 407, v. 2 [metà del III secolo a.C.]; P.Cair.Zen. III 59445, v. 1.2, IV 59767 v. 12/13, 59782 (a) v. 61, [archivio di Zenone, Filadelfia, metà del III secolo a.C.]; SB I 4274 v. 2 [età tolemaica]; P. Brem. 23 II, v. 39 [116 d.C.]; BGU I 10, v. 11 [192 d.C.]; BGU I 34 III, v. 27 [età romana]; SB V 8681, v. 5 [età romana]; SB I 682, v. 2 [età romana]; P. Aberd 15 verso [inizio del III secolo d.C.]; SB XII 10769, v. 66 [III/IV secolo d.C.]; P.Oxy. VI 896, v. 3 [316 d.C.]; P.Oxy. LV 3791, v. 2/3 [Ossirinco, 317/318 d.C.]; CPR V 9, v. 5 [Hermopolis, 339 d.C.]; PSI VII 784 v. 2 [362 d.C.]; P.Harr. I 97 v. 12 [Ossirinco, IV secolo d.C.]; SPP XX 122 v. 25 [439 d.C.]; SPP VIII 1160 v. 2 = SPP XX 196 = SB I 5297 [V/VI secolo d.C.]; P.Lugd.Bat. XVII 17 v. 8 [504 d.C.]; PSI VIII 956 v. 47 [VI secolo d.C.]; SPP VIII 1159 v. 2 = P.Lond. I 113 v. 9(b) [VI/VII secolo d.C.]; SPP VIII 893 v. 1 = BGU III 965 [età bizantina]; P.Gron. 14 v. 1 [età bizantina]; BGU II 371 IV v. 40 [età araba].

⁸ K.A. WÖRP, *Zu den ζωγράφοι*, cit., 44.

⁹ K.A. WÖRP, *Zu den ζωγράφοι*, cit., 43-45.

¹⁰ Infatti il sostantivo appare in due documenti provenienti da Philadelphia dalla metà del III secolo a.C., nel PSI IV 352 v. 11 e, nel plurale, in P.Cair.Zen. 59763 v. 2.

¹¹ P.Cair.Zen. IV 59767; P.Cair.Zen. IV 59768; P.Cair.Zen. IV 59782 a col. V [Philadelphia, metà del III secolo a.C.]; P.Gron. 14; P.Vindob. G 35792; P.Vindob. G 42151 = SB XXIV 16215; SB XXIV 16216; P.Oxy. XIV 1739; MPER XIII 13.

¹² P.Yale inv. 1318 [=SB XIV 11858] e SB Kopt. II 845.

¹³ Su quest'archivio cfr. in generale P.W. PESTMAN, *A Guide to Zenon Archive*, Leiden, 1981; C. ORRIEUX, *Les Papyrus de Zenon. L'horizon d'un grec en Egypte au III^e siècle avant J.C.*, Paris, 1983.

congiuntamente, questi documenti offrono un ampio panorama della produzione pittorica in questo periodo, mentre altri documenti riguardanti le commissioni di opere pittoriche e le relative retribuzioni – tra cui il gruppo più vasto è costituito da ordini di pagamento e quietanze – sono tutti successivi all'anno 300 d.C.¹⁴.

Sorprende la mancanza di documenti relativi all'esecuzione delle pitture nel periodo dell'intensa produzione dei ritratti funebri¹⁵, cioè tra l'inizio del I e la metà del III secolo d.C.¹⁶: infatti, a parte le poche testimonianze di conti per il pagamento dei pigmenti e i papiri relativi al versamento delle tasse, non è stato finora pubblicato, a quanto pare, nessun documento papiraceo di questo periodo che attestasse un'avvenuta commissione di un'opera pittorica¹⁷. Tuttavia, poiché all'epoca i ritratti funebri venivano comunemente commissionati e prodotti in notevoli quantità, come viene confermato anche dai modi di rappresentazione, schematici e ripetitivi¹⁸, tale mancanza potrebbe derivare dal fatto che l'accordo non venisse fissato per iscritto. Si tratta, peraltro, di una mera congettura, che potrebbe ovviamente essere falsificata dalla futura pubblicazione di tali documenti.

Data l'ininterrotta tradizione pittorica che si rispecchia nella continuità delle tecniche lavorative e degli schemi rappresentativi, nonché nella migrazione degli artisti tra il mondo ellenistico e quello romano¹⁹, è lecito assumere che durante tutto questo periodo anche l'organizzazione del lavoro ed i rapporti con i committenti avessero seguito

¹⁴ BGU I 34 col. III; BGU III 965 = SB XXII 15740 = SPP VIII 893; P.Harr. I 97; P.Lond. I. 113 9b=SPP VIII 1159; SB I 5297 = SPP XX 196 = SPP VIII 1160; P.Oxy. VI 896 Kol. I = W.Chr. 48 = Sel. Pap. II 360, P.Oxy. LV 3791; PSI VII 784 = Sel. Pap. I 178; SB I 4904, P.Horak 21.

¹⁵ Diversamente H.-J. DREXHAGE, *Zur wirtschaftlichen Situation der Maler*, cit., 75, secondo cui la produzione non era tanto intensa quanto si supponeva.

¹⁶ B. BORG, *Der zierlichste Anblick der Welt. Ägyptische Porträtmumien*, Mainz, 1998, 88-91.

¹⁷ Pochi documenti attestano le spese complessive per un funerale, mentre in due documenti P.Amh. II datato al I secolo d.C. e SPP XXII 56, datato al II/III secolo d.C., viene menzionato il costo delle maschere. Nel primo documento (v. 125) 24 dramme vengono pagate per un mantello e una maschera, mentre nell'altro 64 dramme per una maschera (v. 10) e 14 dramme per una maschera piccola (v. 23); cfr. B. BORG, *Mumienporträts. Chronologie und kultureller Kontext*, Mainz, 1996, 173-175; H.-J. DREXHAGE, *Zur wirtschaftlichen Situation*, cit., 77-78.

¹⁸ B. BORG, *Mumienporträts*, cit., 93.

¹⁹ M. BORDA, *La pittura*, cit., 4, 14-15, 158-159, 181.

schemi simili, come parrebbe confermato dalla circostanza che sia i documenti tolemaici che quelli bizantini attestino pratiche contrattuali analoghe.

1. Documenti dell'età tolemaica.

I primi abitanti greci affluirono in Egitto già sin dal VII secolo a.C., portando con sé il proprio stile di vita e, in particolare, il proprio tipo di abitazione. In seguito, iniziarono ad arrivare anche artigiani greci, fra cui pittori, che esportavano i propri metodi di lavoro, successivamente assorbiti e praticati non soltanto dagli artisti di provenienza greca abitanti in Egitto, ma anche dagli artisti Egiziani²⁰. La popolazione greca, infatti, si concentrava nelle quattro città principali dell'Egitto: Alessandria, Naucratis, Ptolemais e Antinoopolis, fondate in vari periodi come centri greci. Carattere greco assumevano di regola anche le capitali dei nomi. La popolazione greca godeva di certi privilegi come l'esonero da alcune tasse.

Gli artisti operanti nel Fayum, dove sono stati rinvenuti i documenti relativi al lavoro pittorico, provenivano dalla scuola alessandrina che apparteneva alla tradizione dell'arte greco-macedone e poiché sotto il governo romano la vita nelle città egiziane rimase in gran parte identica, sembra che sia rimasta immutata anche la tradizione pittorica²¹. Inoltre, Alessandria, uno dei maggiori centri culturali del mondo antico, influiva fortemente sulla cultura romana nell'ambito della produzione artistica, come dimostrano le decorazioni parietali di Pompei, le quali riproducono stilisticamente gli schemi della pittura greca²². L'influsso greco, peraltro, non si limitava ai motivi decorativi, ma riguardava anche l'organizzazione del lavoro e le pratiche contrattuali degli artisti greci, le quali avevano inciso sulle relazioni tra pittori e committenti nel mondo romano.

Come già si è accennato, i papiri più risalenti relativi al lavoro pittorico provengono dall'archivio di Zenone; si tratta di una collezione

²⁰ E. DOXIADIS, *The Mysterious Fayum Portraits, faces from ancient Egypt*, London, 1995, 84-85.

²¹ E. DOXIADIS, *The Mysterious Fayum Portraits*, cit., 90-92.

²² È. VANDERBORGHT, *La maison de Diotimos a Philadelphie*, in *ChdE*, XXXIII, 1942, 126.

di documenti della metà del III secolo a.C., cioè del periodo della più forte espansione greca in Egitto, quando Zenone di Cauno, da cui l'archivio prende il nome, era *oikonomos* dei beni di Apollonio, *dioiketēs* di Tolomeo II Filadelfo. I papiri di questa raccolta riguardano di solito contratti, conti ed ordini connessi con la gestione della *dorea* di Apollonio e soprattutto con la bonifica del nomo Arsinoite, ai cui centri abitativi apparteneva anche Philadelphia, dove l'archivio fu rinvenuto. Zenone appare spesso nei documenti come gestore delle tenute di Diotimo²³.

Nel dossier si trovano dieci papiri riguardanti l'esecuzione di lavori pittorici, i quali attestano la presenza a Filadelfia di tre pittori, Teofilo, Artemidoro e Demetrio, tra i quali gli ultimi due appaiono come collaboratori. Il gruppo più vasto, e perciò anche più interessante, è costituito dai documenti relativi ai lavori svolti a Filadelfia, probabilmente tra l'anno 255 e 254 a.C., da Teofilo, un pittore alessandrino²⁴, che viene espressamente menzionato in quattro testi: P.Cair.Zen. III 59445 v. 1, P.Cair.Zen. IV 59767 verso, v. 2, P.Cair.Zen. IV 59782 (a) v. 61 e PSI IV 407 v. 2.

Teofilo era impiegato da Zenone per eseguire decorazioni parietali nella casa dell'*ὑποδοικητής* Diotimo²⁵, il quale voleva costruire a Filadelfia una dimora di tipo greco²⁶; la ricchezza del committente è testimoniata non soltanto dalla vastità della costruzione²⁷, ma anche dal fatto che, per eseguire i lavori, egli faceva importare il legno pregiato dalla Siria, Palestina e Nubia²⁸, nonché dalla circostanza che sia stato impegnato un pittore alessandrino²⁹, il che indica come si trattasse di un committente esigente, proprietario di un'abitazione di lusso.

La lettera di Teofilo a Zenone sull'offerta di lavori pittorici da effettuare, datata al 255 a.C., è contenuta nel papiro P.Cair.Zen. III

²³ È. VANDERBORGHT, *La maison de Diotimos*, cit., 118.

²⁴ *Prosopographia Ptolemaica* VI 17092.

²⁵ P.Cair.Zen. III 59445 v. 2-3: *περὶ τῶν ἔργων τῶν ἐν τοῖς Διοτίμου.*

²⁶ È. VANDERBORGHT, *La maison de Diotimos*, cit., 124; M. NOWICKA, *La maison privée dans l'Égypte ptolémaïque*, Wrocław, 1969, 44.

²⁷ P.Cair.Zen. 59193, P.Mich.Zen. 37.

²⁸ PSI V 496, v. 3-5: *τὰ δ[ὲ] ξύλινα] ἡμᾶς ἐφέξει· ξύλα γὰρ οὔτε εἰς ὑπέρθυρα οὔ[τε εἰς] ἐπιστύλια ὑπάρχει.*

²⁹ M. NOWICKA, *Théophilos, peintre Alexandrin, et son activité*, in *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di A. Adriani*, II, Roma, 1984, 256-259.

59445 (= Sel. Pap. I 171)³⁰. Dal momento che il documento concerne le pitture parietali, si può assumere che Teofilo lavorasse con la tecnica a fresco, sebbene vari documenti depongano a favore dell'ipotesi che egli praticasse anche l'encausto; in tal modo si può interpretare anzitutto il papiro PSI IV 407, in cui Teofilo propone di eseguire le pitture su tavola (*πίνακες*). Inoltre, su una ricevuta da lui rilasciata (P.Cair.Zen. IV 59767) si trova la cera proveniente da Busiris ed il rosso di Sinope, materiali di ottima qualità impiegati per la pittura su tavola³¹. Oltre a ciò, dal P.Cair.Zen. IV 59782(a) v. 61, si evince che gli è stato rilasciato un *θερμαστρίς* di ferro, adoperato nella pittura all'encausto³², circostanza che potrebbe dimostrare come egli stesso praticasse entrambi i tipi di pittura, oppure, per lo meno, che nella sua bottega lavorassero pittori di varie specializzazioni.

Due caratteri, preservati soltanto parzialmente, nella linea 2 del P.Cair.Zen. III 59445 (= Sel. Pap. I 171), dopo l'articolo *τοῦ*, sono stati interpretati da Campbell Cowan Edgar, primo editore del testo, come inizio della parola *ἐργολάβου*, cioè imprenditore³³. Infatti, nonostante in altri tre documenti Teofilo venga designato come *ζωγράφος* (P.Cair.Zen. IV 59767, v. 12-13; P.Cair.Zen. IV 59782(a), v. 61; PSI IV 407, v. 2), nel presente documento tale lettura va esclusa. È stata, quindi, proposta la lettura *ἐγκαντοῦ*, con cui si indica il pittore specializzato nella tecnica all'encausto³⁴, la quale non convince, tuttavia, laddove si consideri che i lavori menzionati nel documento riguardavano pitture parietali. D'altro canto la spiegazione della designazione come *ἐργολάβος* parrebbe fondata, se si consideri la sua derivazione dall'*ἐργολάβία*, contratto per l'esecuzione di un'opera. Si sarebbe trattato, dunque, di una persona obbligata ad effettuare un'opera pittorica.

³⁰ È. VANDERBORGHT, *La maison de Diotimos*, cit., 117-126; M. NOWICKA, *La maison privée*, cit., 44.

³¹ M. NOWICKA, *Théophilos*, cit., 259.

³² G. LIPPOLD, voce *'Theophilos'* (21), *RE*, V.2, 2165-2166; M. NOWICKA, *Papyrologica: sur les instruments du peintre*, in *ChdE*, LIII, 1978, 150-157; *Id.*, *Théophilos*, cit., 259.

³³ C.C. EDGAR - A.S. HUNT, *Select Papyri*, I, London, 1988, n. 171; seguiti da P.W. PESTMAN, *A Guide*, cit., 342.

³⁴ È. VANDERBORGHT, *Un milieu esthétique gréco-égyptien. Hermopolis la Grande. La décoration des maisons d'après les papyrus de Zenon*, Bruxelles, 1936-37, 66; *Id.*, *La maison de Diotimos*, cit., 120; M. NOWICKA, *Théophilos*, cit., 259.

L'accettazione di quest'ultima lettura permette, inoltre, di sostenere come Teofilo non fosse un semplice pittore, ma piuttosto un imprenditore che aveva a sua disposizione un gruppo di lavoratori, magari specializzati in varie tecniche³⁵ e comunque, anche se egli non avesse eseguito tutte le opere di propria mano, resta il fatto che in PSI IV 407 egli richiede i soldi per il viaggio di ritorno, il che dimostra che durante i lavori era presente a Filadelfia.

Nella lettera a Zenone, Teofilo si impegnava ad eseguire le pitture nel portico, nella sala da pranzo con sette giacigli e nelle sale da pranzo con cinque giacigli³⁶; la decorazione del primo ambiente consisteva in un fregio con la bordura rosa, in una parte superiore della parete dipinta in vari colori, sotto una larga fascia nel colore delle lenticchie e in un basamento nell'imitazione di marmo ed il costo complessivo ammontava a trenta dramme, se il pittore avesse dovuto procurare tutti i materiali. La prima stanza doveva essere decorata con una pittura sulla volta a botte fatta secondo il modello (*παράδειγμα*) che il committente aveva visto prima³⁷, mentre la parte superiore della parete andava dipinta in un colore gradevole e decorata con il fregio lesbico e per essa il documento stabiliva il costo di venti dramme, se il pittore si fosse procurato tutti i materiali. Nelle altre due stanze erano previsti i fregi, il cui costo, sempre se il pittore avesse dovuto provvedere ai materiali, sarebbe ammontato a tre dramme e, pertanto, il co-

³⁵ Diversamente H.-J. DREXHAGE, *Zur wirtschaftlichen Situation*, cit., 80-82, secondo cui la situazione economica di Teofilo era molto modesta. Tale ipotesi si basa, tuttavia, sull'assunzione che il pittore avesse un unico incarico a casa di Diotimo, da altri papiri si evince invece che Teofilo eseguiva per Zenone allo stesso tempo anche le pitture all'encausto.

³⁶ Che a casa di Diotimo vi fossero due stanze del genere dovrebbe risultare anche da P.Mich.Zen. 37, dove viene calcolato il pagamento per le stuccature eseguite nelle stanze da pranzo con cinque giacigli a costo di 14,5 dramme, e cioè 7 dramme e 2,5 oboli per ciascuna. In tal caso bisognerebbe ammettere, tuttavia, un piccolo errore di calcolo (È. VANDERBORGH, *La maison de Diotimos*, cit., 125; M. NOWICKA, *Budownictwo mieszkalne w egipcie hellenistycznym*, in *Archeologia*, XI, 1959/60, 186-197; Id., *La maison privée*, cit., 44); diversamente ritiene l'editore, secondo cui si tratterebbe della grandezza delle stanze uguale a 14, 5 cubiti.

³⁷ Dato che i modelli dei motivi decorativi per i mosaici nei bagni provenivano dal palazzo reale di Alessandria, Emile Vanderborgh presume che anche il modello per il plafone fosse tratto da qualche pittura di questo palazzo (È. VANDERBORGH, *La maison de Diotimos*, cit., 120, 122); secondo Maria Nowicka si tratterebbe piuttosto del modello derivato da un quaderno di modelli (M. NOWICKA, *Théophilos*, cit., 257-258).

sto totale dei lavori è stato calcolato per cinquantatré dramme, ma Teofilo aggiunge un'offerta in base alla quale avrebbe eseguito tutti i lavori per trenta dramme, se il committente gli avesse fornito tutti i materiali.

Le decorazioni, che Teofilo si era impegnato ad eseguire nel portico, appartengono allo stile chiamato 'a strati'³⁸, più semplice di quello nominato da Rostovtzeff «Hellenistic structural style»³⁹, in cui la struttura della parete è divisa in zone, con la parte superiore decorata con l'architettura finta⁴⁰. Quest'ultimo tipo di decorazione, basato sull'imitazione del rivestimento marmoreo delle pareti, fu comune sin dall'età ellenistica, corrispondendo al cosiddetto 'primo stile pompeiano'⁴¹; diversamente rispetto allo stile strutturale, in cui la parte mediana della parete è divisa in zone, nello stile 'a strati' questa parte è unitaria⁴².

Dal documento emergono importanti informazioni relative all'accordo tra Zenone e Teofilo, che risulta formatosi in due tappe. Dapprima sono stati concordati nel dettaglio i motivi decorativi ed i colori, incluso un modello per la decorazione del plafone, mentre successivamente è stato redatto dall'artigiano un calcolo preventivo dei lavori richiesti. Il documento è redatto nella forma di un'offerta di contratto, detta *ὑπόμνημα*, indirizzata dal pittore a Zenone (*ὑπόμνημα Ζήνωνι παρὰ Θεοφίλου*) e la relazione tra il documento ed il contratto è, nel caso di *ὑπόμνημα*, assai controversa in dottrina. Secondo Ludwig Mitteis il documento concreto conterrebbe soltanto un'offerta, mentre l'eventuale contratto poteva essere concluso in qualsiasi forma, anche tramite firma sul documento stesso⁴³; di recente, invece, è

³⁸ M. NOWICKA, *Théophilos*, cit., 257.

³⁹ M.I. ROSTOVITZEFF, *Ancient Decorative Wall-Painting*, in *JHS*, XXXIX, 1919, 150, ha respinto la designazione 'primo stile pompeiano', proposta da A. MAU, *Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji*, Berlin, 1882, 105, giudicandola troppo limitativa, dato che tale tipo di decorazione era comune in tutto il mondo ellenistico.

⁴⁰ A.R. SCHÜTZ, *Der Typus des hellenistisch-ägyptischen Hauses im Anschluss an Baubeschreibungen griechischer Papyrusurkunden*, Giessen, 1936, 51-57.

⁴¹ A Pompei esempi di questo stile si trovano nella Basilica, nella Casa di Sallustio e nella Casa del Fauno.

⁴² M. NOWICKA, *Théophilos*, cit., 257.

⁴³ L. MITTEIS, *Grundzüge und Chrestomathie der Papyruskunde*, 2.1, Leipzig - Berlin, 1912, 57-58.

stato ritenuto che la stessa *ὑπόμνημα* avrebbe costituito il contratto, supponendo che la forma dell'offerta fosse puramente convenzionale⁴⁴. Inoltre, almeno la letteratura papirologica presumeva che questo tipo di documento servisse unicamente a confermare un accordo formatosi in precedenza; la forma dell'offerta avrebbe, pertanto, ancora una volta una natura del tutto convenzionale⁴⁵.

Da un attento esame della descritta *ὑπόμνημα*, si evince che, pur essendoci stato in questo particolare caso un qualche accordo precedente, relativo ai motivi decorativi, ai colori e alla prevista quantità dei lavori, esso non è, tuttavia, qualificabile come un contratto, dal momento che vi sono definite soltanto le prestazioni di una delle parti, cioè dell'artigiano. Per quanto riguarda la controprestazione del committente, la lettera contiene un'offerta secondo la quale egli può scegliere tra pagare una somma per l'intera opera, lasciando al pittore l'onere di procurarsi i materiali, oppure corrispondere una somma inferiore, fornendo egli stesso i materiali. La *ὑπόμνημα* non costituisce – lo si ripete – un contratto, perché essa contiene un'offerta alternativa di due modi di pagamento e la scelta tra di essi è rimessa al committente, il quale può anche rifiutare entrambe le proposte. Il contratto andrebbe, semmai, eventualmente concluso in seguito all'offerta, ma nel caso analizzato non sarebbe comunque sufficiente a tale scopo una semplice firma sulla *ὑπόμνημα*, perché sarebbe rimasto dubbio su quale delle due offerte fosse caduta la scelta.

L'offerta dell'artigiano attesta che, nell'Egitto tolemaico, erano in uso, a scelta delle parti, due modi di organizzare la fornitura dei materiali, ma non sembra che questa differenza potesse influire sulla forma del contratto, rimanendo il negozio in entrambi i casi essenzialmente un accordo avente ad oggetto l'esecuzione delle opere pittoriche.

Nella giurisprudenza romana, invece, la fornitura dei materiali da parte del committente di un'opera sarà ritenuta, almeno da una parte dei giuristi, determinante per la forma del contratto. In particolare, nel caso in cui un artigiano si fosse impegnato ad eseguire un'opera elaborando materiale proprio, il contratto sarebbe stato qualificato da

⁴⁴ H.A. RUPPRECHT, *Introduzione alla papirologia*, Torino, 1999, 121.

⁴⁵ H.J. WOLFF, *Das Recht der griechischen Papyri Ägypten in der Zeit der Ptolemaer und des Prinzipats*, II, München, 1978, 116-119.

una parte dei giuristi non come locazione, bensì come compravendita⁴⁶.

Attesa la continuità stilistica della pittura ed il fatto che, dopo la conquista romana, Alessandria continuava a costituire un influente centro culturale ed artistico, si può ammettere che anche l'organizzazione del lavoro pittorico non avesse subito notevoli cambiamenti. Di conseguenza la prassi, attestata nel presente testo, secondo cui le parti del contratto decidevano liberamente chi dovesse fornire i materiali, sarebbe potuta perdurare fino all'età romana, costituendo il contesto del dibattito giuridico sul contratto di locazione.

Ulteriori informazioni circa la fornitura dei materiali al pittore Teofilo si traggono da due documenti provenienti dallo stesso archivio: P.Cair.Zen. IV 59767 e P.Cair.Zen. IV 59782. Il primo contiene sul *recto* un'ordinazione o un conto per due crateri del rosso di Sinope⁴⁷, il pigmento nero, cinque mine di colla da dieci dramme, nonché sei mine di cera da Busiris da una dramma e quattro oboli⁴⁸. L'elenco comprendeva probabilmente anche altre spese, dato che il totale ammontava a trentasette dramme e due oboli⁴⁹; sul verso è invece indicata la data del 28 Famenoth e l'autore del documento, ossia il pittore Teofilo.

In verità, appare poco probabile che l'elenco costituisse un ordine dei materiali, visto che accanto alle quantità sono indicati i prezzi; esso potrebbe forse indicare le spese sostenute dal pittore per l'acquisto dei materiali, sebbene anche questa ipotesi non convinca del tutto, poiché dal contratto proposto da Teofilo per i lavori a casa di Diotimo risulta che, nel caso in cui il pittore dovesse fornire i materiali, il loro costo non veniva calcolato separatamente, ma era incluso nella mercede, non essendoci, dunque, bisogno di presentare i conti dettagliati al committente. Probabilmente si tratta, invece, del contratto con cui i materiali venivano forniti al pittore, mentre il documento costituireb-

⁴⁶ Cfr. *supra* 123-141.

⁴⁷ Teofilo utilizzava nei suoi lavori il pigmento rosso d'alta qualità proveniente da Sinope in Cappadocia, cfr. Strabo, 12.2.10.

⁴⁸ Considerato il prezzo si trattava di un prodotto di alta qualità, perché all'epoca una mina di cera normale costava tre oboli e 1/4 (cfr. P.Cair.Zen. IV 59764).

⁴⁹ U. HORAK, *Antike Farbenpracht Zwei Farblisten aus der Papyrusammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*, in *Tyche*, XIII, 1998, 126.

be la ricevuta da lui rilasciata, così spiegandosi anche perché il documento sia stato ritrovato nell'archivio del committente.

L'altro papiro (P.Cair.Zen. IV 59782) attesta che a Teofilo è stato fornito un θερμαστήρις, il quale, secondo la dottrina più antica, costituiva un fornello utilizzato per sciogliere cera nella pittura all'encausto⁵⁰, mentre, secondo Maria Nowicka, esso costituiva una barra di ferro impiegata per riscaldare i colori stesi sulla superficie del quadro, utilizzata sia nella tecnica encaustica che nella 'Wachstempera'⁵¹.

Non vi sono indizi che permettano di collegare questi due documenti, entrambi sprovvisti peraltro di datazione, con i lavori a casa di Diotimo, noti dal documento precedente. Contro tale ipotesi depone, inoltre, la circostanza che i materiali forniti corrispondono piuttosto a quelli utilizzati nella tecnica encaustica, per cui si tratterebbe di un altro lavoro eseguito da Teofilo.

Si possono poi richiamare il papiro P.Cair.Zen. IV 59608b, il quale ricorda, in un elenco di varie spese, il pagamento di una dramma, fatto a favore di un pittore ed una lettera a Zenone, PSI IV 346, datata il 2 marzo 254 a.C., in cui viene menzionata una garanzia concessa ad un ζωγράφος. Purtroppo, a causa della frammentarietà di questi due documenti, non si può collegarli direttamente con un pittore particolare, ma, dal momento che nell'archivio di Zenone viene designato come ζωγράφος soltanto Teofilo, è probabile che anch'essi testimonino la sua attività⁵².

Una probabile terminazione dei lavori di Teofilo a Filadelfia è indicata da un'altra lettera indirizzata a Zenone (PSI IV 407), nella quale il pittore informa il suo committente sul compimento dei lavori ed offre ulteriori servizi: se Zenone non intende commissionare presso di lui altri dipinti, Teofilo vorrebbe ottenere i soldi per il viaggio di ritorno ad Alessandria⁵³. Il documento è redatto in forma di υπόμνημα (υπόμνημα Ζήνωνι παρά Θεοφίλου ζωγράφου) e anche questa volta non si tratta né di un contratto autonomo, né di una forma convenzionale, ma di una lettera privata e, nonostante Teofilo affermi la sua disposizione ad eseguire per Zenone altri quadri, diversamente dal primo do-

⁵⁰ G. LIPPOLD, voce 'Theophilos', cit., 2165-2166.

⁵¹ M. NOWICKA, *Papyrologica*, cit., 150-157; Id., *Theophilos*, cit., 259.

⁵² In questo senso H.J. DREXHAGE, *Zur wirtschaftlichen Situation*, cit., 81.

⁵³ M. NOWICKA, *Theophilos*, cit., 259.

cumento (P.Cair.Zen. III 59445 = Sel. Pap. I 171), non esiste alcun accordo precedente relativo al carattere o al luogo dei lavori. Di conseguenza, si può presumere che la lettera servisse piuttosto per ottenere i soldi per il viaggio di ritorno e per chiudere i conti con Zenone. Non si può escludere, tuttavia, che quest'ultimo poteva accettare l'offerta del pittore e commissionare presso di lui altri lavori.

Il pagamento del viaggio di ritorno da parte del committente, preteso dall'artigiano, può riferirsi ad una clausola inserita nel contratto concluso all'inizio del rapporto⁵⁴, come farebbe pensare la circostanza che clausole di questo genere risultano frequenti nei contratti stipulati con artisti scenici⁵⁵ e sebbene la υπόμνημα tramandata nel P.Cair.Zen. III 59445 (= Sel. Pap. I 171) non menzioni una simile clausola, essa poteva essere stata introdotta dalle parti in un momento successivo, oppure in occasione di un'altra commissione.

Contemporaneamente con Teofilo lavoravano a Filadelfia due altri pittori, specializzati nella tecnica all'encausto, Artemidoro e Demetrio, la cui attività è attestata in quattro documenti provenienti dallo stesso archivio: P.Cair.Zen. IV 59763, P.Cair.Zen. IV 59764, P.Cair.Zen. IV 59768 e PSI IV 352. I primi due papiri costituiscono, insieme ad altri due frammenti (P.Cair.Zen. IV 59765 e P.Mich. I 38), relativi ai lavori di carpenteria, parti del medesimo rotolo contenente un conto per la rifinitura di una casa di grandi dimensioni. P.Cair.Zen. IV 59763 contiene il calcolo della somma dovuta ai due pittori ad encausto, Artemidoro e Demetrio ed in particolare vengono menzionati i pagamenti che questi hanno già ricevuto tramite il trapezita Artemidoro⁵⁶ ed il costo dei materiali a loro forniti. È stato ipotizzato da Edgar che anche questi due documenti riguardassero i lavori a casa di Diotimo⁵⁷, anche se suddetto assunto non può, purtroppo, essere verificato. Dal documento risulta che i pittori sono autorizzati a ricevere il pagamento sulla base del contratto concluso con l'architetto Hedylo

⁵⁴ Non sembra invece che tale richiesta sia dovuta al fatto che Teofilo non si possa permettere il viaggio di ritorno, come suggerisce H.J. DREXHAGE, *Zur wirtschaftlichen Situation*, cit., 81.

⁵⁵ R. TAUBENSCHLAG, *The Law of Greco-Roman Egypt in the Light of the Papyri 332 B.C. - 640 A.D.*, Warsaw, 1955, 374.

⁵⁶ 'Prosopografia Ptolemaica', I 1164.

⁵⁷ C.C. EDGAR, *Catalogue Général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire. Zenon papyri*, IV, Caire, 1931, 191.

(κατὰ τὴν ἀπέδοσιν ἣν ἐποιήσατο Ἡδύλος ὁ ἀρχιτέκτων)⁵⁸, relativo ai lavori nell'edra, nonché nella prima e seconda stanza con le porte. Siccome i pittori hanno fornito tutti i materiali, eccetto il pigmento nero e il bitume, ricevono ventotto dramme e mezza, ed inoltre si attesta che essi abbiano già percepito, tramite la banca di Artemidoro, nel mese di Pachon, venti dramme ed il giorno 21 del mese di Pauni, altre venti dramme, nonché che essi abbiano ricevuto una parte dei materiali, cioè la biacca, la cera e il *caeruleum*.

Siccome l'ἀπέδοσις era un contratto di appalto edile, i lavori pittorici sembrano costituire in questo caso soltanto parte dei lavori di costruzione ed il contratto era concluso tra i pittori e l'architetto, diversamente da quello di Teofilo, concluso direttamente con Zenone. L'architetto, essendo responsabile nei confronti del committente per l'esecuzione dell'intera casa, aveva subappaltato lavori specifici ad artigiani specializzati, quali pittori o falegnami (P.Cair.Zen. IV 59765 e P.Mich. I 38).

Il pagamento, concordato con Hedylo, veniva almeno parzialmente realizzato tramite la banca di Artemidoro, un banchiere di Filadelfia che amministrava le finanze della *dorea* di Apollonio⁵⁹ e dal calcolo si evince che il valore dei materiali procurati dal committente veniva sottratto alla somma dovuta agli artigiani che sopportavano, dunque, le spese della fornitura dei materiali.

Il secondo documento (P.Cair.Zen. IV 59764) contiene un conto per i lavori pittorici sulle finestre e sulle porte, eseguiti con grande probabilità nella stessa casa. Già l'inizio del testo, la frase ἄλλος λόγος πρὸς Ἀρτεμίδωρον suggerisce l'idea che Artemidoro eseguisse vari lavori per lo stesso committente ed il presente conto riguarderebbe il compenso dovuto per la decorazione di diciotto finestre, che dovrebbero essere dipinte da entrambi i lati ed il costo è stato calcolato a nove dramme e tre oboli per ciascuna, raggiungendo così il totale di centonovanta dramme. Peraltro, l'uso di tali decorazioni nelle case romane ancora nel IV secolo d.C. trova conferma in uno degli epigrammi di Ausonio⁶⁰.

⁵⁸ L'architetto Hedylo, figlio di Dion, cfr. 'Prosopografia Ptolemaica', I 83 = 123 = 531.

⁵⁹ C. ORRIEUX, *Les Papyrus de Zenon*, cit., 37, 139-140.

⁶⁰ Auson. *epigr.* 45.9: *Ceris inurens ianuarum limina et atriorum pegmata*.

L'autore del documento ricorda una lettera di Apollodoro secondo cui il pittore aveva ricevuto in precedenza i materiali necessari per eseguire i lavori e nel conto viene specificata la loro quantità, il valore, con il quale probabilmente si indica anche la qualità, ed il loro costo. Sono stati, dunque, procurati i seguenti materiali: cinque ed un quarto ed un ottavo di mina di biacca da mezzo obolo, per un costo complessivo di cinque dramme e quattro oboli; venticinque e mezza mina di cera da tre oboli e un quarto, per un totale di tredici dramme e cinque oboli; due e mezza ed un ottavo di mina del pigmento blu da cinque oboli, per complessivi due dramme ed un quarto d'obolo; una mina di ocre gialla da otto dramme, insieme quattro dramme⁶¹; una mina e mezza di pigmento verde da due dramme e tre oboli, insieme tre dramme e quattro e mezzo obolo; una mezza mina di pigmento rosso da tre oboli. Il costo totale dei materiali raggiunse quindi trenta dramme e mezzo obolo. Un'altra conferma del fatto che il committente procurasse i materiali si evince da un conto in cui appare un'annotazione in base alla quale ad Artemidoro sarebbero stati forniti due talenti di cera (P.Cair.Zen. IV 59768).

Nei due documenti relativi all'attività di Artemidoro, P.Cair.Zen. IV 59763 e 59764, il compenso è stato calcolato per l'intera opera, comprendendo insieme lavoro e materiale e si evince che il pittore aveva ricevuto dal committente almeno una parte dei materiali prima di iniziare l'esecuzione dell'incarico ed in seguito, il costo dei materiali, calcolato separatamente, fu sottratto dal pagamento dovuto.

Sui problemi connessi alla corresponsione del compenso dovuto all'artigiano informa PSI IV 352⁶², contenente una lettera, indirizzata a Zenone il 14 maggio 253 a.C., in cui Artemidoro si lamenta delle irregolarità nei pagamenti e dalla quale risulta che il pittore riceveva, secondo il contratto, indicato sempre come ἀπέδοσις, una parte del suo compenso in natura.

Il modo di calcolare il costo di lavoro per Artemidoro diverge da quello proposto da Teofilo nella sua ὑπόμνημα (P.Cair.Zen. III 59445

⁶¹ In questo punto vi è un errore di calcolo. Si possono congetturare tre diverse correzioni del calcolo: si trattava di una mezza mina d'ocre invece di un'intera, o di ocre da quattro dramme invece che da otto, oppure il costo era di otto dramme invece che quattro.

⁶² L'editore legge ἐν Κωνσταντίνῃ nei vv. 1 e 11 dove dovrebbe leggersi piuttosto ἐν Κωνσταντίνῃ nel v. 11.

= Sel. Pap. I 171), poiché mentre quest'ultimo si era assicurato una certa somma quale compenso per il suo lavoro, indipendentemente dalle spese sostenute dal committente per i materiali, Artemidoro viene pagato per l'intera opera e, di conseguenza, il costo dei materiali viene sottratto dal suo compenso.

Probabilmente anche il documento P.Cair.Zen. V 59847 (= P.Cair.Zen. IV 59663), relativo ai lavori di decorazione delle finestre realizzati con la tecnica all'encausto, attesta l'attività del pittore Artemidoro, sebbene il nome dell'artigiano non venga menzionato e sebbene manchi pure una datazione precisa.

Il documento riguarda una commissione di lavori pittorici nella 'casa del re' (κατάλυμα τοῦ βασιλέως)⁶³, consistenti nella decorazione dipinta di trentotto finestre, delle quali quelle nelle pareti interne e quelle che davano sul cortile si dovevano dipingere ai lati in rosso, al fronte in blu, sulle cornici in imitazione di legno, mentre sulle parti sporgenti dalle botti con il bitume. Le spese e la mercede ammontavano complessivamente ad una dramma e mezzo obolo per finestra. Inoltre, le due finestre ad arco nella stanza con il contenitore d'acqua andavano dipinte in verde e, sui lati e sul paletto, in imitazione di legno e le spese e la mercede per ogni finestra ammontavano a tre dramme e quattro oboli e mezzo. Considerata la differenza fra i prezzi, si tratta sicuramente di decorazioni di tipo più modesto rispetto a quelle effettuate nella casa precedente.

Per l'esecuzione dei sopra descritti lavori il pittore aveva in precedenza ottenuto quindici mine di cera a dieci dramme, due mine di bitume a due dramme, mezza mina del pigmento rosso a due oboli, nonché tre quarti di resina ed altri materiali tra cui il *caeruleum*.

Con riguardo alla decorazione di quattro finestre nell'esda, veniva stabilito che i paletti fossero dipinti in verde e la cornice in imitazione di legno, ammontando le spese e la mercede per ogni finestra ad una dramma e tre quarti d'obolo; altre due finestre con paletti, situate nell'οἶκος, andavano dipinte in imitazione di legno, ammontando le spese e la mercede per finestra ad una dramma e mezzo obolo. Nello

⁶³ Si tratta della residenza del re oppure, più probabilmente, di un appartamento in una casa spaziosa, destinato ad ospitare il re durante il suo viaggio a Philadelphia, cfr. È. VANDERBORGHT, *La maison de Diotimos*, cit., 118, nt. 1.

stesso modo sarebbero state decorate anche otto finestre nella camera da letto.

Dal momento che una mina di cera costava in P.Cair.Zen. V 59847 quattro oboli, mentre in P.Cair.Zen. IV 59764 il costo era indicato in tre oboli e un quarto, si può supporre che tra i due documenti vi fosse qualche anno di distanza temporale. Di conseguenza, risulterebbe plausibile una cooperazione durevole tra Zenone e Artemidoro.

Nel contratto viene ripetutamente sottolineato che la somma dovuta riguarda sia il costo dei materiali sia la retribuzione del lavoro, mentre i materiali procurati dal committente vengono sempre precisamente indicati secondo il prezzo e la quantità ed il loro valore viene, in tal modo, sottratto dal compenso. Inoltre, dal fatto che il corrispettivo è designato con il termine μισθός⁶⁴, si evince che il pittore è stato impiegato in base ad un contratto di μισθωσις.

Data la vastità dei lavori commissionati sembra probabile che i due pittori attivi a Filadelfia lavorassero accompagnati dalle loro botteghe, come d'altra parte proverebbe un ulteriore documento in cui viene menzionato, accanto ad Artemidoro, un altro pittore, di nome Demetrio, che fu probabilmente un suo collaboratore, visto che nel prosieguo del documento, allorché non si faccia più menzione di Demetrio, i verbi passano dal plurale al singolare. Teofilo e Artemidoro furono, quindi, probabilmente imprenditori, le cui botteghe impiegavano altri artigiani.

Per tirare le somme, Zenone impiegava almeno due botteghe di pittori al contempo, e di esse, quella di Teofilo fu specializzata in decorazioni parietali e forse anche in pitture su tavola, mentre quella di Artemidoro in decorazioni delle finestre eseguite all'encausto. Si osservano inoltre alcune diversità nella posizione dei pittori nei confronti del committente, poiché Teofilo firmava i suoi contratti direttamente con l'amministratore Zenone, invece, Artemidoro con l'architetto Hedylo, con la conseguenza che i lavori eseguiti da Artemidoro erano considerati parte della costruzione dell'edificio. Tuttavia, nel caso delle irregolarità nei pagamenti, anche Artemidoro si rivolgeva direttamente a Zenone (PSI IV 352). Teofilo è dunque riuscito non soltanto ad assicurarsi un metodo più vantaggioso di calcolo del pagamento, ma anche a non avere problemi con la relativa riscossione.

⁶⁴ P.Cair.Zen. V 59847, col. I, vv. 14, 23, col. II, vv. 39, 46/47, 57.

I documenti dell'archivio di Zenone relativi ai lavori pittorici attestano, ad eccezione della lettera di Artemidoro (PSI IV 352), che il pagamento, calcolato per l'esecuzione dell'opera, avveniva in denaro, invece i lavoratori duraturi della tenuta di Apollonio venivano retribuiti, di regola, sia con il pagamento mensile in denaro (ὄψωνιον) sia in natura (σιτομετρία)⁶⁵ e con questo tipo di compenso misto venivano remunerati non soltanto i lavoratori regolarmente impiegati nella tenuta, ma talvolta anche quelli il cui incarico si basava su un contratto⁶⁶. Infatti, nell'archivio è attestata l'esistenza di lavoratori a contratto retribuiti sia con l'ὄψωνιον che con la σιτομετρία⁶⁷ e considerando la lettera di Artemidoro (PSI IV 352) tale compenso misto poteva applicarsi in linea di principio anche ai pittori.

Ulteriori informazioni circa la situazione dei pittori nell'Egitto tolemaico sono fornite dal papiro P.Harrauer 30, pubblicato recentemente da Willy Clarysse; il documento, redatto in forma di χειρόγραφος, relativo ad un contratto concluso dai collettori delle tasse dovute dai pittori e doratori, con gli artigiani Phatres e Psenobastis, è stato firmato dai concedenti Maron, figlio di Iranouphis, e Marres, il quale probabilmente non conosceva il greco, dal momento che sottoscrive il contratto in demotico. Occorre notare, inoltre, che nel documento compaiono soltanto nomi egizi.

Il papiro contiene una notifica ufficiale⁶⁸ relativa alla cessione del monopolio d'esecuzione delle opere pittoriche e di doratura nel nomo Arsinoite per il ventitreesimo anno, cioè per il 183/182 a.C. (durante il regno di Tolomeo V Epiphanes), oppure per il 159/158 a.C. (durante il regno di Tolomeo VI Philometor)⁶⁹. Gli artigiani avrebbero ottenuto non soltanto il diritto di lavorare, ciascuno secondo il proprio mestiere, per i templi e nella decorazione di maschere funebri⁷⁰, ma

⁶⁵ E. GRIER, *Wages Paid in Kind in the Zenon Papyri*, in *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, LXIII, 1932, 230-235.

⁶⁶ E. GRIER, *Wages Paid in Kind*, cit., 230-244.

⁶⁷ P.Col. Inv. Nr. 249.

⁶⁸ W. CLARYSSE, *Gilding and Painting Mummy Masks (P.Harrauer 30)*, in B. PALME (ed.), *Wiener Papyri als Festgabe zum 60. Geburtstag von H. Harrauer (P.Harrauer)*, Wien, 2001, 68.

⁶⁹ W. CLARYSSE, *Gilding and Painting*, cit., 69 ad v. 2.

⁷⁰ Su questo tipo di lavori cfr. U. HORAK, *Malerei auf Ägyptischen Kanopengötterstreifen*, in *Analecta Papyrologica*, IV, 1992, 97-143, in particolare sul presente documento 123-124.

anche un permesso di viaggiare per il nomo ed acquistare i materiali necessari nei luoghi da loro scelti. Per tutti questi privilegi, Phatres e Psenobastis avrebbero dovuto pagare, nell'arco di tempo da Thoth a Mesore, cento dramme di bronzo mensilmente, ossia complessivamente milleduecento dramme di bronzo per dodici mesi e nel caso di mancato pagamento di una rata era prevista una pena convenzionale del cinquanta per cento della rata. Si deve ricordare come, in certi casi, i documenti di questo tipo costituissero al contempo anche una ricevuta per l'imposta pagata⁷¹, sebbene si debba escludere che tale caratteristica sia presente nel documento ora in esame.

Il termine ἐπιχώρησις, che in generale significa 'permesso', in questo contesto si riferisce ad una concessione all'esercizio di un mestiere artigianale⁷². Nell'Egitto tolemaico monopoli del genere riguardavano spesso produzione e vendita di prodotti vari⁷³ ed in numerosi casi il controllo statale perdurava, seppure in forma modificata, ancora nell'età romana⁷⁴. In effetti, diversi commerci ed attività artigianali, monopolizzati nell'Egitto tolemaico, rimasero nel periodo romano sottoposti al controllo statale, come testimoniano documenti relativi al commercio della carne⁷⁵, nonostante sotto il governo romano il vecchio sistema dei monopoli si fosse ridotto e, di regola, fosse stato sostituito da licenze concesse ai privati⁷⁶. Inoltre, mentre di solito i mo-

⁷¹ Per esempio P.Louvre I 26.

⁷² H.J. WOLFF, *Neue juristische Urkunden. Misthosis - Pittakion*, in ZSS, LXXIII, 1956, 29 e nt. 7; il significato di ἐπιχώρησις nel contesto di trasferimento del titolo sugli agri pubblici, analizzato da Hans-Albert Rupprecht come cessione temporanea di una cosa o di un diritto reale, appare soltanto in età romana e non riguarda il presente testo, cfr. H.-A. RUPPRECHT, *Rechtsübertragung in den Papyri. Zur Entwicklung von Parachoresis und Ekchoresis*, in D. NÖRR - D. SIMON (eds.), *Gedächtnisschrift für W. Kunkel*, Frankfurt am Main, 1984, 373-374, 383, 387-388.

⁷³ W.W. TARN, *Hellenistic civilisation*, London, 1952, 75-93; C. PRÉAUX, *Sur les origines des monopoles Lagides*, in *CbdE*, XXIX, 1957, 312-327; F. UEBEL, *ΜΟΝΟΠΩΛΙΑ ΦΑΚΕΣ. Ein bisher unbezeugtes Handelsmonopol frühptolemäischer Zeit in einem Jenaer Papyrus (P.Ien. inv. 900)*, in *Actes du Xe Congrès International de Papyrologues (Varsovie-Cracovie, 3-9 septembre 1961)*, Wrocław, 1964, 165-180; G.M. BROWNE, *Κρεπωλική και ταρχηρά (P. Mich. inv. 178)*, in *American Studies in Papyrology*, VII, Toronto, 1970, 63-68.

⁷⁴ U. WILCKEN, *Grundzüge und Chrestomathie der Papyruskunde*, I.1, Leipzig - Berlin, 1912, 239-258.

⁷⁵ G.M. BROWNE, *Κρεπωλική και ταρχηρά*, cit., 66.

⁷⁶ F. HEICHELHEIM, voce *Monopole*, in *RE*, XVI, 194; S.L. WALLACE, *Taxation in Egypt from Augustus to Diocletian*, Princeton, 1938, 182-183.

nopoli furono concessi per ogni villaggio, nel testo in esame si fa riferimento a tutto il nomo, seppure la portata della concessione venga ristretta ai templi e alle maschere funebri⁷⁷.

La parola χρυσοχοϊκή, che si ricollega al lavoro dell'orafo⁷⁸, secondo Mark Depauw, dovrebbe designare precisamente l'attività di dipingere d'oro oppure di dorare⁷⁹, ed in questo significato più ristretto essa si adatta meglio anche al presente testo. In effetti, si incontrano spesso cartonnaggi di mummie al contempo dorati e dipinti, per cui si può ragionevolmente pensare che le due attività fossero complementari e siccome l'uso di inserire sulle mummie ritratti dipinti apparve soltanto sotto il regno di Tiberio⁸⁰, nel caso di questo documento si tratterebbe della decorazione dipinta delle maschere funebri in stucco.

I doratori, che godevano di un elevato status sociale in forza dell'alto valore del materiale da loro impiegato, erano tradizionalmente legati ai templi, mentre la χρυσοχοϊκή soggiaceva al controllo statale, come si afferma anche in altri documenti⁸¹, seppure il controllo statale dei lavori pittorici compaia unicamente nel papiro P.Harrauer 30 qui in esame. Dal momento che la concessione riguardava la pittura e la doratura τῶν νεκρικῶν προσώπων e τῶν ἱερῶν, occorre sottolineare come non si trattasse di un lavoro pittorico qualunque, ma, per quanto riguarda i templi, esso doveva consistere probabilmente nella decorazione delle pareti, delle colonne e delle sculture⁸², pur non essendo escluse le decorazioni dell'arredamento ligneo o le pitture su tavola, sebbene sembri fondato restringere la portata della concessione alla decorazione delle pareti o della mobilia. Il documento attesterebbe, dunque, che la produzione pittorica, almeno per quanto attiene l'ambiente sacrale, era, nell'Egitto tolemaico, sottoposta al controllo statale.

⁷⁷ W. CLARYSSE, *Gilding and Painting*, cit., 69.

⁷⁸ H. ESTIENNE, voce χρυσοχοϊκός, in *Thesaurus graecae linguae*, VIII, Paris, 1865 (ristampa 1954), 1753.

⁷⁹ M. DEPAUW, *New Light on Gilding in Hellenistic Egypt*, in H. HARRAUER - R. PINTAUDI (eds.), *Gedenkschrift Horak (P.Horak)*, I, Firenze, 2004, 233-234.

⁸⁰ B. BORG, *Der zierlichste Anblick*, cit., 88.

⁸¹ P.Lond III 180 = W.Chrest. 318, su cui U. WILCKEN, *Grundzüge*, I.1, cit., 256.

⁸² É. BERNAND, *Recueil des Inscriptions Grecques du Fayoum*, I, Leiden, 1975, 98; cfr. anche IGR I 1272=SB 8374.

Dal testo si evince inoltre che gli artigiani impiegati nei templi venivano tassati separatamente da quelli attivi nei villaggi, ma erano pur sempre obbligati a pagare le imposte ai collettori statali ed il monopolio, che veniva ceduto dallo Stato ai privati per un anno, su basi contrattuali, probabilmente poteva essere successivamente sub-ceduto ad altre persone in cambio di un compenso mensile⁸³.

Gli stessi nomi che sono presenti nella fonte ora analizzata riappaiono in un altro documento, il P.Horak 83, anch'esso relativo ai lavori di doratura e scritto in demotico. Il papiro, datato il 6 Phaophi del ventitreesimo anno, contiene un contratto di compravendita redatto in forma epistolare, elemento che indurrebbe a pensare ad un negozio informale. In esso si contempla la compravendita d'oro e, in particolare, secondo Depauw, delle foglie d'oro⁸⁴, in cui il pagamento non viene richiesto subito, ma rinandato al 12 Payni dello stesso anno, diventando così esigibile dopo otto mesi e sei giorni. Il documento, che nel caso di mora non prevede interessi né pene convenzionali, è firmato da Psenubastis e Phatres⁸⁵; Depauw propone di interpretare la firma «Psenubastis, figlio di Phatres» e, se fosse così, Psenubastis il quale appare sia in questo documento che in P.Harrauer 30 sarebbe il doratore, mentre Phatres del P.Harrauer 30 risulterebbe il pittore. Contro l'ipotesi, in linea teorica possibile, secondo cui gli artigiani di P.Harrauer 30 sarebbero padre e figlio, occorre notare che solitamente il figlio esercitava lo stesso mestiere del padre, dal quale lo aveva imparato. È, tuttavia, anche possibile che il pittore Phatres avesse lo stesso nome del padre di Psenubastis, ma che non fosse necessariamente la medesima persona.

Il documento demotico (P.Horak 83) attesta che il doratore aveva comprato il materiale per il suo lavoro dall'autorità centrale, la quale non soltanto concedeva il monopolio per l'esecuzione del mestiere, ma anche gestiva essa stessa le tasse. Considerato che agli artigiani, come attesta P.Harrauer 30, era stata assicurata la libertà di scegliere il luogo in cui fornirsi di materiali, potrebbe sembrare a prima vista che le notizie si contraddicano; tuttavia, poiché sembra che anche il coin-

⁸³ Sui monopoli nel diritto dei papiri cfr. P.M. MEYER, *Juristischer Papyrusbericht V*, in ZSS, XLVIII, 1927, 633; R. TAUBENSCHLAG, *The Law*, cit., 383-384.

⁸⁴ M. DEPAUW, *New Light on Gilding*, cit., 244.

⁸⁵ M. DEPAUW, *New Light on Gilding*, cit., 237.

mercio delle foglie d'oro fosse soggetto al monopolio statale, la facoltà concessa nell'altro documento sarebbe relativa soltanto ai prodotti di libero commercio.

Phatres e Psenubastis opererebbero, quindi, come agenti di Maron e Marres e, subcedendo il monopolio, guadagnerebbero una percentuale del profitto: come P.Horak 83 lascia intendere, Marres, figlio di Sochotes, sarebbe stato responsabile per la produzione di foglie d'oro⁸⁶.

Recentemente è stata poi proposta da Mark Depauw l'identificazione di Marres, figlio di Sochotes, con Merres di P.Harauer 30⁸⁷, mentre, secondo lo studioso belga, sarebbe, invece, incerta l'identificazione di questa persona con l'omonimo figlio di Sochotes, sacerdote di Souchus da Tebtynis, collettore delle tasse del tempio sulle vendite di immobili (P.Tebt. II 281 = W.Chr. 289 = Sel.Pap. II 379)⁸⁸. Considerando, però, che entrambi i nomi, Marres e Sochotes, sono assai comuni, l'identità delle persone note attraverso P.Harauer 30, P.Horak 83 e P.Tebt. II 281 non può ritenersi provata in modo convincente.

2. Conti per i pigmenti.

Per quanto attiene alla fornitura di materiali pittorici, dai documenti si evince che già nell'età tolemaica il costo dei materiali fu spesso calcolato separatamente da quello del lavoro (P.Cair.Zen. III 59445 = SP I 171; P.Cair.Zen. IV 59763; P.Cair.Zen. IV 59764). In particolare, la ricevuta rilasciata da Teofilo (P.Cair.Zen. IV 59767) attesta tale prassi nel caso in cui i materiali venissero forniti dal committente, mentre il pittore riscuoteva una determinata somma per l'esecuzione dell'opera. La ricevuta serviva in tal caso per controllare la quantità del materiale impiegato nei lavori, nonché per la contabilità dell'amministrazione interna di Zenone, mentre qualora il corrispettivo fosse calcolato per l'opera, come nei contratti di Artemodoro (P.Cair.Zen. IV 59763; P.Cair.Zen. IV 59764), il committente avrebbe calcolato il

⁸⁶ M. DEPAUW, *New Light on Gilding*, cit., 236.

⁸⁷ M. DEPAUW, *New Light on Gilding*, cit., 236.

⁸⁸ 'Prosopographia Ptolemaica', III, 6391.

costo dei materiali, in modo da sottrarlo dal corrispettivo dovuto all'artigiano.

I numerosi conti e le ordinazioni di materiali pittorici possono essere interpretati quale espressione della prassi di rilasciare al committente o una ricevuta per i materiali forniti al pittore oppure un conto per quelli da lui stesso acquistati ed adoperati. Tali documenti si presentano, di regola, come elenchi dei pigmenti, a volte accompagnati da altri materiali, enumerati al caso genitivo con le indicazioni della quantità e dei prezzi. Quest'ultima indicazione manca, però, in un gruppo di elenchi pervenutici in maniera completa, dato che significherebbe come essi costituissero piuttosto meri appunti dei pittori, allestiti forse allo scopo di preparare successivamente un conto al committente oppure un'ordinazione dei materiali. La funzione di tali elenchi è di difficile spiegazione, nonostante la loro significativa frequenza nei papiri ma, dal momento che i documenti di questo tipo sono solitamente molto laconici, anche per quanto riguarda elenchi di altri tipi di beni, si può presumere che essi fossero destinati ad un uso meramente privato⁸⁹.

A parte il conto del pittore Teofilo sopra menzionato, risalente all'età tolemaica, si possono individuare dieci documenti che contengono elenchi di materiali pittorici, dei quali i più antichi sono del II/III secolo d.C., mentre i più recenti risalirebbero al VII secolo d.C. Nonostante l'ampiezza di quest'arco temporale, vista la somiglianza tra i documenti, il tentativo di analizzarli congiuntamente sembra giustificato.

Dal secondo secolo d.C. o, forse, dall'inizio del terzo provengono due documenti di cui il primo è un papiro originario di Ossirinco, P.Oxy. XVI 1739, e l'altro un ostraco da Narmouthis, O.Narm. I 118: mentre il primo contiene un elenco di colori con le quantità ed i prezzi riportati accanto, nel secondo quantità e prezzi non vengono, invece, indicati. L'elenco contiene soltanto due pigmenti, ossia il *siricum* ed il *caeruleum* (κόρανος), e dal momento che quest'ultimo è menzionato due volte, si può pensare ad un elenco allestito nel corso dei lavori, per verificare le quantità dei materiali adoperati ed entrambi i documenti costituiscono, probabilmente, appunti privati di pittori.

⁸⁹ A proposito degli elenchi di vari tipi di oggetti, cfr. P.J. Sijpesteijn, *Vierzehn Wiener Papyri*, in *Aegyptus*, LXI, 1981, 82-92.

Il PSI Congr. XVII 18b, datato al IV secolo d.C. e proveniente con ogni plausibilità dal nome Oxyrhynchites, è un papiro che contiene un elenco di pigmenti, una registrazione di terreni (PSI Congr. XVII 18a) ed un elenco di tre nomi personali (PSI Congr. XVII 18c), ma purtroppo, tra questi tre testi, non si può stabilire alcun legame. Per quanto riguarda i pigmenti, l'elenco è stato probabilmente compilato a scopo personale, pur non essendo chiaro se esso riguardi spese future o piuttosto costituisca un rendiconto di quelle già effettuate; vengono menzionati sette colori, tutti nella quantità di tre once (corrispondente all'incirca a 80 gr.), tra cui tre tonalità di rosso (πορφύρα, vv. 24 e 27, κογγύλιον v. 26 e φοινίκεος v. 20), il verde chiaro (χλωρός v. 25), il turchese (καλλάεινος v. 21) e probabilmente il *caeruleum* (κύαρος v. 23). Alla fine appare ancora una volta il πορφύρα, separato dai precedenti da una più ampia interlinea – a quanto pare, aggiunta successivamente – ed accompagnato dall'indicazione della quantità di una libbra. Anche se i colori menzionati erano utilizzati sia in pittura che nella tintura delle stoffe, date le quantità molto limitate, bisogna ammettere che essi fossero stati utilizzati per un'opera di pittura; poiché mancano i prezzi, non sembra che l'elenco costituisse un conto, ma piuttosto un'ordinazione o un appunto privato, allestito allo scopo di eseguire il conto in un secondo momento e l'aggiunta successiva del riferimento ad un'altra libbra del rosso deporrebbe a favore della seconda ipotesi, in base alla quale l'elenco veniva inviato nel corso del lavoro o, più precisamente, nel momento in cui fosse divenuto chiaro che la quantità del pigmento inizialmente prevista non sarebbe stata sufficiente.

Un simile appunto è contenuto su un ostrakon proveniente da Ossirinco, O.Ashm.Shelf. 197 = SB I 2251, datato al IV secolo d.C., in cui sono elencati tre pigmenti, la porpora, lo scarlatto ed il rosso chiaro, al caso genitivo, con le quantità segnate accanto, ma senza alcuna indicazione dei prezzi. L'ostraco viene interpretato come un conto privato⁹⁰, mentre un altro elenco di tale genere, composto da sei pigmenti richiamati al caso genitivo e accompagnati dalle quantità espresse in libbre, è contenuto in P.Oxy. XVI 1922, datato al V secolo d.C. Suddetto elenco è stato interpretato dagli editori come «list of commodities», la quale, vista la natura delle sostanze citate, poteva

⁹⁰ U. HORAK, *Antike Farbenpracht*, cit., 118.

anche celare una finalità medica, sebbene si tratti comunque di prodotti che possono senz'altro essere interpretati come pigmenti comunemente impiegati nella pittura: ψιμίθιον (biacca) v. 1, κύαρος (blu ceruleo) v. 2, Συρικόν (rosso siriano, composto di terra di Sinope e sandyx)⁹¹ v. 3, ροσιτόριον (rosso), ἀρσενικόν (arsenico) v. 5 e ἰάριον (verderame) v. 6. D'altra parte, poi, le sostanze sono indicate nelle quantità corrispondenti a quelle note attraverso altri documenti del genere, che senza dubbio si riferiscono ad attività pittoriche.

Nella raccolta dei documenti pubblicati come ricette mediche, si trova il MPER NS XIII 13, datato al VI/VII secolo d.C., che contiene un elenco di cinque sostanze con accanto le indicazioni delle quantità; anche questa lista contiene pigmenti e, in particolare: sei once di verderame, una libbra di biacca, una libbra di rosso siriano, una libbra di arsenico, sei once di indaco. L'ipotesi degli editori, che presumono una commissione a scopo medico, non convince, perché l'elenco era compilato su un materiale costoso, quale era la pergamena, e conteneva la menzione dell'indaco, il cui uso in medicina non è provato; al contrario, il riutilizzo di un rifiuto di pergamena come materiale scrittorio e le esigue quantità dei pigmenti inducono a pensare che quello rappresentato nel documento fosse il conto di un miniatore, anche considerato che, non aparendo in esso, come pure nelle due precedenti testimonianze, i prezzi, parrebbe più plausibile pensare che si tratti di un ordine dei colori oppure di un appunto privato, allestito allo scopo di preparare un conto.

Si può notare come i cinque colori elencati in due dei documenti sopra menzionati (si tratta di P.Oxy. XVI 1922 e di MPER NS XIII 13), cioè il verde, il bianco, il rosso, il giallo ed il blu, costituiscono, nell'età romana, i rifornimenti standard del pittore⁹².

Ancora, una lista di pigmenti composta da un pittore, forse di nome Serenus⁹³, è contenuta in P. Gron. 14, datato al VI-VII secolo d.C. e l'editore, Antoon Roos, definisce il documento come il conto di un pittore, sebbene, come osserva Pieter Sijpestijn, si trattasse piuttosto

⁹¹ Descritto da Plin. *nat. hist.* 35.23.40.

⁹² F. MITTHOF, *Pigmente und Farbstoffe für Malerfarben im spätantiken Ägypten: Die papyrologische Evidenz*, in *Gedenkschrift U. Horak (P. Horak)*, I, Firenze, 2004, 282.

⁹³ P.J. SIJPESTIJN, *Bemerkungen zu einigen Papyri Groninganae*, in *ZPE*, XI, 1973, 165.

sto di un'ordinazione, dal momento che mancano i prezzi dei pigmenti, mentre sono indicate soltanto le quantità⁹⁴. Si tratta, nel dettaglio, dell'elencazione di due pigmenti: il *caeruleum* (v. 3) in quantità di due libbre e, probabilmente, l'ocra cipriota in quantità di tre libbre (v. 4). Roos, poi, interpretava la parola *Κυπρία* (v. 4) come indicazione della quantità d'olio, diversamente da Sijpesteijn, che, invece, vi intravede un nome personale⁹⁵, mentre secondo Ulrike Horak si tratterebbe di veridame⁹⁶, sebbene l'interpretazione più convincente sembri quella di Fritz Mitthof, che, in base al confronto con i testi letterari, identifica il pigmento dubbio come l'ocra cipriota⁹⁷.

Il papiro P.Horak 63, del VI/VII secolo d.C., di incerta provenienza, attualmente conservato nella collezione viennese (P.Vindob. G 29843), contiene una lista di otto pigmenti al caso genitivo, con l'indicazione delle quantità espresse, secondo il peso, in libbre e dramme, ed era probabilmente più lungo, dal momento che oggi la parte inferiore del papiro manca. L'elenco è preceduto dall'intestazione «Registro dei pigmenti dell'illustre Andronico», che fu probabilmente aggiunta successivamente⁹⁸, e come da essa risulta, i pigmenti⁹⁹ appartenerebbero ad una persona di alto rango sociale, chiamata *ἰλοῦστριος Ἀνδρονίκος* (v. 1). La lista fu composta da un commerciante dei pigmenti oppure da un pittore, ma non da Andronico stesso, come emerge dal fatto che il proprietario dei pigmenti viene menzionato in terza persona: si può presumere che i pigmenti, che non si trovavano nell'immediato possesso di Andronico, servissero, tuttavia, per realizzare una sua commissione, essendo a tal fine forniti direttamente dal commerciante al pittore e la precisa indicazione delle quantità avrebbe quindi lo scopo di allestire il conto.

Peraltro, atteso che si tratta di abbondanti quantità dei pigmenti (ciascuno è infatti menzionato in una quantità superiore ad un chilo),

⁹⁴ P.J. SIJPESTEIJN, *Bemerkungen*, cit., 166.

⁹⁵ P.J. SIJPESTEIJN, *Bemerkungen*, cit., 165-166.

⁹⁶ U. HORAK, *Antike Farbenpracht*, cit., 119.

⁹⁷ F. MITTHOF, *Pigmente und Farbstoffe*, cit., 290, nt. 11.

⁹⁸ F. MITTHOF, *Liste von Pigmenten und Farbstoffen für Malfarben*, in *Gedenkschrift U. Horak (P.Horak)*, I, cit., 182.

⁹⁹ F. MITTHOF, *Liste von Pigmenten und Farbstoffen*, cit., 181, osserva, in base al confronto con l'impiego del diminutivo *χρωμάτων* nei testi letterari, che si tratta non di colori pronti, ma unicamente di loro componenti.

si potrebbe supporre che la commissione riguardasse pitture parietali, sebbene, d'altro canto, la presenza dei pigmenti minerali, come la biacca, indicasse che le pitture non potevano essere eseguite interamente a fresco.

Nella stessa collezione viennese sono preservati ancora due documenti del genere, P. Vindob. G 35792¹⁰⁰ e P. Vindob. G 42151, di cui il secondo è pubblicato come SB XXIV 16215¹⁰¹. Entrambi i papiri sono datati al VII secolo d.C., ed il primo contiene un elenco dei pigmenti, al caso genitivo, con la segnalazione delle quantità, mentre nell'altro, che ugualmente contiene un elenco dei pigmenti al caso genitivo, manca il margine destro: pare doversi ammettere che, almeno in origine, le quantità dovessero essere state indicate in entrambi i documenti; infine, atteso che la scrittura utilizzata è l'unciale, si può presumere che l'autore fosse un copista di professione.

Questi documenti, siano essi ordini o conti, contengono di solito il riferimento a piccole quantità di colori, dato il quale induce a pensare che riguardassero opere o commissioni particolari, poiché i pittori avrebbero calcolato la quantità ed il valore dei pigmenti adoperati per ogni opera, probabilmente per presentare il conto al committente, come parrebbe confermato dall'intestazione di P.Horak 63, aggiunta successivamente alla compilazione dell'elenco. Essendo, talvolta, gli stessi pigmenti menzionati nelle liste più volte, sembrerebbe che l'artigiano prendesse appunti durante il lavoro, segnando le quantità dei pigmenti utilizzati, ai fini della preparazione di un successivo conto finale.

3. Documenti dell'età tardo-imperiale.

Un importante punto di riferimento per la retribuzione del lavoro pittorico nell'età tardoantica è costituito dall'editto dei prezzi¹⁰², e-

¹⁰⁰ U. HORAK, *Antike Farbenpracht*, cit., 121 (n. 2).

¹⁰¹ U. HORAK, *Antike Farbenpracht*, cit., 115 (n. 1).

¹⁰² Il titolo comunemente impiegato, *Edictum Diocletiani de pretiis rerum venalium*, risale a TH. MOMMSEN, *Über das Edict Diocletians 'de pretiis rerum venalium' vom Jahre 301*, in *Berichte der Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse*, III, 1851, 1-62, [= in *Gesammelte Schriften*, II, Berlin, 1905, 292-311], mentre i

manato dall'imperatore Diocleziano nell'anno 301¹⁰³, il quale stabilisce le tariffe massimali per varie merci e prestazioni¹⁰⁴. Dal punto di vista costituzionale, si tratta di un *edictum ad provinciales*¹⁰⁵, che fu in vigore probabilmente soltanto nelle province direttamente subordinate a Diocleziano¹⁰⁶, come dimostra la circostanza che i frammenti del testo sono stati rinvenuti nelle province orientali, come l'Egitto, l'Asia Minore e la Grecia¹⁰⁷, sebbene nella *praefatio* vengano adoperate locuzioni del tipo 'totius orbis nostri' (v. 16) e 'universo orbi' (v. 20) che suggerirebbero la vigenza sull'intero territorio dell'Impero¹⁰⁸. Non è del tutto chiaro per quanto tempo l'editto fosse rimasto in vigore, pur ritenendosi spesso in letteratura che esso sia stato abrogato, al più tardi, al momento dell'abdicazione di Diocleziano¹⁰⁹.

L'unità monetaria in cui sono stabiliti sia i prezzi delle merci sia le retribuzioni per i lavori è il *denarius*; in particolare, i prezzi indicati sarebbero pagabili con la moneta valorizzata secondo le nuove regole, introdotte da Diocleziano nell'ambito della riforma del sistema mone-

frammenti dell'editto sono pervenuti privi di titolo, cfr. S. LAUFFER, *Diokletians Preisedikt*, Berlin, 1971, 3.

¹⁰³ Dall'introduzione all'editto risulta che esso sia stato emanato nell'anno diciottesimo del regno di Diocleziano, cioè nel 301 (H. BLÜMNER - TH. MOMMSEN, *Der Maximaltarif des Diokletian*², Berlin, 1958, 53-54; S. LAUFFER, *Diokletians Preisedikt*, cit., I, nt. 1) e, secondo, M. GIACCHERO, 'Edictum Diocletiani et Collegarum de pretiis rerum venalium', Genova, 1974, 4, precisamente tra il 20 novembre ed il 9 dicembre.

¹⁰⁴ I prezzi elencati nell'editto erano, a quanto pare, più bassi di quelli del mercato, rilevando piuttosto «a fair price rather than a maximum price», cfr. M.H. CRAWFORD - J. REYNOLDS, *The publication of the prices edict: a new inscription from Aezani*, in *JRS*, LXV, 1975, 162.

¹⁰⁵ H. BLÜMNER - TH. MOMMSEN, *Der Maximaltarif*, cit., 54; S. LAUFFER, *Diokletians Preisedikt*, cit., I, nt. 2.

¹⁰⁶ S. LAUFFER, *Diokletians Preisedikt*, cit., I, ne ipotizza, invece, la vigenza in tutto l'Impero.

¹⁰⁷ S. LAUFFER, *Diokletians Preisedikt*, cit., 14-39.

¹⁰⁸ H. BLÜMNER - TH. MOMMSEN, *Der Maximaltarif*, cit., 54; a favore dell'ipotesi sulla destinazione dell'editto anche per la parte occidentale dell'Impero viene addotta l'apparizione delle indicazioni di valore in denari sulle monete di Siscia, cfr. K.T. ERIM - J. REYNOLDS - M. CRAWFORD, *Diocletian's currency Reform; a new Inscription*, in *JRS*, LXI, 1971, 176.

¹⁰⁹ H. BLÜMNER - TH. MOMMSEN, *Der Maximaltarif*, cit., 55; Lo stesso riguardava anche il sistema monetario introdotto da Diocleziano, cfr. C.H.V. SUTHERLAND, *The Roman Imperial Coinage. VI. From Diocletian's reform (A.D. 264) to the death of Maximinus (A.D. 313)*, London, 1967, 100.

tario, la quale aveva elevato il valore dei metalli pregiati, così determinando anche una svalutazione del *denarius*¹¹⁰.

Il corrispettivo per i vari tipi di lavoro veniva stabilito nell'editto secondo il tempo impiegato¹¹¹, secondo il valore del prodotto¹¹² oppure in base ad una combinazione di entrambi i criteri; nel primo caso, viene stabilito un pagamento giornaliero (*diurni denarii*, ἡμερήσια) con vitto (*pasto*, τρεφομένω) oppure, come nel caso degli insegnanti, un pagamento mensile per ogni allievo (*in singulis discipulis menstruos denarii*). Al secondo caso appartiene, per esempio, il pagamento dello scriba, calcolato per la quantità del lavoro prestato, cioè ogni cento versi¹¹³. Invece, un tipo misto di pagamento rappresentava la retribuzione del produttore di mattoni, calcolata come giornaliera con vitto, ma dipendente pure dal numero dei mattoni prodotti¹¹⁴. Dal fatto che a tutti i lavoratori retribuiti in modo giornaliero, e soltanto a questi, spettasse il vitto, si presume come le loro prestazioni venissero, di regola, eseguite a casa del committente¹¹⁵, ed in questo gruppo l'editto annovera proprio i pittori¹¹⁶.

La retribuzione massima per il lavoro pittorico viene stabilita nel titolo VII dell'editto *de mercedibus operariorum*, in cui si distinguono quattro categorie di lavoratori in base alla loro retribuzione giornaliera; il compenso più basso ammontava a venticinque denari, mentre quello più alto a centocinquanta denari al giorno, con gradi intermedi di cinquanta, sessanta e settantacinque denari¹¹⁷.

In questo contesto vengono distinti due tipi di lavoro pittorico, secondo la specializzazione, ossia quello del *pictor parietarius* e quello del *pictor imaginarius*, quest'ultimo retribuito come l'unico degli operai con centocinquanta denari diurni, mentre la paga del *pictor parietarius*, ammontava a settantacinque denari al giorno.

¹¹⁰ K.T. ERIM - J. REYNOLDS - M. CRAWFORD, *Diocletian's currency Reform*, cit., 171-177; C.H.V. SUTHERLAND, *The Roman Imperial Coinage*, VI, cit., 93-100.

¹¹¹ 'Ed. de pretiis' 7.1-19; 7.29-32.

¹¹² 'Ed. de pretiis' 7.20-28; 7.33-76.

¹¹³ A seconda della qualità per la *scriptura optima* venticinque denari e per quella regolare venti denari ('Ed. de pretiis' 7.39-40).

¹¹⁴ 'Ed. de pretiis' 7.15-16.

¹¹⁵ H. BLÜMNER - TH. MOMMSEN, *Der Maximaltarif*, cit., 104-105.

¹¹⁶ 'Ed. de pretiis' 7.8-9.

¹¹⁷ A. POLICETTI, *Figure sociali merci e scambi nell'edictum diocletiani et collegarum de pretiis rerum venalium*, Napoli, 2001, 25.

Ed. de pretiis 7 (*de mercedibus operariorum*)

8 *Pictori parietario ut supra diurni denarios septuaginta quinque*

9 *Pictori imaginario ut supra diurni denarios centum quinquaginta.*

Come punto di riferimento per il valore del lavoro pittorico possono essere confrontati il mosaicista *musaearius*¹¹⁸, artigiano specializzato nelle decorazioni parietali a mosaico (comprese quelle figurative), che guadagnava sessanta denari, oltre a vitto, al giorno, ossia meno del *pictor parietarius*. Un *tessellarius*, artigiano specializzato nel rivestimento dei pavimenti con decorazioni composte dei pezzetti di marmo o ghiaie di fiume, guadagnava, invece, soltanto cinquanta denari giornalieri: comparando questi salari, si può supporre che il *pictor parietarius* fosse specializzato nella tecnica di affresco, mentre l'*imaginarius* eseguisse quadri figurativi¹¹⁹.

L'annotazione '*ut supra*' si riferisce al vitto, che spetta ad ogni operaio retribuito a giornata lavorativa¹²⁰. La differenza tra i due tipi di lavoro pittorico si pone innanzitutto a livello economico, atteso che il salario dell'ultimo era doppio rispetto a quello del primo e, di conseguenza, sembrerebbe che il *pictor imaginarius* possedesse le competenze professionali più elevate, sebbene il significato preciso di entrambi i termini non sia del tutto chiaro.

L'aggettivo *imaginarius* appare nell'editto diocleziano un'altra volta, a proposito del modellatore (*plastes*)¹²¹ e considerando che questi guadagnava più di tutti gli altri modellatori¹²², si potrebbe ipotizzare che si trattasse di un produttore di plastiche figurative. La peculiarità sarebbe dovuta, quindi, sia nel caso del *plastes* che in quello del *pictor imaginarius*, al carattere figurativo dell'opera e comunque, a fronte di tali considerazioni, rimane impossibile tracciare una netta distinzione tra il *pictor parietarius* ed il *pictor imaginarius*, perché la definizione di questi concetti corre lungo due linee discrete diverse: quella della tecnica impiegata nel primo e quella dei motivi rappresen-

¹¹⁸ *Ed. de pretiis* 7.6.

¹¹⁹ Cfr. *supra* 24-25.

¹²⁰ S. LAUFFER, *Diokletians Preisedikt*, cit., 233.

¹²¹ *Ed. de pretiis* 7.29: *Plaste imaginario diurnae mercedis pasto denarios septuaginta quinque.*

¹²² *Ed. de pretiis* 7.30: *Reliquis plastis gupsariis p<as>tis diurnos denarios quinquaginta.*

tati nel secondo caso. Di conseguenza, la pittura parietale figurativa rientra nella competenza di ambedue.

Theodor Mommsen e Hugo Blümner hanno collocato entrambe le figure nell'ambito della pittura parietale, assegnando al *pictor parietarius* il compito di tingere pareti di vari colori e di eseguire semplici ornamenti, mentre al *pictor imaginarius* quello di dipingere le decorazioni figurative degli ambienti rappresentativi¹²³; invece Siegfried Lauffer, nella sua edizione dell'editto, interpreta *parietarius* come un semplice imbianchino e *imaginarius* come un pittore artista, in grado di lavorare sia nelle tecniche su tavola che in quelle parietali¹²⁴. Questa seconda opinione viene seguita anche da Marta Giacchero, la quale, in particolare, traduce *parietarius* come «tinteggiatore di pareti» ed *imaginarius* come «pittore di rappresentazioni figurate»¹²⁵, e da Erik Moormann, il quale riferisce il termine *imaginarius* ad un artista che eseguirebbe scene figurative con diverse tecniche¹²⁶. Similmente Anna Anguissola assegna al *pictor parietarius* l'esecuzione di sfondi e di decorazioni geometriche¹²⁷. Diverso è il parere di Arnold Duff, secondo cui l'espressione *pictor imaginarius* indicherebbe un ritrattista¹²⁸.

Visto che il *pictor imaginarius* con i centocinquanta denari giornalieri ed il *pictor parietarius*, con i settantacinque denari, appartenevano alle fasce operaie meglio retribuite, non convince l'interpretazione del *pictor parietarius* come un semplice imbianchino, sebbene, data la disparità del salario, si dovesse trattare di professionisti dotati di due diversi livelli di competenza, di cui il primo era senza dubbio più elevato.

I due documenti da esaminare ora sono di poco successivi all'editto, abrogato probabilmente già nel 305¹²⁹, perciò i valori massimi prescritti da Diocleziano per la retribuzione dei lavori pittorici sono stati

¹²³ H. BLÜMNER - TH. MOMMSEN, *Der Maximaltarif*, cit., 107.

¹²⁴ S. LAUFFER, *Diokletians Preisedikt*, cit., 235.

¹²⁵ M. GIACCHERO, *Edictum Diocletiani*, cit., 276.

¹²⁶ E.M. MOORMANN, *La pittura romana fra costruzione architettonica e arte figurativa*, in A. DONATI (ed.), *'Romana pictura'. La pittura romana dalle origini all'età bizantina*, Milano, 1998, 22.

¹²⁷ A. ANGUSSOLA, *La bottega dell'artista*, in C. GALAZZI - S. SETTIS (ed.), *Le tre vite del Papiro di Artemidoro. Voci e sguardi dall'Egitto greco-romano*, Milano, 2006, 124.

¹²⁸ A.M. DUFF, *Freedmen in the early Roman Empire*, Cambridge, 1958, 121.

¹²⁹ H. BLÜMNER - TH. MOMMSEN, *Der Maximaltarif*, cit., 55.

superati. Si tratta di P.Oxy. VI 896 (= Sel. Pap. II 360), che offre un rapporto indirizzato al *loghistes*, datato al 1 aprile del 316 d.C., contenente il calcolo preventivo, presentato da Aurelio Artemidoro, figlio di Arsinoos e pittore proveniente da Ossirinco, a Valerio Ammoniano chiamato anche Gerontio, il *loghistes* del nome Oxyrhynchite¹³⁰. La lettera è una risposta alla richiesta del magistrato di esaminare i luoghi che necessitano di essere dipinti, all'interno dei bagni pubblici in via di restauro nelle terme di Adriano¹³¹. Si tratta delle pitture in due bagni freddi e in uno caldo, nonché nelle entrate e nelle uscite del colonnato e nei quattro passaggi intorno al bagno caldo nel colonnato esterno, il cui costo è stato calcolato dal pittore dopo l'ispezione del luogo. Il prezzo dei pigmenti (τιμή χρωμάτων) è perso a causa di un danneggiamento del papiro, fatta salva la notizia che esso costituisse un multiplo di mille denari d'argento, mentre il corrispettivo per il lavoro (ζωγραφία ὄλων ἔργων) ammontava a diecimila denari d'argento. Alla fine del documento, si trova un'annotazione, proveniente da un'altra mano, che chiarisce come il rapporto, presentato da Aurelio Artemidoro sotto il consolato di Cecina Sabino e di Vettio Rufino, sia stato scritto da una persona diversa, dal momento che il pittore era un analfabeta¹³².

Come era in uso già all'epoca tolemaica, il pittore distingue tra il costo dei materiali e quello del lavoro, proponendo un prezzo separato per ciascuno, ma non si può appurare se la distinzione sia stata imposta al pittore già dalla richiesta del magistrato oppure fosse usuale. In ogni caso ritorna in mente la distinzione, fatta nell'offerta di Teofilo (P.Cair.Zen. IV 59445 = Sel. Pap. I 171), tra il costo di esecuzione delle pitture compresi i materiali e quello del solo lavoro, tanto da potersi presumere che, anche nel caso di Aurelio Artemidoro, l'obiettivo della distinzione tra le spese per i colori e la paga per il lavoro fosse quello

¹³⁰ Un documento simile (P.Oxy. XII 1450), proveniente anche da Ossirinco, ma datato alla metà del III secolo d.C., contiene un calcolo dei costi del restauro di un edificio pubblico (probabilmente anche questa volta dei bagni), comprendente anche il restauro delle pitture (cfr. commentario al v. 9); cfr. H.-J. DREXHAGE, *Zur wirtschaftlichen Situation*, cit., 87.

¹³¹ Su questi restauri informa anche un rapporto contenuto in P.Oxy. I 53/4, datato il 25 febbraio 316, relativo ai lavori di carpenteria.

¹³² Come aveva osservato Aristide Calderini, dal III secolo d.C., aumenta il numero degli analfabeti tra i lavoratori qualificati: A. CALDERINI, *Gli ἀγράμματοι nell'Egitto greco-romano*, in *Aegyptus*, XXX, 1959, 14-41.

di permettere al committente una scelta simile, assicurando al pittore un corrispettivo minimo per il lavoro.

Un altro papiro, P.Oxy LV 3791, rinvenuto anch'esso ad Ossirinco e datato all'anno successivo, cioè al 317/318 d.C., contiene un conto ufficiale per vari tipi di lavori nel quale appare nei vv. 2-3 un'annotazione sul pagamento effettuato nel mese di Tybi al pittore Artemidoro per i colori (ὑπὲρ τιμῆς χρωμάτων) e per le pitture dei simulacri divini (ζωγραφίας θείων χαρακτήρων), eseguite secondo l'ordine dei prefetti. Il pagamento al pittore era avvenuto precisamente tra il 27 dicembre 317 ed il 25 gennaio 318, sebbene il documento doveva essere stato compilato, con ogni probabilità, soltanto subito dopo la fine dell'anno, cioè dopo il 28 agosto 318 ed esso doveva riassumere, verosimilmente, le spese dell'intero anno. L'annotazione è seguita da tre altri appunti simili, relativi ai pagamenti versati alle corporazioni degli orafi, avvenuti nei mesi di Thoth, Phaophi e Mecheir, probabilmente in riferimento alla realizzazione delle statue o di altri oggetti d'oro. Nel prosieguo si trovano due altri conti, di cui uno dell'anno precedente, i dettagli dei quali non si sono, però, conservati.

Il testo mette in rilievo che i lavori erano eseguiti su ordine dei prefetti del pretorio (v. 3: κατὰ κέλευσιν τῶν ἐξοχω(ά)των ἐπάρχων) e siccome a quell'epoca la carica era rivestita da Petronio Anniano e da Giulio Giuliano¹³³, probabilmente a loro va attribuita l'iniziativa dell'opera: a quanto pare, dunque, il conto riguardava una commissione ufficiale da parte del municipio presso un pittore locale. Tale commissione era relativa, come si è detto, alla pittura di simulacri divini, espressione che potrebbe designare sia un'immagine sacra, sia un ritratto dell'imperatore, il quale in contesti simili è sempre designato con l'aggettivo θεῖος¹³⁴. La medesima locuzione appare in un documento proveniente dall'archivio degli Apioni datato all'anno 492 (SB VI 9152 = P.Eirene II 12 vv. 16-17: ἁγίων περιβόλων καὶ θείων χαρακτήρων καὶ πάσης οἰασθήποτε ἄλλης προσφυγῆς), ivi indicando, tuttavia, ogni tipo d'immagine, sia dipinta che scolpita, divina o dell'imperatore, che servisse da rifugio¹³⁵.

¹³³ CIL III 13734; ILS 8938.

¹³⁴ M. NOWICKA, *Le portrait dans la peinture antique*, Varsovie, 1993, 13, nt. 8.

¹³⁵ H. GERSTINGER, *Eine neue 'Appionenkunde' aus der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien (PER)*, in *Wiener Studien*, LXVI, 1953, 177.

Siccome le pitture furono commissionate dai prefetti, si potrebbe pensare ad un ritratto dell'imperatore o della sua famiglia, eseguito probabilmente secondo il modello ufficiale fornito dalla corte e ancora, vista la data del pagamento, si potrebbe presumere che l'ordinazione sia avvenuta in occasione dell'elevazione di Flavio Giulio Crispo, Valerio Liciniano Licinio e Flavio Claudio Costantino (Costantino II) alla dignità di Cesari, oppure in connessione con il primo o il secondo compleanno di Licinio Augusto, festeggiato nell'estate dell'anno 317 o 318. Per quest'ultimo fu allora eseguita una corona d'oro, ordinata probabilmente prima del 13 aprile 318 da Aurelio Antonio, *praeses Herculiae* in Ossirinco (cfr. P.Oxy. XLIII 3121). I pagamenti alle corporazioni degli orafi, elencati nel prosieguo del documento, riguarderebbero probabilmente, commissioni di statue, o di altri oggetti d'oro, eseguite nella medesima occasione.

Dal documento non risulta se la pittura fosse parietale oppure su tavola e inoltre, a causa della distruzione del margine destro del papiro, manca pure l'informazione sul prezzo, salva l'indicazione dell'unità monetaria, ossia i talenti. Resta pure incerto se la commissione abbracciasse una serie di quadri oppure una sola rappresentazione.

Le copie ufficiali dei ritratti imperiali, come quella commissionata nel presente documento, servivano da modelli iconografici per le copie esposte in quasi tutti gli edifici, sia pubblici che privati¹³⁶ e venendo esse prodotte in massa, la loro qualità lasciava spesso a desiderare, come attesta anche l'unico esempio di tale opera pervenuto sino ai nostri tempi, il tondo con un ritratto di Settimio Severo, accompagnato da Giulia Domna, Caracalla e Geta¹³⁷. Si può presumere, tuttavia, che le copie ufficiali, come quella menzionata in P.Oxy LV 3791, fossero invece di qualità superiore¹³⁸, perché ritratti di questo tipo, connessi

¹³⁶ TH. PEKÁRY, *Das römische Kaiserbildnis in Staat, Kult und Gesellschaft dargestellt anhand der Schriftquellen*, Berlin, 1985, 42-65.

¹³⁷ Berlin, Antikenmuseum Inv. Nr. 31329, cfr. K. PARLASCA, *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano. Ritratti di mummie*, II, Roma, 1977, n. 390; Z. KISS, *Études sur le portrait impérial en Egypte*, Varsovie, 1984, 78-79, fig. 200; A. ŁUKASZEWICZ, *ΑΞΙΠΛΑΕΙΟΝ*, in *ZPE*, LXVII, 1987, 109-110; M. NOWICKA, *Le portrait*, cit., 37-39; *Id. Le tondo de Septime Sévère et les techniques de peinture des portraits antiques*, in *Archeologia*, XLV, 1994, cit., 99-102.

¹³⁸ Diversamente H.-J. DREXHAGE, *Zur wirtschaftlichen Situation*, cit., 78, il quale dubita che l'alta qualità sia la regola nelle copie ufficiali.

con il culto imperiale, svolgevano una funzione importante durante le festività ufficiali¹³⁹.

I due documenti sopra menzionati, P.Oxy. LV 3791 e P.Oxy. VI 896, provengono dalla stessa città e sono databili, al massimo, a due anni di distanza ed è conseguentemente lecito presumere che in entrambi si trattasse del medesimo pittore Aurelio Artemidoro, figlio di Arsinous¹⁴⁰. Considerando, peraltro, che entrambi i documenti riguardavano commissioni ufficiali, si potrebbe supporre che Artemidoro, nonostante fosse probabilmente un pittore locale di Ossirinco, era in grado di garantire un'alta qualità di esecuzione.

Nel papiro P.Oxy. LV 3791, la somma rilasciata al pittore gli era dovuta a due titoli, ὑπὲρ τιμῆς χρωμάτων da un lato e ὑπὲρ ζωγραφίας dall'altro: viene distinto, quindi, tra il costo dei colori e la retribuzione della pittura, cosa che similmente avviene nel calcolo preventivo di P.Oxy. VI 896, in cui il costo dei colori (τιμὴ χρωμάτων) è separato dal corrispettivo per il lavoro (ζωγραφία ὄλων ἔργον), mentre rileva che nessuno di questi documenti preveda un corrispettivo in natura accanto a quello in denaro, seppure dall'editto di Diocleziano risulti che, durante il periodo lavorativo, al pittore spettasse di regola anche il vitto.

Il costo dei pigmenti è designato in entrambi i casi con la parola τιμή, cioè valore o prezzo ed inoltre, sembra che esso venga menzionato per ottenerne il rimborso dal committente. La retribuzione del lavoro non viene invece indicata, in P.Oxy. LV 3791, con alcun termine particolare, mentre dall'espressione ὑπὲρ τιμῆς χρωμάτων καὶ ζωγραφίας θείων χαρακτῆρων non risulterebbe che τιμή si riferisse anche al corrispettivo per il lavoro. Nel documento P.Oxy. VI 896, invece, tale corrispettivo era indicato probabilmente con il termine μισθός, trattandosi, tuttavia, di una ricostruzione congetturale di un testo danneggiato¹⁴¹. Dal contesto si evincerebbe che il pittore venisse pagato non a giornata, come previsto nell'editto diocleziano, ma invece per l'esecuzione del lavoro: in P.Oxy. VI 896 per l'intera opera pittorica, e in P.Oxy. LV 3791 per la pittura dei tratti divini. L'ammontare del cor-

¹³⁹ H. GERSTINGER, *Eine neue Appionenurkunde*, cit., 169-177; A. ŁUKASZEWICZ, *ΑΞΙΠΛΑΕΙΟΝ*, cit., 110.

¹⁴⁰ E. DOXIADIS, *The Mysterious Fayum Portraits*, cit., 89; H.-J. DREXHAGE, *Zur wirtschaftlichen Situation*, cit., 88.

¹⁴¹ A.S. HUNT - C.C. EDGAR, *Select Papyri*, II, Cambridge, 1977, 440, *ad v.* 16.

rispettivo non è, quindi, rapportato ad un prodotto finale – perché in tal caso i materiali vi sarebbero incorporati –, ma all'attività artigianiana, e i conti sembrerebbero rispecchiare non un contratto unico, ma due contratti, di cui l'uno riguarderebbe i materiali e l'altro il lavoro. Questa costruzione si avvicina in modo significativo a quella che, secondo la notizia gaiana (Gai 3.147), fu proposta contro l'opinione dominante da Cassio, secondo il quale, se i materiali fossero forniti dall'artigiano, sarebbe conclusa la vendita dei materiali da una parte e la locazione d'opera dall'altra. La soluzione cassiana, criticata spesso nella romanistica come artificiosa e complicata¹⁴², si ritrova, quindi, nella prassi contrattuale del IV secolo d.C., come già nei documenti dell'età tolemaica e, di conseguenza, sembrerebbe essere uso comune, sia nella cultura ellenistica che nella romana, quello di calcolare la retribuzione del lavoro separatamente dal costo dei materiali, in modo da assicurare all'artigiano un corrispettivo adeguato.

Due altri documenti attestano la retribuzione in denaro per le opere pittoriche: il primo è P.Harr. I 97 verso, datato da Nikolaos Gonis al IV secolo d.C.¹⁴³, che contiene un elenco di spese, tra cui anche il pagamento di centoventiquattro talenti e cinquecento denari ai pittori (v. 12), siffatte somme riferendosi al sistema monetario successivo all'inflazione del tardo terzo secolo. Il documento non fornisce nessuna informazione esplicita circa il carattere del lavoro, ma l'impiego di più pittori indurrebbe a pensare a decorazioni parietali¹⁴⁴. L'altro documento, SB I 4904, datato al IV-VII secolo d.C. e proveniente dal nomo Arsinoites, contiene una ricevuta di pagamento per i lavori all'encausto effettuati in un ospedale, sprovvista, purtroppo, di un'indicazione circa l'ammontare della mercede.

Sebbene i documenti analizzati in precedenza non menzionino nessun corrispettivo in natura, esso viene attestato nella maggioranza degli ordini e ricevute del periodo che va dal IV al VII secolo d.C.¹⁴⁵;

¹⁴² A. CORBINO, *La commissione di anelli all'orefice su materiali da lui forniti. Una controversia tra 'prudentes' della prima età imperiale*, in *Nozione formazione e interpretazione del diritto dall'età romana alle esperienze moderne. Ricerche dedicate al Professor Filippo Gallo*, I, Napoli, 1997, 139-156.

¹⁴³ N. GONIS, in *Tyche*, XIII, 1989, 262.

¹⁴⁴ J.E. POWELL, *The Rendel Harris Papyri of Woodbrooke College. Birmingham*, I, Cambridge, 1936, 83.

¹⁴⁵ H.-J. DREXHAGE, *Zur wirtschaftlichen Situation*, cit., 90.

peraltro, tutte le ipotesi di prestazione in natura riguardavano l'obbligo supplementare del committente di assicurare il vitto al pittore durante i lavori, dovendosi, quindi, ammettere che, di regola, almeno una parte del pagamento avvenisse in natura, in adesione al tenore dell'editto diocleziano, secondo cui i pittori venivano retribuiti con paga giornaliera e vitto. A fronte delle quantità dei prodotti alimentari forniti, non si può pensare che si trattasse di un compenso completo in natura, bensì si doveva trattare unicamente di una prestazione supplementare al pagamento pecuniario. Nel contesto delle retribuzioni per le attività artigianali, i documenti della prassi provinciale testimoniano frequentemente prestazioni in natura¹⁴⁶, consistenti in vino, olio o grano e dal momento che sia i documenti relativi a pitture su tavola, sia quelli relativi a pitture parietali menzionano la prestazione del vitto, sembrerebbe che essa fosse indipendente dalla circostanza che il lavoro si svolgesse presso il domicilio del committente.

Un papiro proveniente dal nomo Hermopolites, BGU I 34 col. III, datato intorno all'anno 322 d.C.¹⁴⁷, contiene un elenco di varie spese e fra queste appare un'annotazione (col. III, v. 27) in cui si dice che al pittore Eudaimo è stata fornita una brocca cnidia di vino. Il documento proviene dall'archivio di Aurelia Charite¹⁴⁸, tra le cui spese rientra anche il pagamento al pittore (col. III, v. 24)¹⁴⁹ e, dato che l'elenco registra varie uscite relative ad attività funerarie, come per esempio la retribuzione in vino per i ἐξωπολίται¹⁵⁰ (col. II vv. 21 e 31, col. III vv. 7 e 16 col. IV v. 4), θρηνητοί¹⁵¹ (col. II v. 2 e col. IV v. 4) e νεκροτάφοι¹⁵² (col. IV vv. 8, 11 e 17), il documento veniva ricollegato in letteratura ad una corporazione di esercenti le pompe funebri¹⁵³.

¹⁴⁶ TH. MAYER-MALY, *'Locatio conductio' eine Untersuchung zum klassischen römischen Recht*, Wien, 1956, 138, nt. 48.

¹⁴⁷ K.A. WÖRPER, *Das 'Aurelia Charite' Archiv*, Zutphen, 1980, 93.

¹⁴⁸ Una parte del documento, col. IV v. 23-31, fu probabilmente scritta da lei stessa (cfr. K.A. WÖRPER, *Das Aurelia Charite Archiv*, cit., 2, 10, 93).

¹⁴⁹ Nel documento si distingue tra le spese di Charite (Χαρίτη) e quelle del proprietario terriero (τῆ γροῦχῶ): cfr. K.A. WÖRPER, *Das 'Aurelia Charite' Archiv*, cit., 93.

¹⁵⁰ T. DERDA, *Necropolis Workers in Graeco-Roman Egypt in the Light of the Greek Papyri*, in *JJP*, XXI, 1991, 34-35.

¹⁵¹ T. DERDA, *Necropolis Workers*, cit., 33-34.

¹⁵² T. DERDA, *Necropolis Workers*, cit., 26-31.

¹⁵³ H.C. YOUTIE, *Scriptunculae*, I, Amsterdam, 1973, 93; T. DERDA, *Necropolis Workers*, cit., 35; in senso contrario K.A. WÖRPER, *Das Aurelia Charite Archiv*, cit., 93.

Più semplice sembra, tuttavia, l'ipotesi di un elenco delle spese sostenute da Aurelia Charite per un funerale, tra cui rientrerebbe anche il pagamento al pittore, presso il quale sarebbe stato commissionato il ritratto del defunto. Una brocca di vino fornita all'artigiano non poteva, tuttavia, costituire l'intero pagamento, ma soltanto una prestazione supplementare.

Un altro papiro in cui un pittore viene retribuito con il vino è P. Lond. I 113 9 b (p. 221) = SPP VIII 1159, proveniente da Arsinoe, contenente un ordine di Elia al fratello presbitero Pousi (τῷ ἀδελφῷ Πουσι πρεσβυτέρῳ) di fornire ad un pittore due *chor* di vino. Il documento datato al VII secolo d.C. porta la data del 10 Pharmuthi della seconda indizione ed in esso è interessante la clausola δὶ ἐμοῦ, che costituirebbe conferma ufficiale dell'autenticità del documento. Pousi era probabilmente un monaco che, eseguendo ordini di retribuzione in vino, può essere identificato con il responsabile della cantina nel monastero per il quale venivano eseguite le pitture¹⁵⁴; la commissione si sarebbe svolta, quindi, nell'ambiente cristiano, dato che induceva Karl Wessely ad ipotizzare commissioni di pitture a carattere religioso¹⁵⁵.

La retribuzione dei lavori pittorici per mezzo di prodotti alimentari è attestata anche da un papiro da Antinoopolis, pubblicato recentemente da Hermann Harrauer e da Rosario Pintaudi (P.Horak 21), risalente al V secolo d.C. e contenente un conto, rilasciato per un pittore di nome Giuliano. Il testo è preceduto dalla sigla X(ριστός) Μ(αρίας) Γ(έννα)¹⁵⁶, dato che suggerirebbe anche per questa commissione lo svolgimento nell'ambiente cristiano. L'autore del conto, che a nome del suo padrone Teodosio (τοῦ κυρίου μου Θεοδοσίου) aveva sostenuto varie spese a favore del pittore Giuliano, rimane anonimo e probabilmente fornisce, in quanto imprenditore, all'artigiano impiegato da Teodosio il vitto e i materiali necessari per eseguire le pitture. Gli editori, poi, rendendo la parola *λόγος* come 'Geschäftskonto', sottolineano il carattere imprenditoriale del rapporto.

¹⁵⁴ K. WESSELY, *Griechische Papyri des British Museum*, in *Wiener Studien. Zeitschrift für klassische Philologie*, IX, 1887, 277.

¹⁵⁵ K. WESSELY, *Griechische Papyri*, cit., 276-277.

¹⁵⁶ Secondo l'interpretazione di T. DERDA, *Some Remarks on the Christian Symbol XMT*, in *JJP*, XXII, 1992, 21-27.

Il papiro menziona i pagamenti effettuati nel corso di quattro mesi, dal 5 Choiak fino al 20 Famenoth e costituisce, quindi, probabilmente un conto parziale (che veniva rilasciato proprio ogni quattro mesi), non idoneo in quanto tale a rispecchiare la durata complessiva dei lavori. Le spese ammontano a tre *nomismata* e novantatré e mezzo *keratia*, dei quali Teodosio aveva pagato all'imprenditore una parte, dovendogli ancora cinque *nomismata*; sembra, dunque, che vi fossero anche altre spese non comprese nel conto. Tra i beni forniti al pittore si trovavano soprattutto prodotti alimentari, in particolare vino, carne e pistacchi, che costituivano probabilmente parte del compenso, in più gli erano stati forniti dei materiali di lavoro: un blocco di legno, pece ed oggetti designati come *kentria*. Il blocco serviva per ricavarne una o più tavole da dipingere, oppure per eseguire una statua che successivamente venisse dipinta, sebbene contro quest'ultima idea si può osservare come venga menzionato soltanto il pittore e non uno scultore. Infatti, se la parola *kentria*, difficilmente traducibile in questo contesto, fosse adoperata nel senso di scalpelli da scultori, ciò potrebbe corroborare l'ipotesi della scultura dipinta, ma quest'interpretazione sembra comunque poco probabile, perché accanto ai *kentria* sono indicate le quantità (dieci mine, v. 10 e un *askalonion*, v. 11) e sembrerebbe forse più plausibile pensare che il termine indichi le punte per scrivere, utilizzate per i disegni preparatori.

In due documenti (PSI VII 784 = S.P. I 178 e SPP VIII 1160 = SPP XX 196 = SB I 5297), relativi al compenso per la pittura su tavola, il pagamento in natura accompagna un *μισθός* in denaro; sebbene il termine *μισθός* avesse un significato molto vasto, che si estendeva dalla paga militare all'onorario del medico¹⁵⁷, si collegava, tuttavia, sempre con il lavoro a contratto, ed il contratto ellenistico di *μισθωσις* – che corrispondeva grosso modo alla *locatio conductio* romana¹⁵⁸ – comprendeva varie fattispecie, dall'affitto di fondi rustici al tirocinio e all'ingaggio di artisti, ma nel caso del pittore doveva equivalere so-

¹⁵⁷ É. WILL, *Notes sur ΜΙΣΘΟΣ*, in J. BINGEN, G. CAMBIER, G. NACHTERGAEL (eds.), *Le monde Grec. Pensée, littérature, histoire, documents. Hommages à Claire Préaux*, Bruxelles, 1975, 426-438. A. BISCARDI, *Contratto di lavoro e 'misthosis' nella civiltà greca del diritto*, in *RIDA*, XXXVI, 1989, 90-91.

¹⁵⁸ H.-A. RUPPRECHT, *Introduzione*, cit., 121.

stanzialmente ad un contratto d'opera¹⁵⁹. La dottrina moderna si è sforzata di dimostrare, similmente a come avvenne per la *locatio conductio*, la concezione unitaria della *μισθωσις*¹⁶⁰ e, in particolare, secondo Arnaldo Biscardi, la sua radice andrebbe ricercata nel contratto di lavoro libero, sia subordinato sia autonomo, che solo successivamente sarebbe esteso all'affitto di cose mobili e di fondi rustici. L'elemento essenziale del contratto sarebbe consistito nella retribuzione (*μισθός*), che serviva non soltanto ad assicurare al lavoratore mezzi di sostentamento, ma anche a remunerare il suo lavoro in base alla qualità¹⁶¹.

Il primo documento, proveniente da Ossirinco (PSI VII 784 = Sel.Pap. I 178), contiene un ordine di pagamento effettuato il 18 gennaio del 362 d.C. Il suo autore, Zoilos, ordina in una lettera all'amministratore Agatodaimo di pagare al pittore Heracleides, come compenso per il ritratto (*ὑπὲρ μισθοῦ εἰκόνας*), un'*artaba* di grano e due brocche cnidie di vino: il corrispettivo, indicato con il termine *μισθός*, constava, quindi, di generi alimentari. Alla fine si trova l'annotazione *ὁ αὐτὸς σεσημειώμα*, che confermerebbe l'esecuzione dell'ordine. Dal momento che un'*artaba* di grano si trova spesso nei documenti come una tipica paga mensile, si può presumere che i lavori siano durati un mese, oppure che l'ordine riguardasse una rata mensile di un pagamento complessivo e, trattandosi di un ritratto, forse di Zoilos stesso, la prima ipotesi sembrerebbe apparire la più convincente: le indicazioni si traggono dall'impiego della parola *εἰκών*, con cui, fino al V secolo d.C., si indicavano i vari tipi di ritratti¹⁶².

Il secondo documento (SPP VIII 1160 = SPP XX 196 = SB I 5297) contiene un ordine di pagamento, emesso ad Arsinoe e datato al VI secolo d.C., il cui autore, probabilmente anche committente, rimane anonimo. Il destinatario dell'ordine è Georgio, collettore delle tasse in vino, al quale viene chiesto di pagare ai pittori, che avranno eseguito le immagini del sovrano, un *lak* di vino quale compenso (*μισθός*)

¹⁵⁹ J. HERRMANN, *Bemerkungen zu den μισθωσις-Urkunden der Papyri Michaeliadae*, in *CbdE*, LXIII, 1957, 121-129.

¹⁶⁰ R. TAUBENSCHLAG, *The Law*, cit., 354-385; O. MONTEVECCHI, *La papirologia*, Torino, 1973, 214-219; H.-A. RUPPRECHT, *Introduzione*, cit., 121-122.

¹⁶¹ A. BISCARDI, *Contratto di lavoro*, cit., 89-95.

¹⁶² M. NOWICKA, *Le portrait*, cit., 14-15.

per il lavoro fatto durante il mese di Phaophi della terza indizione e tale quantità andrà detratta dalle loro tasse per la stessa indizione. L'esecuzione dell'ordine viene confermata dall'annotazione: 'questo fa un *lak* di vino e non più'. Il documento riguarda, probabilmente, la retribuzione corrisposta per una copia ufficiale del ritratto imperiale¹⁶³ e sebbene l'espressione *εἰκὼν τοῦ δεσπότητος ἡμῶν*, "immagine del nostro sovrano", possa riferirsi anche ad una rappresentazione divina, nella lettera mancano riferimenti all'ambiente cristiano ed appare più opportuno ritenere che qui si tratti delle copie ufficiali di un ritratto dell'imperatore, come farebbe pensare anche la realizzazione del pagamento tramite il collettore delle tasse. La quantità del vino dovuto è espressa in un'unità egiziana, il *λακ*, uguale a circa un litro, mentre non è chiaro se il pagamento costituisca una rata mensile oppure la retribuzione complessiva per i lavori che abbiano avuto tale durata.

In un altro documento, BGU III 965 (=SPP VIII 893=SB XXII 15740), datato al VI secolo d.C., il compenso in natura fornito al pittore viene, invece, indicato come *τροφή* e pagato mensilmente come parte dell'*ὄψωνιον*, secondo una modalità di retribuzione che riguardava gli artigiani impiegati per i lavori di durata in base ai contratti conclusi a tempo determinato e non per l'esecuzione dell'opera.

Il papiro appartiene al cosiddetto archivio dell'*ἐλαιουργός* Sambas di Arsinoites, il quale abbraccia circa venti ordini di pagamento rilasciati da un certo Theon ed è probabilmente connesso con una grande proprietà fondiaria, tanto da prendere il suo nome da Sambas, un produttore d'olio¹⁶⁴. Nell'archivio mancano, tuttavia, i documenti relativi ai pagamenti fatti ai lavoratori agrari¹⁶⁵, mentre gli ordini di pagamento a favore degli artigiani indicano sempre il lavoro svolto. In una lettera Theon ordina a Sambas di pagare tre *zestas* d'olio al pittore Isione come compenso per un mese (*τροφή μηνός*), e alla fine del documento si trova un'annotazione, scritta probabilmente da un'altra mano, che confermerebbe l'adempimento e la data del 18 Mesore

¹⁶³ K. WESSELY, *Griechische papyri*, cit., 277.

¹⁶⁴ F. MITTHOF - A. PAPATHOMAS, *Das Archiv des ἐλαιουργός Sambas, Unterhaltszahlungen in Öl an die Bediensteten eines Gutes (Arsinoites; 6. Jh.n.Chr.)*, in *ZPE*, CIII, 1994, 59-60; F. MORELLI, *Olio e retribuzioni nell'Egitto tardo (V-VIII d.C.)*, Firenze, 1996, 13-20.

¹⁶⁵ F. MORELLI, *Olio*, cit., 14.

all'inizio della quattordicesima indizione¹⁶⁶; una parte degli editori ricostruisce nel prosieguo una firma, proveniente da una terza mano, attribuendola a Sambas stesso¹⁶⁷.

I documenti dell'archivio constano solitamente di cinque elementi: un simbolo sopra il testo, il testo con la data, il segno d'esecuzione, la firma e la sigla¹⁶⁸. L'ordine di pagamento al pittore ne contiene, tuttavia, soltanto tre: il testo, la data e la firma. Di regola i testi dell'archivio sono muniti anche di un segno d'esecuzione, il quale manca nel caso del pittore, senza che ciò debba essere interpretato come un pagamento mancato. Dal momento che il testo è stato, come spesso è accaduto, cancellato per annullarlo con strisce orizzontali sulla scrittura, è lecito presumere che il pagamento sia stato effettuato¹⁶⁹. Si può presumere, altresì, che i documenti fossero redatti in due fasi: nella prima uno scriba avrebbe scritto il testo che poi, nella seconda, sarebbe stato autenticato dal capo d'ufficio, e la comparazione della scrittura con gli altri documenti dell'archivio permetterebbe di attribuirlo allo scriba Pusi¹⁷⁰.

Theon, che ordina il pagamento, non reca alcun titolo ufficiale inducendo, anche in considerazione del contenuto dei documenti, ad ipotizzare l'esistenza di una tenuta privata di cui egli era l'amministratore¹⁷¹. Gli *ἐλαιουργοί* appaiono spesso nei documenti papiracei o come destinatari degli ordini di pagamento oppure nel più generico contesto della fornitura d'olio¹⁷². Di conseguenza, è probabile che la loro attività non consistesse soltanto nella produzione d'olio, ma anche nell'esecuzione di pagamenti per conto altrui. Sebbene dall'archivio non sia possibile dedurre in modo univoco il tipo di rapporto esi-

¹⁶⁶ BGU, III, 965.

¹⁶⁷ SB XXII 15740; F. MITTHOF - A. PAPATHOMAS, *Das Archiv des 'elaiurgos'*, cit., 67.

¹⁶⁸ F. MITTHOF - A. PAPATHOMAS, *Das Archiv*, cit., 54.

¹⁶⁹ F. MITTHOF - A. PAPATHOMAS, *Das Archiv*, cit., 54.

¹⁷⁰ F. MITTHOF - A. PAPATHOMAS, *Das Archiv*, cit., 53-56.

¹⁷¹ F. MITTHOF - A. PAPATHOMAS, *Das Archiv*, cit., 60.

¹⁷² BGU III 960=SPP VIII 888; BGU III 961=SPP VIII 889; BGU III 962=SPP VIII 890; BGU III 963=SPP VIII 891; BGU III 964=SPP VIII 892; BGU III 966=SPP VIII 894; BGU III 967=SPP VIII 895; BGU III 968=SPP VIII 896; SB XII 10808; SPP VIII 955; P.Alex. 31+32; P.Princ. II 86; SPP III 72, P.Alex. 223; SPP XX 212; P.Masp. II 67142 I 7; P.Goth. 18,16; P.Masp. II 67147 I 10.

stente tra Theon e Sambas, Fritz Mitthof e Amphilochios Papatomas suppongono che Theon mantenesse presso il produttore d'olio un conto, in relazione al quale furono emessi gli ordini di pagamento¹⁷³, in una situazione forse simile a quella prospettata dal P.Horak 21, nel senso che Theon avrebbe tenuto presso Sambas una specie di 'Geschäftskonto', il quale gli sarebbe servito per pagare la τροφή ai suoi lavoratori.

Il pagamento di τροφή in olio avrebbe costituito una parte del compenso completo designato, come attesta un altro testo dell'archivio, BGU III 962, attraverso il termine *ὀψώνιον*. Dalla maggioranza dei documenti recanti informazioni sul periodo di pagamento, risulta che l'*ὀψώνιον* spettasse ai lavoratori di durata e con tale termine veniva indicato l'intero corrispettivo, mentre la retribuzione parziale veniva indicata come τροφή. In un unico testo, che omette la durata del periodo di pagamento, appare invece il termine *salarium*, in forza del quale si può presumere un pagamento unico in base ad un contratto d'opera. Riassumendo, nell'archivio dell'*ἐλαιουργός* Sambas, i lavoratori stabili sarebbero stati retribuiti con un *ὀψώνιον* diviso in τροφή, mentre i lavoratori a contratto, in particolare quelli impiegati in base al contratto d'opera, con un *salarium*¹⁷⁴.

Non è chiaro, tuttavia, in che misura questa terminologia fosse consolidata, poiché la divisione dell'*ὀψώνιον* in τροφή pare ignota all'archivio di Eronino¹⁷⁵ dove il termine *ὀψώνιον* risulta designare il salario mensile consistente, di regola, in una somma di denaro fissa ed in una razione di cibo (grano oppure olio), mentre le persone impiegate soltanto a tempo determinato ricevono il *μισθός*¹⁷⁶.

Il pittore impiegato da Theon apparteneva ai lavoratori stabili della tenuta, dato che il documento gli attribuisce un pagamento della τροφή, ossia di una parte dell'*ὀψώνιον*, ed inoltre, il pagamento previsto per trentacinque o trentasei giorni era avvenuto quasi contemporaneamente con l'inizio del periodo lavorativo. Il pittore aveva a di-

¹⁷³ F. MITTHOF - A. PAPATHOMAS, *Das Archiv*, cit., 60-61.

¹⁷⁴ F. MITTHOF - A. PAPATHOMAS, *Das Archiv*, cit., 62.

¹⁷⁵ J. BINGEN, *Documents provenant des Archives d'Héroninos*, in *CbdE*, XLIX, 1950, 87-101; O. MONTEVECCHI, *La papirologia*, cit., 256.

¹⁷⁶ D. RATHBONE, *Economic Rationalism and Rural Society in Third-Century A.D. Egypt*, Cambridge, 1991, 91-92.

sposizione circa un dodicesimo sestario d'olio al giorno¹⁷⁷, risultando così tra le più alte τροφή nella tenuta¹⁷⁸. La quota giornaliera calcolata per il pittore è determinata anche dal fatto che, alla fine del Mesore, vi erano le ημέραι ἐπογόμεναι, ossia cinque giorni non lavorativi, normalmente omessi nel calcolo delle retribuzioni condotto su base mensile¹⁷⁹.

Vista la somiglianza della tecnica lavorativa nell'ambito delle attività pittoriche, vi rientrerebbe anche l'esecuzione delle decorazioni dipinte nei manoscritti, indicata nella lingua greca con il verbo κοσμεῖν¹⁸⁰ e due ulteriori documenti attesterebbero l'attività di un κοσμητής, artigiano specializzato in questo mestiere.

Il papiro SB XIV 11858 contiene una lettera, in cui il presbitero Heracleio dichiara in prima persona (ὁμολογῶ) di aver ricevuto un libro per decorarlo (vv. 1-2: ἐσχικέναι παρά σου τὴν βιβλὸν εἰς κόσμησιν), sotto la condizione di restituirlo entro un mese senza ritardo¹⁸¹. L'interpretazione di κοσμεῖν nel senso di miniare è stata messa in dubbio nella dottrina moderna, che ha proposto di associare il verbo invece – in base ad altri significati, tra cui quello di ricamare¹⁸² – alla decorazione della rilegatura¹⁸³; tuttavia, dato il contesto in cui il termine appare nel presente documento, sembrerebbe più convincente l'interpretazione, proposta da George Parássoglou, di intendere il verbo come relativo alla decorazione miniata¹⁸⁴. Inoltre, tale spiegazione verrebbe confermata da P.Colon. Inv. Nr. 10.213 (= SB Kopt. II 845), dove il medesimo termine greco in traslitterazione indica, in un contesto analogo, le illustrazioni di un manoscritto. Purtroppo, il documento SB XIV 11858, che è privo di data, viene soltanto approssimativamente attribuito, in base al suo tipo di scrittura, al IV-V secolo d.C., mancando, però, informazioni sul committente, sul titolo del libro e sul costo del lavoro, così da essere lecito ipotizzare che si tratti

¹⁷⁷ F. MITTHOF - A. PAPATHOMAS, *Das Archiv*, cit., 67.

¹⁷⁸ F. MITTHOF - A. PAPATHOMAS, *Das Archiv*, cit., 63.

¹⁷⁹ F. MORELLI, *Olio*, cit., 131.

¹⁸⁰ H.-J. DREXHAGE, *Zur wirtschaftlichen Situation*, cit., 78-79.

¹⁸¹ G.M. PARÁSSOGLU, *A Book Illumination in Byzantine Egypt*, in *Byzantion*, XLIV, 1974, 366, tav. II.

¹⁸² A. SOLDATI, *L'illustrazione libraria*, in *Le tre vite*, cit., 132.

¹⁸³ Un'opinione di T.C. Skeat menzionata da G.M. PARÁSSOGLU, *A Book Illumination*, cit., 366, nt. 3.

¹⁸⁴ G.M. PARÁSSOGLU, *A Book Illumination*, cit., 363-366.

di una lettera la quale, in maniera informale, confermerebbe un contratto stipulato in precedenza.

Il confronto con un altro papiro, il P.Yale inv. 413, rivelerebbe che il documento, redatto in forma della ὁμολογία, è stato scritto dal presbitero Aurelio Eraclio, lavoratore dello scrittorio di un monastero. Il fatto che egli appaia nel papiro come testimone di un diritto di pegno costituito su un libro¹⁸⁵, lascerebbe supporre che egli si occupasse di libri per professione, pur parendo comunque poco probabile che egli lavorasse come miniatore. Non convince la supposizione di Parássoglou che Eraclio fosse un miniatore indipendente, legato ad uno scrittorio in modo informale¹⁸⁶ e, attesa la sua carica di presbitero e la funzione di testimone ad un contratto, occorrerebbe identificarlo piuttosto come sovrintendente di uno scrittorio in cui venivano eseguite le miniature. Questo spiegherebbe anche la sua posizione nel contratto analizzato, in cui egli si obbligava, anziché a decorare il libro di propria mano, a lasciarlo decorare da uno dei suoi dipendenti.

Il documento conferma, inoltre, l'informazione nota da altre fonti, secondo cui il lavoro su un manoscritto miniato era un lavoro specializzato, poiché il testo veniva scritto da un copista, mentre le decorazioni erano dipinte da un κοσμητής.

Un punto di confronto per il documento sopra menzionato è fornito da un papiro copto, P.Colon. Inv. Nr. 10.213 (= SB Kopt. II 845), datato in base alla scrittura al V-VI secolo d.C., che pure concerne la commissione della decorazione di un libro, designata per mezzo della medesima parola greca: κοσμεῖν.

In una lettera, il committente si rivolge a due monaci, Colute e Timoteo, con la richiesta di curare la decorazione del codice che riceveranno: «Vedete di decorare il libro che vi ho spedito. Badate bene alle sue carte, scegliete quelle buone e non le incidete, come ho detto ad Hylias. Date il libro per decorare ad uno che dipinge bene e, quando sarà pronto, prima che io vada al Nord, mandatelo al Sud». Siccome la lettera è scritta su un rifiuto di pergamena di ottima qualità, con caratteri regolari, tipici della scrittura libraria, l'editore presume che il committente sia un copista¹⁸⁷. Atteso che ai monaci veniva

¹⁸⁵ G.M. PARÁSSOGLU, *A Book Illumination*, cit., 363-365.

¹⁸⁶ G.M. PARÁSSOGLU, *A Book Illumination*, cit., 365.

¹⁸⁷ M. WEBER, *Zur Ausschmückung koptischer Bücher*, in *Enchoria*, III, 1973, 54.

lasciata la scelta delle pagine migliori, è lecito presumere che il testo non fosse stato ancora scritto ed inoltre, dal documento si evince che, similmente al testo greco, il committente non avrebbe ordinato loro di eseguire il lavoro personalmente, ma di farlo eseguire da un decoratore, designato come κοσμητής, specificando, in un'annotazione aggiunta alla fine, i motivi richiesti: «dite al decoratore di fare piccoli ornamenti, porte oppure cerchi». L'argomentazione di Manfred Weber, secondo cui la parola κοσμεῖν avrebbe designato esclusivamente le decorazioni di tutta la pagina, non combacia con quest'annotazione, poiché sembra, piuttosto, che il termine si riferisse generalmente alle decorazioni dipinte, sia a quelle figurative d'intera pagina sia a quelle puramente ornamentali.

Come nella lettera precedente, la commissione risale ad un ambiente cristiano ed i due monaci, ai quali era stato chiesto di curare la decorazione del volume, si trovavano probabilmente in un monastero femminile, perché il committente porgeva i suoi saluti anche alla madre superiore¹⁸⁸; manca, però, qualsiasi informazione sul committente dell'intero codice, seppure sia probabile che si trattasse proprio di un monastero¹⁸⁹.

Dunque, in entrambi i documenti il decoratore riceve il libro da dipingere non dal committente dell'intero codice, ma dal copista o dal sovrintendente dello scriptorio in cui verrà eseguito il testo. Probabilmente il lavoro su un libro si svolgeva, quindi, in collaborazione tra il miniatore ed il copista che, essendo responsabile per l'intero lavoro nei confronti del committente, subcommissionava la decorazione ad un miniatore. Sembrerebbe che una divergenza nell'organizzazione del lavoro tra la pittura e la decorazione pittorica dei manoscritti consistesse nel fatto che il codice veniva spedito al decoratore, mentre il pittore viaggiava in cerca di lavoro.

Un documento oltremodo interessante, relativo alla produzione dei manoscritti miniati nel V secolo d.C., è costituito dal frammento dell'Itala di Quedlinburg¹⁹⁰, eseguita probabilmente a Roma nel me-

¹⁸⁸ M. WEBER, *Zur Ausschmückung*, cit., 55.

¹⁸⁹ M. WEBER, *Zur Ausschmückung*, cit., 56.

¹⁹⁰ Staatsbibliothek Berlin, MS. Theol. Lat. fol. 485, cfr. H. DEGERING - A. BOECKLER, *Die Quedlinburger Italafragmente*, Berlin, 1932.

desimo scriptorio del Vergilio Vaticano¹⁹¹. Le poche carte del manoscritto rimasteci contengono, su una facciata, il testo, mentre sull'altra le miniature ordinate in gruppi di quattro: sia la prospettiva ed il chiaro-scuro, sia l'iconografia farebbero ritenere che, dal punto di vista artistico, le miniature appartenessero alla tradizione romana, mentre il dato che soltanto poche scene siano state eseguite secondo uno schizzo preliminare, mentre la maggior parte sia stata dipinta direttamente, testimonierebbe una grande abilità del miniatore. Gli episodi rappresentati vengono muniti di esplicazioni destinate al lettore e, oltre a queste, nel posto riservato alle miniature, si trovano indicazioni dettagliate per il miniatore ancora oggi leggibili, riguardanti le scene da dipingere¹⁹². Probabilmente queste informazioni si riferivano a modelli rappresentativi, nei limiti dei quali il miniatore era libero di creare decorazioni secondo il proprio stile, poiché egli non interpretava il testo autonomamente, ma realizzava un progetto del committente.

Tra i documenti relativi alle commissioni dei pigmenti, si trova un elenco, scritto su un rifiuto di pergamena, che menziona le piccole quantità di vari colori, probabilmente compilato da un miniatore (MPER XIII 13) del VI/VII secolo d.C.¹⁹³; occorre però osservare che il documento, pur essendosi preservato per intero, è sprovvisto di prezzi e perciò non si tratterebbe di un conto, ma più probabilmente dell'ordinazione fatta da un decoratore. Sembra che i decoratori acquistassero, quindi, i materiali per conto proprio, conformemente alla mancanza delle informazioni sulla fornitura e sul costo dei materiali nei due documenti precedenti.

Sulla base dei papiri, si possono identificare due modalità di retribuzione dei pittori, l'una che fa riferimento all'opera realizzata, l'altra, più rara, che si basa sul periodo di tempo trascorso a svolgerla. A proposito dei pittori su tavola, i documenti attestano unicamente contratti d'opera designati come μίσθωσις, sebbene dal P. Oxy. VI 896 risulti che anche le pitture parietali erano, a volte, commissionate in forma del contratto d'opera.

L'usanza di fornire vitto agli artigiani, esplicitamente confermata dalle fonti a partire dall'inizio del IV secolo d.C., era, a quanto pare,

¹⁹¹ A. SOLDATI, *L'illustrazione*, cit., 138.

¹⁹² M. NOWICKA, *Antyczna księżka ilustrowana*, Wrocław, 1979, 170-171.

¹⁹³ Cfr. *supra*, 223.

molto più antica e, probabilmente, non limitata all'Egitto. Data la quantità in cui venivano consegnati ai lavoratori i generi in natura, si trattava di razioni alimentari, ma non dell'intero corrispettivo per il lavoro eseguito¹⁹⁴.

¹⁹⁴ F. MORELLI, *Olio*, cit., 1-2, 133.

CONCLUSIONI

La ricerca condotta permette di constatare come la controversia giurisprudenziale sulla *tabula picta* si riconnettesse a vari aspetti organizzativi del lavoro pittorico. Tale nesso, individuato già da Francesco Lucrezi, diverge, tuttavia, alquanto dalla ricostruzione storica proposta dallo studioso napoletano¹; ad avviso di questi, la controversia avrebbe rispecchiato un progresso rettilineo verso la liberazione dell'artista dalla soggezione al committente. Tale progresso sarebbe infine approdato ad un riconoscimento, più o meno formale, della paternità artistica su opere d'ingegno. Essa, negata ancora ai tempi di Gaio, verrebbe comunque, a parere di Lucrezi, pienamente riconosciuta soltanto da Giustiniano.

L'ipotesi che propugna un rettilineo sviluppo della controversia deve essere, tuttavia, respinta, atteso il fatto che l'opinione giurisprudenziale secondo cui la proprietà del quadro va attribuita al pittore si è affermata con notevole precedenza. In effetti, sul piano della critica testuale non vi sono argomenti sufficienti per ritenere spuri i due passi gaiani in materia, provenienti peraltro da opere differenti, ossia l'uno dalle Istituzioni (Gai 2.78) e l'altro dalle *res cottidianae* (Gai. 2. rer. cott. D.41.1.9.2). Accettando l'autenticità di queste testimonianze, è necessario riconoscere altresì che l'opinione, secondo cui *tabula picturae cedit*, fosse diffusa prima della metà del II secolo d.C.

Queste considerazioni inducono a ritenere come anteriore l'opinione attribuyente la proprietà del quadro eseguito su tavola altrui al pittore, la quale probabilmente trae origine nel metodo casistico della giurisprudenza repubblicana. Essendo già, per ragioni di metodo, di-

¹ F. LUCREZI, *La 'tabula picta'*, cit., 5-7.

sposti all'approccio individualizzante, questi giuristi sarebbero apparsi inclini ad ammettere eccezioni alla regola *superposita inferioribus cedunt*, anche perché l'intera società romana sembra più propensa al riconoscimento del valore del lavoro pittorico nel periodo repubblicano di quanto non lo fosse in età imperiale. Ciò combacia con le conclusioni di Filippo Coarelli relative all'attività di Fabio Pittore, che fu oggetto di giudizi negativi da parte degli autori romani da Cicerone a Plinio il Vecchio². Secondo Coarelli, l'attività di Fabio Pittore si inserisce in un momento storico in cui a Roma, da un lato, si stabilirono intensi contatti con il mondo greco che – tra il V ed il IV secolo a.C. – aveva raggiunto il massimo livello di apprezzamento dell'arte e in cui si apprezzava la più alta posizione sociale dell'artista, mentre, dall'altro lato, la presenza degli schiavi a Roma non era ancora determinante, sicché le attività culturali poco specializzate erano accessibili ai ceti alti della popolazione. Invece, il giudizio negativo sull'attività di Fabio Pittore corrisponde, secondo Coarelli, al periodo di gran lunga posteriore, quello della fine della repubblica e degli inizi dell'impero, in cui la prevalenza dell'economia schiavistica avrebbe comportato la progressiva svalutazione sociale del lavoro manuale³. In tale situazione, con l'affermarsi dell'approccio sempre più sistematico al diritto durante l'epoca del Principato, il tipo di ragionamento basato sul valore del lavoro pittorico, considerato pur sempre lavoro manuale, perdette la sua forza persuasiva, il che è provato sia dalla riprovazione di Gaio nei confronti della regola *tabula picturae cedit* (Gai 2.78), sia dal successivo abbandono di tale orientamento da parte di Paolo (21 *ad ed.* D.6.1.23.3).

Si può, pertanto, affermare con ogni probabilità che la regola non venne ripristinata fino ai tempi di Giustiniano, il quale – aggiungendo un nuovo argomento, quello *ad absurdum* – la riconfermò nelle sue Istituzioni (I.2.1.34) in modo più deciso di quanto fosse mai stata formulata, comprese le Istituzioni gaiane (Gai 2.78). L'atteggiamento risoluto dell'imperatore in mostra, da un lato, il suo favore per la regola antica e, dall'altro, la necessità di puntellarla con argomenti nuovi, atti a scardinare l'opinione contraria affermatasi da tempo. Il suo reimpie-

² Cic. *Tusc.* 1.2.4; Plin. *nat. hist.* 35.7.20-21; Val. Max. 8.14.6; Dion. Hal. 16.3.6.

³ F. COARELLI, *Artista e società nel mondo antico*, in ID., 'Revixit ars'. *Arte e ideologia a Roma. Dai modelli ellenistici alla tradizione repubblicana*, Roma, 1996, 23-26.

go si giustifica non soltanto con la generale tendenza classicizzante di Giustiniano, ma poteva anche essere stimolato dal culto delle icone, sorto nel VI secolo d.C., e dalla rispettiva discussione teologica, accesi nel contempo intorno alla funzione sacrale delle immagini. Tuttavia, tale ispirazione poteva costituire per l'imperatore soltanto uno stimolo indiretto, atteso che la regola *tabula picturae cedit* venne introdotta da Giustiniano espressamente per le pitture profane; in più, il suo argomento per assurdo menziona le opere di due famosi pittori greci di cultura pagana, Apelle e Parrasio. La regola non si affermò, tuttavia, subito, data la presenza della soluzione opposta non soltanto nel Digesto (D. 6.1.23.3), ma pure nei Basilici (Bas. 15.1.23.3).

La ricostruzione qui proposta smentisce inoltre il nesso, intravisto da Lucrezi, tra lo sviluppo storico delle opinioni giurisprudenziali sulla *tabula picta* ed un crescente impiego della manodopera indipendente nei lavori pittorici⁴. Sul mercato del lavoro a Roma si registra, in effetti, in un primo tempo una tendenza generale al progressivo impiego della manodopera servile, il quale raggiunge il vertice tra la fine della Repubblica e l'inizio dell'Impero, dopodiché inizia gradualmente a diminuire⁵. Occorre altresì notare che i lavori artigianali tendono in generale a diventare libertini, processo nel corso del quale – vista la prevalente ereditarietà del mestiere – le successive generazioni acquistano l'ingenuità e la cittadinanza romana. Vista la peculiarità del lavoro pittorico, tuttavia, i dati generali relativi alle tendenze del mercato di lavoro non autorizzano ancora conclusioni precise circa i mutamenti nell'impiego dei pittori⁶. Oltre a ciò, lo stigma dell'origine servile permane, nella coscienza sociale romana, fortemente connesso alle professioni artigianali.

Le indagini specifiche dedicate al mercato dei lavori pittorici si fondano di preferenza sull'analisi delle iscrizioni: testimonianze di questo genere sono, però, troppo scarse per poter autorizzare conclusioni di natura statistica. Di conseguenza, i tentativi di datare i cambiamenti avvenuti su tale mercato, proposti nella storiografia moderna, sono poco convincenti. Inoltre, almeno per quanto riguarda la cit-

⁴ F. LUCREZI, *La 'tabula picta'*, cit., 127-228.

⁵ F. COARELLI, *Artista e società*, cit., 24.

⁶ La necessità di valutare le varie professioni singolarmente è stata già sottolineata da F. COARELLI, *Artista e società*, cit., 6.

tadinanza, a partire dalla *constitutio Antoniniana* del 212 d.C. tale attributo non costituisce più una caratteristica distintiva e la concessione dei privilegi imperiali nel IV secolo d.C. esclusivamente ai pittori di condizione ingenua testimonia che il numero dei pittori schiavi e liberti doveva essere ancora considerevole.

La dipendenza giuridica del pittore liberto dal suo patrono riguardava principalmente il problema delle prestazioni di lavoro. Sotto questo aspetto egli non si distingue, quindi, dagli altri liberti artigiani, anzi insieme al fabbro compare spesso nelle fonti come un artigiano 'tipico'. Il pittore, fintantoché esercitasse tale mestiere, era costretto a prestare le sue opere al patrono che poteva esigerle per sé o anche imporle la prestazione ai terzi (Iul. 22 *dig.* D.38.1.23 pr.). Il lavoro pittorico non poteva, tuttavia, essere richiesto nei termini arbitrariamente stabiliti dal patrono: nonostante la regola generale, secondo cui il termine della prestazione fosse fissato secondo le esigenze del patrono, nel caso della pittura e delle altre opere artigianali esso veniva invece stabilito piuttosto a favore del liberto (Iul. 42 *dig.* D. 38.1.24).

In buona sostanza, la controversia giurisprudenziale sulla *tabula picta* attiene ai problemi relativi alle prestazioni del lavoro pittorico, ma non rispecchia affatto una tendenza verso la liberazione dell'artista dalla dominanza del committente. In base all'analisi della situazione contrattuale, non si può dare per scontata neanche la convenienza pratica, postulata da Lucrezi, dell'attribuzione del quadro al pittore, atteso che essa limita la possibilità di sussumere le commissioni di pitture nello schema di *locatio conductio operis*.

Dalla presente ricerca risulta, infatti, che la controversia sulla *tabula picta* si ricollegava al problema di configurare il contratto stipulato tra pittore e committente in vista della realizzazione dell'opera d'arte. A ben vedere, essa si intreccia con un'altra questione giurisprudenziale, relativa alla locazione d'opera in cui i materiali non vengono forniti dal committente (Gai 3.147). Si fronteggiavano in proposito tre diverse opinioni: secondo i Proculiani, il contratto assumerebbe la forma della *locatio operis* indipendentemente dall'individuazione di chi avesse fornito il materiale, mentre i Sabiniani optavano per l'*emptio venditio*. All'interno della scuola Sabiniana vi era, tuttavia, una divergente opinione di Cassio, favorevole ad un accordo duplice composto dalla compravendita dei materiali e locazione del lavoro.

Infatti, le fonti letterarie e papirologiche confermano che nel caso della pittura i materiali venivano di regola forniti dall'artigiano. In particolare Vitruvio informa esplicitamente che l'obbligo di fornire i pigmenti più costosi veniva addossato ai committenti in via eccezionale (Vitruv. *de arch.* 7.5.8: *et ideo quod pretiosa sunt, legibus excipiuntur ut ab domino, non a redemptore repraesententur*)⁷. Ne consegue che i problemi sopra accennati, relativi alla forma del contratto, sorgevano pure nel caso delle prestazioni pittoriche.

Nella prospettiva della prassi, l'opinione dominante nella scuola dei Sabiniani avrebbe fortemente ridotto l'applicabilità del contratto di locazione: allo scopo di mitigare tale esito, Sabino ha formulato – a proposito dei lavori edili – l'opinione a tenore della quale, nei casi in cui il materiale viene acquisito dal committente in forza alla regola *superposita inferioribus cedunt*, tutto il materiale si considerava fornito da lui (Pomp. 9 *ad Sab.* D.18.1.20).

La definizione delle parti della contesa sulla proprietà del quadro come *is qui pinxit* da un lato e *dominus tabulae* dall'altro (Gai 2.78; D. 41.1.9.2; I.2.1.34) costituisce un'ulteriore prova dell'ipotesi che alla base della controversia vi fosse un rapporto contrattuale. Anche se le due figure si possono identificare inequivocabilmente come pittore e committente, la loro precisa portata risulta soltanto dall'analisi delle fonti relative all'organizzazione del lavoro pittorico. In effetti, le fonti archeologiche e letterarie attestano che tale lavoro fosse svolto nelle officine che di regola impiegavano interi gruppi di pittori, allievi e collaboratori: a tale proposito, il ritratto rinvenuto a Tebtynis, conservato attualmente a Phoebe Hearst Museum in Berkeley (n. d'inv. 6/21378b), testimonia che il pittore non eseguiva l'intero lavoro personalmente, delegandolo almeno in parte ai collaboratori⁸. Nonostante la maggioranza delle pitture uscite da una bottega fosse prodotto collettivo, l'opera veniva firmata personalmente dal capo, tale usanza risultando dalla circostanza per la quale le firme comportavano in questo periodo una garanzia di qualità piuttosto che una conferma della rispettiva paternità⁹.

⁷ Cfr. *supra*, 122.

⁸ Cfr. *supra*, 31-32.

⁹ F. COARELLI, 'Revixit ars', cit., 37.

Anche nei papiri compare, come parte del contratto, il capo bottega, indipendentemente dal fatto che eseguisse il lavoro di persona o attraverso i suoi dipendenti. Se si guarda ai contratti conclusi dal pittore alessandrino Teofilo¹⁰ o a quelli di Aurelio Artemidoro da Ossirinco¹¹, nonostante i lavori non potessero essere eseguiti da una persona sola, parte del contratto era sempre e soltanto un unico pittore. Occorre dunque intendere l'espressione giurisprudenziale *is qui pinxit* come relativa non al creatore di un dipinto, ma al capo bottega responsabile per il lavoro; tale denominazione prescinde ovviamente dalla circostanza, se questa persona abbia eseguito il lavoro personalmente o meno.

Per quanto riguarda l'individuazione del *dominus tabulae*, va notato che l'usanza, secondo cui il committente avrebbe consegnato il supporto in occasione della conclusione del contratto, è assente dalle fonti relative all'organizzazione del lavoro pittorico, giacché il committente era tenuto unicamente a fornire i pigmenti più costosi. Tale regolamentazione indica che i casi, in cui un pittore adoperava anche materiali propri, suscitavano problemi a causa della mancanza di un'adeguata tutela giuridica dell'artigiano. Tuttavia, la definizione del committente come proprietario della tavola si spiega bene nel contesto della controversia sul contratto di locazione, dissipando eventuali dubbi sulla qualificazione del medesimo come *locatio operis*. Tale conclusione corrisponde al fatto che l'espressione *dominus tabulae* compare presso un giurista sabiniano, molto attento al problema della provenienza del materiale, quale fu Gaio (Gai 2.78; Gai. 2 *rer. cott.* D. 41.1.9.2).

L'ipotesi qui sostenuta che la fattispecie originaria della controversia sia costituita da un rapporto contrattuale, viene spesso esclusa in dottrina in base alla considerazione che Gaio non accenna minimamente alla tutela contrattuale, limitandosi a quella della proprietà¹². Tale circostanza può, tuttavia, derivare dal fatto che i testi gaianti sulla *tabula picta* provengono da contesti dogmatici relativi al problema

¹⁰ P.Cair.Zen. III 59445; P.Cair.Zen. IV 59767; P.Cair.Zen. IV 59782; PSI IV 407.

¹¹ P. Oxy. VI 896; POxy LV 3791.

¹² Occorre osservare che l'esistenza di un contratto tra le parti non escludeva la tutela proprietaria: M. MARRONE, *Contributi in tema di legittimazione passiva alla 'rei vindicatio'*, in *Studi in onore di G. Scherillo*, I, Milano, 1972, 341-376.

della forma di appartenenza, per cui il giurista si sforza di determinarne i mezzi di tutela, prescindendo invece dal rapporto contrattuale. Inoltre, occorre notare che il configurarsi del contratto di *locatio conductio operis* era in questo caso tutt'altro che pacifico: in particolare, sembra che la tutela fondata sul rapporto di locazione fosse esclusa dallo stesso Gaio, atteso che questi riconferma l'eccezione alla regola dell'*accessio*, quale fondamento dogmatico dell'acquisto di proprietà sul dipinto da parte del pittore.

Il confronto tra le due controversie permette di chiarire, inoltre, perché il problema nacque all'interno della scuola Sabiniana, mentre era invece ignorato dai giuristi della *secta* opposta. Per i Proculiani non sorgera, infatti, alcuna difficoltà a qualificare come locazione il contratto, in cui il materiale fosse fornito dal lavoratore. Al contrario, una parte dei Sabiniani, tra cui Masurio Sabino stesso, cercava di definire la portata del contratto di locazione di modo che ne rimanesse fuori il tipo di commissione in cui l'artigiano fornisce il materiale, ritenendo che in questo caso si configurasse, invece, una compravendita. Dato che in quest'ultimo contratto la posizione del lavoratore era più debole di quanto lo fosse nella locazione, altri giuristi della medesima scuola cercavano di bilanciare le posizioni dei contraenti¹³: in tale direzione, Cassio Longino ha proposto un duplice accordo (Gai 3.147). Un altro modo di favorire la *locatio conductio operis*, proposto da Sabino, era quello di ammetterla nei casi in cui il materiale dell'artigiano cedesse al supporto del committente grazie alla regola sui *superposita*.

L'ipotesi secondo cui la controversia sulla *tabula picta* fosse originata da un rapporto contrattuale porta, inoltre, a concludere che il caso non andrebbe interpretato come una semplice accessione dei colori al supporto, dovendosi osservare, infatti, che il costo del lavoro era sempre considerato un fattore rilevante per determinare il valore dell'intero oggetto. In effetti, sembra che il costo particolarmente alto dei lavori pittorici chiarisca il motivo dell'eccezione – altrimenti inspiegabile – alla regola dell'*accessio*. Tale approccio casistico, individuato da Peter Stein quale metodo caratteristico di Sabino¹⁴, illumina

¹³ A. CORBINO, *La commissione di anelli*, cit., 153.

¹⁴ P. STEIN, *Le scuole*, cit., 20-25.

l'impiego della regola *tabula picturae cedit* da parte dei giuristi sabini.

Un altro aspetto della controversia giurisprudenziale sulla *tabula picta* è costituito dalla differente valutazione del lavoro rispetto a quella del materiale. La prassi contrattuale attesta che il costo dei materiali veniva spesso distinto da quello del lavoro prestato e i materiali venivano di regola (almeno in parte) forniti dall'artigiano, ma ciononostante il contratto non assumeva la forma di compravendita del quadro, ma di un contratto misto in cui il committente pagava separatamente i materiali ed il lavoro. Tale dato, ricavabile dalle fonti extra-giuridiche, è conforme alla soluzione dogmatica di Cassio, rimasta apparentemente isolata nella controversia giurisprudenziale sulla locazione. È sorprendente come proprio questa soluzione, dalla romanistica moderna ritenuta poco pratica, risulti comunemente utilizzata nella prassi di commissioni pittoriche.

Per quanto riguarda il valore economico del lavoro, esso sta alla base dell'eccezione alla regola *superposita inferioribus cedunt*, ammessa nel caso della pittura¹⁵. Ovviamente, tale situazione riguarda soltanto gli artigiani di condizione ingenua: tuttavia, una concorrenza tra il lavoro indipendente, da un lato, e quello servile e libertino, dall'altro, la quale avrebbe provocato, secondo una parte degli autori moderni, il calo del costo del lavoro libero, non sembra aver avuto grande rilievo per il lavoro pittorico in quanto diretto alla produzione dei beni di lusso¹⁶. Inoltre, pure i liberti e gli schiavi lavoravano spesso su base contrattuale, il che rimaneva escluso soltanto per le prestazioni del liberto a favore del suo patrono e, a maggior ragione, per quelle di uno schiavo a favore del padrone, prestazioni che costituivano, tuttavia, la minoranza tra i lavori pittorici.

Per chiudere, va ricordato come nella controversia giurisprudenziale sulla *tabula picta* venisse scorta nella romanistica l'origine storica del riconoscimento dei diritti d'autore, ma tale interpretazione non può essere condivisa. V'è, soprattutto, un dato di fatto da considerare, ormai assodato in dottrina: nell'antichità mancava una categoria generale di 'artista', la quale avrebbe permesso di distinguere il lavoro in-

¹⁵ I. CALABI LIMENTANI, *Studi*, cit., 57-93.

¹⁶ I. CALABI LIMENTANI, *Studi*, cit., 57.

tellettuale e creativo dal lavoro puramente manuale¹⁷. La tutela giuridica *erga omnes* rimase, nel diritto romano, circoscritta alla proprietà avente come oggetto una cosa nel senso strettamente materiale. L'opinione giurisprudenziale secondo cui un quadro dipinto su supporto altrui sarebbe divenuto proprietà del pittore, nonostante potesse sembrare un segno del riconoscimento della paternità artistica, non trova, tuttavia, conferma nei sistemi normativi dell'antichità, in cui tale paternità è chiaramente priva di tutela specifica. Nell'ambito dell'esperienza giuridica antica il lavoro pittorico, seppure altamente retribuito, rimase sempre considerato come pura attività manuale.

¹⁷ F. COARELLI, *Artista e società*, cit., 2.

INDICE DEGLI AUTORI

- ALBANESE B.: 72, nt. 37.
 ALBERTARIO E.: 36, nt. 85; 76, nt. 47; 91, nt. 110; 92, nt. 110; 104, nt. 156; 136, nt. 72; 166, nt. 212; 180 e nt. 41; 190, nt. 99.
 ALETTI E.: 43, nt. 125.
 ALEXANDER P.J.: 109, nt. 174.
 AMIRANTE L.: 130, nt. 48; 141, nt. 98; 142, nt. 100; 146, nt. 124; 147, nnt. 127, 128; 149, nt. 138; 153 e nt. 155; 156, nt. 176.
 ANDRÉ J.: 42, nt. 120.
 ANGISSOLA A.: 29, nt. 40; 36, nt. 81; 40, nt. 99; 229 e nt. 127.
 APPLETON C.: 81, nnt. 66, 67.
 ARANGIO-RUIZ V.: 114, nt. 191; 139, nt. 91.
 ARCHI G.G.: 12 e nt. 51; 70, nt. 27; 76, nt. 47; 102, nt. 147; 104, nt. 157; 105, nt. 158; 106, nnt. 162, 163; 112 e nt. 178.
 ARNÒ C.: 9 e nnt. 33, 34; 10 e nnt. 34, 35; 14 e nt. 60; 64, nt. 5; 70, nt. 29; 71, nt. 29; 72, nt. 35; 76, nt. 46; 77, nt. 53; 115 e nnt. 201, 203; 116, nnt. 204, 205, 206.
 ASTOLFI R.: 80, nt. 63; 84, nnt. 74, 76, 77; 129, nt. 44; 144, nt. 113.
 AUGUSTI S.: 43, nt. 124; 46, nt. 140.
 BAATZ D.: 41, nt. 114.
 BACHMANN H.-G.: 42, nt. 119; 43, nt. 127.
 BANNIER W.: 25, nt. 15.
 BARBET A.: 30, nt. 47; 33, nt. 64; 35, nt. 80; 39 e nnt. 94, 98; 41, nt. 114; 43, nt. 121; 46, nt. 141; 200, nt. 5.
 BARTOCCI U.: 2, nt. 3; 21, nt. 97; 66, nt. 10; 89 e nt. 102; 90 e nnt. 105, 106; 91 e nnt. 106, 107, 108, 109; 92, nt. 111.
 BARTOLO DA SASSOFERRATO: 7 e nt. 22.
 BAYNES N.H.: 109, nt. 174.
 BÉART H.: 30, nt. 47; 42, nnt. 116, 118, 120.
 BEHREND S O.: 66, nt. 11; 72, nnt. 37, 39; 73, nt. 39; 80, nt. 61; 82, nt. 71; 125, nt. 31; 141, nt. 98; 147; 148, nnt. 130, 132; 167, nt. 215; 191, nt. 102.
 BELL H.I.: 44, nt. 134.
 BENDER H.: 42, nt. 117.
 BENKE N.: 141, nt. 98; 143 e nnt. 105, 106; 144 e nnt. 111, 112, 115; 145; 146, nnt. 125, 126; 147, nt. 127; 148 e nnt. 132, 133.
 BERGER E.: 30 e nnt. 47, 48; 40 e nnt. 100, 101, 103; 41 e nnt. 110, 115; 43, nt. 130.
 BERGH G.C.J.J. VAN DEN: 139, nt. 89.
 BERNAND É.: 218, nt. 82.

- BESELER G. VON: 135, nt. 67; 142, nt. 101; 175 e nt. 21; 181, nt. 53.
 BIERBRIER M.L.: 31, nt. 57; 32, nt. 60; 41, nt. 113.
 BINGEN J.: 237, nt. 157; 241, nt. 175.
 BISCARDI A.: 150, nt. 140; 153, ntt. 156, 159; 237, nt. 157; 238 e nt. 161.
 BLANC N.: 39, nt. 98; 41, nt. 109.
 BLÜMNER H.: 23, nt. 2; 24 e ntt. 7, 8, 9, 11; 26, nt. 25; 28, nt. 38; 41 e nt. 110; 226, ntt. 103, 105, 108, 109; 227, nt. 115; 229 e ntt. 123, 129.
 BÖCKING E.: 71, nt. 31.
 BOECKLER A.: 244, nt. 190.
 BONFANTE P.: 11, nt. 41; 66, nt. 12; 70, nt. 29; 72, nt. 35; 75, nt. 44; 77, nt. 53; 81, ntt. 66, 67; 86, nt. 82; 93, nt. 116; 102, nt. 147.
 BONIFACIO F.: 142, nt. 101.
 BORDA M.: 3, nt. 5; 33, ntt. 65, 69; 39, nt. 97; 40, ntt. 101, 105; 41, nt. 115; 45, nt. 136; 47, nt. 145; 49, nt. 167; 199, nt. 2; 202, nt. 19.
 BORG B.: 27, ntt. 28, 31; 28, ntt. 32, 38; 29, ntt. 39, 44; 31, nt. 50; 202, ntt. 16, 17, 18; 218, nt. 80.
 BORTOLUCCI G.: 10 e nt. 36; 64, nt. 5; 70, nt. 28; 113 e ntt. 187, 188; 116, ntt. 208, 209.
 BRASIELLO U.: 130, nt. 47; 132, nt. 58; 134, nt. 65; 141, nt. 98; 157, nt. 177; 161, nt. 190.
 BREYNE M.: 72, nt. 39; 81, nt. 67.
 BROWNE G.M.: 217, ntt. 73, 75.
 BRUCK E.F.: 64, nt. 4; 105, nt. 159.
 BRUUN N.W.: 38, nt. 91.
 BUBERL O.: 30, nt. 46.
 BUCHWITZ W.: 153, nt. 158; 154, nt. 162; 156, nt. 173; 160, nt. 187; 161, ntt. 191, 194.
 BUFORD A.: 53, nt. 185.
 BÜLL R.: 30, nt. 46.
 BURDESE A.: 169 e nt. 225; 170 e ntt. 227, 228.
 BURCKHARDT J.: 61, nt. 219.
 BÜRGE A.: 11, nt. 48; 60; 61, nt. 217; 86, nt. 88; 121, ntt. 13, 14; 173, ntt. 13, 14; 174, nt. 16.
 BURNS C.G.: 87, nt. 91.
 CALABI LIMENTANI I.: 4, ntt. 7, 8; 19, nt. 86; 20, nt. 90; 25, nt. 15; 47, nt. 144; 50 e ntt. 168, 170, 172, 173, 175; 51 e nt. 176; 52; 54, nt. 191; 55, nt. 196; 60, nt. 216; 164, nt. 202; 171, nt. 3; 172 e nt. 6; 178 e nt. 33; 196 e nt. 128, 254, ntt. 15, 16.
 CALDERINI A.: 230, nt. 132.
 CAMBIER G.: 237, nt. 157.
 CAMODECA G.: 44, nt. 131.
 CANNATA C.A.: 151, nt. 143; 154, nt. 162; 175, ntt. 19, 20; 176 e nt. 26; 177, ntt. 31, 32.
 CAPONE P.: 108, nt. 165.
 CARDILLI R.: 146, nt. 126; 153, nt. 154; 154, nt. 162; 155 e nt. 167.
 CASCIONE C.: 67, nt. 14; 165, nt. 204; 167, nt. 215.
 CIAPPESSONI P.: 125, nt. 31.
 CLARYSSE W.: 201; 216 e ntt. 68, 69; 218, nt. 77.
 CLOUD D.: 97, nt. 128.
 COARELLI F.: 4, nt. 9; 19, nt. 88; 20, ntt. 90, 94; 47, nt. 146; 49, nt. 159; 248 e nt. 3; 249, ntt. 5, 6; 251, nt. 9; 255, nt. 17.
 COCHE DE LA FERTÉ E.: 28, nt. 36.
 COCHIS B.: 123, nt. 23; 125, ntt. 28, 29.
 COHEN D.: 88, nt. 99; 129, nt. 45.
 CONRAT COHN M.: 104, nt. 157; 106, nt. 162.
 COPPOLA G.: 11, nt. 48; 19, nt. 84; 20, nt. 93; 57, ntt. 204, 206; 58, nt. 209; 60 e ntt. 213, 214; 70, nt. 26; 96, nt. 123; 121, nt. 15.
 CORBETT S.: 61, nt. 219.
 CORBINO A.: 137 e nt. 82; 138 e ntt. 83, 85, 86, 87; 234, nt. 142; 253, nt. 13.

- CORTESE E.: 64, nt. 4; 104, nt. 155.
 COSENTINI C.: 102, nt. 146; 180 e nt. 43; 181 e ntt. 46, 47, 48; 183, nt. 63; 184 e nt. 69; 186 e nt. 79; 187, nt. 82; 188, nt. 88; 192 e nt. 105; 193, nt. 111; 194, ntt. 114, 117; 196.
 CRAWFORD M.H.: 25, nt. 11; 87, nt. 91; 226, ntt. 104, 108; 227, nt. 110.
 CROISILLE J.-M.: 26, nt. 20.
 CUENA BOY F.: 190, nt. 96.
 CZYSZ W.: 43, nt. 127.
 DAJCZAK W.: 80, ntt. 62, 65.
 DAUBE D.: 88, nt. 99; 129, nt. 45; 130, nt. 46; 138, nt. 84.
 DAUBERMANN E.A.: 80, nt. 65.
 DE FRANCISCI P.: 5, nt. 11; 55, ntt. 196, 198; 56, nt. 200; 57, nt. 204; 61, nt. 218.
 DE ROBERTIS F.M.: 68, nt. 20; 120, nt. 9; 121, nt. 10; 143 e nt. 104.
 DE SIMONE E.: 101, nt. 144.
 DEGERING H.: 244, nt. 190.
 DELLA CORTE M.: 50, nt. 169.
 DELL'ORO A.: 80, nt. 65; 81, nt. 67.
 DEPAUW M.: 218 e nt. 79; 219 e ntt. 84, 85; 220 e ntt. 86, 87.
 DERDA T.: 235, ntt. 150, 151, 152, 153; 236, nt. 156.
 D'IPPOLITO F.: 37, nt. 86.
 DI MARZO S.: 158; nt. 180.
 DI RENZO VILLATA M.G.: 169, nt. 224.
 DI SALVO S.: 101, nt. 144.
 DONATI A.: 33, ntt. 64, 67; 34, nt. 75; 229, nt. 126; 244, nt. 6; 27, ntt. 28, 30; 28 e ntt. 32, 33; 29, nt. 43; 31, nt. 50; 46, nt. 142; 53, nt. 184; 203, ntt. 20, 21; 233, nt. 140.
 DRERUP H.: 13, nt. 55; 14, nt. 58.
 DREXHAGE H.-J.: 19, nt. 83; 20, nt. 90; 48, nt. 158; 200, nt. 3; 202, ntt. 15, 17; 206, nt. 35; 210, nt. 52; 211, nt. 54; 230, nt. 130; 232, nt. 138; 233, nt. 140; 234, nt. 145; 242, nt. 180.
 DUFF A.M.: 49, nt. 163; 51, nt. 177; 52, nt. 181; 54 e nt. 190; 180 e nt. 44; 189, nt. 91; 229 e 128.
 DZIATZKO K.: 108, nt. 168.
 ECKARDT B.: 134, nt. 64.
 EDGAR C.C.: 205 e nt. 33; 211 e nt. 57; 233, nt. 141.
 EHLICH W.: 17, nt. 73.
 EINECCIO: 8 e nt. 24.
 ERIM K.T.: 226, nt. 108; 227, nt. 110.
 ERMAN A.: 53, nt. 186.
 ERNST W.: 120, nt. 5; 154, ntt. 162, 165.
 ESTIENNE H.: 218, nt. 78.
 FALCHI G.L.: 66, nt. 11.
 FERRINI C.: 36, nt. 85; 91, nt. 110; 107, nt. 164; 125, nt. 31; 136, nt. 72; 139 e nt. 91; 166, nt. 212; 167 e nt. 217; 168 e nt. 218; 169 e nt. 223.
 FIKENTSCHER W.: 109, nt. 171.
 FILLON B.: 39, nt. 97; 40, nt. 102.
 FIORI R.: 120, nt. 7; 122, nt. 21; 124, nt. 27; 125 e ntt. 30, 32; 126 e nt. 35; 128, nt. 38; 130 e ntt. 49, 51; 131 e ntt. 53, 54; 137 e ntt. 78, 79, 80; 140 e ntt. 92, 94, 96; 142, nt. 100; 143 e ntt. 107, 108; 144, ntt. 109, 110, 111; 146, nt. 126; 147, nt. 127; 148 e nt. 133; 149 e ntt. 136, 137, 139; 152 e nt. 153; 159, nt. 182; 165; 166 e ntt. 207, 208.
 FITTING H.: 71, nt. 31.
 FORCELLINI A.: 59, nt. 211; 83, nt. 73; 97, nt. 125; 98, nt. 133; 163, nt. 197.
 FOURNET J.-L.: 31; 32, ntt. 58, 59.
 FUCHS M.: 30, nt. 47; 39, ntt. 94, 98; 42, ntt. 116, 118, 120.
 GALAZZI C.: 29, nt. 40; 229, nt. 127.
 GARCIA Y BELLIDO A.: 50, nt. 170.

- GARNSEY P.: 52, nt. 180; 54 e nt. 190; 178, nt. 34.
 GERMINO E.: 60, nt. 213.
 GERSTINGER H.: 231, nt. 135; 233, nt. 139.
 GIACCHERO M.: 25, nt. 11; 226, nt. 103; 229 e nt. 125.
 GIACHI C.: 98 e ntt. 131, 132, 134, 135.
 GIAKALIS A.: 110, nt. 174.
 GIARO T.: 63, nt. 1; 69, nt. 21; 93, nt. 115; 108, ntt. 165, 169; 109, nt. 171; 144, nt. 111; 145, nt. 119; 158, nt. 180; 161, nt. 193; 169, nt. 224.
 GIFFARD A.E.: 194 e ntt. 116, 117, 118.
 GIMENEZ-CANDELA T.: 97, nt. 128.
 GIULIANO A.: 47, nt. 144; 49, nt. 166; 50 e nt. 171; 51; 52; 60, nt. 216; 172 e nt. 6.
 GLÜCK F.: 179, nt. 35.
 GOLDMAN B.: 41, nt. 109.
 GONIS N.: 234 e nt. 143.
 GRIER E.: 216, ntt. 65, 66.
 GRÖSCHLER P.: 116, nt. 208; 120 e ntt. 5, 8; 145 e nt. 121; 146 e ntt. 122, 123; 148, nt. 134; 158 e ntt. 179, 181.
 GROSSO G.: 82, nt. 68; 119, nt. 1.
 GRZIMEK P.: 169, nt. 224.
 GSCHWANTLER K.: 121, nt. 16.
 GUARINO A.: 66, nt. 12; 86, nt. 83; 141, nt. 98; 175; 176, nt. 23.
 GUICHARD V.: 46, nt. 141; 200, nt. 5.
 GUINEAU B.: 42, nt. 120; 46, nt. 141; 200, nt. 5.
 GUIZZI F.: 80, nt. 60.
 HAENEL G.: 37, nt. 88; 64, nt. 4.
 HARKE J.D.: 139, nt. 89; 151, nt. 145; 153, nt. 159; 154, ntt. 160, 162, 163; 155, nt. 171.
 HARRAUER H.: 32, nt. 58; 46, nt. 143; 218, nt. 79; 236.
 HEICHELHEIM F.: 217, nt. 76.
 HELBIG W.: 42, nt. 116; 43, nt. 129.
 HELEN T.: 133 e ntt. 61, 62, 63.
 HERRMANN F.-R.: 41, nt. 114.
 HERRMANN J.: 238, nt. 159.
 HERZOG R.: 39, nt. 95; 68, nt. 20; 103, nt. 149; 170, nt. 229.
 HEUMANN H.G.: 68, nt. 19; 101, nt. 145.
 HÖFFE O.: 152, nt. 151.
 HOLTHÖFER E.: 81, nt. 67.
 HONORÉ A.M.: 68, ntt. 20, 21; 84 e nt. 75.
 HORAK U.: 23, nt. 1; 40, nt. 100; 209, nt. 49; 216, nt. 70; 222, nt. 90; 224 e nt. 96; 225, ntt. 100, 101.
 HORN E.: 8, nt. 25.
 HORST E.: 61, nt. 219.
 HOURS M.: 28, nt. 36.
 HUBER J.L.: 8 e ntt. 26, 28; 9 e nt. 29; 13 e nt. 54.
 HULD-ZETSCHKE I.: 40, nt. 105; 41, nt. 114.
 HUNT A.S.: 31; 205, nt. 33; 233, nt. 141.
 HUTTUNEN P.: 178, nt. 34.
 IRIGOIN J.: 89, nt. 101.
 JAKAB E.: 120, nt. 5.
 JASSOY A.: 40, ntt. 107, 108.
 JAUBERT P.: 180, nt. 38; 181, nt. 51; 182, nt. 57.
 JÉX-BLAKE K.: 26, nt. 20.
 JHERING R. VON: 11 e nt. 40; 113 e ntt. 184, 185, 186; 114.
 JOHN U.: 37, nt. 89; 144, nt. 113.
 JOHNSTON D.: 97, nt. 128.
 JONES A.H.M.: 57, nt. 205.
 KALKMANN A.: 26, nt. 20.
 KARLOWA O.: 179, nt. 35.
 KARRASS H.: 66, nt. 9; 71, ntt. 32, 33; 75, nt. 45; 77, ntt. 50, 51; 92, nt. 113; 93, ntt. 117, 118; 100, nt. 139.
 KASER M.: 11 e nt. 45; 37, nt. 86; 64, nt. 5; 67, nt. 15; 68 e nt. 18; 69, nt.

- 22; 70, nt. 26; 71, nt. 30; 72, nt. 38; 77, nt. 52; 78 e nt. 57; 86, ntt. 82, 84; 87, nt. 90; 88, nt. 100; 102, nt. 147; 114 e ntt. 193, 194, 195, 196; 115, ntt. 197, 203; 116, nt. 208; 117, nt. 210; 139, nt. 89; 154, nt. 163.
 KAUFMANN H.: 142, nt. 100; 153, nt. 157; 166, nt. 209.
 KENYON F.: 44, nt. 134.
 KISS Z.: 232, nt. 137.
 KODRĘBSKI J.: 66, nt. 11.
 KÖNIG R.: 26, nt. 20.
 KRAFT CH.: 72, ntt. 37, 38.
 KRAMPE CH.: 97, nt. 128.
 KRANJC J.: 170, nt. 226.
 KRAUTHEIMER R.: 61, nt. 219.
 KREBS F.: 53, nt. 186.
 KREUTER N.: 105, nt. 160.
 KUEHN G.: 51 e nt. 178.
 KÜHN H.: 27, nt. 30; 28, ntt. 36, 37; 35, nt. 77.
 KUNKEL W.: 37, nt. 86.
 LABRUNA L.: 101, nt. 144; 148, nt. 130.
 LAMBERT J.: 180 e ntt. 42, 43, 45; 183 e nt. 62; 187, nt. 82; 194 e nt. 115; 195 e nt. 121.
 LAMBERTINI R.: 64, nt. 4.
 LANDOLT P.L.: 139, nt. 90; 158, nt. 180.
 LAUFFER S.: 25, nt. 11; 226, ntt. 102, 103, 105, 106, 107; 228, nt. 120; 229 e nt. 124.
 LAURIA M.: 37, nt. 86.
 LAVAGGI G.: 190, nt. 97; 195 e ntt. 123, 124.
 LE FUR D.: 39, nt. 94; 42, nt. 118.
 LEBRECHT SCHMIDT P.: 39, nt. 95; 68, nt. 20; 103, nt. 149; 170, nt. 229.
 LEESEN T.: 16 e ntt. 66, 67, 68, 69; 65 e nt. 6; 67, nt. 15; 68, nt. 18; 70, nt. 25; 72, nt. 37; 74; 75, ntt. 42, 43; 108, nt. 169.
 LEMOSSE M.: 97, nt. 128.
 LENEL O.: 78, nt. 55; 79 e nt. 59; 84, ntt. 74, 76; 90, nt. 106; 97, nt. 127; 98, nt. 129; 103 e nt. 151; 120, nt. 8; 128, nt. 40; 169 e nt. 222; 173 e nt. 11; 174, nt. 15; 184, nt. 68; 186, nt. 81; 188 e nt. 89; 189, nt. 93; 191, nt. 101; 192, ntt. 107, 108, 110.
 LEPK-KOPACZYŃSKA W.: 26, nt. 23; 29, ntt. 39, 42, 44; 30, nt. 48; 43, ntt. 124, 126.
 LEVY E.: 37, nt. 86.
 LIDDELL H.G.: 140, nt. 95.
 LIEBS D.: 37, ntt. 86, 87; 38 e nt. 93; 39 e ntt. 95, 96; 55, nt. 195; 60, nt. 213; 61, nt. 218; 66, ntt. 11, 12; 67, nt. 13; 68, ntt. 20, 21; 70, nt. 24; 103, nt. 149; 106, nt. 161; 158, nt. 178; 170, nt. 229.
 LINDERSKI J.: 54, nt. 193.
 LING R.: 25, ntt. 18, 19; 33, ntt. 63, 66, 70; 34, ntt. 71, 72, 73; 35; 36, ntt. 81, 84; 41, nt. 111; 46, nt. 141; 54, nt. 192; 200, nt. 5.
 LIPPOLD G.: 108, nt. 167; 205, nt. 32; 210, nt. 50.
 LOKIN J.H.A.: 76, nt. 47; 104, nt. 157; 105, nt. 158.
 LONGO C.: 67, nt. 15; 147, nt. 129.
 LONGO S.: 122, nt. 17; 123, nt. 23; 125, nt. 28; 127, nt. 36; 135, nt. 69; 140, nt. 96; 146, nt. 26.
 LOVATO A.: 176, nt. 25; 178, nt. 32.
 LUCREZI F.: 2 e nt. 2; 3, ntt. 4, 6; 4, ntt. 8, 10; 5 e ntt. 12, 13; 10 e nt. 39; 11 e nt. 48; 12 e ntt. 49, 50; 14, nt. 59; 15 e nt. 64; 47, nt. 144; 49, nt. 162; 54, nt. 188; 55, nt. 196; 56, nt. 200; 58 e nt. 210; 60 e ntt. 215, 216; 64, nt. 5; 65 e ntt. 7, 8; 66, nt. 9; 67, nt. 12; 72, nt. 36; 74, nt. 40; 75, nt. 44; 92 e nt. 114; 100 e nt. 140; 101 e ntt. 141, 142, 143; 109 e ntt. 170, 172; 112 e ntt. 180, 181, 182; 115 e nt. 200; 117, nt. 211; 121 e nt. 12; 122, nt. 18; 162, nt. 196; 172 e ntt.

- 4, 7, 10; 175 e nt. 22; 176 e nt. 24; 177 e nnt. 28, 29; 185 e nnt. 72, 74; 188 e nnt. 86, 87; 247 e nt. 1; 249 e nt. 4; 250.
- ŁUKASZEWICZ A.: 232, nt. 137; 233, nt. 139.
- MACMULLEN R.: 51; 52 e nnt. 179, 180.
- MACQUERON J.: 102, nt. 148; 181 e nnt. 49, 50, 52.
- MADDALENA P.: 11 e nt. 44; 64, nt. 5; 70, nt. 28; 71, nt. 32; 76, nt. 48; 77, nt. 50; 114 e nt. 192.
- MADERO M.: 7 e nnt. 19, 21; 64, nt. 5; 65, nt. 5; 71, nt. 34.
- MAFFEI P.: 2, nt. 3; 7 e nnt. 18, 20.
- MAGGETTI M.: 30, nt. 47; 42, nnt. 116, 118, 120.
- MAIURI A.: 36, nt. 83.
- MANCALEONI F.: 11, nt. 46; 115 e nt. 199; 116, nt. 209.
- MANSUELLI G.A.: 58, nt. 208.
- MANTELO A.: 90, nt. 103.
- MANTHE U.: 97, nt. 126; 124, nnt. 24, 26; 125, nt. 30; 132, nt. 56; 136, nt. 71; 137 e nt. 77.
- MANTOVANI D.: 169, nt. 224; 254, nt. 14.
- MARQUARDT J.: 43, nt. 128; 172, nt. 8; 185, nt. 76.
- MARRONE M.: 87, nt. 89; 97, nt. 126; 119, nt. 2; 252, nt. 12.
- MARTIN S.D.: 130, nt. 48; 139, nt. 89; 154, nnt. 162, 163; 155, nt. 171; 161, nt. 193.
- MARTINI R.: 150, nt. 142; 181, nnt. 51, 53.
- MASCHI C.A.: 86, nt. 84; 87, nt. 90; 167, nt. 215.
- MASI DORIA C.: 97, nt. 128; 183 e nnt. 65, 66; 184, nt. 70; 185, nnt. 73, 75; 189, nt. 92; 190, nnt. 97, 98, 100; 192, nnt. 106, 109; 196, nt. 125; 197, nt. 130.
- MATANOVAC R.: 77, nt. 49.
- MATTERN T.: 19, nt. 83; 48, nt. 158.
- MAU A.: 207, nt. 39.
- MAYER-MALY TH.: 11, nt. 48; 72, nt. 37; 87, nt. 90; 99, nt. 138; 100, nt. 139; 108, nt. 166; 119, nt. 3; 120, nnt. 6, 8; 121, nt. 10; 135, nt. 67; 142, nt. 101; 144, nt. 111; 145, nt. 118; 154, nt. 162; 161, nt. 193; 167, nnt. 214, 215; 235, nt. 146.
- MAYHOFF K.: 28, nt. 38.
- MEDICUS D.: 63, nt. 1; 164, nt. 203; 187, nt. 84.
- MEINCKE J.P.: 86, nnt. 83, 85, 87; 87, nnt. 90, 94; 88, nnt. 97, 98.
- MELILLO G.: 82, nt. 69; 87, nnt. 89, 92; 95 e nt. 121; 98, nt. 130; 99, nt. 136.
- MERWE C. VAN DER: 72, nt. 37.
- METRO A.: 143 e nt. 102; 144, nt. 111; 148, nt. 133; 153, nt. 154; 178, nt. 32.
- METZGER E.: 97, nt. 128.
- MEYER P.M.: 219, nt. 83.
- MILAZZO F.: 66, nt. 11; 147, nt. 127.
- MILONE F.: 80, nt. 65; 81, nt. 66.
- MISERA K.: 166, nt. 213; 168, nt. 220.
- MITTEIS L.: 171, nt. 1; 179 e nnt. 36, 37; 180, nnt. 39, 40; 181; 183; 190, nt. 99; 207 e nt. 43.
- MITTHOF F.: 46 e nt. 143; 223, nt. 92; 224 e nnt. 97, 98, 99; 239, nt. 164; 240, nnt. 167, 168, 169, 170, 171; 241 e nnt. 173, 174; 242, nnt. 177, 178.
- MOMMSEN TH.: 24, nt. 11; 55, nt. 198; 57, nt. 205; 83; 84, nt. 74; 104, nt. 153; 225, nt. 108; 226, nnt. 103, 105, 108, 109; 227, nt. 115; 229 e nt. 123, 129.
- MONTEVECCHI O.: 238, nt. 160; 241, nt. 175.
- MOORMANN E.M.: 33, nt. 67; 34, nt. 75; 229 e nt. 126.
- MORABITO M.: 197, nt. 130.

- MORELLI F.: 239, nnt. 164, 165; 242, nt. 179; 246, nt. 194.
- MÜLLER C.H.: 147, nt. 127; 151, nt. 143; 154, nt. 165; 155, nnt. 168, 169.
- MÜNZER F.: 47, nnt. 146, 148.
- MUSUMECI F.: 87, nnt. 89, 92, 93, 94.
- NACHTERGAEL G.: 237, nt. 157.
- NARDI E.: 11 e nt. 43; 64, nt. 5; 70, nt. 28; 112, nt. 176; 113; 114, nt. 189; 116, nt. 208.
- NELSON H.L.W.: 104, nt. 157; 105, nt. 158; 124, nnt. 24, 26; 125, nt. 30; 136, nt. 71; 137 e nt. 77.
- NISHIMURA S.: 178, nt. 32.
- NÖRR D.: 85, nt. 80; 93, nt. 115; 109, nt. 171; 178, nt. 32; 217, nt. 72.
- NOWICKA M.: 17, nnt. 70, 71; 18, nnt. 77, 78, 79, 80; 27, nt. 31; 29, nt. 40; 30, nt. 48; 32, nt. 61; 35, nt. 78; 36, nt. 82; 40, nt. 99; 41, nt. 109; 204, nt. 26, 29; 205, nnt. 30, 31, 32, 34; 206, nnt. 36, 37; 207, nnt. 38, 42; 210 e nnt. 51, 53; 231, nt. 134; 232, nt. 137; 238, nt. 162; 245, nt. 192.
- ORRIEUX C.: 201, nt. 13; 212, nt. 59.
- ORESTANO R.: 82 e nt. 70.
- OSUCHOWSKI W.: 14 e nt. 61; 15, nt. 62.
- OUSPENSKY L.: 110, nt. 174.
- PALME B.: 23, nt. 1; 35 e nt. 79; 200, nt. 4; 201 e nt. 7; 216, nt. 68.
- PAPATHOMAS A.: 239, nt. 164; 240, nnt. 167, 168, 169, 170, 171; 241 e nnt. 173, 174; 242, nnt. 177, 178.
- PARÁSSOGLU G.M.: 242, nnt. 181, 183, 184; 243 e nnt. 185, 186.
- PARLASCA K.: 27, nnt. 27, 28; 30 e nt. 49; 31, nnt. 54, 56; 232, nt. 137.
- PAULUS CH.: 144, nt. 112.
- PAUNIER D.: 30, nt. 47; 42, nnt. 116, 118, 120.
- PEKÁRY TH.: 17, nnt. 70, 71; 18, nnt. 75, 78; 32, nt. 62; 232, nt. 136.
- PERNICE A.: 147, nt. 129.
- PEROZZI S.: 10 e nt. 38; 81, nt. 67; 112 e nt. 177.
- PESCANI P.: 182 e nt. 59; 183, nt. 60; 188, nt. 85; 195 e nt. 122; 196 e nt. 126, 127.
- PESTMAN P.W.: 201, nt. 13; 205, nt. 33.
- PETERS F.: 130, nt. 50; 131, nt. 52.
- PETRAK M.: 77, nt. 49.
- PFEFFER W. VON: 42, nt. 119.
- PIACENTINO: 5 e nt. 14; 6 e nnt. 15, 16; 71, nt. 74.
- PICHONNAZ P.: 139, nt. 89; 151, nt. 144.
- PIETCH M.: 139, nt. 89; 154, nnt. 160, 161, 163; 156, nt. 174.
- PINNA PARPAGLIA P.: 151 e nt. 147; 160 e nt. 186; 161, nnt. 191, 192, 193, 194.
- PINTAUDI R.: 23, nt. 1; 32, nt. 58; 46, nt. 143; 218, nt. 79; 236.
- PLATSCHEK J.: 97, nt. 128; 98, nt. 128.
- POLARA G.: 64, nt. 4; 104, nt. 155; 105, nt. 159.
- POLICHETTI A.: 25, nt. 11; 93, nt. 119; 227, nt. 117.
- POWELL E.: 44 e nt. 135; 234, nt. 144.
- PRÉAUX C.: 217, nt. 73.
- PROVERA G.: 119, nt. 1.
- QUADRATO R.: 87, nt. 89.
- RAEHLMANN E.: 41, nt. 115.
- RAINER J.M.: 139, nt. 89; 154, nnt. 160, 161, 163; 156, nt. 175; 171, nnt. 1, 2; 177, nt. 33; 183 e nt. 61; 189, nt. 92; 196 e nt. 129.
- RASSART-DEBERGH M.: 42, nt. 118.
- RATHBONE D.: 241, nt. 176.
- REDUZZI MEROLA F.: 172, nt. 5.
- REIL T.: 200 e nt. 6.
- RESZCZYŃSKI J.: 117, nt. 212.

- REYNOLDS J.: 25, nt. 11; 226, ntt. 104, 108; 227, nt. 110.
 RICCOBONO S.: 11 e nt. 42; 87, nt. 91; 114 e nt. 190.
 RIEDERER J.: 42, nt. 115.
 RIES P.: 153, nt. 158; 160, ntt. 184, 185; 161, nt. 189; 162, nt. 195; 164, nt. 198; 166, ntt. 209, 210.
 RODDI C.: 70, nt. 28.
 RÖHLE R.: 155, nt. 167; 156, nt. 172.
 ROLLIN J.P.: 13, nt. 55.
 ROMANO A.: 66, nt. 10; 90, nt. 104; 92, nt. 112.
 ROOS A.: 223; 224.
 ROSSBACH O.: 26 e nt. 26; 30, nt. 48; 41, nt. 112; 49, nt. 160; 52, nt. 182.
 ROSTOVITZEFF M.I.: 207 e nt. 39.
 ROTH H.-J.: 145, nt. 118; 146, nt. 126; 148 e nt. 134.
 RUDOLPH J.C.: 8 e nt. 27; 9 e ntt. 30, 31, 32.
 RUEDIN R.: 139, nt. 89.
 RUPPRECHT H.A.: 208, nt. 44; 217, nt. 72; 237, nt. 158; 238, nt. 160.
 SALVETTI C.: 34, nt. 75.
 SAMTER R.: 153, nt. 159; 154, nt. 161.
 SANFILIPPO C.: 77, nt. 51; 78, nt. 54; 193, nt. 112.
 SANTALUCIA B.: 125, nt. 31.
 SCACCHETTI M.G.: 66, nt. 11.
 SCARANO USSANI V.: 67, nt. 13; 167, nt. 215.
 SCHÄFER G.: 31, nt. 53.
 SCHERILLO G.: 37, nt. 89.
 SCHERMAIER M.J.: 15, nt. 62; 72, ntt. 37, 39; 77, nt. 51; 119 e nt. 4; 120, nt. 7; 125, nt. 31; 132 e ntt. 55, 57, 58; 134 e nt. 65, 66; 135, nt. 67.
 SCHIAVONE A.: 151 e ntt. 148, 149; 152, nt. 152.
 SCHICKERT K.: 20, nt. 97; 21, ntt. 97, 98; 66, nt. 10.
 SCHINDLER K.-H.: 109, nt. 173.
 SCHMIDLIN B.: 63, nt. 1; 164, nt. 203.
 SCHUBART-FIKENTSCHE G.: 8, nt. 25.
 SCHULZ F.: 63, nt. 1; 84, nt. 76.
 SCHÜTZ A.R.: 207, nt. 40.
 SCHWARZ A.B.: 85, nt. 78.
 SCOTT R.: 140, nt. 95.
 SECKEL E.: 68, nt. 19; 101, nt. 145.
 SEILER H.H.: 63, nt. 1; 164, nt. 203; 187, nt. 84; 191, nt. 102.
 SELLERS E.: 26, nt. 20.
 SETTIS S.: 29, nt. 40; 229, nt. 127.
 SIJPESTEIJN P.J.: 221, nt. 89; 223, nt. 93; 224 e ntt. 94, 95.
 SIMON D.: 88, nt. 99; 129, nt. 45; 217, nt. 72.
 SIMON E.: 31, nt. 55.
 SŁUŻEWSKA Z.: 169, nt. 224.
 SMALCALDER L.C.: 8 e ntt. 26, 28; 9, nt. 29; 13, nt. 54.
 SODINI J.-P.: 54, nt. 189; 58, nt. 207.
 SOLAZZI S.: 10 e nt. 37; 68, nt. 17; 69 e nt. 23; 112 e nt. 179; 124, ntt. 25, 26; 135, nt. 70; 136 e ntt. 70, 74, 75; 137, nt. 76; 192 e nt. 104.
 SOLDATI A.: 242, nt. 182; 245, nt. 191.
 SOTTY R.: 115 e nt. 202; 116 e nt. 207.
 STAYSKAL B.: 59, nt. 211.
 STEIN P.: 63, nt. 1; 66, nt. 11; 254 e nt. 14.
 STEINWENTER A.: 199, nt. 1.
 STOLFI E.: 66, nt. 11; 67, nt. 13.
 STOOP B.C.: 120, ntt. 6, 7, 9; 121, nt. 10; 159, nt. 183.
 STUART M.: 18, nt. 76.
 STUDEMUND G.: 136, nt. 73.
 SUTHERLAND C.H.V.: 226, nt. 109; 227, nt. 110.
 ŚWIRGOŃ-SKOK R.: 86, nt. 84.
 TALAMANCA M.: 86, nt. 86; 144, nt. 115; 147, nt. 127; 149, nt. 135; 184, nt. 67; 185, nt. 71; 193, ntt. 111, 113.
 TARN W.W.: 217, nt. 73.
 TAUBENSCHLAG R.: 211, nt. 55; 219, nt. 83; 238, nt. 140.

- TCHERNIA A.: 44, nt. 131.
 TEGEL H.: 23, nt. 1; 35 e nt. 79; 200, nt. 4; 201 e nt. 7.
 TELLEGEN J.W.: 66, nt. 11.
 TEMIN P.: 4, nt. 8.
 THÉLOHAN J.: 194, nt. 114.
 THIELMANN G. VON: 72, nt. 37; 120, nt. 6; 125, nt. 31.
 THOMAS J.A.C.: 125, nt. 28; 127, nt. 37; 128 e ntt. 39, 42, 43; 132, ntt. 55, 58; 133 e ntt. 59, 60; 135, ntt. 68, 70; 136, nt. 70; 137 e nt. 81; 141 e nt. 99; 149, nt. 138; 150, nt. 141; 153, ntt. 155, 159; 154, ntt. 162, 163; 155, nt. 171; 161, ntt. 189, 193; 166, ntt. 212, 213; 168 e ntt. 219, 220.
 TODD R.B.: 140, nt. 93.
 TUFFREAU-LIBRE M.: 30, nt. 47; 39, nt. 94, 98.
 UEBEL F.: 217, nt. 73.
 URBANIK J.: 169, nt. 224.
 VACCA L.: 63, nt. 1; 93, nt. 115.
 VALIÑO E.: 113, nt. 183; 115 e nt. 198; 118, nt. 213.
 VANDERBORCHT È.: 203, nt. 22; 204, ntt. 23, 26; 205, ntt. 30, 34; 206, ntt. 36, 37; 214, nt. 65.
 VARONE A.: 42, nt. 116.
 VIGNERON R.: 151, nt. 147; 160, nt. 186; 161, nt. 194.
 VINNIUS A.: 7; 8, nt. 23.
 VISKY K.: 19, nt. 84; 20, nt. 95; 21, nt. 98; 66, nt. 10; 92, nt. 113; 95 e nt. 122; 196 e nt. 126.
 VOCI P.: 77, nt. 51; 144, ntt. 113, 114.
 VOELKL L.: 61, nt. 219.
 VOGGENSPERGER R.: 86, ntt. 81, 88; 87, nt. 90.
 VOIGT M.: 179, nt. 35.
 WACKE A.: 108, nt. 165; 139, nt. 89.
 WALDSTEIN W.: 182, nt. 57; 183 e nt. 64; 184, ntt. 67, 70; 185, nt. 71; 188, nt. 90; 189, nt. 94; 190, nt. 97; 194 e nt. 119.
 WALKER S.: 31, nt. 57; 32, nt. 60; 41, nt. 113.
 WALLACE S.L.: 217, nt. 76.
 WATKIN T.G.: 5, nt. 12; 11, nt. 48; 12 e ntt. 52, 53; 13 e ntt. 56, 57; 14; 15 e ntt. 62, 63, 65; 64, nt. 5; 65, nt. 5; 100, nt. 140.
 WATSON A.: 87, nt. 92; 142, nt. 101; 145, nt. 118; 148, nt. 131.
 WEBER M.: 243, nt. 187; 244 e ntt. 188, 189.
 WEIJERS O.: 89, nt. 101.
 WEITZMANN K.: 110, nt. 174.
 WESSELY K.: 236 e ntt. 154, 155; 239, nt. 163.
 WIEACKER F.: 72, ntt. 37, 38; 76, nt. 47; 87, nt. 90; 104, ntt. 152, 154; 105, nt. 158; 106, nt. 161; 125, nt. 31.
 WIELING H.J.: 144, nt. 111.
 WILCKEN U.: 53, nt. 184; 217, nt. 74; 218, nt. 81.
 WILL È.: 237, nt. 157.
 WINKLER G.: 26, nt. 20.
 WOELCKE K.: 40, ntt. 106, 107, 108.
 WOLF U.: 152, nt. 151.
 WOLFF H.J.: 208, nt. 45; 217, nt. 72.
 WORP K.A.: 200, nt. 3; 201 e ntt. 8, 9; 235, ntt. 147, 148, 149, 153.
 WUBBE F.B.J.: 139, nt. 89; 151 e ntt. 144, 145, 146; 154, ntt. 162, 163; 155, nt. 171.
 WULFF K.: 38, nt. 90.
 YOUTIE H.C.: 235, nt. 153.
 ZANKER P.: 17, nt. 70.

INDICE DELLE FONTI

I. FONTI LETTERARIE

Ammianus Marcellinus

Res gestae a fine Corneli Taciti

28.1.8 57, nt. 205

30.9.4 48, nt. 157

Aristoteles

Ethica Nicomachea

1106 151, nt. 150

1144 151, nt. 150

Poetica

XV p. 1454 B 24, nt. 5

Ausonius

Epigrammata

45.9 212

Cicero

De inventione

2.1.1 121

De officiis

1.42.150 19

1.42.151 19

Pro Q. Roscio Comoedo

28 185, nt. 77

Topica

16 145, nt. 116

58 74, nt. 41

Tusculanae disputationes

1.2.4 47, nt. 149; 248,
nt. 2

Eusebius

Historia ecclesiastica

8.13.15 18, nt. 82

Firmicus Maternus

Mathesis

4.21.6 20

Fronto

Epistulae ad Marcum Caesarem

4.12.6 17, nt. 72

Homerus

Ilias

2.637 26

Odyssea

9.125 26

Iuvenalis		35.18.36	45
<i>Saturae</i>		35.23.40	223, nt. 91
9.145	172, nt. 9	35.26.44	43, nt. 123
9.146	172, nt. 9	35.26.45	43
9.147	172, nt. 9	35.33.51	28, nt. 34
		35.36.68	34, nt. 74
		35.36.101	26, nt. 24
Lactantius		35.37.113	24, nt. 4
<i>De mortibus persecutorum</i>		35.37.115	20, nt. 92
42.1	18, nt. 81	35.37.116	52, nt. 183
		35.37.117	52, nt. 183
<i>Divinarum institutionum libri septem</i>		35.37.118	17, nt. 74; 52, nt. 183
2.2.14	21, nt. 99	35.37.119	52, nt. 183
2.2.15	21, nt. 99	35.37.120	49, nt. 161; 52, nt. 183
Lucianus		35.39.122	30
<i>Imagines</i>		35.40.123	26, nt. 21
		35.40.124	28, 29
23	31, nt. 52	35.40.147	54, nt. 194
		35.40.148	49, nt. 164; 164, nt. 201
Pausanias		35.41.149	26 e nt. 22, 28, nt. 35; 29; 38
1.2.4	24, nt. 9	35.49.173	33, nt. 68
Plinius Maior			
<i>Naturalis historia</i>		Plinius Minor	
1.35.39-41	29; 38	<i>Epistulae</i>	
11.45.126	29, nt. 41	4.28.3	122
21.49.84	28		
21.49.85	31, nt. 51	Plutarchos	
33.39.117	45	<i>Amatorius</i>	
33.40.120	45, nt. 139	16	24, nt. 10
33.57.163	46	<i>Coniugalia praecepta</i>	
35.2.6	14, nt. 58	34	80, nt. 64
35.7.19	47, nt. 147; 48, nt. 150	Scriptores historiae augustae	
35.7.20	48 e nt. 152; 248, nt. 2	<i>Hadrianus</i>	
35.7.21	48, nt. 151; 248, nt. 2	14.8	48, nt. 154
35.12.30	35, nt. 76; 43, nt. 123; 121; 122, nt. 20	14.9	48, nt. 154

<i>Marcus Aurelius</i>		<i>De re rustica</i>	
4.9	48, nt. 155	1.16.4	185, nt. 77
<i>Severus Alexander</i>		3.17.4	40
27.7	48, nt. 156	Vitruvius	
		<i>De architectura</i>	
Seneca Minor		2.8.9	33, nt. 68
<i>De beneficiis</i>		7.4.4	24
7.6.1	20, nt. 96	7.5.3	25, nt. 17
<i>Epistulae morales ad Lucilium</i>		7.5.7	25, nt. 17
		7.5.8	35, nt. 76; 43, nt. 122; 122, nt. 19; 251
88.18	19 e nt. 85		
102.6	81	7.6.1	42; 43
Sextus		7.7.2	44, nt. 133
<i>Adversus mathematicos</i>		7.9.5	45
		7.14.1	45 e nt. 138
9.78	80, nt. 64	7.14.2	45, nt. 137
		9 praef. 9	164, nt. 199
Stoicorum Veterum Fragmenta			
II 366	80, nt. 64		
II 368	80, nt. 64		
II 391	80, nt. 64		
II 1013	80, nt. 64		
Suetonius			
<i>De vitis Caesarum</i>		13.3.18	59 e nt. 212
<i>Nero</i>		13.4.1	55; 56
52	48, nt. 153	13.4.2	54; 55, nt. 199; 56; 58
		13.4.3	56, nt. 203; 57; 59
		13.4.4	57
		13.6.7	57, nt. 205
Valerius Maximus			
<i>Facta et dicta memorabilia</i>		Edictum Diocletiani et collegarum de pretiis rerum venalium	
8.14.6	47, nt. 149; 248, nt. 2	7.1-19	227, nt. 111
		7.6	228, nt. 118
		7.7	24; 227, nt. 111
		7.8	24; 54, nt. 187; 227, ntt. 111, 116
Varro		7.9	54, nt. 187; 93, nt. 119; 227, ntt. 111, 116
<i>De lingua Latina</i>			
5.7.44	163		
5.36.178	163		

7.15	227, nt. 114	2.79	14; 15, nt. 62; 67;
7.16	227, nt. 114		72; 73; 90, nt.
7.20-28	227, nt. 112		106; 141
7.29	227, nt. 111; 228, nt. 121	2.143 2.159	68, nt. 21 69, nt. 21
7.30	227, nt. 111; 228, nt. 122	3.98 3.140	101, nt. 146 165 e nt. 206; 166
7.31	227, nt. 111	3.141	167 e nt. 216
7.32	227, nt. 111	3.142	164
7.33-76	227, nt. 112	3.143	165
7.38	93, nt. 119	3.144	167
7.39	93, nt. 119	3.147	2; 123; 129, nt.
7.40	93, nt. 119		44; 135; 136; 137;
7.69	93, nt. 119		143; 163; 234;
18.11	93, nt. 119		250; 253
18.12	93, nt. 119	3.184	69
18.13	93, nt. 119	3.218	69
34.75	44, nt. 132	4.29	69
34.76	44, nt. 132		
Lex XII tabularum			
Epitome Gai		6.6	87
2.1.4	1; 12; 63 nt. 1; 64; 76; 77; 85; 105		
Pauli Sententiae			
		3.6.63	30; 37; 172
Gai Institutiones			
1.30	68, nt. 21		
1.184	69		
1.188	69		
2.51a	69, nt. 21		
2.73	78; 85; 88, nt. 96; 89; 90, nt. 106		
2.74	78; 90, nt. 106		
2.76	110 e nt. 175		
2.77	16; 65; 89; 90, nt. 106; 94; 99 e nt. 137		
2.78	1; 10; 12; 13; 64; 67; 69; 70; 76; 77; 90, nt. 106; 94, nt. 120; 99; 101; 106; 107 e nt. 164; 110; 112; 113; 115; 121; 162; 247; 248; 251; 252		
2. FONTI GIURIDICHE GIUSTINIANEE			
Codex			
		6.3.1	182 e nt. 55
		6.3.3	182 e nt. 56
		6.3.4	182
		6.3.7	182 e nt. 58
		10.66.1	56 e nt. 202
		10.66.2	57, nt. 203
		12.40.8	59
Digesta			
		5.1.76	83, nt. 72
		6.1.5.1	128 e nt. 41
		6.1.5.3	88; 118, nt. 213
		6.1.23 pr.	79
		6.1.23.1	103

6.1.23.3	1; 13; 27, nt. 29; 64 e nt. 3; 67; 70; 74; 75; 76; 77; 79; 95; 96; 99; 101; 103; 106; 108; 117; 163; 248; 249	19.5.5.2 19.5.22 19.5.25 21.1.18.1 21.1.19.4 21.1.65 pr. 24.1.29.1 24.1.30 24.1.31.2 24.3.64 pr. 24.3.64.1 24.3.64.2 25.1.7 30.24.4 32.49.5 32.78.4 33.7.12.16 33.7.17 pr. 34.2.19.13 34.2.19.20	122; 141; 163; 168 137 193 e nt. 111 174, nt. 18 174 178 118, nt. 213 118, nt. 213 88, nt. 96 189 e nt. 95 189 e nt. 95 189 e nt. 95 19, nt. 87 83, nt. 72 145, nt. 20 145, nt. 20 19, nt. 87 30; 37; 171 83; 84; 85; 99 83; 84; 85; 90; 94; 99 83; 84 145 e nt. 117 142; 157 181; 188; 190 19 e nt. 89; 197, nt. 130 181; 189; 190 181; 189; 190; 194; 195 184 186, nt. 78 184; 185; 250 187; 250 186, nt. 78 176 118, nt. 213 14; 15, nt. 62; 67; 72; 73; 74; 75; 126; 128
6.1.23.4	117		
6.1.23.5	81; 82		
6.1.23.7	87, nt. 95		
6.1.27.5	173 e nt. 12		
6.1.28	172; 173		
6.1.29	173; 174, nt. 15		
6.1.30	173		
6.1.39 pr.	120; 160		
7.4.10.7	83, nt. 72		
9.2.23.3	175		
10.4.3.14	91, nt. 109		
11.7.46.2	118, nt. 213		
12.6.26.12	181; 190; 191; 194; 196 193 e nt. 111		
12.6.40.2	154, nt. 166		
14.2.10 pr.	172, nt. 8		
17.1.26.8	167, nt. 216		
18.1.1.1	126 e nt. 34; 129 e nt. 44; 133; 135; 137; 162; 251		
18.1.20	174, nt. 17		
18.1.43 pr.	126, nt. 34; 132		
18.1.65	130, nt. 50; 131		
18.1.80.3	165		
19.2.2 pr.	124; 133		
19.2.2.1	153, nt. 154		
19.2.13.1	139, nt. 89		
19.2.13.5	160		
19.2.22.1	126; 130; 160		
19.2.22.2	156, nt. 174		
19.2.24 pr.	165, nt. 205		
19.2.25 pr.	149; 164		
19.2.30.3	147		
19.2.31	120; 160		
19.2.39	155, nt. 170		
19.2.59	156		
19.2.60.3	139, nt. 89; 154		
19.2.62	168, nt. 221		
19.5.5.1			

III 59445	201, nt. 7; 204 e nt. 25; 205; 211; 213; 220; 230; 252, nt. 10	21 63 83	202, nt. 14; 236; 241 224; 225 219; 220
IV 59608b	210		
IV 59663	214	P.Lond.	
IV 59763	201, nt. 10; 211; 213; 220	I 113 p. 221	200, nt. 6; 202, nt. 14
IV 59764	209, nt. 48; 211; 212; 213; 215; 220 211; 212	III 180 III 928 p. 190	218, nt. 81 44
IV 59765	201, nt. 11; 204; 205; 209; 220; 252, nt. 10	P.Lugd.Bat. XVII 17	201, nt. 7
IV 59767	201, nt. 11; 211; 213	P.Mich. I 38	211; 212
IV 59782	201, nt. 11; 204; 205; 209; 210; 252, nt. 10	P.Michael 6	24, nt. 3
V 59847	214; 215 e nt. 64	P.Mich.Zen. 37	204, nt. 27; 206, nt. 36
P.Charite		P.Oxy. I 50 VI 896	230, nt. 131 200, nt. 6; 201, nt. 7; 202, nt. 14; 230; 233; 245; 252, nt. 11 230, nt. 130
36	200, nt. 6	XII 1450 XIV 1739	201, nt. 7; 221; 233 222; 223 232
P.Eirene		XVI 1922 XLIII 3121 LV 3791	201, nt. 7; 202, nt. 14; 231; 232; 252, nt. 11
II 12	231		
P.Gron.			
14	201, ntt. 7, 11; 223		
P.Harr.			
I 73c	44		
I 97	201, nt. 7; 202; 234		
P.Harrauer			
30	201; 216 e nt. 68; 218; 219		
P.Horak		P.Sorb. II 69	53
18	31; 32		

P.Tebr.		VI 9152	231
II 278	24, nt. 3; 200, nt. 1	XII 10769 XIV 11858 XVI 12628 XXII 15740	201, nt. 7 201, nt. 12; 242 44 200, nt. 6; 202, nt. 14; 239; 240, nt. 167
II 281	220		
P.Vindob.			
G 25921	35	XXIV 16215	201, nt. 11; 225
G 29843	224	XXIV 16216	201, nt. 11
G 35792	201, nt. 11; 225		
G 42151	201, nt. 11; 225	SB Kopt. II 845	201, nt. 12; 242; 243
P.Yale			
3.137	53		
inv. 413	243	SEG	
inv. 1318	201, nt. 12	46 (1996) 2211	20, nt. 91; 53
PSI		Select Papyri	
IV 346	201, nt. 7; 210	I 171	205; 211; 214; 230
IV 352	201, nt. 10; 211; 213; 215; 216	I 178 II 360	202, nt. 14; 237 202, nt. 14; 230
IV 407	204; 205; 206; 210; 252, nt. 10	SPP	
V 496	204, nt. 28	III 72	240, nt. 172
VII 784	201, nt. 7; 202, nt. 14; 237; 238	VIII 888 VIII 889 VIII 890 VIII 891 VIII 892 VIII 893	240, nt. 172 240, nt. 172 240, nt. 172 240, nt. 172 240, nt. 172 200, nt. 6; 201, nt. 7; 202, nt. 14; 239
VIII 956	201, nt. 7	VIII 894 VIII 895 VIII 896 VIII 955 VIII 1159	240, nt. 172 240, nt. 172 240, nt. 172 240, nt. 172 200, nt. 6; 201, nt. 7; 202, nt. 14; 236
PSI Congr. XVII		VIII 1160	200, nt. 6; 201, nt. 7; 202, nt. 14; 237; 238
17	24, nt. 3	XX 122	53; 201, nt. 7
18a	222	XX 196	201, nt. 7; 202, nt. 14; 237; 238
18b	222		
18c	222		
SB			
I 682	201, nt. 7		
I 2251	222		
I 4274	201, nt. 7		
I 4904	202, nt. 14; 234		
I 5297	201, nt. 7; 202, nt. 14; 237; 238		
V 8374	218, nt. 82		
V 8681	201, nt. 7		

276

INDICE DELLE FONTI

XX 212
XXII 56

240, nt. 172
202, nt. 17

W.Chr.

48
289
318

202, nt. 14
220
218, nt. 81

L'ARTE DEL DIRITTO

Collana diretta da Luigi Garofalo

1. TOMMASO DALLA MASSARA, *La domanda parziale nel processo civile romano*, 2005.
2. LUIGI GAROFALO (a cura di), *Riflessioni su storia e diritto di Roma antica*, 2005.
3. LUIGI GAROFALO, *Studi sulla sacertà*, 2005.
4. ALBERTO BURDESE (a cura di), *Le dottrine del contratto nella giurisprudenza romana*, 2006.
5. LUIGI GAROFALO (a cura di), *L'eccezione di dolo generale. Diritto romano e tradizione romanistica*, 2006.
6. GIOVANNI FINAZZI, *L'exceptio doli generalis nel diritto ereditario romano*, 2006.
7. MARIO TALAMANCA, *L'eccezione di dolo generale tra 'bona fides' e 'dolus malus'*, 2006.
8. LETIZIA VACCA, *Appartenenza e circolazione dei beni. Modelli classici e giustiniane*, 2006.
9. LUIGI GAROFALO (a cura di), *La compravendita e l'interdipendenza delle obbligazioni nel diritto romano*, I-II, 2007.
10. RICCARDO FERCIA, *La responsabilità per fatto di ausiliari nel diritto romano*, 2008.
11. FRANCESCO MARIA SILLA, *La 'cognitio' sulle 'libertates fideicommissae'*, 2008.
12. ROBERTO SCEVOLA, *'Negotium mixtum cum donatione'. Origini terminologiche e concettuali*, 2008.
13. LUIGI GAROFALO, *Piccoli scritti di diritto penale romano*, 2008.
14. CARLO PELLOSO, *Studi sul furto nell'antichità mediterranea*, 2008.
15. BERNARDO SANTALUCIA, *Altri studi di diritto penale romano*, 2009.
16. ANTONIO GUARINO, *La coda dell'occhio. Appunti e disappunti di un giurista*, 2009.
17. ALBERTO BURDESE, *Recensioni e commenti. Sessant'anni di letture romanistiche*, I-II, 2009.
18. SILVIA VIARO, *Corrispettività e adempimento nel sistema contrattuale romano*, 2011.
19. ANNA PLISECKA, *'Tabula picta'. Aspetti giuridici del lavoro pittorico in Roma antica*, 2011.

CONSULTABILE ANCHE ON LINE IN "LA MIA BIBLIOTECA"
www.lamiabiblioteca.com

L'acquisto di questo volume consente la consultazione gratuita del corrispondente formato digitale all'interno del servizio "LA MIA BIBLIOTECA": la prima biblioteca professionale on line con le pubblicazioni di Cedam, UTET Giuridica, Ipsoa.

Il servizio di consultazione on line del presente volume viene offerto al lettore a titolo completamente gratuito ed a fini promozionali del servizio "LA MIA BIBLIOTECA" e potrebbe essere soggetto a revoca dell'Editore.

ATTIVAZIONE DEL SERVIZIO PER GLI ACQUIRENTI IN LIBRERIA

Coloro che hanno acquistato il volume in libreria possono attivare la consultazione online semplicemente seguendo le indicazioni che troveranno collegandosi al sito www.lamiabiblioteca.com/registralibri



L'autrice affianca poi a siffatto problema quello relativo al tipo di contratto solitamente concluso tra committente del quadro e pittore che non fosse (come avveniva particolarmente dalla Repubblica avanzata al Principato) schiavo o liberto del primo, facendo leva, in merito all'inquadramento di tale contratto nello schema della compravendita ovvero della locazione, sull'eventuale trasferimento della proprietà del supporto pittorico utilizzato dal pittore. Se questi avesse conferito la *tabula* si sarebbe avuta, specie per giuristi di scuola sabiniana probabilmente in discussione con quelli di matrice proculiana, *emptio venditio* dell'insieme della *tabula picta* al committente, il quale invece, ove la *tabula* fosse stata fornita da lui, ne avrebbe conservato la proprietà, non potendosi pertanto dare luogo ad *emptio venditio* ma solo a *locatio conductio*. Alla minor tutela del pittore in presenza di compravendita rispetto a quella fornitagli dalla locazione, si potrebbe ritenere orientata l'autonoma tesi del giurista, sebbene sabiniano, Cassio Longino, della compravendita del materiale usato accompagnata da *locatio conductio* del lavoro: questa terza soluzione dogmatica, pur sembrando pressoché isolata, corrisponderebbe tuttavia a prassi contrattuale testimoniata in fonti non giuridiche e secondo la quale la *tabula* utilizzata era fornita dal pittore, con relativo pagamento separato da parte del committente, dei materiali pittorici e del lavoro.

Resta fermo per l'autrice che, lungo tutto il corso di evoluzione del mondo antico romano, il lavoro pittorico, sebbene considerato di grande valore e come tale altamente retribuito, sarebbe stato sempre reputato puro lavoro manuale, senza che si sia mai avuto un qualsivoglia riconoscimento di tutela alla paternità della proprietà artistica come tale al di là di quella sulla *pictura*, intesa come cosa meramente materiale.

Alberto Burdese

Ricercatore di diritto romano nell'Università di Poznań, Anna Plisecka è autrice di contributi dedicati all'esperienza giuridica antica.